

Ярослав ПОЛІЩУК

РЕвізії пам'яті



Alfred H. H. H.

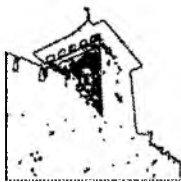
PEBIH DAN'ATI

Ярослав ПОЛИЩУК

РЕВІЗИЇ

ПАМ'ЯТІ

Літературна критика



твердиня
видавничий дім
Луцьк - 2011

УДК 82.0
ББК 83.3 (0)
П 50

Поліщук Ярослав. РЕвізії пам'яті : літературна критика / Я. О. Поліщук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 216 с. – (Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна»; 62)

Ця книжка вміщує вибрану літературну критику автора з останніх років. Однак її своєрідність зумовлена об'єктом аналізу, який становить поетика пам'яті в актуальній словесності. Саме в цьому ракурсі Ярослав Поліщук аналізує літературний потік, виділяючи в ньому твори, що концентрують увагу на історичному концепті, цікаво й оригінально їх перечитуючи. Така проблематика не випадково є ключовою в сучасному літпроцесі, причому не лише українському. На думку критика, вона буде ще більш затребувана у найближчі роки.

Аналізуються відомі твори сучасної української літератури Сергія Жадана, Ліни Костенко, Оксани Забужко, Володимира Лиса, Володимира Даниленка тощо. Розглядаються також новинки зарубіжної словесності, як-от твори Герти Мюллер, Чеслава Мілоша, Павла Смоленського, Марини Левицької. Тематична розмаїтість книжки поєднується з проникливістю критичного аналізу, який пропонує автор. Нова книжка Ярослава Поліщука стане у пригоді професійним словесникам, студентам і учням, а також усім, хто цікавиться сьогоденною художньою творчістю.

ISBN 978-617-517-064-9

© Поліщук Я. О., 2011
© ПВД «Твердиня», 2011

ПЕРЕДМОВА

Писати про сучасну літературу непросто. Критична оптика потребує чистоти й точності аналізу, однак сама доба зумовлює її «затуманеність», нечіткість, гібридність. Адже й література наших днів перебуває в перехідному стані. Принаймні в Україні, як і взагалі у східноєвропейському просторі, вона в останні два десятиріччя переживає радикальну реорієнтацію – ціннісну, цивілізаційну, культурну. А це веде за собою системні зміни, котрі, щоправда, відбуваються не лінійно й однозначно, а через складні й суперечливі процеси, пов'язані зі зміною суспільного очікування від літератури та культурних запитів читача.

Пробуючи топографувати зміни, що заходять у художній словесності наших днів, ми неминуче зупиняємося перед необхідністю поновому здефініювати не лише простір (Україну, Європу, світ), а й час. Власне кажучи, йдеться про відчуття часу, котре сьогодні набуває істотно інакшого характеру, ніж у минулу добу советських матеріалістичних хронотопів. Ретроспектива минулого, яка сьогодні відкривається в багатьох творах українського минулого, цікава з багатьох поглядів. Вона маркує не тільки національний та екзистенційний вектори розвитку. Цього і слід було сподіватися від серйозної літератури, дарма що ми зовсім недавно вийшли з сірої зони цензури, котра унеможлилювала вільну рефлексію над минувиною.

Що більше, сучасна словесність прикметна тим, що дає множинні образи минулого, й це принципово відрізняє її від заангажованої історичної прози тоталітарних часів. Пафос відкриття минулого нагадує ситуацію з поверненням пацієнта до пам'яті після тривалої амнезії, що зруйнувала здатність жити в категоріях реального часу. Тепер настала пора, аби цю здатність відновити. На хвилі останнього десятиліття з'явилися численні літературні твори, що – різною, очевидна річ, мірою – претендують на виконання такого завдання та на заповнення відповідної ніші в нашій культурі.

Прикметними є спроби сучасних письменників тематизувати або концептуалізувати минуле. У висліді оприявнюються похідні проблеми й аспекти: зіставлення та контамінація часів, взаємне проникнення суб'єктивних світів пам'яті, що затоплені в споминах різної давності, феноменальність пам'яті тощо. Звісно, все це – в художньому осмисленні, бо література таки звільнилась від претензій на загальні, безумовні й апріорні істини.

Ревізія пам'яті – й колективної, й індивідуальної – репрезентує загальний процес, що відбувається в перехідній фазі розвитку суспільства. Це стан дезорієнтації, кризи та перезавантаження. Причин багато. З одного боку, ця криза зраджує нестабільність самої

літератури як суспільної інституції, зміну ідеологічної та стильової парадигми всередині мистецтва слова. З іншого, радикальну зміну суспільного запиту щодо культури. Новий горизонт очікування читача сформувався зовсім недавно й уперше був оприявлений у 90-х роках минулого століття. Ані література вже не спроможна виконувати функцію проводиря й ментора, ані читач не хоче сприймати письменство в такій ролі. Натомість на перший план вийшли розважальна та пізнавальна функції словесності. Перша реалізується в наближенні актуальних творів до смаків масового споживача, а то й зумисній мімікрії письменника під ці смаки. Друга проявилася, головним чином, у зображенні досі табуйованих зон дійсності, як-от сексуальність, хвороби душі й тіла, марення й галюцинації, соціальний маргінес суспільства тощо. Істотні можливості відкриває й пізнавальна функція, зокрема в історичній царині, що досі, ніби вулканна магма, кипить пристрастями та переходить у взаємно конфліктні інтерпретації минулого.

Усі ці аспекти, а також багато інших, осмислюються в цій книжці, де зібрано критичні відгуки на твори сучасної белетристики. Її тематика зумисне сфокусована на проблематиці пам'яті й часу – не тільки в історичних, як у культурних проєкціях цих понять. Однак такий погляд не зводиться до вузького аналізу, скажімо, винятково історичної романістики. Авторіві йдеться про ширше розуміння концепту історії й пам'яті. Тому-то в книжці охоплено твори й на історичну, й на сучасну тематику – тією мірою, якою в них наявні рефлексії пам'яті.

З іншого боку, пропонується читачеві книжка задає також певний порівняльний контекст. Хоча в основі авторового аналізу – твори сучасного українського письменства, проте останній з розділів «Ревізії пам'яті» присвячений новинкам зарубіжної літератури. Відтак читач має змогу не тільки зіставити, а й зробити певні висновки про збіжність чи паралельність процесів, які відбуваються в різних літературах і характеризують перезавантаження історичної свідомості, перегляд утертих шаблонів та критеріїв історії та новітню спробу наблизитись до автентичного духу минулого, який завжди приваблював і приваблює в культурі. Не кажемо вже про те, що для сучасної України задзеркалля минулого виявляється кардинально необхідним для того, аби набути власну культурну ідентичність у гроні інших держав та народів.

Тому-то ревізії пам'яті в художній літературі залишаються актуальними. Можливо, саме тепер вони набувають актуальності, аби інтенсивніше розвиватись у найближчий період? Іспитування історією завжди відповідальне, проте особливо важливе чи навіть доленосне воно в перехідні періоди, в епохи суспільної й культурної трансформації. Нині ж переживаємо саме таку добу.

ПОЕТИНА ВУЛЬТОВАЯ
МІСЦЬ



Місто, варте культу

Олесь Ільченко. Місто з химерами. – К.: Грані-Т, 2009. – 160 с.

Володимир Даниленко. Кохання в стилі бароко. –

Львів: ЛА «Піраміда», 2009. – 300 с.

Концепт Києва

Хто б сумнівався, що Київ – місто, всуціль просякнуте містикою. Правда, вона, як правило, асоціюється з мглисто-романтичним минулим – чи то зі староруськими легендами, чи з бароковими химерами, чи, на гірший випадок, із часами Голохвастова й Проні Прокоповни, коли дух чарів ще не зовсім вивітрився з тутешніх покручених вуличок та узвозів... Тоді ще сумлінний побутописець Ніколай Лесков міг визбирувати живі родзинки київського фольклору та колекціонувати місцевих диваків, яких з його легкої руки стали називати київськими антиками.

Не бракувало спроб проникнути в містичний образ Києва і в двадцятому віці. Варто згадати хоч би блискучу візію Міста Михайла Булгакова, що наново, було, актулізувала ту непоясненну київську «античність» («антиками» називав київських характерників ще Ніколай Лесков у своїх відомих картинах про наше місто), архетипну природу цього незвичайного місця, в якому кожен жест, не кажучи вже про слово, набуває архетипної знаковості. Проте далі почалася пісна більшовицька доба з розгулом атеїзму, який викоринив наш інтерес до містики. Настільки, що від віків знамениті та суперактивні київські відьми змушені були міняти професію чи принаймні місце своїх традиційних з'їздів, оскільки Лиса гора втратила свій статус провідного космодрому демонських сил. Інші все ж подекують, що насправді все не так погано, що влада безвірників не перемогла традиційної магії, натомість глухо замовчувала все, що було з нею пов'язане, щоб, не дай Боже, не сполошити місцевих мешканців, які мали твердою рукою будувати в цьому непевному місті соціалістичні бетоноїди.

Тема Києва – одна з таких, що лякали наших літераторів. Місто, яке відповідає усім міркам культурного феномену, чомусь не привертало їхньої вникливої уваги. Може, боялися того, що в цьому місті мало українського, що воно було й лишається космополітичним, якщо не сказати гірше. Але ж подібна доля багатьох мегаполісів, що вже тут поробиш! Очевидно, не кажу тут про ліриків, які натхненно заримували екзотичну міську топоніміку. Епічного ж образу Києва досі виразно бракує в нашій словесності. Винниченко, скажете, Підмогильний? Так, але це був ще *той* Київ, а реалії життя в місті радикально змінилися за минуле століття. А от щоб вписати давню містику в ритми сучасного великокиївського мурашника, та ще у доброму стилі? Того довелося чекати аж до появи нових романів Олеся Ільченка та Володимира Даниленка, про які тут буде мова.

Активізація теми міста в сучасній літературі – процес цілком знаменний. Після тривалої слави (в доброму й поганому розумінні цього слова) «сільської» літератури наша словесність нарешті системно освоєє міський простір, долаючи при цьому опір численних табу й проблем, успадкованих од минулого. Про неорганічність міста в нашій національній культурі можна багато говорити, звично нарікаючи на колоніальну спадщину та українську заґумінковість. Що б там не казати, доводиться констатувати відчуженість міської культури новітніх часів від українства. Це позначилося передовсім на рівні мови, коли українська виявилася (після українізації 20-х років) зіпхнута на марґінес культурного життя, а нинішні локальні спроби повернути їй гідне місце зазвичай не дають значного ефекту на тлі державної політики інерційної чи свідомої русифікації. Є й глибший пласт ментальності, ідентифікації, самоусвідомлення мешканців міста, що теж свідчить не на користь українського психотипу. Словом, спроби новітнього завоювання міста в українській літературі, попри їхню особливу значущість, наштовхуються на численні застереження й умови, а ситуацію, либонь, нескоро вдасться виправити.

Поза тим, немає сумніву, що такі спроби треба вітати. Тож і рецензовані твори випадає розглядати в контексті освоєння міста, творення принципово міського епосу, якого досі так бракувало нашій літературі. Ба більше, йдеться про епос Києва – міста перетину багатьох історичних та культурних традицій, актуалізація яких не викликає сумніву в сучасних реаліях, коли цей мегаполіс став столицею молодої держави.

Прикметно, що впродовж одного року вийшло у світ два романи про Київ. Кількома місяцями пізніше від книжки Олеся

Ільченка з'явився роман Володимира Даниленка «Кохання у стилі бароко». Дехто навіть запідозрив тут кон'юнктуру чи, не дай Боже, плагіат. Такі побоювання видаються радше перебільшеними, адже йдеться про звичайний збіг. Хоча, як знати, інтерес до київської теми, з одного боку, та збіжність певних поетикальних прийомів, з іншого, не випадкові – вони засвідчують, що обидва письменники відображають у своїх творах певну загальну тенденцію і по-своєму відповідають на актуальний запит сучасного читача, який не просто хоче знати більше про свою столицю, а й прагне її містифікованого образу, на зразок інших популярних міських міфів нашої ери. Можна кваліфікувати це явище як симптом зростання патріотичних настроїв серед сучасних українців.

Аналогії поміж романами О. Ільченка та В. Даниленка торкаються головно трьох аспектів. По-перше, обидва прозаїки концентрують увагу на концептуальності образу Києва. Хоча дія їхніх творів певною мірою торкається сучасності, проте глибини й ідейної цільності надає їй саме занурення в історію, в традицію Києва, котра виявляється тим евристичним чинником, який привертає увагу читача та створює інтригу читання. Переплітання сучасності та минулого тут не випадкове, воно має засадниче значення для художнього задуму обох творів.

По-друге, й Ільченко, і Даниленко схильні інтерпретувати матеріальні пам'ятки Міста, вбачаючи в них не тільки нерозгадані таємниці минулого, а й певний код його культурної пам'яті. Тому в обох випадках основний акцент зроблено на архітектурні особливості Києва, серед яких виділяється одна з найзагадковіших споруд епохи модерну – кам'яниця Владислава Городецького, знана як дім з химерами. Символічний підтекст, який накладається на київські реалії, веде письменників до розігрування традиційного в літературі конфлікту добра і зла. При цьому феноменальні архітектурні пам'ятки Києва, власне кажучи, стають своєрідною зоною контакту навзаєм антагоністичних сил, крізь них проходить демаркаційна лінія рівноваги, що схиляється в той чи інший бік, залежно від обставин та волі героїв.

По-третє, в обох «київських» романах відбувається характерне вписування київських реалій у постмодерні координати маскультури, палімпсесту, каталогу, закодованого письма тощо. Автори надають текстові такої форми, яка сприятиме втягуванню читача у гру. Відтак місто відкривається як тайнопис, як код із минулого, як зашифрований літопис минувшини і пророцтво майбутнього водночас. Деталі минулого, які відкриваються героям обох романів, не тільки важливі; вони набувають символічного, а то й культового

значення, оскільки здатні багато що пояснити в долі міста та його мешканців, а також цілої України. Так реалізується принцип синтезу: від малого, локального до великого, загального, від правди конкретної деталі до глобальної істини історії, народу, країни. Далі докладніше зупинимось на аспектах оригінальності обох творів.

Київський культурний ландшафт проявляється в романі Олесь Ільченка цілком рельєфно й симпатично. Відчувається, що автор чимало зусиль потратив на пізнання цього інтригуючого матеріалу. Він і сам у цьому зізнається, коли в мотто висловлює вдячність киевознавцям, зокрема відомому історикові та краєзнавцю Дмитру Малакову, – за маловідомі факти, архівні раритети та інтригуючі цікавинки. Не випадкове зосередження уваги на періоді модерну, себто початку ХХ століття. Відомо ж бо, що саме тоді Київ переживав високий ренесанс у культурі й цілком слушно претендував на роль одного з провідних центрів європейського інтелектуального життя. Образ Києва початку ХХ сторіччя – цілком яскравий, славний і достойний, зокрема коли протиставити його наступним епохам упадку та провінціалізації Міста над Дніпром – чи то періодові радянської влади з сірою архітектурою, репресіями та цензурним тиском, чи то добі незалежної України, коли місто на очах перетворюється на цивілізаційний мурашник та осередок глобальної попси.

Тому образ Києва доби модерну для О. Ільченка стратегічно важливий. Це той Київ, який вартий не те що ностальгічної згадки, але й культу, Місто, яке захоплювало оригінальністю, творчістю, культурною активністю, змаганням талантів. Очевидно, історики знайшли б вагомі контраргументи щодо такого однобічного й дещо спрощеного уявлення. Однак питоме право письменника – запропонувати саме такий, підкреслено креативний, без важких тіней провінційщини, візерунок Києва, своєрідний міф міста. Зрештою, той міф не постає на порожньому місці, якщо колупнути літературну традицію ХХ століття. Культ Києва був виразно акцентований ще від часів Михайла Булгакова, неокласиків та Валер'яна Підмогильного. Дарма що з бігом часу він трохи при-
мерк.

Введення в містику

Логічно також, що центральною постаттю, яка репрезентує модерний Київ, Олесь Ільченко обирає архітектора Владислава Городецького. Особистість, що й казати, яскрава, колоритна, до того ж, безумовно заслужена для Києва. Досить згадати хоча б Національний музей, Святомиколаївський костел, Будинок актора (колишня кенаса караїмів) чи дім з химерами – ці його споруди

належать до найхарактерніших архітектурних ознак української столиці. Сьогодні про Городецького чимало говорять і пишуть, а вдячні кияни навіть спорудили йому пам'ятник.

Проте Городецький – постать не лише видатна, а й контроверсійна. Для сучасного прозаїка це – неабиякий виклик. О. Ільченко такий виклик приймає й прагне по-своєму пояснити суперечливість натури майстра. Щоправда, мотивація тут вибудовується головню на зовнішньому векторі (оточення персонажа, а не його психіки), до того ж із чималим домішком містики. Про суперечливість внутрішнього світу, роздвоєність чи надламаність у характері самого героя якщо ідеться, то принагідно. А жаль. Виявляється, таємниця Городецького – то містичні впливи злих сил, що вселяються в його сні і проникають у художню уяву архітектора, щоб оформитися в серії химер, якими митець прикрашає відому кам'яницю на Банковій, 10.

У снах героя візія інфернального Зла постає цілком рельєфно й виразно. Треба віддати належне пластичності цього образу, що добре пасує до натури Владислава Городецького з його нестримним пошуком, експериментом, жадобою ризику, пристрасстю мисливця та слідопита. Не випадково й містичний Змій являється персонажеві на тлі мисливсько-подорожньої атрибутики:

Городецький втягував голову в плечі, відвертався від вітру, й водночас зауважував якийсь рух між пагорбами – немов сіро-зелена ріка текла по-під ними, несучи свої води до того місця, де самотньо стояв він. [...] Зір людини здолав пелену й усвідомив прямий, невідпорний погляд. Погляд червоно-жовтих очей, великих, грізних і уважних.

Так, перед Городецьким не ріка, а велетенський сіро-зелений Змій. Він як господар оглядає людину. Владислав стискає в руках рушницю, та вона чомусь зникає, як зникають і кінь, і валка з друзями, провідниками, слугами...

Змій не розтуляє пащі, але пан Владислав немов чує його слова, точніше – думки. Так, Змій хоче від нього покори, хоче, щоб Городецький виконав його наказ, настанову... І заперечити Змієві неможливо – жодна мирська людина неспроможна опиратися волі Темряви (с. 27).

Більше того, Городецький у романі Олесь Ільченка стає власним медіумом сил зла, котрі через нього прагнуть установити

свою владу над Києвом, нейтралізуючи тим самим високе, са-
кральне призначення древнього міста над Дніпром:

Змій воліє, аби архітектор продовжив творити
власне Змієве Місто, яке з давніх-давен належало
Йому, його поріддю... Змій незнищений, йому і
досі належать незліченні, неміряні ходи, печери,
підземні лабіринти Вічного Міста над Дніпром.
І стільки б не називали те Місто святим, одухот-
вореним, «Єрусалимом землі Руської», однак
– воно належало й належатиме Змієві! Жодний
жалюгідний кожум'яка чи змієборець не здолає у
вовік Володаря пагорбів і підземель (с. 27).

Що й казати, незвичайна біографія Владислава Городецького,
його неординарний характер, який проявився у найвидатніших
творіннях цього майстра, – багатий і непростий матеріал для
роману. Проте Олесь Ільченко не береться писати біографічний
роман. Тому відстеження життєпису архітектора тут обмежене
задумом автора. Його завдання – творення повноцінного роману
про Місто, причому в виразно окресленому часовому зрізі – по-
чатку ХХ ст. Отож, через постать Городецького автор упроваджує
читача в образ Києва – новітнього, динамічного, творчого цент-
ру, що символічно об'єднує та примножує зусилля багатьох геніїв
і талантів.

Владислав Городецький – уособлення цієї якості міста. Тому-
то увага автора не обмежується його діяльністю в Києві: не менш
колоритно оповідається в «Місті з химерами» про численні манд-
рівки архітектора, що були викликані потребою його душі й добре
відображали неспокійний, експериментальний, відкривавчий дух
того часу. Автор переймається симпатією до героя, навіть схиль-
ний частково виправдати брутальність його мисливських оргій,
котрі, зрештою, сам Городецький описав у книзі про полювання в
Африці. З іншого боку, про яскраві пригоди майстра поза періодом
його київської діяльності лише побіжно згадано. Як-от, в оповіді
про час роботи в Персії, що складає властивий епілог роману «Міс-
то з химерами».

Містичний мотив у романі Ільченка неглибокий, а нерідко й
плиткий. Хоча, варто визнати, як прийом для масового читача, він
цілком непоганий і себе виправдовує на такому рівні: забезпечує
інтригу читання, та й в оформленні книжки присутній. Адже на
форзацах знайдемо мапи старого Києва із зазначенням символічно-
го трикутника зла, а в оформленні шмуцтитулів розділів доречною

домінантою виступають зображення химер із київських споруд Городецького. Усі ці елементи працюють на цільне враження від книжки.

Головний герой роману Олеся Ільченка, архітектор Городецький, відчуваючи одержимість духу Темряви, прагне пізнати природу зла, яке проникає в його сни. І звертається з цим до різних київських авторитетів. Урешті, він приходить до усвідомлення містичного трикутника, який утворюють новітні архітектурні символи міста, – цю фігуру значать будинки із зображенням нечистих сил на фасадах, причому один із них (той, що стає в основі трикутника) – його власний дім з химерами. Минає століття бурхливої історії, і вже в наш час юні слідопити розгадують таємницю, озброївшись дивом збереженими рукописами та криптограмами архітектора. Так можна окреслити основу містичного смислу роману.

Варто зазначити, що сюжетна лінія сучасності прописана в романі контурно й не вельми переконливо. Так само неглибокі образи київських школярів – Влада (Владислава, збіг імен тут також не без містичного присмаку!) та Артема. Попри намагання автора надати цим персонажам колориту (скажімо, через використання молодіжного сленгу в їхньому мовленні), їхня роль локальна, бо в дії твору ці герої потрібні тільки як виконавці наперед заданої функції – відтаємничення сакрального знання. Дається взнаки й менторський тон автора: юні персонажі виразно втілюють ідею повернення до культурних скарбів минулого від забуття радянської доби та збайдужіння нинішнього «комп'ютерного» покоління, відтак і мислення їхнє підігнано під ідеологічний задум автора.

Коли вже згадано про ідеологію, то завважимо, що й інші персонажі, буває, виголошують «ідеологічні» промови замість того, щоб провадити невимушені приватні розмови. Скажімо, Леся Українка, хоча зображена як епізодичний персонаж, усе-таки декларує в колі близьких власне розуміння декадансу, ніби читає реферат перед публікою. Або батько Влада, який наприкінці роману так висловлюється про святині в нашій історії:

...Храм – сакральний простір, осердя міста, села, містечка... Руйнації й закриття храмів, які пережила Україна і Київ зокрема в ХХ столітті, призвели до зменшення цього дуже важливого сакрального простору, своєрідного зникнення святих, намолених місць. Врешті-решт, за участі інших факторів, маємо Київ, який стрімко перетворюється в місто «третього світу»: величезне, брудне, незатишне, хаотично забудоване, непридатне для життя, з юрбами випадкових людей... (с. 148).

Усе нібито й правильно, і слушно, й змістовно. А от форма зраджує. Бо чи в таких словах батько зазвичай передає синові свій життєвий досвід? Автор ніби забуває в таких місцях, що йдеться не про публічну лекцію, а про художню прозу, яка повинна постійно витримувати потрібний стильовий реєстр, аби бути водночас і глибокою змістом, і художньо переконливою.

Владові й Артему у «Місті з химерами» доводиться осягнути, що витворений модерними київськими архітекторами містичний трикутник «затиснув» найдавніший і найблагородніший символ Києва – Святу Софію. Що, очевидна річ, спричинилося до фатальної долі Міста в ХХ столітті, коли воно опинилося під владою бісівських сил:

Три будинки з чортами є? Є! Софія з храму перетворилася на музей... Скільки церков у Києві зруйнували «антихристи», як казали на більшовиків при початку їхнього правління... А «Будинок з химерами» [...] був житловим, як його задумав Городецький, лише до 1920-х років. А звідтоді в ньому ніхто не живе, а так, заходить. [...] Нечиста сила в місті таки розгулялася!» (с. 133).

Дарма що Ільченкові не вдалося заплутати велику інтригу на містичному ґрунті й дати фору «кодові да Вінчі», успіх письменника проявляється в іншому. Він зумів змалювати захопливий образ Києва – міста живого, динамічного, оригінального. Міста, яке хочеться любити, яке вабить нас численними загадками та цікавинками. Його Київ початку ХХ сторіччя є саме таким. Втягуючи читача в орбіту знайомств та контактів Владислава Городецького, автор окреслює концентричні кола тогочасного культурного життя в нашому місті, а його захопленість природно передається читачеві. Олесь Ільченко розглядає в київському побуті перші появи мистецького авангарду ХХ століття – групу Давида Бурлюка, Олександру Екстер, Казимира Малевича, Абрама Маневича, Олександра Архипенка, Олександра Богомазова тощо. Він завважає гостинні виступи в Києві молодих столичних поетів Ніколая Гумільова та Михайла Кузміна. Не пропускає повз увагу також характерних київських персонажів, як-от Лариса Косач (Леся Українка) чи Анна Горенко-Ахматова. Або – авторитетів зі сфери гуманітарних наук, як-от історик і мистецтвознавець, засновник українського музею Микола Біляшівський чи знаменитий археолог Вікентій Хвойка, що відкрив трипільську цивілізацію.

Шкода, що ці та інші значущі постаті автор використовує трохи котурново, тільки задля культурного тла. Адже особисті

контакти Городецького з усіма цими особами виглядають дещо надуманим прийомом. Як-не-як Київ початку нового століття налічував понад сто тисяч мешканців, та й елітний його прошарок був чималим, а відомий архітектор, певно, не завжди вчашав до салонів та театрів. Проте добре, що культурні герої Києва таки є в романі Олеся Ільченка. Добре, бо вони засвідчують багатство та різноманітність тогочасного інтелектуального життя міста. Адже Київ початку минулого століття – не лише стрімко зростаючий мегаполіс, що втілює індустріально-будівельний бум Східної Європи, а заодно забезпечив працю та перспективи творчої кар'єри таких блискучих майстрів, як Владислав Городецький. Це також місто, в якому творилася висока культура – та, яка не лишилася непомітною у світовій історії та яка вписала яскраві сторінки в мистецтво нашої епохи. У цьому сенсі патріотичний пафос Олеся Ільченка цілком зрозумілий і виправданий, вартий заходу.

Роман Олеся Ільченка «Місто з химерами» здобув читацьку прихильність. Про це свідчить наданий йому за рейтингом газети «Кореспондент» титул найкращої української книги 2010 року. А все ж навряд чи романові Ільченка під силу викликати масовий інтерес українців до свого столяного міста. Такий ефект не досягнув би навіть бездоганний твір. Проте вода камінь точить. І примноження художньої киевіани, яке стає знаком нашого часу, потроху справляє, що наші сучасники активніше пізнають київську бувальщину як елемент пам'яті національної й загальнокультурної. Місто-палімпсест, яким є Київ, здатне не одному авторові дати натхнення на свіжі та оригінальні задуми. Автор «Міста з химерами» зреалізував такий задум, привертаючи увагу читача до палімпсестної історії міста і апелюючи таким чином до наших патріотичних почуттів. Київ Олеся Ільченка – місто, варте меси. Чи, інакше кажучи, варте культу.

Київ як інтрига

«Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка – містичний роман, який цілком гідно розвиває перервану свого часу традицію містичної прози. За кулісами Даниленкового твору іронічно усміхаються Гоголь і Лесков, Булгаков і Підмогильний. І, звісно, шістдесятники з їхніми неординарними спробами химерного роману. Валерій Шевчук, який тут присутній не лише в стильових ескападах та підтекстових смислах; автор робить його героєм твору (байдуже, що епізодичним, зате колоритним). Традиційність – це те, що визначає загальний задум твору, його дух і сферу властивих інтертекстуальних паралелей, які зосереджені навколо широко закрової теми Києва – у міському фольклорі, історії, літературі, монументальному

мистецтві тощо. Традиція надає певності авторові, який береться за чергове відчитування таємниць міста-палімпсеста, одного з утілень образу Вічного Града й сакрального локусу на цій землі.

Якщо Ільченко зосереджений на одній репрезентативній постаті (архітектора Городецького) та на одному часовому зрізі – добі модерну, то Даниленко більш універсальний у своїй візії Києва, яка включає і профіль княжого середньовіччя, і легенди бароко, і химерії модерну. Усі ці деталі працюють на загальний образ міста – втілення людського духу, а разом з тим і поля, на якому стають до одвічного герцю добрі та злі сили, що правлять світом.

Варто, однак, застерегти, що Даниленкова традиційність – це не консерватизм. Романіст уміло влітає в свою оповідь ознаки новітньої, постмодерної прози: чи то в композиційному прийомі роману-кросворда (блискучим майстром подібних експериментів був недавно померлий Милорад Павич), чи то в колекціонуванні парадоксальних людських історій, якими інкрустує (не завжди органічно) сюжет твору. Зрештою, жанрова природа «Кохання в стилі бароко» також сприймається як добрий коктейль різних романних форм. Тут тобі й інтелектуальний детектив – без крові, зате з напруженим, міцно вибудованим сюжетом. І витончена *love story* з динамічним та драматичним перебігом подій – палкою пристрастю, ревнощами, сварками й трагічним фіналом, себто всіма хрестоматійними жанровими атрибутами. На локальному рівні маємо численні історичні екскурси, що, разом взяті, ніби софійська мозаїка, складаються на справді поважний київський епос. Можна було б говорити й про кшталт «архітектурного» роману, настільки виразні та влучні в ньому описи найхарактерніших будівель Міста. А ще свої оповіді В. Даниленко щедро приправляє містиккою, що не лише зміцнює інтигу, а й своєрідно наркотизує це читво для кожного, хто хоч трохи знає нашу столицю.

Роман Володимира Даниленка в повному сенсі слова киевоцентричний. Тобто, справа не в тому, що дія відбувається в цьому місті, – було б надто банально й просто, – річ у тім, що акція «Кохання в стилі бароко» не могла би розігратися в жодному іншому місті. Минуле граду Кия ніби переслідує героїв. Надто – у двох його вимірах: монументальному та містичному. Якщо перший рельєфно проявляється в міській архітектурі (знов-таки, автор не обмежується описом місцевих пам'яток, проте з інтригою оповідає про їхні особливості й таємничі людські історії, які приховує цей камінний літопис), то другий знаходить відображення на рівні потаємного зв'язку з іншими світами, який повсякчас відчувають або навіть провокують персонажі твору. Шедеври міського

будівництва творять своєрідний код, який намагається розгадати головний герой Валерій Колядевич. Не випадково й за професією він – архітектор, тобто людина, яка добре знається на мові каменю. Окрім того, Колядевич як справжній інтелектуал цікавиться та захоплюється різними гранями життя колишнього Києва, але й володіє добрими знайомствами в колі сучасної еліти.

Словом, такий персонаж – ідеальна жертва для класичної спокусниці. І вона з'являється в образі Юлії Маринчук, в яку наш герой фатально закохується. Про перипетії їхнього несамовитого кохання говорити не будемо – хай читач сам їх відстежує, лишимо йому цю приємність. Завважимо лишень, що епізод зустрічі з Юлією є властивим моментом зав'язки романної дії, а стосунки коханців заповнюють весь сюжетний простір, час від часу поступаючи чи то вставним оповідям з історії міста, чи то епізодам «польових досліджень», коли Колядевич разом з Юлією вибираються до магічних місць старого Києва. Не обходиться в цьому моменті без містифікації, позаяк ще при першій зустрічі майбутня коханка підсовує Колядевичеві таємничий кросворд, який спонукатиме розгадувати, відмірюючи тим самим – крок за кроком, із розмірністю клепсидри – час його земного існування. Герой із часом усвідомить чи, точніше сказати, відчує, що потрапив у пастку, але ж уся біда в тому, що ця пастка солодка й несамовито ваблива. Його обраниця виявляється схожою на жука-ламезуху, що виділяє наркотичний запах, від якого п'яніють мурахи. «Сп'янілі мурахи заціпеніло дивляться, як ламезухи їдять мурашенят, і їх не проганяють, бо вважають своїми» (с. 169).

Як видно, В. Даниленко творить чергову версію фаустівської теми *спокуси та жертви*, солодкої миті, заради якої герой готовий заплатити найвищу ціну. Історія Колядевича огорнута багатою й субтельною символікою, що нагадує читачеві численні літературні й позалітературні (скажімо, історичні або актуальні політичні реалії України) аналогії, які в короткій рецензії годі було б перелічити. До речі, ім'я спокусниці, що стає втіленням архетипного образу жінки-смерті, також не випадкове. Складається враження, ніби наші письменники мають особливу вразливість на це ім'я (нагадаю, що один з пізніх романів Павла Загребельного має назву «Юлія», ще й зі знаковим підзаголовком «Запрошення до самогубства»). Уже не кажу про підозри, що літератори – то закладні майбутнього, бо про це взагалі страшно й говорити вголос.

Володимир Даниленко сприймає Київ як сакральний простір: поруч із нині сущими тут продовжують жити ті, які давно покинули цей світ. Вони або приходять у наші сни, або ж надалі

мандрують містом, знаходячи в ньому властиві ніші – ночі, безлюдних околиць, загумінок і таємничих схронів, парків і покинутих будівель чи, врешті, магічного засвітття-задзеркалля. Коли говорити про тіні, то вони репрезентують ніби розчинену субстанцію цього міста, перевтілюючись у деталі будинків або речі. Автор обґрунтував цілу теорію таких перевтілень, що їх зазнають духи міста. Її вкладено в уста привида колись найбагатшого подільського купця Симхи Лібермана, якого позбавили життя в революційному 1917-му, такого собі типового мешканця підземного київського світу:

Споглядаю краєвиди, дивлюся на тіні людей, що блукають навколо зруйнованих могил, і мандрую берегами підземних річок. О, під землею є на що подивитись! Там течуть ріки з гарними назвами – Либідь, Глибочиця, Клов, Западінка, Горянка, Скоморох, Мокра, Совка, Любка, Киянка, що дзюркоче за Львівською площею в улоговині Киянівського завулку, і навіть мертві ріки – Курячий Брід і Почайна, в якій князь Володимир хрестив киян... А я проникаю у сни давно померлих людей, у яких продовжують текти ці ріки (с. 146).

Логічним висновком цієї теорії є твердження про загальний зв'язок матеріального й містичного світів – воно видається нам неймовірним, надуманим, а проте автор апелює до читача, аби не легковажив цього зв'язку:

Думаєш, мертві нічого не бачать? Вони за вами спостерігають, приходять у ваші сни, підказують, коли треба, і переживають, коли ви щось не те робите (с. 146).

Саме сакральний статус Києва (у кращих традиціях середньовічних апокрифів та житій, зокрема киево-печерських старців) пояснює, чому це місто так часто зазнає атак сил демонічних, чому його слід постійно берегти від впливів зла, яке завжди поруч, за майже невловною межею. Певно, що в романі не обійшлося без живої міфології, яка передається з покоління в покоління киян: про сумнівну славу Лисої гори, про привид замку Ричарда на Андріївському узвозі, про чорного монаха, що провокує аварії на мосту Патона, про потвор Будинку з химерами, які вночі начебто оживають. Автор уміло обіграє знані легенди, цей характерний пласт сучасного міського фольклору (скептичні сучасники мало

в що вірять, а от забобонні та містичні оповіді полюбують достоту так, як колись, століття чи два тому). Та він не задовольняється лише цим фольклором, а істотно доповнює місцевий бестіарій, оповідаючи про призабуті постаті й, підозрюю, домислюючи або вимислюючи окремі з цих пікантних історій. Коротко кажучи, оповіджені В. Даниленком сюжети переконують нас, що межа поміж добром і злом надто плитка, аби її можна було безпомилно пізнати. Істина, звісно, не нова, збаналізована, а проте в художньому творі вартісна остільки, оскільки майстерно убрана в образну плоть.

А в художній вправності В. Даниленкові не відмовиш. Він свідчує досконале вміння оповідати людські історії, приперчуючи їх добре витриманою інтригою та насичуючи водночас ненав'язливим дидактичним сенсом. Ба більше, усі ці приватні оповідання письменник потрапив органічно пов'язати в цілісний сюжет, що було, мабуть, нелегким завданням. Романіст узагалі, – на відміну від більшості своїх колег, варто завважити, – вміє добре організувати композицію твору й вибудувати цікавий, пружний, не надуманий сюжет. Тому-то тридцять вісім розділів твору не розпадаються, як молекули в ядерному реакторі, а міцно тримаються купи, попри різноманітні вставні сюжети, якими вони переповнені. Звісно, ця композиційна стрункість зраджує і зворотний бік: більшість приватних історій, оповіджених автором, – це конспективні сюжети, в яких годі шукати глибших психологічних мотивацій дій персонажів.

Отож, Київ став повноцінним героєм Даниленкового роману. Відчувається: такий твір могла написати людина, яка добре знає це місто. Причому не лише в його суєтній зовнішній оболонці (не плутати з мешканцями Оболоні – їм у романі не поталанило, бо дія головно відбувається в історичній частині міста над Дніпром), а у відчутті, в атмосфері й шармі, в душі, у тому, що ще римляни влучно нарекли *genius loci* (дух місця). Само собою, В. Даниленко мусив, як і його герой, чимало часу провести в Парламентській бібліотеці, визбируючи з різних джерел – путівників та енциклопедій, преси та біографій – цікаві подробиці минулого Києва, які можна було б огорнути в туманні матерії домислу та «продати» читачеві вже як власні містичні оповіді-версії. Це визначило інтелектуальний характер твору: роман найбільше зацікавить тих, хто знається на темі Києва й цінує таємниці його історії, місцеву міфологію, численні локальні легенди, що зберігають примхливий аромат минувшини.

У цій інтелектуальній якості автора, здається, можна ідентифікувати з його героєм, бо їхній погляд на Київ багато в чому збіжний. Це не лише реальне сучасне місто (хоча і воно також), це

загадковий, магічний град з особливою, незбагненою долею, що зашифрована в його пагорбах і долинах. Це не лише видатні архітектурні пам'ятки (Будинок з химерами В. Городецького або Будинок зі шпилем з Ярославового Валу), а й прикметні ландшафти, таємничі або непевні місця, як-от Лиса чи Замкова гора, брама Заборовського, монастир у Видубичах, Аскольдова могила чи міст Патона. Вони втілюють містичну силу Києва, яка сторонньому поглядові зазвичай не відкривається.

Таким чином, вдячний читач роману – той, хто мешкає в Києві або принаймні добре знає це місто. Підкреслюю епітет *вдячний*, бо, поза сумнівом, роман слушно претендує на широку публіку, і гріх було би обмежувати коло читання лише киянами. Однак прагну звернути увагу на інше. Міра причетності до міської міфології обумовить ступінь читацького задоволення од цього тексту. Скажімо, в царині нічних клубів та ресторанів столиці (про вишукане меню сих закладів узагалі мовчу) я відвертий профан, через що залишається вірити Даниленкові в його описах подібних гламурних місць. Зате в белетризації життєвих історій Владислава Городецького або Олександра Мурашка зазнаю приємності читання, відкриваючи для себе окремі деталі або подивляючи, як майстерно їх містифікував автор, допосовуючи до загального задуму містичної *love story* чоловіка зі смертю.

Бестіарій

«Кохання в стилі бароко» – це, проте, не лише Київ. Дію роману можна окреслити, силою специфіки задуму письменника, наступним чином: у Києві так само, як будь-де інакше, де триває життя та панують людські спокуси й пристрасті. У романі переплітається кілька екзистенційних мотивів, які апелюють до нашої культурної пам'яті та уяви. Це, по-перше, вже згаданий *мотив Фауста*, себто пізнання миті натхнення й щастя, а також ціни, яку доводиться платити за таку розкіш, – завжди актуальний, зокрема для мистецької богеми, яку представляє головний герой твору Валерій Колядевич (прізвище цікаво поєднує символіку народження і смерті: в ньому закодовано прадавній слов'янський культ Коляди як народин світу, але саме у Свят-вечір персонаж змушений буде прощатися з життям).

По-друге, це мотив *жінки-смерті*, котрий віддавна, либонь, ще від Біблії, відомий у культурі. Юлія Маринчук, як установить читач, разом з автором розплутуючи загадки детективного стеження, – це людина-фантом, вона може виступати з однаковим успіхом під різними іменами, втілюватися в різні зовнішні форми, маркуючи своєю появою чоловічу слабкість перед жіночою

красою та спокусливістю. Ця жінка володіє надзвичайною силою: зваблюючи, вона водночас дарує миттєвості найвищого натхнення та щастя, як-от в описаних тут історіях Сержа Лифаря, Олександра Архипенка або Олександра Мурашка. І в цьому криється секрет її магічного впливу на тих, кого визнає своїм обранцем.

По-третє, автор реалізував класичний для містичних романів сюжет *демона* та випробувань, які він насилає на людей. У кількох епізодах твору з'являється загадковий пан у чорному сюртукові, якого знають як Баал-Зебуба. Це подоба Того, ім'я якого добра народна традиція велить не згадувати вголос, аби не накликати на себе зло. Як і слід було сподіватися, Баал-Зебуб спокушає слабких у вірі й полюбляє товариство марнославних та загарбушних, яких серед киян не бракує. Серед його приятелів письменник зобразив і захланних депутатів, які легковажно укладають традиційну угоду про продаж душі за земні блага, і навіть архімандрита Печерського монастиря, так само небайдужого до гріховних утіх. Ці стосунки логічно доходять свого апогею під час бенкету в «салоні Уляни» (знову це фатальне жіноче ім'я!), в якому беруть участь Колядевич та Маринчук. Читач, певно, здогадується, що це варіант хрестоматійного відомого *балу сатани*, без якого подібні твори не обходяться.

Нарешті, дрібка перцю або добра нагода, аби побурчати з приводу того, що критикові не сподобалося. Для такого колоритного твору не зовсім вдалою видається назва. Звісно, є в ній і кохання, і бароко, і алюзія до Милорада Павича, один з романів якого має назву «Кохання в Царгороді» і, власне, побуваний як роман-кросворд (!). Усі ці аналогії доречні, а все ж назва залишає відчуття недоситу, бо не зовсім адекватно представляє суть твору, Мені тут бракує якоїсь вказівки на місце дії, адже київська тема – тотальна для цілого твору. Щоправда, якоюсь мірою цей брак компенсує репродукція картини О. Мурашка на обкладинці видання – вона однозначно вказує, що маємо справу таки з «київським текстом».

Історію кохання Колядевича та Юлії, яка становить сюжетну основу твору, автор вкладає в уста київським атлантам, каріатидам та іншим екзотичним істотам, які вночі начебто оживають та за чергою оповідають її частинами. Відтак кожен з розділів роману починається зі своєрідного заспіву-містифікації, коли потвори дають ознаки життя чи навіть заграють із людьми. На жаль, багаторазово повторюваний, цей прийом стає нудним та одноманітним. Зрозуміле бажання автора екзотично інкрустувати любовну історію, оформити кожен її шматок у добротну рамочку, але тут виникає враження явного дискомфорту, коли кічувата рамка не пасує до сцени широкій пристрасті чи історичної легенди. Чи потрібне

було взагалі таке прикрашення сюжету? Коли вже автор оживляє скульптурних потвор із фронтонів київських будинків, то мав би подбати про функціональність такого акту. Бо набір реакцій і дій, яким він їх наділив, є доволі-таки пересічним: чи то багатозначно зітхають, чи виходять розім'яти кості, чи, на крайній випадок, злітають на дах будинку. Не кажу вже про «дискримінацію» одних супроти інших. Так, із близнят Нечистюків – потвор з кажанячими крилами, що прикрашають балкон палацу на Ярославовому Валі, – чомусь саме Тім залітає на дах, гуляє по дворі й оповідає історії, тоді як Сім мусить незмінно тримати балкона, лаючись та заздрячи більш просунутому братові. Словом, прийом умовної оповіді в такому виконанні баналізується: його би ще вистачило на кілька епізодів, але, розтягнутий на мало не сорок розділів, знуджує читача.

Вище я хвалив концептуальну та композиційну стрункість роману, але варто також застерегтися, що і в цьому аспекті не все гладко. Може, саме через те, що задум змушує до суворой дисципліни, стають такими помітними окремі відступи, які цю логіку ставлять під сумнів. У таких випадках роман нагадує сумнозвісний «будинок, з якого випадають камені». Можу зрозуміти мотиви, з яких автор бере паузу й пропонує читачеві відпочити від напруженої дії. Але коли такі паузи не пов'язані з сюжетом (точніше, умовно прив'язані), та ще й нічого нового не дають для розуміння романного задуму, то виглядають зайвими декораціями, і тільки. Скажімо, розділ XXV («Суботня гостя і пряникове бароко»), попри блискучу фейлетонну майстерність, яку автор демонструє в портреті московської гості Акуліни Курочкіної, якимось не вписується в романну брилу й виглядає чужорідним тілом. Звісно, той розділ не обділений літературними цнотами і містить блискучі спостереження. Чого варте, наприклад, таке відкриття Курочкіної, що українці навіть з собаками спілкуються по-українськи (однак це окрема тема для дискусії, бо, за моїми спостереженнями, навпаки, українці частіше командують псам російською, наївно вірячи, що ця мова, мабуть, їм більш зрозуміла)! Отож, автор міг би ретельніше попрацювати над тим, щоб із його добротного будинку не випадали камені окремих вставних сюжетів.

Володимир Даниленко добре робить, що видає свої книги у Львові, в Літературній Агенції «Піраміда». Принаймні добросовісне редагування галичан впадає в око. А все ж, як у живих людей, не обходиться без окремих проколів, на щастя, рідкісних як на міру цілого тексту. Так, варто було поправити кальковані форми: «лишилась розуму» (с. 191) – на «втратила глузд», «збожеволіла»;

«лишається виходу» (с. 255) – на «позбувається виходу»; «підізва-ла офіціанта» (с. 293) – на «покликала». Окремі звороти невластиві: «кабан ворухив носом» (с. 199), коли зазвичай свині ма-ють рило, а не ніс. «Чутлива людина завжди відчуває небезпе-ку» (с. 230) – тавтологія лишилася не зауваженою. Трапляються коректорські недогляди, головню там, де було змінено граматичну форму слів під час редагування.

Роман Володимира Даниленка заново інтерпретує традицій-ний київський бестіарій, і в цьому розкривається свіжість та ін-трига цього тексту. До його активів належать добра епічна манера (при зловживанні сучасників потоком свідомості та «бароковим» багатослів'ям дисципліна стилю підноситься в ціні як цнота літе-ратури), багатий інтертекст (тема Києва невичерпна, але це й ви-клик для сучасного письменника), чітка сюжетно-композиційна дисципліна, яка робить роман добре організованою структурою. Зміксувавши різні, часом цілком відмінні, жанрові форми, автор усе-таки подбав про їхню вписуваність в єдину формулу: коктейль вийшов і кольоровий, і п'янкий. А ще роман справляє враження до-бре організованої шахової партії, до якої автор запрошує уявного читача, не вельми охочого до гри. Робить це В. Даниленко з далеко-глядним наміром і потаємною мрією таки втягнути свого *alter ego* в гру, викликати в нього азартні відчуття. І – досягає успіху.

Два погляди на Київ – реальний і містичний – цілком гідно ре-презентують сучасні пошуки української літературної урбаністи-ки. Освоєння міста відбувається в українській літературі на різних площинах: і вишир, через вписування в нього українських культур-них реалій, і вглиб, через відшарування призабутих культурних пластів минулого, що відбивають традиційну ідентичність, зафік-совану в давніх пам'ятках та застиглу в характерній архітектурі міста над Дніпром. Таким чином київський епос збагачується но-вими інтерпретаціями.

Схід Сергія Жадана

Жадан Сергій. Деш Мод: Роман /

Післямова Павла Загребельного. – Харків: Фоліо, 2004. – 229 с.

Жадан Сергій. Біг Мак²: Проза, поезія. – К.: Критика, 2006. – 232 с.

Творчість Сергія Жадана привертає широку увагу зокрема тим, що пропонує візію сучасної України, не замріяної в минушні, не архаїчно-консервативної. І за східноукраїнським корінням, і за ідентифікацією з великим індустріальним містом (Харків), і за поколінневими критеріями Жадан вписується в формулу пошуків нової національної тотожності. Така тожсамість критично трактує попередні, що не витримали іспиту часом Незалежності України, й прагне узгодити кондицію сучасного інформаційного та глобалізованого суспільства зі світовідчужанням молоді української людини.

Понижчі спостереження будуть стосуватися двох неодмінних аспектів такої інтерпретації спільного досвіду, а саме – темпоральної та просторової. У відчутті часу Жадан репрезентує позицію молодого покоління, яке визволяється з-під влади тягучого й нудного часоплину радянської та пострадянської доби. Причому визволяється радикальним чином, навіть якщо доводиться жертвувати при цьому почуттям стабільності та побутового комфорту. У сенсі простору прикметна оптика промислового Сходу, крізь окуляри якого Жаданів герой споглядає світ. Ця оптика актуалізує ціле гроно мовно-культурних проблем, зраджуючи не тільки їхню невирішеність, а й дотеперішню замовчуваність та своєрідну екзотичність. У цьому творчість Жадана набуває новизни й інтриги, визначаючи прагнення письменника до освоєння раніше забороненої зони культурного топографування України.

Час і міжчасся

Назва Жаданового роману «Депеш Мод» (2004) зраджує цікавий парадокс сприйняття, що інтригує й трохи епатує читача. В основі її – музична асоціація, хоча насправді персонажі цього твору не належать до тонких знавців чи шанувальників згаданої рок-групи. Для них вона попросту є символом іншої культурної парадигми, котра – мірою своєї забороненості й недосяжності – привертає увагу й видається чимось екзотичним і загадково-феєричним, на відміну від оскомної реальності періду цивілізаційного розламу, себто кінця 80-х та початку 90-х років минулого століття.

«Депеш Мод» – то символ свободи, про яку потайки мріють персонажі Жадана, слухаючи маразматичну радіопередачу про ірландську групу, де акценти розставлено відповідно до советських ідеологічних кліше – визвольна боротьба, пролетаріат, знедолені проститутки та наркомани як символ загниваючого Заходу тощо. І цього достатньо. «Депеш Мод» – код таємничої культурної інакшості, яка не відома й приваблива для підлітків, що є героями роману. Це втілення альтернативи реальному щоденному досвідові змаргіналізованого існування, хай і невизразно уявлюваної, мало не інтуїтивно розпізнаваної.

Утім, колишні культи, сприйняті в сучасному контексті, підтверджують враження минулості, плинності буття. Про це слушно розмірковував Костянтин Москалець. Він зіставляв колишнє й нинішнє сприйняття тих самих рок-гуртів, що були кумирами його покоління (вісімдесятників). Оцінку ускладнює зміна критичної опінії: якщо раніше творчість рок-музикантів була забороненою, то тепер вона цілком доступна, але застаріла, як і популярні колись вінілові носії звуку в добу електронних медіїв. Москалець зокрема спостерігає: «Слухаючи старі рок-групи, такі, скажімо, як «The Doors», «Led Zeppelin», «Pink Floyd», раптом ловиш себе на думці, що се вже глибока історія. Отож, наша юність, просякнута їхньою музикою, – теж історія, і ми непомітно для себе зістарилися? Адже багатьох із тих, хто грав сю музику або слухав її разом з нами, уже немає серед живих. Але ж ся музика, навіть запиляна на мільйонах адаптерів, залишається для нас новою і живою, майже тотальною тій, якою ми почули її уперше. Чим, у такому разі, є історія – отим «майже»? Ледь помітні спотворення улюблених ходів і фраз, щось на кшталт зморшок, які торкнулися коханого обличчя; деякі речі перестали подобатися взагалі, деякі викликають сміх і бажання спародіювати їх, ще інші, до яких ми давніше залишалися індиферентними або ледь «теплыми», тепер стали найулюбленишими

– поруч із тими, які й не переставали ними бути. [...] Історія закінчується разом з нами. І як би не набив оскому цей образ, але ми продовжуємо жити при світлі погаслих зірок і орієнтуватися по них».

Рефлексія К. Москальця – то виважена істина інтелектуала, що роздумує над пережитим. Стосовно Жаданового роману «Депеш Мод» вона може видатися надто віддаленою, адже персонажі цього твору не схильні до глибокого рефлектування світу взагалі й музики зокрема. Вони, як і належить підліткам, пізнають цей світ ізсередини, від його гріховної природи й морально-етичних суперечностей. Поза тим, виразно декларують свідомість іншого покоління, що не обтяжене ані досвідом протистояння радянській тоталітарній системі, ані практикою виживання чи пристосування, що визначила ідентичність старших поколінь українців, громадян СРСР. Точніше, практику виживання таки набувають, однак у перехідних умовах і на власну руку, ігноруючи поради та рецепти старших.

Сергій Жадан акцентує в цій сув'язі минулого й сучасного міжпоколінневі конфлікти. Дія роману «Депеш Мод» відбувається в період радикальної кризи суспільства, що, безумовно, відбивається на всіх рівнях життя. Дається взнаки цей руйнівний вплив передовсім у свідомості пересічних молодих людей, а саме такими постають персонажі роману. Разом із відразою до культивованої згори системи цінностей, що виявляється фальшивою та лицемірною при кожному наближенні до реальної дійсності, з'являється й неприйняття юними старшого покоління, батьків, котрі не зуміли дати своїм дітям справжні орієнтири в житті й спровокували їхнє безкінечне блукання в нетрях хворої міської субкультури, на грані виживання й алкогольного отруєння, екстремальних випробувань і тотального збайдужіння. Юні герої сприймають довколишню цивілізацію як мертву, нефункціональну, як вихолощену систему, котра вже не регламентує внутрішніх засад моральності, а лише здатна на силову, репресивну дію.

При цьому Жадан умовно зіставляє три часові виміри, проєктуючи свої рефлексії на минуле, сучасне й уявлюване майбутнє водночас. У такій візії прозаїка історія опиняється у світлі перехресних перспектив, засвідчуючи тим самим свою відкритість до зміни смислів та привнесення нових значень у схему подій, котрі вже відбулися. Мова йде про набуття знаковим минулим нових аксіологічних параметрів, що представляють плинність історичного часу.

Коли я стану дорослим і мені буде 64, я обов'язково згадаю всю цю тягомину, хоча би для того, аби з'ясувати, чи і я перетворився на

таку малорухому худобу, яка тільки й може, що пережовувати нікелевими щелепами запаси хавки, приготовані на довгу полярну зиму. Як я буду почувати себе в 64? Чи мене так само будуть ненавидіти всі ці діти вулиць і супермаркетів, як сьогодні я ненавиджу всіх, кому за 40 і хто вже встиг окопатись на зелених пагорбах цього життя, якраз із сонячного його боку? (с. 57–58).

Така перехресна часова вісь дає змогу письменникові поновому, досить-таки радикально, осягнути сутність «великої депресії», котра стала органічною драмою советського минулого його країни й *volens nolens* передається молодшим як травматичний досвід. Це спроба наблизитися до розуміння попередників, котре герої Сергія Жадана схильні цілковито звинувачувати у власній безталанності та неприкаяності. Адже життєва незреалізованість батьків, ставши невитравленою травмою їхнього існування, в нових умовах стає тим обтяжливим спадком, що переходить до молодшого покоління.

...З чого починалась їхня персональна велика депресія, де її початки? Очевидно, що це від сексу, або від радянської влади, іншого пояснення я особисто не знаходжу. Я люблю дивитись старі фотоальбоми, з фотами із 40–50-х років, де ці чуваки, веселі й короткострижені, обов'язково посміхаються в камеру, у військових або петушних формах, з простими і потрібними всім речами в руках – розвідними ключами, фугасними гранатами, чи на крайняк – макетами літаків, діти великого народу, прапороносці, бляхамуха, куди це все поділось, совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати для дяді сема, ось що я думаю. В кожному разі, я весь час помічаю, з якою ненавистю і відразою вони дивляться на власних дітей, вони на них полюють, відловлюють їх у глухих коридорах нашої безмежної країни і хуячать по нирках важким кирзовим чоботом соціальної адаптації (с. 58).

Категорична переоцінка покоління «батьків» тут поєднується з не менш радикальною ревізією самого образу советської історії, який свого часу ідеалізувала комуністична пропаганда. Попри суб'єктивні крайнощі оцінки, це властива точка відштовхування,

що її здобуває «втрачене покоління», яке репрезентують герої Жадана. Без неї важко уявити собі дистанціювання від пам'яті минулого, котра стає спровокованим та негативним досвідом і, таким чином, спонукає до пошуку іншого шляху, аніж протоптана батьками дорога в ілюзорне комуністичне майбутнє.

Звідси характерна для Жадана апологія безпритульності, сирітства, безбатченківства. Вона є зворотною стороною кризи традиційності, спадковості в українському суспільстві, коли старше покоління втратило авторитет в очах молодшого. Розрив поколінь – проблема глобальна, суть якої не можна зрозуміти без заглиблення в драматичну історію ХХ століття з репресіями, війнами, асиміляціями, примусовим зреченням батьків тощо. Неприкаяність Жаданових героїв із «Депеш Мод» стає логічним наслідком певного циклу історичних подій, що якнайглибше змінив структуру суспільства, торкнувшись його ментальності та традиції.

Претензійний лузер

Притаманна постмодернізму «дегероїзація» героя спонукає до зображення його відважних експериментів не тільки з суспільною мораллю, а й із власними поглядами, ба навіть, із психофізіологічною природою. На ґрунті української літератури ця тенденція зустріла значний резонанс саме в молодіжній прозі, яка химерним чином утілює ідеї розкріпачення та емансипації особи в посттоталітарному суспільстві. Характерний для молодого покоління протестний пафос реалізується найчастіше саме через протистояння загальноприйнятим моральним нормам суспільства, яким молоді кидають виклик. При цьому не дивує, що юнацький бунт зазвичай не сягає глибоко – до історії попередніх поколінь та колоніальної селекції, що пригнічувала формування еліти та унеможливила повноцінну модернізацію національної культури в ХХ столітті. Він концентрується, головним чином, на оцінці «батьків» та відчайдушній спробі вийти з тіні профанного минулого як джерела «втраченого часу».

У молодіжній літературі нерідко поєднується депресія героя, викликана загубленістю в невідрадній сучасній дійсності, з розчаруванням, яке супроводжує його відчуття недавнього минулого. І той, і інший пласт сприйняття постулює втрату тривких цінностей та проявляється в пафосі оскарження трибу життя, в якому герой переходить вікову ініціацію та прагне утвердити власне Я. Демонструючи нехоть стосовно нормального, «здорового» суспільства, герой молодіжної белетристики схильний ототожнювати себе з маргінальним досвідом, з девіацією, зі станом хворобливості та

збоченства. Це породжує не тільки акцептацію, а й культивування хвороби як логічної відповіді на визнану в суспільстві «нормальність».

Таким чином, у ролі програмового героя сучасної словесності опиняється тип людини-невдахи, маргінала, *лузера*. Сергій Жадан залюбки робить предметом власних літературних рефлексій маргінальний досвід людської екзистенції. Протагоніст його прози та есеїстики полюбляє спілкування з людьми, викинутими поза борт суспільного корабля (романи «Депеш Мод» та щойно виданий «Ворошиловград», оповідання «Порно», «Десять способів убити Джона Леннона», «Anarchy in the UKR», «Сорок вагонів узбецьких наркотиків», «Собача старість вітчизняного автостопу», есей «Берлін, який ми втратили» тощо). Він прихильний до людей неуспішних, аутсайдерів суспільної самореалізації. І ця позиція не може не зраджувати власного ества героя, котрий принципово бунтує проти «нормальності», тобто нехтує з кар'єри, висміює владу та кпить з усякого офіціозу.

Варто тут відділити два пласти дійсності, оскільки семантичне навантаження маргінальності в обох випадках суттєво відмінне. З одного боку, йдеться про минуле, в якому асуспільне коло спілкування було своєрідним жестом протесту проти системи, виявом нонконформізму («Ворошиловград», «Депеш Мод»). З іншого ж боку, – сучасність, коли Жаданів герой обирає маргінальність з власної волі, цікавлячись – може, чисто відрухово – тією сферою життя, яка опиняється поза офіціозом і тим його приваблює, як колись вабила табуйована в СРСР західна рок-музика.

Знаєш, якщо ти подумаєш, із ким саме зустрічався протягом свого життя, то складеться враження, що хтось спеціально зіштовхує тебе з найкращими громадянами цієї дивної планети, я потім колись дякуватиму небесам за те, що мені довелося спілкуватись з такою кількістю потвор і невдах, я впевнений, що ніхто інший не спілкувався зі стількома аутсайдерами, які, коли добре подумати, і складають сіль нашого, пошматованого дотаціями й дефолтом суспільства... («Big Мак²», с. 40).

Більше того, ідентифікації себе з життєвими лузерами тут надається глибшого, сакрального сенсу. Не випадково автор підкреслює, що окремі історії людських уломностей складаються в його уявленні на цілісну картину суспільного життя, проявляють щось найістотніше («сіль ... суспільства»). Водночас при цьому

вони зберігають (що дуже важливо з погляду моральних вартостей!) свою дистанційованість та опозиційність щодо офіційних норм поведінки в суспільстві.

У творчій візії Жадана втрачають сенс межі культур і кордони держав. Пізнаючи Європу, він відзначає в ній насамперед ті явища (здебільшого маргіналізованої субкультури), які нагадують йому українську ситуацію, очевидно, побачену не з парадного, а загумінкового боку. У цей спосіб письменник прагне обґрунтувати думку про зближення Сходу й Заходу, адже безпорадність і хаос асоціальних явищ у цих суспільствах, справді, викликає невипадкові аналогії. Бандитизм, проституція, наркоманія, спавперизовані гіпі, нелегальні мігранти з убогих закутків континенту, тобто посткомуністичного Сходу і напівфеодалного Півдня, смітники на окраїнах великих західних мегаполісів – це те, що, на думку Сергія Жадана, споріднює наш світ із західним.

Та найбільшу спорідненість вбачає Жадан у самій істоті людини, що схильна до моральної деградації й індіферентності. Із цього погляду він урівнює свого героя, обтяженого травматичним минулим *homo sovieticus*'а, з пересічним представником західного світу, деконструюючи тим самим міф західної людини як носія високої культури. Ця аналогія знакова в сенсі ідеологічного навантаження, яке вона містить. Адже письменникові йдеться про те, щоб підкреслити абсурдність світу взагалі. Через те він поширює коло спостережень не тільки на власну країну та співгромадян (щодо цієї категорії маргінальність та цивілізаційна поразка вже не підлягає сумніву, вона аксіоматична), а на Європу, силкуючись знайти там докази подібного лузерства та оцінити їх як свідчення невдачі великої європейської ідеології демократії та ліберальних цінностей, що визначила поступ континенту в ХХ сторіччі. Звісно, у вимірах маргінальної міської субкультури відмінності цих двох історичних типів людини стають плитками й умовними. А власне про такий вимір йдеться прозаїкові.

...Печальні обрубки великої європейської псевдореволюції, вони в принципі всюди однакові – що тут, що у нас, і тих і тих свого часу боляче травмували історіями про психоделію й ойкумену, потім вчителі непомітно перебралися на нові помешкання, а ці бідаки ще й досі довтаються під холодними європейськими небесами в пошуках миру та благополуччя, натомість регулярно отримуючи свою порцію триндюль від муніципальних властей... (с. 41).

Таким чином, Жадан кодифікує недавній час як досвід урівнювання пересічної людини, що репрезентує як західну, так і східну цивілізацію. Постає лузера підноситься до рівня символу нашого часу. Письменникові йдеться про ті аспекти, які формують глибшу, родову сутність поняття людини. Це саме той випадок, коли можемо говорити про «появу нового екзистенціалізму», оскільки «центральною виявляються питання про відповідальність і безвідповідальність» (Тамара Гундорова). Разом з тим топос мандрівника (він часто експлуатується в текстах не лише Сергія Жадана чи його ровесників, а й таких різних авторів, як Юрій Андрухович, Богдан Бойчук, Валерій Шевчук, Юрій Іздрик, Оксана Забужко, Тарас Прохасько, Олександр Ірванець, Володимир Даниленко, Степан Процюк тощо) зміщує вагу із самого суб'єкта на об'єкт пізнання. Злиття з масою в цьому акті трактується як символічний акт любові, коли, не позбуваючись власної індивідуальності, приймаєш інші людські ідентичності й намагаєшся їх вмонтувати у власну картину світу.

Схід

Віддавна будучи аграрною цивілізацією, Україна доволі пізно прилучилася до культури мегаполісів. Так чи інакше, і міста першої урбаністичної хвилі (XIX та початку XX ст.), і другої (30–80-х років XX ст.) були частиною колоніального проекту, спершу – Російської імперії, а пізніше – СРСР. Само собою зрозуміло, що український елемент був у них змаргіналізований, а культурна атмосфера цих міст, більшою чи меншою мірою, відбивала стандарти тогочасної влади, підпорядковувалась державній ідеології, антиукраїнській за суттю й функцією. Не можна не брати цього до уваги тепер, ревізуючи систему цінностей з позицій незалежної держави й емансипованої збірної свідомості, котра визволяється з-під влади імперських стереотипів. Але такої свідомості в сучасній Україні явно бракує, і від цього виникає спокуса реставрувати, наприклад, царські культури.

З іншого боку, непросто сучасному письменникові деконструювати советську ідентичність у державі, яка досі не виробила щодо неї однозначної позиції й радше схильна вважати часткою модерної дійсності (про це переконливо свідчать пам'ятники та назви вулиць більшості наших міст). Відтак навіть у столичному Києві, як уже йшлося, більший вплив має саме советська символічна пам'ять (її силове поле нагадує про себе навіть у механізмах витіснення), аніж традиційна культурна історія. У гротесковому образі Андруховича цей вплив представлено як «повзучу комуністичну вічність, що зусібіч обклала ненависний сторозтлінний

Київ». Проте в містах Сходу держави цей чинник діє значно сильніше та ефективніше, ніж у Києві. Прикметно, що він досі гальвує колоніальні стереотипи мислення й поведінки.

Найважче - з ідентифікацією щойно постаєлих метрополій, міст-мільйонників, що формувалися навколо індустріальних центрів як засадничо тимчасові утворення. Загальна пам'ять таких міст не сягає далі двох-трьох поколінь, до того ж, вона вельми суперечлива, бо за цей час не відбулося становлення єдиної спільноти, а досі зберігається більше або менше відчутний поділ на дрібніші групи мешканців за соціальною, професійною чи етнічно-релігійною ознакою. Безумовно, цей простір важко піддається естетизації. Як мінімум, обсерватор новітньої східноукраїнської метрополії має діаметрально змінити оптику, застосовувану для спостереження західноукраїнського чи європейського міста. Мова йде не так про зовнішню несхожість ландшафту, яка, між іншим, також вражаюча. Але зовнішні ознаки похідні від внутрішньої організації, від преференцій та ідеалів утворюваної міської спільноти. І тут треба чітко наголосити, що у гру входить інша система вартостей, інша ментальність, котра домінує у масовій свідомості та формує ядро спільної ідентичності мешканців. Досить придивитися до критеріїв тожсамості Донецька - центрального міста Сходу, яке не лише радикально позиціонує себе щодо західного Львова, а й досить істотно - щодо столично-універсального Києва.

Як твердять сучасні дослідники, тотожність Донецька будувалася протягом кількох поколінь. Хоч перші її риси склалися ще до революції, вирішальне значення мало поширення советської ідеологічної моделі, згідно з якою це мало бути зразкове місто людей праці (шахтарів) і прообраз комуністичного майбутнього. Проте за гарно прикрашеним фасадом лишалися численні проблеми, зокрема соціально-побутового характеру, - і це перешкодило однозначному утвердженню міфу соціалістичної метрополії. Ще гірше, що Донецьк так і не витворив своєї культурної еліти, відтак не знайшов формули неповторності, задовольняючись стереотипами масової культури. Неспіввідносність духовного розвитку надто впадає у вічі на тлі амбіцій місцевої влади та великого бізнесу. Відсутність властивої культурної аури найдужче відчувають люди мистецтва. Так, поет Олег Соловей, відповідаючи на питання про творчу атмосферу в Донецьку, говорить:

Про середовище говорити навряд чи можливо. Принаймні тепер. Хоча ще років сім-вісім тому була ілюзія, що таке середовище справді існує. [...] Середовище, якщо говорити про літературу, в

основному російськомовне й – що значно гірше – російськоцентричне. [...] Нас аж надто небагато в цьому величезному місті, яке майже тотально позбавлене культурного ґрунту – навіть російського, не кажучи вже про український¹.

Для Сергія Жадана такий знеособлений і деморалізований простір Сходу є не лише темою творів, а й правдивим викликом його письменницьким можливостям. Певна річ, Жаданові образи Сходу приречені на контроверсійно-скандальне сприйняття, нерідко вони викликають відразу та епатаж публіки. Чого варте, скажімо, окреслення рідного Жаданові Харкова в ранній його збірці «Цитатник» (1995) як «міста байстрюків»! Але така вже доля піонерів – наражатися на неприємні речі й бути готовими до обструкції.

В аспекті літературної урбаністики нам видається надзвичайно прикметним есей Сергія Жадана – «Атлас автомобільних доріг України» (2006). Він був написаний спеціально для фотоальбому «Ukraine» молодого краківського видавництва «Nemrod», але також увійшов до другого, поширеного видання збірки «Bir Mak²» (2006). У цьому нарисі автор прагне текстуалізувати простір українського Сходу, зокрема його серцевинної частини, яку становить постпромисловий Донбас. Маємо свіжий і цікавий ракурс, тим більше вартий уваги, що це поодинокі, майже екзотична спроба означити урбаністичне середовище, яке досі майже однозначно було марковане як неукраїнське і, відповідно, відчужувалося в нашій культурі.

Жадан добре розуміє: до характеристики індустріального Сходу не пасуватимуть моделі та схеми, які дають змогу дефініювати Львів чи Ужгород. Тут не спрацюють порівняння з еталонними європейськими метрополіями. Належить знайти зовсім інший образний ключ. Так само літературний образ Сходу не може опиратися на антиномії минуле/сучасне (з підтекстовими асоціаціями сакралізованого або профанізованого буття) чи пригадуванні ідеалізованої картинки з історії давніших імперій. Адже історичний час тут узагалі не входить у гру. Потрібно шукати іншу опозицію, іншу схему, на основі якої можна було би будувати риторичну драматургію тексту.

У творенні збірною образу Сходу Жаданові швидше придаються аналогії з містами новочасної Америки чи Росії, ніж зі знаними європейськими центрами. У його тексті, справді, натрапляємо на такі характерні означення цієї території: «марксистський Клондайк», «справжні квартали Сталінграда» або, вже після переходу у

¹ Див.: Соловей Олег. Світ без літератури був би в ліпшому разі провінційним супермаркетом // Український журнал (Прага). – 2007. – Ч. 10. – С. 52.

кращий світ, – «піднебесний Єрусалим Переробної Промисловості». Письменник послідовно наświetлює два об'єкти – *простір і людину* в цьому просторі, сприймаючи обидва ці чинники як взаємопов'язані та взаємозумовлені. Зрештою, вони виявляються зрощеними в суцільній конгломерат, як і сама місцевість Донбасу:

Ми виїхали з Харкова близько другої ночі й уже на ранок вгрузли в туман, в якому ховалась уся промислова інфраструктура і лежав увесь індастріел – і мертвий, і живий, і ненароджений, увесь Донбас із його тисячею приміських вокзалів і тисячею затоплених штолень, із його стихійними ринками, на яких продаються промислові секрети, і мотелями, де сплять мертві водії, з його ріками, в яких світиться мул – чорний і блискучий, ніби арабська нафта, і його містечковими подвір'ями, що до серпня заростають сухою травою; марксистський Клондайк, де вугілля залягає на рівні могил, які рие бюро ритуальних послуг, так що, ховаючи небіжчиків, додому в домовинах несуть якісне вугілля, і де легкі наркотики коштують стільки ж, як кока-кола, хоча кока-колу, на відміну від легких наркотиків, тут ніхто не вживає, з огляду на її шкідливість. І це не кажучи про проституток (с. 219).

Жадан засадничо приймає іншу систему координат, яка дає змогу оцінювати новітнє місто з певної умовної дистанції. Замість звичної історичної тут обирається, так би мовити, постісторична перспектива. Якщо визнати недавній час повноцінного функціонування соціалістичних міст за час X , то нинішній їхній стан, тобто стан напіврозкладу та стагнації можна означити як час Z . Віддаленість цих двох величин – X і Z , хоча в історичному плані зовсім незначна, тобто 15–20 років, – створює необхідну для сучасного обсерватора перспективу погляду. Недаремно ж у сучасній західній історіографії популярною є теза про прискорення історії: усе навколо майже миттєво занурюється в сферу «остаточного минулого» (П. Нора).

Подібне враження справляє оповідь Жадана, коли в недавно ще органічному середовищі советського міста чітко топографуються жива й мертва зони. Так означаються властиві антиномії часу: вчорашня стабільність протиставляється сьогоднішньому занепаду, а живі енклави – мертвим промисловим об'єктам. Здається, ніби разом з переміщенням у просторі читач разом з

оповідачем долає межі історичних періодів, осягаючи ефект археологічного відкриття культурних шарів, заглиблення в атмосферу колись потужної, але втраченої, забутої цивілізації.

Сергій Жадан – талановитий урбаніст, який уміє зосереджувати увагу на міському ландшафті, робити його об'єктом вникливої рефлексії. Як і його колеги по перу, він схильний до містифікацій і домальовує уявою те, що не вдається схопити «з натури». Звісно, колорит його оповіді дуже відмінний від, скажімо, «галицького тексту» Юрія Андруховича чи Тараса Прохаська. Але це природно. Пласка, рівнинна місцевість, на якій розташовані міста українського Сходу, і пасивно-приречена ментальність місцевого люду творять зовсім інший культурний візерунок, ніж гористоімпульсивне Прикарпаття.

Мертва промисловість і живий герой

Міста українського Сходу, які описує Жадан – специфічні енклави травматичної пам'яті. Вони пережили депресію у зв'язку з позбуванням ілюзій прекрасного комуністичного майбутнього, якими тривалий час жила масова пропаганда СРСР. І зосередилася на локальних проблемах та переживаннях, дбаючи передовсім про задоволення потреб сьогодення. З іншого боку, культурна пам'ять цих міст плитка й убога. Найбільше, що вони можуть собі пригадати, – то советська дійсність, відносно стабільна, хай і загалом сіра та невиразна. Через що вона улягає ідеалізації в актуальній візії минулого, подібно до того, як Австро-Угорщина постає ідеальною країною в уявлюваному минулому галичан Юрія Андруховича, Тараса та Юрія Прохаськів. Категорія історичного часу в системі координат такого мислення майже відсутня. І це, до речі, дозволяє владі легко маніпулювати історією, помножуючи міфи про агресивних західняків-бандерівців, «нашистів» та под.

Відтак ідеальна пам'ять минулого, загалом плитка й пасивна, втрачає вартість для Жадана як письменника. Він шукає істоти минулого в іншому, проникаючи в сутність речового світу, який означає конкретні символи та цінності людини українського Сходу. Саме в речах та через них автор «Атласу автомобільних доріг України» постулює характер простору як нагромадження урбаністичної структури, що саме по собі репрезентує певну вартість чи, точніше сказати, становить залишкову вартість колись функціональної моделі.

Адже раніше увесь міський ландшафт Сходу вибудовувався навколо великих промислових об'єктів, яким приписувалася видатна, часто глобальна, перспектива. Занепад індустрії зробив

непотрібним і химерним конгломератом колишу цілісну забудову. То ж не дивно, що тепер це може зацікавити лише диваків, що полюють за мертвим індастрієлом, на зразок австрійського фотографа Лінґа з Жаданового есею. Нашкіцована письменником картинка з недалекого минулого сприймається уже, як сон, – «вулички з великою кількістю піску, панельні будинки або приватний сектор, багато білого кольору, контори, склади, бази, військові частини, центральні майдани з крамницями, парки відпочинку, палаци культури, пам'ятники й витягнута на постамент військова техніка, кіоски з журналами та стадіони з фізкультурниками...» (с. 224). Позбавлені життя, тепер такі будови стали зоною руїни й розкладу, – що, як неважко здогадатися, не може не відбиватися уразою у свідомості мешканців донецьких міст.

Ось із таким своєрідним світом урбаністичного Сходу має справу Сергій Жадан. Звісно, сам письменник іронічно дистанціюється від цього середовища, має випробувані скептичні моделі його умовної деконструкції. У сюжеті есею «Атлас автомобільних доріг України» таку дистанцію допомагає витримати маска стороннього. Герой цього твору супроводжує свого друга, австрійського фотографа Крістофа Лінґа, і це дає йому почуття подвійної опозиції, – як через безпосереднє вираження своїх поглядів та спостережень, так і через дискусії, проваджені в дорозі з супутником-іноземцем. Закордонного фотографа цікавить винятково *індастріел*, тобто мертві промислові об'єкти; все інше не має для нього значення. Поза сферою зацікавлення його мистецтва опиняється, звісно, людина, яку колись советська пропаганда позиціонувала як головного суб'єкта й героя новітньої цивілізації. І цей момент народжує полемічну напруженість у змісті есею Сергія Жадана. Як бути з людиною, що живе серед мертвого промислового пейзажу? Як чувається ця людина тепер, в умовах постіндустріальної цивілізації й кризи, що зіпхнула на маргінес енергозатратні й трудомісткі галузі економіки, які ще вчора видавалися безальтернативно домінанантними й перспективними?

В описі руїн Сергій Жадан перекодує відомий топос романтичних руїн. Описувані ним руїни, звісно, «романтичні» по-іншому, ніж улюблені львівські руїни Андруховича. Якщо у другого підтекст цього образу становила утрачена традиційна культура, то опис Жадана моторошно подібний до картини загибелі нинішньої цивілізації, такої собі фантазії навспак, антиутопії, сну про майбутнє, візії апокаліпси. Дозволимо собі ще дві великі цитати, аби наочно представити цей апокаліптичний сон, локалізований у пейзажі сучасного Донбасу:

... До розвалених приміщень навіть тягнуться залізниця; свого часу тут можна було окопатись і жити, видаючи на-гора продукцію високої якості. Тепер коробки цехів і корпусів заросли деревами, дерева ростуть на дахах і вилазять у вікна, заповнюють розщелини в стінах і повільно підступають до залізниці, перекриваючи рештки втрачених комунікацій. Натомість подвір'я колись так щедро поливали бензином та іншою гидотою, що тут навряд чи щось зможе коли-небудь вирости, тож можна ходити й безкінечно розглядати відбитки протекторів на піску, визначаючи їхній вік за чіткістю та рельєфністю (с. 221).

Риторика цього опису нагадує читачеві й тривожну містику кінообразу А. Тарковського з його «Сталкера», і кадри післячорнобильської хроніки... Природа відновлює свої права у смертельно занечищеному людьми довкіллі, ніби відновлює цілий велетенський цикл еволюції – поки що на рівні дрібноклітинних мутацій та примітивних рослин. Не випадково автор метафоризує індустріальні руїни, уподібнюючи їх до живих істот та світу природи:

Розвалюючися, приміщення стають беззахисні, оголюється проводка, збиваючись у клубок, мов перекотиполе, розсипається стара червона цегла, яку звозили сюди з розбомблених мікрорайонів, на самому споді раптом виступають дерев'яні перекриття, шар за шаром будівлі відступають у потойбіччя, ніби занурюються в море, що змиває з них зайві деталі. Свого часу з цих приміщень вийняли мотори, ніби легені, позбавивши промислові об'єкти можливості дихати, або викинули їх на пісок, перемішаний із нафтою, мов потоплені й виловлені з океанських глибин підводні човни, що задихаються на суші, проте це вже нікого не цікавить... (с. 221–222).

У Жадановому описі Донбасу превалюють два різновиди асоціацій: одні підпорядковуються стійкому топосові катастрофи, аварії, загибелі, інші ж запозичені з мілітарної сфери й по-своєму підсилюють враження перших. Справді, скидається на знаковий пейзаж після битви, точніше після безуспішного поединку витвореної людськими руками техніки з природою. Наслідком стає страхотливе спустошення, мертвий постіндустріальний ландшафт.

Письменникові залишається реконструювати картину самої битви. І він робить це, уявляючи, як відбувалося оте спустошення, як люди покидали промислові об'єкти, вивозячи з них усе, що вважали за цінне. Уява малює панічну втечу «решток розбитої армії» й навіть «процесію» зі сценами останнього прощання. Автор психологічно наближає читача до сприйняття простору Сходу як руїни, побоїшовища й катастрофи. Чи варто після цього дивуватися травматичній, хворій, деморалізованій свідомості людей, що населяють ці міста?

Сергій Жадан зображує цілу низку репрезентативних типів з донецьких міст. Стосує щодо них досить влучне іронічне формулювання, що вказує на периферійну роль цих персонажів, – «живі герої мертвої промисловості». Зустрінемо тут весь типовий набір соціальної маргіналії: колишні шахтарі-алкоголіки, безробітні, проститутки, наркомани, петеушники, охоронці тощо. Середовище дуже різноманітне, але жодною мірою не гідне претендувати на здорову міську спільноту. Його можна сприймати хіба що як таке собі «драйвове доповнення до всіх пам'ятників і руїн, чорну гарячу кров, що не вміщається в жилавих тілах, проступаючи з ран, порізів, переломів і ампутованих частин тіла, вдячних співрозмовників..., вуличних проповідників і провідників, здатних орієнтуватися в густих туманах, де існує все живе і все мертве, ховаючись одне за одним і перетікаючи одне в одне» (с. 227). Такі й подібні портрети з'являються на тлі мертвого індустріального пейзажу Донбасу.

Сергій Жадан оцінює жорстоку постіндустріально-апокаліптичну дійсність як даність, всередині якої волею-неволею перебуває сам герой-оповідач. Час від часу він таки знімає маску відстороненості. Адже, на відміну від австрійського супутника, любить не мертвий індастріел, а живу міську стихію, не може собі дозволити оцінювати побачене лише як далеку й змаргіналізовану екзотику. Апокаліптична візія, втілена у яскравих образах, гуманізована й ліризована Жаданом, передається читачеві й апелює до його свідомості. Щоправда, в цілій картині автор завбачливо уникає дражливого національного питання, навколо якого стільки списів ломилося в контексті Донбасу. Але це й зрозуміло: перед лицем тотальної катастрофи, спостереженої на відстані простягнутої руки, мовна проблема не бачиться аж такою кардинальною.

Твори Сергія Жадана оприявнюють тінь Іншого всередині самого українського суспільства, про різномірність та гетерогенність якого все ще мало йдеться як у мас-медіях, так і в художній літературі. Схід України постає в них як територія втрачених цивілізаційних можливостей і гуманітарної катастрофи, що сигналізує

поважну проблему й великий виклик сучасному розвитку України. У цьому проявляється несподівана актуальність урбаністичної прози Сергія Жадана.

Разом з тим аналізовані вище твори добре відбивають кардинальну суперечність нашої країни, яка з маніакальною впертістю переслідує її упродовж усього періоду Незалежності. Ця суперечність матеріалізується у внутрішньому напруженні цивілізаційного вибору, у відмінності цивілізаційних орієнтацій та очікувань населення різних регіонів України. Що більше, в неоднозначності й невиразності, які часто-густо характеризують свідомість такого вибору. Лінія поділу українського суспільства є рухомою й вона не конче накладається на регіональну ідентичність. А суперечка поміж зорієнтованими чи то на західну ліберальну, чи то на східно-патерналістську модель розвитку надалі триває, й аргументи сторін навряд чи вичерпаються в найближчі роки.

У цей спосіб постколоніальна Україна долучається до ширшої східноєвропейської дискусії, спровокованої положенням поміж Сходом та Заходом, а відтак – дезорієнтацією поміж двома кардинально відмінними системами вартощів. Однак труднощі ситуації не обмежуються географією, вони також обіймають своєрідну завішеність у часі. Адже сьогоднішній стан є наслідком тривалого «заморожування» розвитку в минулому, і це не можна не брати до уваги в аналізі актуальних процесів культуротворення. Роздумуючи про Схід і Захід, Анджей Стасюк афористично висновує: «У першому випадку нас переміг простір, у другому з нами впорався час»². Українська культурна свідомість стоїть перед завданням подолати цей драматичний розрив – у часі й просторі. І завдання це по-своєму актуалізує та каталізує Сергій Жадан, загострюючи увагу на проблемі українського Сходу.

² Див.: Стасюк Анджей, Андрухович Юрій. Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу. – Львів: Класика, 2001. – С. 15.

ІБТ у країні Чудес

Бондар-Терещенко Ігор. У задзеркаллі 1910–1930-их років: Науково-популярне видання. – Київ: Темпора, 2009. – 528 с.

Цього разу невтомний ІБТ виступає провідником до задзеркальних світів минулого, про які соромливо згадують у нашій культурній історії. Ідеться про драматичну добу революції та пореволюційного суспільного експерименту, який ледве чи не на ціле сторіччя визначив долю країни, перемоловши кілька поколінь наших співгромадян та викинувши їх урешті на пустельний берег нового світу наприкінці 90-х, після остаточного упадку СРСР. Автора книжки цікавить перша, найцікавіша й найнасиченіша фаза того суспільного експерименту, який заповідався глобально – не тільки як побудова принципово нового соціуму, а й як цивілізація майбутнього, країна «нових» людей, що втілять нарешті мрію класиків-утопістів у життя. Ми, свідки посткомуністичної дійсності, ставимось до недавнього минулого обережно, а нерідко маємо щодо нього травматичні почуття й аномальні переживання. Коли грандіозний проект завершився жакливим фіаско, до того ж, забравши мільйони людських життів, про нього було вигідніше забути, ніж пам'ятати. Та імператив культурної пам'яті вимагає час до часу повертатися до осмислення радянської доби. Таке повернення пропонує нам ІБТ, виступаючи гідом зацікавлених у мандрівці в задзеркальну минувшину радянської епохи.

Відображення

Яким чином автор обґрунтовує сенс такої мандрівки? Насамперед він засвідчує достатню історичну дистанцію, яка уповажнює повернутись до оцінки радянського суспільного експерименту. Потроху забувається трагічний надрив, згладжуються історичні кривди... Одвічний закон перемоги життя над смертю, а творчості над руїною.

По-друге, критик нарікає на застиглість та забутість радянського минулого, яке в культурній пам'яті було витіснене пізнішими часами, як-от «воєнні» 1940-ті чи «дисидентські» 1960-ті роки. «Звідси й сьогоднішнє упереджене ставлення до того, що об'єктивно давно вже перейшло до суто історичного виміру: Загірня Комуна, Голодомор, Розстріляне відродження. Тим не менш, історико-культурний простір 1920–30-их років виявився практично незасвоєним і неописаним, що, признатися, й утворює вже сьогодні ілюзію його незалюдненості» (с. 16). Можна сперечатися з одважно поставленою тезою, а можна визнати певну слушність за автором.

По-третє, Ігор Бондар-Терещенко дошукується того властиво го тигля, крізь який було б зручно спостерігати минуле й коментувати його. Із цією метою він вдається до метафори задзеркалля, сенс якої не тільки відбився в назві книжки, а й, певною мірою, став структуротворчим для неї, визначивши дослідницький ракурс, з позицій котрого аналізуються окремі явища тоталітарної доби. Ідея дзеркала тут остільки добра та зручна, що вона передбачає не тільки абсолютну опозицію об'єкта та суб'єкта (людини та свічада), а й тим, що постулює важливий третій елемент цих реляцій – задзеркалля, яке можна сприймати як дистанцію відчитування смислу, референтність, модальність, похибку репрезентації. Свідомість задзеркалля дискредитує нашу наївну віру в те, що у дзеркалі бачимо правдиве відображення. Понад те, це відчуття уповажнює на свободу вибору та пересування в задзеркальних світах – свободу, з привілеїв якої автор книжки сповна користує.

На його переконання, в описуванні предмета слід насамперед вийти «за межі» – чи то офіційної риторики, чи то ідеологічних стереотипів, чи то підручничкової хронології. Цілком слушне міркування, якщо пригадати, що, з одного боку, радянські стереотипи в нашому суспільстві ще не подолані й відрухово зберігають свою силу, а, з іншого, цнотю постмодерну стало звільнення від яких би там не було обов'язкових наративів та звернення до різного роду малих, приватних, маргінальних історій, які раніше не вважали поважними чи, тим більше, достатніми для пояснення історичних явищ. Таким чином, означається простір, який досі не зазнав упорядкування та перебував поза увагою серйозної історіографії.

Шукаючи спосіб орієнтації в цьому просторі, автор проголошує намір уникати мігістральних шляхів, а прошкувати малими, заспоришеними стежками. «Отже, як описати Задзеркалля? – міркує він. – Виявляється, дуже просто, якщо рухатися від «топіки культури» до «історії обивателя», від семантики «революційно-репресивної» епохи 1910–30-их років до прагматики

її «міщанського», чи пак «живого» сприйняття та інтерпретації. Адже до сьогодні залишилася нереалізованою ідея написати історію, припустимо, 1920–1930-их років – епохи, коли був виплеканий образ «нової людини» – з «обивательської» точки зору, з позиції «приватної людини», хай там яку посаду в офіційному житті вона обіймала. Адже цей образ може бути своєрідною протиотрутою для ідеологічного сприймання історії. [...] Цей вид ідеології та метафорики принаймні обіцяє більш захоплюючу розповідь у порівнянні з телеологічною історією соціальних і владних відносин, що репрезентують світ як взаємодію і зіткнення ідеологічних метанаративів» (с. 18).

Авжеж, позаофіційний, приватний погляд, який декларує автор, є й цікавим, і захопливим, і продуктивним. Він корелює з сучасним розумінням історії, що передбачає відчитування метанаративів на локальному рівні – етнічних, соціальних, релігійних та інших спільнот. Та проблема в тому, що такий погляд добре застосовний там, де раніше були докладно опрацьовані великі нарративи, де існує велика база емпіричних фактів, добре описана та кваліфікована в науці. Якщо ж цього немає, дослідник мимоволі наражається на небезпеку поєнання непокєднуваного. Не оминув її й Ігор Бондар-Терещенко. На практиці дотриматися заявленого стандарту виявилось не так і «просто», бо, описуючи приватні історії своїх героїв, автор раз у раз таки звертається до ідеологічних оцінок – ця потреба виникає з елементарного бажання підважити або заперечити постулати офіційної історіографії, що досі не зазнали тотальної критики. Інша крайність проявляється тоді, коли дослідник надто захоплюється деталями біографії своїх призабутих персонажів і ненароком забуває, що не все з життя «обивателя» варте загальної уваги, не все витримало випробування часом і має бути знову артикульоване, вражаючи нас нафталінним сопухом дріб'язкового та скороминушого, яке є в кожній епосі, але навряд чи заслуговує на поважну меморіалізацію, тим паче – через голови поколінь. У першому випадку І. Бондар-Терещенко переконує читача у своїй альтернативній ідеології, яка толерує множинність позицій та «непротивлення» тоталітаризмові, хоча небезпечно розмиває засади християнської моральності (проблема жертв і катів лишається актуальною, що б там не казати: поза нею важко сприйняти досвід сталінської доби як історичний, себто осмислений, оцінений з певної еволюційної дистанції). У другому ж він наближається до жанру краєзнавчого нарису, в якому домінують марні подробиці з життя певної особи, незважаючи на їхню неістотність для загальної історії.

Пропливаючи поміж такими сцилами й харибдами, авторів вітрильник таки віддає жертви і тій, і іншій потворі. І якщо на рівні мікроісторії чи конкретного вибраного нарису йому видавалося, що описати Задзеркалля минулої епохи «дуже просто», то на рівні цілісного задуму, всієї книги ця позірна простота обертається нескординованістю та різновеликістю частин, які важко надаються до об'єднання під однією обкладинкою. І за об'ємом, і за завданням, і за текстовою фактурою окремі нариси, що склали том «У задзеркаллі 1910–1930-их років», є дуже різними й нерідко суперечливими поміж собою чи, якщо вжити кібер-жаргону, некомпатибільними. Це й дає підстави засумніватися в успішності «історії обивателя» від ІБТ. Сказане, звісно, не применшує ваги зробленого, адже багато аспектів книжки – не тільки цікаві й захопливі, а й описані на нашому матеріалі вперше. Це головню приватні стосунки творців культури – гонорари й квартири, кохання й коханки, пиятики й похмілля, пасьянс та більярд, депресії, заздрощі, суїциди тощо. Немає сумніву, що для молодого читача ця оповідь про радянську добу буде інтригуючою й повчальною лектурою. Вона стане доброю альтернативою офіційній версії історіографії – і в цьому, справді, виправдає авторські сподівання. Але якщо говорити про цілісне враження, то воно якимось не укладається з окремих розрізнених нарисів. Може, це також ефект Задзеркалля, що його зачаклував автор?

Легко впізнаваним є стиль автора, що тяжіє до парадоксальності, колажності, гри слів та значень. Добре відточена на критичних текстах манера письма ІБТ й у цьому випадку виявляє свої переваги: книжка легко читається й сприймається. І це попри те, що її проблематику аж ніяк не назвати легкою до засвоєння, адже в науці й досі активно дискутують наріжні ідеї пореволюційного відродження, «за» і «проти» комуністичного експерименту. Власливо, в його першій фазі принципові дилеми й виявилися найбільш яскраво. Тоді можна було жити ілюзією про тимчасові труднощі на шляху до світлого майбутнього або про те, що всілякі «перекуси» ще можна виправити. Переконливий приклад таких ілюзій – досвід загравання з владою Миколи Хвильового чи багатьох інших творців тієї доби, що стають персонажами книжки Ігоря Бондаря-Терещенка. Подекуди автор дотепно маскує мілини змісту іронічно-публіцистичними ескападами, за якими читач його добре знає й, напевно, полюбляє.

Іншу грань нової книжки забезпечує схильність ІБТ до теоретичної рефлексії, залучення нових (і свіжих, продуктивних для нашої гуманітаристики) ідей. Ця ознака виразно виділяє працю, вивисуючи її над пересічними дослідженнями, в яких ставляться локальні,

визькомонографічного характеру, завдання. Критичний горизонт думки, який задає автор (мабуть, не лише для інших, а й для себе самого), доволі широкий, аж дух запирає. Хоча – ледве чи досяжний при нинішньому стані нашої науки. А все ж подивляємо сміливість та категоричність ІБТ, хоч би й у такій радикальній позиції:

Сучасна філологія як наука перетворюється на літературне краєзнавство, а в літературних дослідженнях панує дух провінційного педвузівського еkleктизму, прикрашений, як правило, номенклатурним жовто-блакитним пір'ям, що часом стирчить із найнесподіваніших місць [...]. Через те наше літературознавство являє собою своєрідну кашу із залишків етнографічної історії літератури, простеження мотивів, біографічної обумовленості творів та інших рутинних способів опису історико-літературного «тьох-тьох-тьох». У цій еkleктиці глухнули і глухнуть літературознавчі голоси колишніх і теперішніх «відступників»: І. Костецького і Г. Шевельова (мабуть, таки Ю. Шевельова. – Я. П.), І. Качуровського і В. Домонтовича, не кажучи вже про Г. Грабовича та О. Забужко (с. 301).

Як на тлі такого різкого оскарження сприймати факт, що окремі нариски книжки «У задзеркаллі 1910–1930-их років» також скидаються на краєзнавчі статті про маловідомих культурних діячів минулої епохи? Або те, що автор не завжди послідовний у власних оцінках: то лає, то хвалить одне і те ж. Як-от дослідження 90-х років, які то називає «одіозними працями з цеху «феміністичної» критики» (с. 19), то зараховує до набутків сучасної гуманітарної думки (с. 508–509, 301 та ін.). Це приклади того, як «метод» переростає дослідника, і подаю їх не для того, аби витикати окремі неузгодження. Хай краще домінує маєстат «методу», ніж навпаки, емпіризм матеріалу, піднесеного до рангу теорії!

Апологія Харкова

Книжка Ігоря Бондаря-Терещенка – виразно харківський за цілепокладанням текст. Стратифікація цього міста як провідного українського центру стає зрозумілою, якщо згадати, які гримаси корчила Першій столиці історія ХХ ст., то вивищуючи її, то, навпаки, дискримінуючи. Уже від першого розділу автор проводить думку, що доля новочасної України вирішувалась саме в центрі Слобідської України – із появою Миколи Міхновського, заснуванням

газети «Слобожанщина» та перших політичних організацій. Теза не безсумнівна, але принаймні патріотична.

У 20–30-х роках харківські маяки для оповіді вже неважко знайти, вони надихають автора на чергові апології – центру літературного й мистецького авангардизму, ваплітянства тощо. Усе це описується з пасією, жваво й інтригує. У висліді той Харків, ідентичності якого категорично не бачив молодий Павло Тичина («Харків, Харків, де твоє обличчя?», – розпачливо вигукував поет), поступово проявляється у книжці, ніби давня фотоплівка, що нарешті зазнала хімічної обробки. І не просто проявляється як місто, а й як чинник, що несе з собою творення новітньої культурної тотожності українців – тих, хто читав редаговані письменниками розстріляного відродження газети й журнали, ходив на вистави Курбасового «Березоля» чи й просто пліткував про пияцтво Хвильового й Сосюри або суїцидні настрої Миколи Куліша.

Понад те, відчувається, що Ігорю Бондареві-Терещенку небайдужі культурні ландшафти слобожанського мегаполіса. Не будучи харків'янином, він навряд чи так переймався б історичною кривдою, якої довелося зазнати Харкову в ХХ столітті. Урешті, не вільно нам лишити поза увагою численні згадки про власний досвід сприйняття міста, про традицію роду, що органічно з ним пов'язана, починаючи від прабабці, яка була слухачкою інституту шляхетних панянок. Поворотним моментом історії став 1934 рік, коли столицю України (тоді – Української СРР) було перенесено до Києва.

Що залишалося Харкову? – співчутливо роздумує автор книжки. – Після столичної евфорії часів Постишевського прокураторства майже нічого. Єгипетська незворушність Держпрому, на диво непосидючі пам'ятники й могили корифеїв слова, науки й театру, окраїнна фантасмагорія Будинку «Слово», а також міщанський псевдоклясицизм центральних вулиць, дві чи три з яких дбайливо «обагрені» революційною кров'ю.

Одне слово, була у зайчика хатка-луб'янка. У Куліша був собака Джой, у Хвильового – Пом, у Любченка – Дан. [...] Позаду у Харкова були зруйновані церкви й розкуркулене селянство, кілька номенклятурних самогубств, низка політичних процесів і ще купа малоцікавих подій, корисних, тим не менш, для кращого розуміння нащадками тієї хрестоматійної епохи (с. 154).

За неоднозначною іронією та «кучерявою» риторикою автора нелегко кваліфікувати його справжні інтенції. Однак щодо Харкова вони все-таки виразно прочитуються в контексті цілої книжки. Це місто стає головним героєм оповіді Ігоря Бондаря-Терещенка. І саме в окресленому часовому вимірі – від перших революційних заворушень та політичних партій до апогею сталінщини, коли столицю було перенесено до Києва. «Подальші часи були вже не такі веселі й героїчні» (с. 154), – нарікає автор.

Утім, то ще питання – наскільки «веселі й героїчні» були харківські 30-ті? Можливо, ІБТ просто хочеться бачити їх такими, тим-то й зумовлюється його своєрідна оптика, коли одні події та явища зображуються крупним планом, а інші проходять начебто малопомітним тлом, необтяжливою згадкою. Скажімо, не схильний наш автор затримувати уваги на трагічно-макабричному досвіді Харкова 30-х. Він не переймається деталями історичного (переломного для своєї епохи) процесу СБУ в харківській опері, коли вперше оприявнився драматичний надлом у поколінні Розстріляного відродження. Не описує похорону Хвильового, який став шоком і знаком тотальної безвиході для пореволюційного культурного відродження. Не завважає опухлих трупів, що розкладалися на вулицях червоної столиці навесні 1933-го, коли трагічна тінь нависла над Слобожанщиною й цілою Україною, означуючи кінець віковичної селянської цивілізації українців. Чи місто, розбещене «квартирним питанням», не хотіло того всього бачити, ховалося за надійними мурами і далі мріяло про утопічну загірню комуну?

Подібні риторичні питання потребують, очевидно, ширшого дискусійного поля, ніж книжка окремого автора, в якій він висловив свій погляд на минулу епоху. Більше того, вони не зовсім коректні щодо праці ІБТ, бо автор уникає пафосу й захищає свою позицію всепроникною іронією. Історія, на його думку, настільки ж варта пафосу, як і висміювання, вона багатоліка й нейтральна у своїй сутності. Принаймні та «жива» історія, яку прагне писати Ігор Бондар-Терещенко. І хоча повноцінної «історії обивателя» все ж у книжці не маємо, але то, може, на краще. Натомість різнобічно представлено побут літературно-артистичного середовища, який дає виразне уявлення про добу взагалі (і то далеко не найгірше, підкреслимо ми тепер, коли би порівняли цей образ із тим, який складався у родинах буржуа-міщан чи радянських функціонерів). Автор охоплює цей побут не тільки зсередини, цитуючи спогади та листи свідків доби, коментуючи їхні захоплення, тривоги та розчарування. Він проектує й погляд іззовні, звертаючись до споминів закордонних письменників, що перебували в СРСР, – Теодора

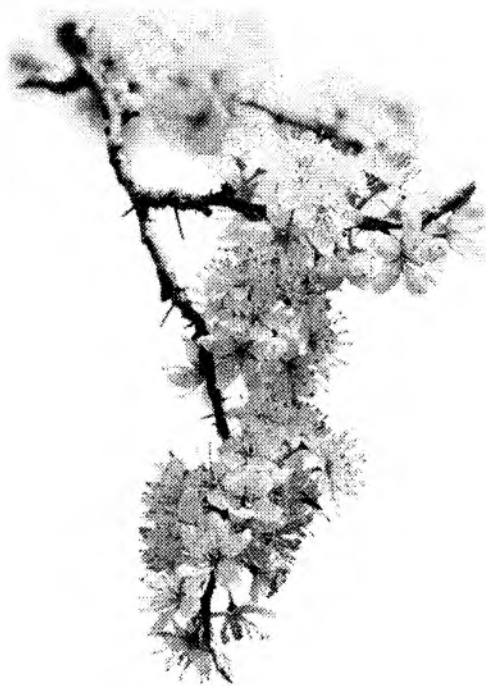
Драйзера, Вальтера Беньяміна та ін. Таке перехресне світло тільки виразніше, рельєфніше виопуклює контури минулої історичної доби, яка поставила собі за мету «покрашчене видання людини» (Л. Троцький-Бронштейн). Воно дає змогу роздивитись «культуру общепиту», «блиск і ніщобту», «загартоване плужанство чи плужне гартованство» та інші прикметні явища свого часу, коли вдатися до колажу з авторових рубрик, постмодерно-ігрових, влучних та багатозначних.

Загалом Ігорю Бондарю-Терещенкові вдалося створити повнозначний образ минушого часу, що був уписаний в історію як відчайдушна спроба «перековки» людини. Книжка виглядає на цікаву, по-своєму симптоматичну (шануємо право автора на вибір певних сюжетів, як і ігнорування інших) колекцію конкретних людських історій. До такого формату добре пасує її зовнішній вигляд: сміливий, неординарний дизайн, двоколірне оформлення, стилізація шрифтів у заголовках, численні архівні фотознімки тощо. Текст пересичений цитатами, що розлягаються в ньому цілими брилами, які буває важко переступити. Але це суто «цеховий» гріх, коли найвартіснішим матеріалом є спогади свідків того часу, про який ідеться. Буває, що автор повторюється в цитуванні: двічі стрічаємо вислів А. Марієнгофа про солідарність з пролетаріатом, але не коштом обіду в ресторані (мотто вступу, текст одного з розділів), двічі повторюється цитата з А. Ахматової про сміття («сор»), з якого ростуть вірші, або слова М. Куліша: «Старенька, ти взяла в мене нагани?» Іноді трапляються дрібні технічні грішки, як-от підміна підписів на сторінках 164–165, де Валеріана Поліщука названо Гнатом Михайличенком, і навпаки. Проте видавництву слід подякувати за гідне втілення цієї непростої праці, що вимагала уважної підготовки та особливого підходу в оформленні.

Ігор Бондар-Терещенко задекларував свою книжку як популярно-науковий нарис. Утім, межі поміж науковим та художнім текстом у цьому випадку плиткі й розмиті. Це дуже характерна ознака. З одного боку, стилю автора, який поєднує об'єктивне знання фактів та біографій міжвоєнного періоду українсько-радянської історії з власною візією культурної притомності й культурної ідентичності ХХ століття, зумисне не зазначаючи демаркаційних ліній там, де ці дві площини розходяться чи, навпаки, збігаються. Адже пізнання проминутого часу підбудовує нашу власну певність тих чи інших засадничих істин. З іншого боку, подібна оповідь про минуле стає знаком нашого часу, знаком палімпсестного переречитивання історії, яка ще вчора видавалася надто травматичною, аби можна було її спокійно переречитувати.

Вирушаючи в задзеркальний світ, автор книжки озброївся необхідним інвентарем. Важливо забезпечити себе від залять минулого, від містичних місць та магічного впливу колишніх культів. ІБТ витримує дистанцію, причому не лише часову, що само собою зрозуміло, а й культурну, ментальну. Він не береться судити своїх героїв та свідомо уникає однозначності в оцінках, відповідно до задекларованого приватного виміру історії, який не претендує на всеохопність та протистоїть хрестоматійному наративові. Словом, освоює призабутий світ по-новому, уникаючи проторених доріг з ідеологічними маркерами. І в цьому його подорож у «країну чудес», безумовно, не розминається з вартістю культурного досвіду, здобутого коштом перечитування й переформатування минулого.

ГРНА З ИСТОБИЉО



Східний диван Володимира Даниленка

Володимир Даниленко. Газелі бідного Ремзі: Любовні послання мудрого й правовірного кримського хана Хаджи Селіма Герая І своїм сорока жінкам із країни гяурів. – Львів: Літ. агенція «Піраміда», 2008. – 488 с.

Серед прозірливих думок Юрія Шереха, котрі принагідно зближують у його критиці, десь трапляється й така: українська література, будучи органічною частиною Сходу, досі не осмислила свою причетність до східної культури, не зробила це предметом уважної рефлексії. Відтворюю це судження довільно, певна річ, але суть його тут збережена. Справді, про зв'язки з Європою, Заходом чимало писалося й дискутувалося, та й зараз ця тема є популярною, бо знову на часі. Натомість про Схід якщо йшлося, то здебільшого на рівні емоцій та інтуїції. Тому-то й нашумілий свого часу «азіатський ренесанс» Хвильового – гасло не зовсім притомне, радше підігнане під певного роду кон'юнктуру, коли більшовицька влада, опікшись на пророцтвах світової революції в Європі, повернула свій прихильний погляд на Азію. І загалом наше пізнання Орієнту зводиться до принагідних кампаній, не переходячи у глибше та органічніше зацікавлення, якого варто було би сподіватися в цій ситуації.

Нині маємо нагоду повернутися до теми Сходу. Принаймні до цього спонукає роман Володимира Даниленка, в якому українські реалії органічно переплелися зі світоглядно-філософською поетикою Сходу. І в цьому нічого дивного немає, бо ж автор не вдається до далеких країв Азії. Йому цілком вистачає тієї екзотики, яка ось тут, на відстані простягнутої руки, народжена традицією

кримсько-татарської цивілізації, що од віків була поруч з нашим світом – не лише межувала з ним, а й тісно взаємодіяла (певна річ, не надто лагідно, але в конфліктах також реалізуються взаємозв'язки!). Тим паче, що в сучасних умовах ареали колись антагоністичних козацької й татарської цивілізації опинилися у складі єдиної держави, ім'я якій – Україна.

Челядь Сарихана та інші

Насамперед роман Даниленка – це жива, динамічна проза. Такої в нас назагал не густо. Бо українські романісти або впадають у нарцисичний монологізм, коли в постаті протагоніста надто виразно вгадується біографічний досвід та характер автора, або ж на здогад порпаються у сутінках підсвідомості своїх героїв, не вельми переймаючись при цьому увагою читача. Не дивина, що й читачеві легко знуджується така лектура. Інакше – з романом Даниленка. Він цілком читабельний, ба більше, втягує читача легкістю та до тепністю оповіді. Це саме той випадок, коли читання стає приємним, причому нестак через реалістичність деталей, які кожен легко може ідентифікувати, як через управність самого письма, авторського стилю, що вміє, як у добрій музиці, задавати різні тональності й ритми, доречно їх чергуючи між собою. І це при тому, що у вибудовуванні сюжетної інтриги автор не завжди послідовний та переконливий, йому таки бракує цієї майстерності.

«Газелі бідного Ремзі» витримані в форматі сатиричного роману. Тематично він тяжіє до недавньої доби президенства Леоніда Кучми. Утім, однозначно стверджувати, що ця доба лишилася лише в споминах, не наважимося, адже вона й досі відлунує в численних реаліях наського життя. Звідси й немеркнуча актуальність теми, хоча, за великим рахунком, роман дещо запізнився з появою на світ і був би, як видається, більш затребуваним кілька років тому. Втім, може, й правда, як кажуть мудрі люди, що роман, як добре вино, має вистоятися, визріти. У кожному разі, проблеми, які Даниленко, порушує, аж ніяк не застаріли, тому-то читач легко ідентифікує себе якщо вже не з героями твору, то з описаними тут ситуаціями.

Можна визнати кілька пластів цієї проблематики. На поверхні, звісно, незугарний український політиком, адже дія головно відбувається в середовищі політичної еліти держави, що й дає авторові блискучий привід удоволі з неї покпити. Державна челядь на чолі з президентом Сариханом виглядає або не зовсім притомною, або керується примітивними в засаді інтересами, відтак і назвати її елітою язик не повертається. Навіть придворні інтриги зазвичай не набувають високого польоту й обмежуються дрібними

скандалами та штовханиною, аби «ближче стати коло самих», як ото писав колись Шевченко у знаменитому «Сні». Має рацію Володимир Даниленко, коли стверджує, що влада найбільше притягує людей з найгіршими якостями: «Політика – це вибір між поганим і дуже поганим» (с. 472).

Утім, він іде далі й пропонує своєрідну типологію чиновників, що складається з чотирьох категорій, – хом'яків, жуків, благородних та випадкових чиновників (див. розділ 22). А вже серія знайомств та зустрічей головного героя роману Ремзі з представниками владного олімпу держави Гюлістану цілком знакова: із окремих комічних та абсурдних історій вона перетворюється на чудову пародію всієї владної піраміди.

Проте автор не обмежується коридорами влади. Вдала конструкція роману (вона експлікує мотив подорожі, який дозволяє героєві багато переміщатися у просторі, опинятися серед різних соціальних груп та середовищ) справляє, що у творі маємо своєрідний образ усього суспільства – ясна річ, образ комічний, що відповідає законам жанру. Він будується на обігруванні слоганів та стереотипів сучасної масової культури. І в цьому сенсі об'єкт критики аж ніяк не обмежується українськими реаліями, бо подібне засилля масової культури стало явищем глобального масштабу, а «цинізм удосконалюється разом з прогресом».

Однак правда й те, що країни з печаттю сірості й провінційності, на зразок тієї, котрою править Сарихан, заражені цим вірусом найбільше: їхні правителі, ніби діти блискучими брязкальцями, бавляться здобутками сучасної цивілізації – шикарними автами чи мобільними телефонами (зрештою, саму владу вони трактують так само егоїстично!), рівночасно засвідчуючи таки пересічний рівень культурних потреб, що зводиться до алкоголю, гулянок та сексу. За портретами Сарихана та його поплічників легко вгадуються тіні класичних сатиричних персонажів нашої словесності, як-от Квітчін пан Халявський чи старосвітські батюшки Нечуя-Левицького. Що вже тоді говорити про підданих – недотепкуватих спецслужбістів Пришибея і Гопкала, студенток-провінціалок на взір вагітної Стецючки, вуличної шльондри Таї з Окружної (котра, зрештою, робить карколомну кар'єру завдяки відомо яким зв'язкам із політиками), акторів опозиційного театру або й викладачок університету, в якому за всіма правилами східної деспотії ректорує Конхвета-Задунайський, винагороджуючи лише своїх коханок? Словесна полова, якою вони приправляють свої негідні учинки, не тільки бавить, а й осмучує, бо надто добре в'їлася нам у тям. І в цьому читач, поза сумнівом, упізнає не лише політиків учорашнього дня,

а й нинішніх, ніби з телеекрана знятих, достойників державного бомонду, з усіма їхніми незнищеними обіцянками-цяцянками, котрі й не думають сходитися з реальними діями.

Національна ідея у кривому дзеркалі

Ще глибший проблемний шар, у який цілить автор, – це наша національна ментальність, що забезпечує невмирущість актуальних хиб та провалів. На сторінках роману знайдемо розважливі думки та рефлексії про типові ознаки української ментальності – безнадійне мрійництво, національне самоприниження, непрактичність, нездатність до раціональної організації життя... Словом, ніби й нічого нового, а все ж – у романному тексті такі ескапади виглядають цілком органічно, прив'язані до відповідних епізодів. Чи то йдеться про безтямне святкування протягом мало не цілого року, чи згадується про звичай спізнюватися (особливо прославлений за часів недавнього президента), чи осмішується принцип влади як макітри з варениками, вміст якої вряди-годи перетрушують. Багато що з цих образів, як помітить проникливий читач, запозичене з поточного політичного фольклору, але, обігране романістом, добре випадає в загальному контексті, вкладаючись у нього органічно, ніби яскраві нитки у східний килим.

Об'єктом сатири Даниленка стають стереотипи мислення й поведінки земляків, які забезпечують їм реноме невдах та тухтіїв, часто не зауважуване самими українцями. У цьому сенсі добре спрацьовує прийом стороннього гостя, що його застосовує автор роману. Адже герой-протагоніст Ремзі позиціонується тут як прибулець з іншого світу і з іншого часу. Тому-то критичні спостереження сучасних українських реалій виходять в його устах і логічними, і вмотивованими. Ось як Селім Герай характеризує звичай екзотичної країни в посланні до солодкої Едіє (газель 10):

... Рік у Гюлістані складається з трьох циклів: до свят, під час свят і після свят. Якщо в Гюлістані ви почнете якісь серйозні переговори, то вам обов'язково нагадають:

– Через два місяці – зимові свята. Давайте вже після свят.

Та коли зимові свята закінчатся і ви повернете до цієї розмови, вам нагадають:

– Вже менше двох місяців до весняних свят. Давайте поговоримо про це після весняних свят.

Коли ж закінчатся весняні свята і ви знову повернетесь до розмови, то ваша пропозиція здивує усіх ще більше.

– Хіба ви не знаєте, що літо – мертвий сезон?! Давайте повернемося до вашої розмови восени.

А восени, Едіє, в Гюлістані місяць не можуть прийти до тями від літнього відпочинку, а через місяць знову починають готуватися до зимових свят. Отака загадкова ця земля... (с. 121–122).

В іншому місці автор дошкульно висміює національну мрію українців. Зіставлення її з мріями інших народів явно не на користь нашим землякам. Бо їхня уява не сягає далі задоволення примітивних запитів на зразок сумновідомого «щоб у сусіда хата згоріла». У редакції Даниленка це зводиться до гротескової візії дріб'язкової помсти, що стає заспокоєнням спраги, пов'язаної з власною меншовартістю героя-українця.

Хочу, щоб у сусіда Босюка, що живе з другого боку мого обійстя, всохла груша, бо вона кидає на мій город тінь, від якої на капусту нападає гусінь. [...] От якби мій кум Семен, що купив на тому тижні «Мерседес Бенц», розігнався та з розгону бенц-нувся ним у бетонний стовп, а стовп щоб упав на хату Пацюка і від електрики загорілася хата. [...] От коли вогонь з хати Пацюка перекинеться на стодолу, а стодола запалить хату Печериці, а від хати Печериці загориться обійстя Мацапури, а від обійстя Мацапури перекинеться вогонь на хату Миколи Всез'їмівсевип'ю, а від хати Всез'їмівсевип'ю загориться клуб, де вночі кричить музика, от тоді це і буде щастя (с. 186–187).

Дарма, що умовою такого ошчасливлення одного стане біда цілого села. «Отаке воно, наше щастя», – сентиментально підсумовує свою мрію середньостатистичний українець Дригало.

Наприкінці роману – як матеріалізація сну героя, а також своєрідна квінтесенція оповіді – наводиться мудра легенда про долю народів, серед яких українці виявляються чи не найбільш безталанними, м'яко кажучи. Бо коли Бог покликав різні спільноти вибрати собі характери й звички, українці зголосилися останніми: вони не почули архангельської сурми, бо ... сварилися. За це Творець відважує невтєлепам властиву покуту:

... Ваші вожді будуть всюди спізнюватись, і ви будете відставати від тих, хто прийшов до мене першим. І не будете вірити ні в свій розум, ні в своїх пророків. А ваші казенні люди будуть тільки красти і брехати, і на зміну їм будуть приходити такі самі. І так буде аж до Судного Дня. І навіть коли я поселю вас на мачинці, ви поділите її навпіл і будете між собою сваритись. І буде вам завжди між собою тісно, і будете ви розбігатись у всі кінці світу, бо народ, який промарнував свій шанс у минулому, змарнує його в теперішньому і в майбутньому (с. 464).

Характер цього химерного народу не втне зрозуміти не те що Хаджи Селім Герай I, який провів серед нього чотири непрості роки, а й сам Бог. Тому-то Він і обнадіює українців, й оскаржує їх водночас. Прощаючи гріхи минулого, Творець передбачає прокляття народу навіть у тому, що могло би скласти його гордість та велич. У сні героя роману Аллах заявляє:

Я дам вам найкращу мову [...], якою я розмовляю з ангелами, але ви такі пришелепувати, що навіть цьому найдорожчому дарунку не зможете скласти ціни і будете мучити свої язики і язики своїх дітей та онуків чужими мовами й соромитись свого і любити все чуже, і за це зневажатимуть вас у всьому світі (с. 464).

Зацитований фрагмент – один з тих, в яких явно проступає пафос, звичайно прихований за паволокою сміху. Даниленкові йдеться не тільки про пародію на чиновницький клан періоду Кучми, хоча у змісті роману ця тема реалізована найбільш пластично, зі знанням подробиць і, відповідно, з найгострішими кпинами автора. Факт, що прогнила атмосфера інтриг та глупоти в романі змодельована дотепно, з високим ступенем компетентності, що дозволить читачеві на довільні асоціації з власного досвіду спілкування з правлячою елітою нашої країни.

Автор досягає виразного ефекту, зображуючи порожнечу, яку прикриває нарочито поважна жестикуляція. Тут гротесковість картини незаперечна. Як, скажімо, в монологіх президента, котрий, відповідаючи на закиди опонентів, зізнається, що в бізнесі він зовсім не мастак, хіба що трохи приторгує національними інтересами. Або – в зображенні всієї чиновницько-бюрократичної системи, яку об'єднують лише хижацькі інстинкти та страх перед

володарем. Чи в абсурдних ситуаціях місії російських спецслужб на Північному полюсі, коли вони «програмують» світові катастрофи.

Інша річ, що Даниленко не обмежується кпинами. Автор сягає й другого, невидимого боку сміху, коли апелює до наших моральних переконань. За завісою комічних сцен, епізодів та реплік угадується поважна міна наратора, котрий своєю оповіддю прагне застерегти та всовістити мешканців загадкової країни Гюлістан з її майже свіфтівськими містифікаціями, що відображають зворотну сторону моральної влади.

На дні глибокого сміху, – розважає його герої Ремзі, підсумовуючи оповідь про пригоди в загадковій країні Гюлістані, – завжди лишається трохи гіркоти, яка і є правдою життя (с. 473).

Реінкарнація

Нарешті, час сказати про чудову містифікацію, яка виявилася в цьому випадку потрібно виграшною. Головним героєм роману є хан Хаджи Селім Герай I, чудовним образом реінкарнований у сучасній Україні. Цей кримсько-татарський владця був реальним історичним персонажем на межі XVII-XVIII століть, себто в пору упадку його держави. Серед сучасників він здобув визнання тим, що мав виняткове політичне чуття, умів майстерно вести дворові інтриги, що й забезпечило йому тривалу владу, незважаючи на факт, що ханську посаду неодноразово втрачав. До всього, кримський правитель лишив по собі гарні ліричні вірші й відомий в ісламському світі як поет Ремзі. Такі виняткові властивості історичної персони мали стати в пригоді сучасній українській владі, яка, за розпорядженням президента (Сарихана) та за посередництвом чаклунки Рози Шовкалюк нібито воскрешає Ремзі, аби він порятував немудрого очільника держави від неминучої поразки.

Ця містична подія й стає засновком розвитку сюжету роману. Далі починається захоплива й нерідко непередбачувана в наслідках мандрівка героя. Він починає свою другу кар'єру як агент служби безпеки, виконує різні доручення, суть яких зводиться до розвідки та творення позитивного іміджу володареві. До слова, низка анекдотичних ситуацій такого плану може послужити вступним уроком студентам PR-менеджменту з якого-небудь поплавсько-лузерного університету! Затим наш герой дослужується до важливого чиновника-спічрайтера, складаючи офіційні промо-ви для керівників уряду. Правда, він мусить засвоїти собі ідіотично просту істину: тексти не повинні бути надто розумними, щоб не

прогніввити начальства! У них «має бути трохи східних лестоців, трохи примітивного гумору. Та як тільки у твоєму спічі відчують проблiski інтелекту, тебе відразу випруть». І врешті, Ремзіт опиняється серед опозиційних діячів, мандруючи країною вакурат перед упадком режиму Сарихана. Криза вже відчувається в повітрі, та герой разом з незгідними наражається на жорсткий спротив влади. Уся ця кількарічна місія-мандрівка не минає безслідно: Ремзіт набуває цінного досвіду, вивчаючи країну та ментальність її мешканців, але й постійно зіставляє побачене із власним досвідом, що винесений ним із попереднього життя.

По-перше, містифікація Ремзіт дозволила авторові дистанціюватися від предмета зображення, подивитися на українське суспільство нібито *відстороненим* поглядом героя з цілком відмінного від нашого культурно-цивілізаційного поля. Тут він може дати волю своїй фантазії й насолодитися уявним зіштовхуванням епох та цивілізацій, від якого неминуче виникає відчуття дезорієнтації, шоку та абсурдності сьогочасного побуту (а цього авторові-сатирику й треба!). Певна річ, це добре бавить читача, коли він спостерігає, як реанімований Ремзіт знайомиться з благами нашої цивілізації – від мобільного телефону («вуха Ібліса») та авта («залізної кибитки») починаючи й унітазом завершуючи. Далі – більше. Бо Даниленко, до слова, добре підготовлений до такого прийому, себто обізнаний не тільки з татарською мовою, а й з типовим ісламським світоглядом, що визначив орієнтальну екзотику. Він уміло експлуатує різноманітні анекдотичні ситуації, що виникають при зустрічі різних культур та уявлень.

Нас можуть заскочити окремі висновки Ремзіт. Він, скажімо, спостерігає, що, попри офіційне визнання християнства, мешканці Гулістану немалою мірою лишаються чи то язичниками, чи то недовірками. Ремзіт вражає, що вони ані на грош не шанують владу, ведуть безвідповідальне життя, мають багато жінок (майже, як його земляки, проте неофіційно, до того ж, егоїстично використовують цих жінок), безугавно пиячать та ледарюють, симулюючи роботу. Його шокує не лише безлад в ешелоні влади, а й інертність самого суспільства, що не може розпізнати та усунути таку владу. Утім, останнє формулювання, мабуть, не зовсім коректне, бо хан керується старосвітськими уявленнями про те, що добробут та спокій у країні має забезпечити правитель, на те він і помазаник Божий. Цікаво спостерігати, як герой роману міркує та оцінює свою ситуацію, адже він постійно змушений балансувати поміж владою та народом. Спершу – як таємний радник («дестур») президента, а наприкінці твору – у складі трупи опозиційного мандрованого театру.

По-друге, містифікація кримського хана, певно, підказала ідею оригінальної структури твору. Автор обґрунтував у цей спосіб сакральне число *сорок*, бо саме стільки розділів містить його роман. Це низка уявних послань до коханої жінки чи наложниці хана, а їхнє число, власне, збігається з чотирма десятками. Розділи роману названо газелями, та й завершується кожен із них віршованою газеллю. Ба більше, акцентуючи розтиражовані в нашому сприйнятті еротичні мотиви східної поезії, Володимир Даниленко бавиться в блискучу стилізацію, котра має на меті не лише розсмішити читача, а й підкреслити орієнтальний колорит на різних рівнях смислу – від характерних порівнянь та метафор до базових світоглядних уявлень. Як справді видатний коханець, Ремзі чудово пам'ятає приваби кожної своєї жінки, причому згадує не лише фізичні риси, а й характер та звички. Чи не виклик для письменника – створити сорок жіночих мікросильветок, аби жодного разу не повторитися? Та нехай, в оповіді Ремзі трактування жінки справді виглядає переконливо й замалим не ідеально. Аж кортить купитися на цю авторську провокацію, уявляючи собі ідеалізований Схід, де панують чари кохання та взаємної відкритості. Просто тобі мало не продовження серіалу про Роксолану!

Не знаю, чи потрапив автор виміряти властиву дозу еротики в романі. Її насправді тут немало, в різних епізодах та варіаціях, і вона, поза сумнівом, приверне увагу читача, якщо такий розрахунок закладався прозаїком. У сучасній белетристиці тільки останній лінивець не експлуатує еротичних сцен. Важливо, що еротика не стає самодостатньою, вона править за добру обгортку до сатирично-анекдотичних сюжетів книги. Прийоми масової літератури в цьому випадку наяву, проте чи випадає це закидати письменникові, який робить їх об'єктом непересічної, талановитої гри?

І по-третє, вимисел Ремзі як головного героя та разом оповідача роману дозволив на тонку, грайливу стилізацію орієнтальної *поетики*, яка вирізняє роман та надає йому характерності. Читача не надмірно обтяжує спотикання на татарських словах, яке, головним чином, обмежується першими розділами. У романі є щось більше – дух Сходу, який автор творить то через уживання відповідної лексики та образності, то через наслідування знаменитої орієнтальної риторики, яка переважно спантеличує й підкупляє співрозмовців Ремзі, вихованих в умовах казенного слововживання й, загалом кажучи, зневажання багатих ресурсів рідної мови. У цьому сенсі орієнталістика Даниленка, вкладає в уста Ремзі, добре віддзеркалює власну мовленнєву убогість персонажів, що репрезентують загадкову для хана країну гяурів.

До орієнтальних прийомів належить приписування Ремзі розважливих суджень, вкладання в його уста мудрих висновків, притч або пророчих снів. Ось, скажімо, наприкінці твору герой розмислює про «тихі радощі життя», окреслюючи іншу, приземленішу од великої політики, але заразом і глибшу, істотнішу, бо загальноозрозумілу, мудрість нашого земного існування. «Чим більше людні роки, тим менше їй потрібно для щастя, – розважає Ремзі в цілком орієнтальному дусі. – У шістнадцять років чоловік хоче мати кохання однієї жінки, у двадцять – кохання багатьох жінок, у тридцять він хоче мати славу, в сорок – багатство, в п'ятдесят – владу, в шістдесят – повагу молодших, у сімдесят – тільки апетит, добрий сон і радість погрітися на осонні. Тож ставтеся до успіхів і падінь як до цікавих пригод у житті, бо щастя й нещастя – це дві крайності, між якими гойдається маятник сірих буднів» (с. 473).

Напрошується парадоксальний, з першого погляду, висновок, що справжнім героєм роману, попри всю екстравагантність цього персонажа, є не хан Хаджи Селім Герай I, а мова, котру автор так майстерно інструментує. Окрім згаданої вище орієнтальної стилізації, маємо тут не менш прикметні мовні партії – чи то Сарихана та його слуг із добре вгадуваним суржилом, чи то галичан із влучними діалектно-простомовними зворотами. З одного боку, мовлення почварність українських чиновників у романі В. Даниленка недвозначно вказує на їхню моральну вбогість та нікчемність. З іншого ж, довільне поєднання в романі мовних партій та стилістичних ефектів може бути підставою для оптимізму, адже, попри повний безрух та корупцію в системі влади, щось таки діється в цій країні, й це багатообіцяюче діяння проявляється саме через мовлення персонажів, котре не тільки їх чудово індивідуалізує, а й вказує на ферментацію якоїсь, ще ближче не пізнаваної, але перспективою спільноти. Може, таким чином народжується відчуття нації?

Хто раніше читав новели Володимира Даниленка, той пригадує собі, як любить він стилістичні ефекти і як часами подібне експериментування блискуче вдається письменнику. У «Газелях бідного Ремзі» також ця ознака проявилася на повну силу. Це роман повноформатний, причому повний формат забезпечує йому саме мова, стиль. Адже автор не зануджує читача побутовими описами чи психоаналітичними самокопирсаннями героїв, він дуже охоче віддає їм слово, наповнюючи романний простір діалогами й монологами й тим самим роблячи оповідь відкритим наративом. Звідси враження живого, неконвенціонального письма, котре перетворює акт читання у приємність.

Володимир Даниленко – справний обсерватор. Він уміє, не розтікаючись мислю по древу, дати образ, уміє створити ошадливий

у засобах і виразний настроєво опис, потрапить вигадати дотепні фантазмагорії та гротескові ситуації, що засвідчують абсурдність світу, в якому живуть чи, точніше сказати, вегетують персонажі роману. Іноді такі ситуації виглядають публіцистично-плакатними, коли автор педалює й нанизує пародійні засоби. Ось він, скажімо, формулює українську національну мрію устами Дригала: нещастя усіх сусідів стає заповітним бажанням героя, і ця жовчна маячня розтягується на цілих півтори сторінки. Але здебільшого письменник уміє приборкати анекдотичні ефекти, вкладаючи їх у рамці оповіді та підпорядковуючи цілісному задумові.

Таким видається східний диван, що вийшов з-під пера Володимира Даниленка. Чи пам'ятає наш невтаємничений читач ще оте давнє значення цього слова: *диван* як збірка поезій, як світ вишуканої орієнтальної лірики? Симптоматично, що поштовхом до написання роману слугувала інша диванна історія. Кілька літ тому розгорівся політичний скандал довкола таємно записаних під диваном президента його довірливих розмов, котрі раптом стали широко оприлюднені й украй зіпсували його імідж, оприявивши справжню, а не удавану, риторику всенародного обранця. Проте обидві історії сходяться в одному: вони доводять, як багато важить слово, як воно здатне змінювати людську істоту, та й характер суспільних відносин узагалі. Просто-таки на наших очах, як це сталося в часи Помаранчевої революції в передзим'ї 2004 року. Чи як це вкотре стається в умовному форматі роману Володимира Даниленка.

І якщо ви досі сумніваєтеся в тому, чи Схід – справді тонка річ, то «Газелі бідного Ремзі» – відповідна для вас лектура. Бо Схід, як виявляється, глибоко сидить у нас самих. Тільки й біди, що ми звичай цього не помічаємо або ж не хочемо завважувати.

Нещасливі коханці й блудні сини

Олександр Жовна. *Її тіло пахло зимовими яблуками*: Оповідання та повісті. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 388 с.

Мабуть, мбоді, яка нині задовольняє свої смаки в лектурі Любка Дереша, така проза видасться чимось на зразок легкого ретро. Але не все погане, що старе. Справді, життєві реалії, на тлі яких відбувається дія в оповіданнях та повістях Жовни, повертають нас до атмосфери 80-х та 90-х років минулого століття – своєрідного історичного міжсезоння, із дуже характерною для нього кризою вартостей, цинізмом, деградацією і часом смішними максималістськими поривами до чогось високого та справжнього, чого так бракувало тоді в докiллi країни загниваючого соціалізму СРСР, а кількома роками згодом – і в країні народжуваного капіталізму, що назвалася незалежною Україною. Час, який ще зарано списувати до архіву: він лише приєркер, однак живий і продовжує відлунювати в нашому актуальному самоусвідомленні. Тому-то вважати це легке ретро застарілим було би некоректним і неслучним.

Характери й архетипи

Нехай не вводять нас в оману зовнішні деталі, атрибутика, що складає декорації дійства. Адже це лише оболонка для представлення характерів, а от у майстерності характеротворення Жовні аж ніяк не відмовиш. Коли вчитуєшся в його своєрідну прозу, починаєш усвідомлювати, наскільки *архетипними* є сюжети й ситуації, розгорнуті автором. Вони зраджують зв'язок із найглибшою літературною традицією – всі оті заложні душі, приречені коханці й блудні сини. Тому-то менш важливі обставини, в яких їх змодлював автор. У суті своїй ці людські історії не втрачають актуальності, постійно повторюючись чи не в кожному нашому приватному досвіді, розгортаючись у ньому з новою силою.

Рація, що письмо О. Жовни важко здефініювати, воно цілком не подібне на стиль інших українських авторів межі тисячоліть. Цей автор так і залишився на узбіччі літпроцесу, не вельми дбаючи про популярність та визнання критики, не потіснив столичних літавторитетів, маючи талант аж ніяк не провінційного масштабу. Можливо, його задовольняє тиха й неметушлива екзистенція, як це можна сказати й про багатьох його героїв. Утім, чотири книги прози та ще чотири фільми, зняті за його сценаріями, створили гідне ім'я письменникові.

Признатися, я не вагався, коли завважив на книгарняній розкладці нову книгу Жовни. Що більше, охоче перечитав те, що читалося раніше, відсвіжуючи в пам'яті пікантні історії, оповіджені прозаїком. Нове львівське видання, до якого прилучилися Василь Габор, знаний координатор проекту «Приватна колекція», а також літературна агенція «Піраміда», становить зібране з авторового доробку, головним чином, 1990-х років. Такий римейк, що виданий у серії «Українська модерна проза», цілком виправданий, бо ж попередні видання Жовни вже давно розійшлися між читачами. До того ж, його проза, вміщена в одному томі (на відміну від давніших збірок, ця по-своєму підсумкова), робить сильніше враження, ніж попередні публікації. Незважаючи на біг часу, який архаїзував побутовий план цієї самобутньої прози. Ошатний вигляд книжки пасує до смаковитої прози Жовни. Читача насамперед привабить стильний портрет автора на палітурці: добре змодельована тема такого собі сучасного мачо на тлі одного з образів книги («Вдоушка»). Шкода, що видавці не вказують автора портрета.

Жовна вміє писати густо, як мало хто із сучасників. Його проза не має нічого спільного із текстовою розволіклістю та дигресійністю, що останнім часом запанувала на нашому літературному обрії. Є тут щось від добрих старих майстрів. Ретельно продумані сюжети й композиційні ходи, наростаюча інтрига, яка аж до розв'язки тримає читача в напруженні. Аж дивно, бо подібні якості в автора – не наслідок сильної професійної школи, а радше добре розвинена інтуїція. Кожну тему він прагне відпрацювати до деталей, даючи читачеві чітко окреслений, ніби вирізьблений, а водночас трохи таємничий образ.

Цікаві, неординарні, здебільшого *девіантні*, але зображені з унікальною психологічною увагою персонажі – це той випадок, коли різноманітні людські збочення намагаються мотивувати й осмислити, а не безрефлексивно культивувати чи заперечувати. Небагатослівні описи – конкретні, пластичні у своїй предметності. І старанно вибудовувані версії людської поведінки,

що здебільшого виражаються через самосповідальні монологи (байдуже, безпосередні або опосередковані авторською мовою), – із неодмінною романтичною складовою, яка не тільки згущує конфлікт, а й доводить нероздільність одвічно взаємопов'язаних понять добра і зла, істини й облуди, справжності й ефемерності, реальності й уяви...

До речі, цей майже невід'ємний романтичний чинник також споріднює твори О. Жовни з літературною традицією. Обсервуючи різні життєві аномалії, автор уміє знайти щось піднесене й світле там, де інші бачать лише темноту й негатив. Завважмо, що навіть його злочинці-садисти – на взір персонажа повісті «S. H. Second hand» чи оповідання «Провінційна історія» – здатні часом викликати в читача повагу чи симпатію. Позаяк вони керуються в житті певними принципами й чинять це послідовно, на відміну від zdeгpaдoванoгo загалу суспільства. Автор тримається доброї засади старих майстрів: література повинна зображувати, а не моралізувати, проте спосіб зображення має схилити читача до моральних рефлексій. Характерно, що персонажі Жовни зазвичай послуговуються старою ввічливою формою «Ви», хоча в ситуації злочинців і жертв це може виглядати не тільки неприродно, а й цинічно.

Колекція пристрастей

Кожен текст Олександра Жовни – це спроба створити психологічний портрет персонажа. Завдання тим більше відповідальне й суперечливе, що йдеться про людей із девіантним психічним укладом. Це або диваки й пасивні романтики та ідеалісти, або ж – зворотний ефект – великі грішники, котрі беруться виправляти світ силою власної агресії щодо інших, при цьому маючи завжди достойне «алібі», тобто виправдання своєї злочинної програми (патопсихологи стверджують, між іншим, що кожний серійний злочинець має такий стійкий «пунктик» у свідомості, який і спонукає його до дії). Концентрування автора на деталях, які слугують завданню виліпити цілісний образ-тип, виявляє його письменницьку робітню. Жовна полюбляє новелістичний вид письма: його тексти позірно прості, часом ригористичні в засобах, однак вони вибудовуються на засадах *піраміди*, коли кожен аргумент, кожна дрібниця підпорядковується загальному задумові. Тому – замість чинити докладні описи предметів та дій персонажів – прозаїк обходиться мінімальним, решта – у підтексті, котрий має дешифрувати проникливий читач. Не знаю, наскільки сучасний читач, розбещений постцензурною вседозволеністю, потрапить задовольнити таку роль. І взагалі, чи є ще сьогодні така категорія

серед шанувальників красної словесності? Хочеться бути оптимістом. Принаймні, проза Жовни спонукає саме до такого читання-співосмислення і співтворення, тим-то вона цікава на тлі масового сучасного літпотуку.

Мало сказати, що Жовна – добрий психолог. Предметом його стійкого інтересу є ті стани та форми людської психіки, які виходять поза рамки раціонального чи й упрост кореняться у підсвідомому. Ні, назвати прозаїка фрейдистом також замало, бо це надто односторонньо маркувало би істоту його таланту. Він аж ніяк не схильний до примітивної бінарної схеми Еросу й Танатосу, принаймні, не схильний усе вбигати в цю популярну формулу. Жовну цікавить та *межа*, на якій людська психіка втрачає безпосередній контроль за реальністю й починає продукувати інші, лише їй відомі, смисли. А це, погодьтеся, не може не інтригувати. Певна річ, писати таку прозу непросто й нелегко, – може, через те О. Жовна не напродукував багатьох томів, як інші з його колег. У цьому сенсі він також видається винятковим у нашій сучасній літературі – письменник, котрий ретельно переживає історії своїх (такі дуже різних!) персонажів, багато спостерігає й роздумує, аби ті історії були переконаливими й не поверховими. І це тоді, коли основний літературний мейнстрім становить авторелективна проза, з одним повномасштабним героєм та заглибленням у таємниці його внутрішнього Я, що нерідко, до слова, ще й перекочують із одного твору певного автора в наступний. Скажете, він просто анахронічний на цьому тлі? Не спішімо з висновками. Добре, коли хтось – інший і йде власною дорогою, та ще й добрим слідом класичного письма. Така опозиція завше на користь, а про її справжнє значення можна буде говорити лише в майбутньому.

Безумовно, не все у книзі О. Жовни рівноцінне. Часом замість повноцінної новели маємо легкий шкіц, коли авторові забракло вміння розгорнути психотип персонажа або сюжетна основа виявилася для цього надто плиткою («Після лекції», «У прийомному покої», «Після богослужіння», «Стрекоза»). На більшу увагу заслуговують його повісті, в яких авторові вдається докладніше розгорнути незвичайний сюжет, – «Партитура на могильному камені», «Її тіло пахло зимовими яблуками», «Експеримент», «S. H. Second hand», «Дорога». Ці речі, виконані добротно й зі смаком, засвідчують рідкісне уміння утримувати інтригу, либонь, призабуте в наші часи масових технологій та трафаретних заготовок.

Справді, художня проза Олександра Жовни може викликати в сучасного читача присмак чогось екзотично-архаїчного. Боюся,

що молодь не віднайде в ній того шарму, що середнє покоління, котрому довелося пережити крах соціалізму й усі ті протестні експерименти (від маси – до усамітнення, від суспільної брехні – до інтимної правди, від атеїзму до глибокої й наївної віри, від оскомного матеріалізму – до буддизму та містики тощо), що є органічними для персонажів степоградського¹ прозаїка (навіть у назвах вони відлунують – «Експеримент», «Маленьке життя», «Дорога») і що багато пояснюють, врешті-решт, у самій природі людини, схильної до крайнощів та до апологетизації заборонених плодів, які спершу видаються такими солодкими та привабливими.

Окремі оповідання книжки нагадують стиль Григора Тютюнника та інших шістдесятників. Попри безумовне тяжіння до реалістичної формації, Олександр Жовна не нехтує пошуками оригінальної форми. Його твори можуть бути цікавим матеріалом для дослідження стильових модуляцій. Так, письменник прагне передати у слові ефект живопису («Вдовушка», «У старому домі») чи музики («Партитура на могильному камені»), що конкурують з літературою силою естетичного впливу. Маємо тут добрий матеріал для студій про ефект синестезії (взаємодії різних мистецтв у творенні літературного образу).

Письменник охоче вкраплює у свої твори епістолярну форму. Як-от, у повісті «Її тіло пахло зимовими яблуками», котра, між іншим, не лише цим нагадує Франкове «Сойчине крило». Або – вдається до персоніфікованого монологу старого дому («Самотній будинок»). При цьому автора здебільшого не зраджує почуття міри. Урешті, його завдання – поєднати ці дуже несхожі два світи: зовнішню дійсність, побут, серед якого живуть персонажі, та внутрішню сутність, життя душі, логіку переживань.

Не беруся тут розважати, наскільки правомірна оцінка Жовни як «письменника потойбіччя, майстра інфернальних станів» (так лякає читача анотація до рецензованого видання). У кожному разі, прикметно, що автор іде від предметної реальності до реальності душевної, прагнучи ув'язати цей непростий шлях у логічний перехід. І навпаки – він не безоглядно вгрузає в містичних переживаннях та асоціаціях, бо вони – не самоціль, лише один із засобів. Інший, скажімо, у творі на зразок «S. H. Second hand» (чи не найбільш шокуюча річ, що становить історію маніакально-«романтичного» садиста-вбивці!) сповна смакував би езотеричні ефекти, лоскотав би нерви читача в дусі С. Кінга, наганяв би йому щобільше жаху. Жовна ж наприкінці дає раціональну роз'язку,

¹ Автор прагне оминати назву Кіровоград, яку принципово вважає неадекватною – Я. П.

іронізуючи над надто наївним читачем, котрий уже, було, повірив у самодостатність інфернальної візії персонажа.

Галичани, як видно, старалися зредагувати трохи зросійщену мову автора. Цей труд узяв на себе Василь Габор. Проте не завжди текст вдалося «причесати», у цьому подибуємо часом невластиві слова та форми. Окремі, як-от винесені в заголовки, варто було би подавати в лапках, означуючи їх як цитати з російської чи суржикового мовлення персонажів, – «Вдовушка», «Чого-то Сашко не приходить». Інші, як видно, просто були проочені редактором: «самий перший» (с. 8), «самий-самий» (с. 59), «самий прямий» (с. 92), «саме найкраще» (с. 253), «просипаючись» (с. 124), «і так» – замість «отже» (с. 139), «пожеж надзор» замість «пожежний нагляд» (с. 203), «заточили» замість «ув'язнили», «замкнули» (с. 297), «переломлення світла» замість «заломлення» (с. 351), «рельси» замість «рейки» (с. 353), «не діставало» замість «бракувало» (с. 379). Є ще кілька друкарських недоглядів, які варто було б виправити, якщо збірка вийде другим накладом, а така перспектива, гадаю, вповні реальна.

Мій загальний висновок буде однозначно-старомодний: цю прозу варто читати. Вона має свій неповторний характер і смак. І спроможна зацікавити не тільки старше та середнє покоління, що пізнаватимуть реалістичну оболонку оповідань Олександра Жовни, а також психіку виклику, розгубленості, депресії, що супроводжувала момент переходу до нового суспільства у 80–90-х роках минулого віку. Художня проза Олександра Жовни апелює до універсальних істин. З одного боку, через те, що письменник уміє помітити в поведінці нашого сучасника архетипні основи людини як такої. По-друге, сам автор не схильний заглиблюватись у тимчасові деталі. Він прагне творити історію згубних пристрастей і прекрасних ілюзій, заманюючи читача в пастку моральних дилем, які необхідно щоразу по-новому розв'язувати. І тим самим не нав'язливо, проте зворушливо апелює до нашого сумління.

Відчуття минулого та гопак на кістках

Петро Кралюк. Дюптра, або Дзеркало, в якому бачимо не тільки себе, а й інших, подорожуючи в часі та просторі : Історико-інтелектуальний детектив. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – 116 с.

Петро Кралюк. Римейк: Роман. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2009. – 180 с.

Факт, що нашому суспільству гостро бракує такої літератури. В особливій пригоді вона стала би молоді. Часто бурчимо, що їй належить знати історію свого народу й краю, проте пропозиція лишається більш ніж убогою – нудні підручники та перевидання старої доброї романістики з явно нафталиною ідеалізацією національних героїв. Цікавої, живої й пошукової літератури, котра заінтригувала б пізнанням минулого, майже немає. І тут окреслюється велика, з перспективою, ніша для сучасної белетристики. Адже неважко спрогнозувати: Україна надалі ще гостріше потребуватиме «живого» пізнання історії, осмислення його в координатах нашої сучасності, у співвіднесеннях цілей та помислів, щирих поривань героїв минулого й неоднозначних, часами непередбачувано підступних і жорстоких, наслідків їхніх дій. А сучасні невдачі державотворення тільки стимулюють і каталізують таку затребуваність, яка зростатиме з бігом часу.

Для Петра Кралюка праця з історичним матеріалом перетворилася на тривалу літературну пригоду, що реалізувалася вже в цілій низці прозових творів. З одного боку, випадає розглядати його історичну прозу в контексті наукових зацікавлень автора, які не тільки надають йому цікавий та екзотичний (у сенсі: малодоступний і маловідомий) матеріал, а й спонукають до неординарних

гіпотез та висновків. З іншого боку, варто брати до уваги педагогічний досвід автора: працюючи в університеті, та й ще будучи проректором Національного університету «Острозька академія», Петро Кралюк добре усвідомлює як практичну потребу писати про історію взагалі, так і потребу винайдення такої форми розмови, яку би сприйняла сучасна молодь, назагал критична, а то й скептична щодо минулого – не тільки того, віддаленого в тумані віків, а й недавнього, що уособлене поколінням їхніх батьків, сьогодні 50–60-річних.

Знайти адекватну формулу доброї історичної прози – завдання непросте. Популярними його елементами є послуговування прийомами популярної літератури, яка стає своєрідним кодом розпізнавання для молодіжного читача й сприяє успіхові твору. У творах Петра Кралюка такі ознаки проявляються цілком виразно. І в фейлетонно-гротесковій манері його оповіді, і в обігруванні комічних епізодів та слоганів з поточної культури, і в застосуванні кримінально-детективних сюжетних ходів тощо. Разом з тим письменник прагне втілити у своїй белетристиці (з більшим чи меншим успіхом – залежить від глибини опрацювання теми й делікатності поводження автора з персонажами, ідентифікації їх з окремими гріхами роду людського) елемент дидактичний, що сприяв би вихованню читача на прикладі історичних образів. Зайве казати, що поєднання дидактичного й розважального начал у принципі неможливе. У творах Петра Кралюка воно також нерідко нагадує гримучу суміш. Таки ж непросто бути водночас і блазнем, і ментором: публіка сприймає тебе зазвичай в одному з цих образів і не хоче звільнитися від власноруч створеного стереотипу.

Більш однозначно випадає оцінити Кралюкове прагнення постійно утримувати вісь *історія – сучасність*. Двоплощинна часова конструкція характерна для кількох його творів, зокрема й тих, які аналізуються в цій статті. Себто, дія в них точиться і в наші дні, і в давні часи, що створює своєрідний, причому дуже прикметний і доречний, ідейний зв'язок поміж двома розрізненими пластами історичної свідомості, координуючи засадничі ідеї, базові для авторського світобачення. Це відданість і вірність певним моральним заповідям – патріотичним почуттям, ідеям просвіти й культури. Коли йти далі, то можна спостерегти, що нерідко автор, як і його численні попередники, історичні белетристи, приписує діячам з минулого ті актуальні переживання та рефлексії, котрі характерні для нашої непростой доби. Але така вже природа жанру історичної прози. Звертаючись до історії, письменник сприймає її зазвичай як параболу до сучасних подій, ідей та образів, і цю свідомість перегуку часів намагається передати чита-

Минуле як відчуття

Повість «Діоптра...» прикметна вільним, «безкраватковим» потрактуванням української культурної історії. Автор зізнається, що прихильний до постмодерного розуміння історичного знання не як догми чи норми, а як шансу, одного із можливих у розвитку подій. Його герой декларує: «Про минуле ми знаємо те, що хочемо знати». Сам же П. Кралюк у післямові зізнається читачеві, що викладена версія подій не ґрунтується на раціональному знанні (архіви, як відомо, вміють не тільки промовляти до зацікавлених, а й мовчати), є радше інтуїтивною візією.

Автор не реконструює минуле. Він його відчуває. Минуле для нього – сучасне, а сучасне – минуле. І одне, і друге мають внутрішню основу – пригадування... З допомогою знаків-підказок відновлюємо знання, що дремає в нас. В тому числі й знання про минуле (с. 99).

Щоправда, «інтуїтивізм» саме тому й справляє враження, що опертий на ґрунтовній обізнаності автора в перипетіях історичних подій та біографій діячів, про яких написано цю книгу. Отже, він – також своєрідна маска, що приховує таємницю авторового методу. А йдеться про переломну добу української минувшини, тобто спробу ренесансу та реформації на нашій землі, зокрема на Волині, наприкінці XVI та в перших десятиліттях XVII сторіччя. Серед героїв «Діоптри...» – провідні інтелектуали того часу, як-от Мелетій Смотрицький, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Касіян Саківич, Костянтин Острозький та ін. Певна річ, автор прагне оживити ці постаті, відбронзовити їх, звільнити від стереотипів підручникових історій. Ця інтенція не може не виглядати симпатичною.

Згідно з нею, герої діють водночас у двох часових площинах, та ще й у різних умовних просторах. Слідопит-оповідач багато розмірковує про їхню долю, але ж вони також приходять у його сни, моделюють гру його уяви. Урешті, Петро Кралюк удається ще й до прийому містифікації-двійництва: сучасна акція його твору передбачає таких собі *alter ego* історичних персонажів, котрі наділені тими ж іменами й рисами характеру, що й їхні далекі прототипи. Гра автора зводиться до властивого клонування історичних постатей: може, справді, в такий спосіб читач краще проникне в їхню сутність?

Залишається пояснити, чому ж, власне, детектив. Обираючи таку жанрову форму, автор, очевидно, реалізував популярну модель «пошукового» роману, добре знаного пересічному читачеві хоч би із творчості Умберто Еко, Милорада Павича чи Дена Брауна.

Отже, сюжетні пригоди нанизуються довкола уявного пошуку героєм архіважливого культурного факту. Такий факт не тільки інтригує персонажа, ба навіть стає його обсецією. Він стає внутрішнім осердям, навколо якого організовується акція та який динамізує, оживляє непросту до пізнання історичну матерію.

Тут – мова про останній прижиттєвий твір Максима-Мелетія Смотрицького, що начебто мав назву «Діоптра». Пошуками його слідів займаються водночас кілька персонажів твору. Навколо цієї історії зав'язується цікава інтрига, а далі – відома річ – не обходиться без жертв та змови злих сил. Утім, експлуатуючи популярну белетристичну схему, автор водночас упроваджує читача в загадкові меандри українського минулого, спонукає до роздумів над непростими долями чи над нездійсненими можливостями призабутої епохи – однієї з численних, зрештою, коли українство стояло на роздоріжжі й коли не потрапило знайти адекватні відповіді на виклики свого часу. Кому ж, як не інтелектуалам, належить порушувати такі проблеми, жити й мучитися ними? Відтак історія стає тим умовним пунктом, в якому відбувається символічна зустріч наших сучасників – оповідача-вченого, антиквара-патріота Максима й пройдисвіта Калістрата, а ще журналіста Андрія, діаспорного професора Кирила – із тінями українського відродження: Герасимом та Мелетієм Смотрицькими, Іваном Федоровим, Гедеоном Балабаном, Іовом Желізом (Почаївським), Касяном Саковичем та багатьма іншими.

З огляду на характер цієї своєрідної прози цілком природним її компонентом бачаться густо списані контекстуальні маргінеси. Це фото, примітки та коментарі. Щоправда, в першопублікації твору, яка побачила світ у журналі «Київська Русь», усе це, власне, й становило маргінеси (у прямому сенсі слова), тоді як у рецензованому виданні коментарі подані окремими додатками, що розсіює увагу читача. У кожному разі, важливість цієї, здавалося б, необов'язкової частини тексту не викликає сумнівів. Адже автор не береться викладати однозначну версію історії; його завдання – зробити читача співрозмовником, солідарним у пошуку й розгадці таємниці. Для цього варто передусім дати інформацію для роздуму, зорієнтувати, залучити до інтелектуальної гри. Широкий культурний фон у цьому випадку не тільки не заважає бачити головне, він своєрідно перегукується з думками Мелетія Смотрицького та його сучасників. А такий фон, варто зауважити, зітканий не лише зі слів екзотичних для нашої доби К. Ставровського чи С. Кленовича, а й із цитат ближчих та зрозуміліших майстрів двадцятого віку – Уласа Самчука, Леоніда Мосендза,

Оксани Лятуринської, Володимира Марцинковського. Усіх цих різних людей єднала залюбленість у Волинь, край свого родоводу й питомої традиції. Автор сміливо включає фрагменти чужих творів до власного тексту: вони творять перегук епох і творчих індивідуальностей, засвідчуючи водночас сталість у настроях патріотизму та культурницького заангажування предків і сучасників.

Ключовим концептом цілого Кралюкового твору є ідея роду й *пам'яті*. Вона відлунює і в епіграфах, і в репліках дійових осіб, і в авторських рефлексіях. Але тут маємо заковик: наскільки органічним є цей пафос роду, коли автор проголосив відносність історії й поставив під сумнів її авторитетність? Чи не втрапив він сам у ті сіті, які вправно розставляв для читачів? Якщо вже заперечувати писану історію, то чи вдасться забезпечити від скептичного несприйняття усну легенду роду чи, за автором, «глибинно сердечне відчуття», «внутрішнє пригадування» – одне слово, інтуїтивно-суб'єктивну версію минулого?

Постмодерністський світогляд тим і добрий, і поганий, що урівнює всі наративи, кпить із пафосу, нищить які б то не були авторитети й усе піддає сумнівові та скептичному примруженню ока. У випадку Петра Кралюка він зраджує внутрішню напруженість стилю. Адже пафос ре-візії минувшини не узгоджується з пафосом утвердження певних засадничих цінностей, які, зрештою, єднають минуле й сучасну добу. Коли копнути глибше, задамо собі питання: а що, власне кажучи, має на увазі автор під інтуїтивним пізнанням минулого? Наскільки його інтуїція є коректною щодо реалій та документів колишніх віків? Вона виходить із духу тих документів чи, навпаки, є спробою «осучаснення» історії, розігрування актуальної драми в архаїчних декораціях, які важать лише як декор чи екзотичний антураж?

«Діоптра...» добра тим, що є текстом лаконічним. Автор чітко прописує в ньому історичні події, вміло організовує сюжет, вплітаючи в нього почергово історичних персонажів та даючи їх характеристики. Головним тут є, очевидна річ, акція. Вона справляє враження динамічності, яке супроводжує читання повісті. Справа не тільки в тому, що Петро Кралюк успішно експлуатує сюжет мандрівки (зовнішня фабула твору побудована як мандрівка з розгадуванням таємниці останнього твору Максима Смотрицького). Він проявляє почуття міри в тому, що не затягує акцію, не зосереджує увагу на другорядному, нехтує деталями. Повістеві рамки дозволяють авторові спокійно обійтися без докладнішого виписування постатей. Герої, за винятком головних, проходять своєрідними «тінями», увипуючи життєву драму Смотрицького.

Коли визбирувати «блішки» в тексті, можна закинути П. Кралукові кілька дрібних недоглядів, власне – редакторських чи коректорських: «малолітки» замість «недолітки», «обійняв становище» (дослівне відтворення польської форми) замість «здобув посаду» тощо. Але це – деталі. Загалом авторові вдалося впоратися з амбітним завданням: поєднати гострий сюжет із інтелектуальним змістом, збагачуючи оповідь історичними та літературними ремінісценціями.

Повість «Діоптра...» цікава тим, що балансує на межі художньої белетристики (*fiction*) та документальної, науково-популярної прози. Можна окремо дискутувати про те, які багаті можливості надає письменникові таке поєднання та як він оті можливості застосував. Однак навіть із зовнішнього погляду ця ознака примітна. Якщо текст укладено в художньому стилі, то вже коментарі відсилають читача до історичних фактів та джерел, а портрети визначних діячів минулого чітко фіксують їхні образи як історичні в нашій пам'яті. Петро Кралука доречно обіграє топоси документальної прози, а це надає його інтелектуальному письму переконливості й інтриги. Отож, маємо «Діоптру», в якій упізнаємо «не лише себе».

Кралукова квазіісторія

Роман Петра Кралука «Римейк» є таким собі квазіісторичним фентезі з переплетенням у ньому кількох популярних тем та мотивів, головні історичного характеру. Обігруючи стереотипи нашої історичної свідомості та національної патріотики, автор вдається до гротескового масок та блазнювання. Це, очевидно, має відповідати гоголівському поняттю сміху, що передбачає принаймні кілька пластів пізнання – від звичайного зубоскальства до гіркої іронії та самобичувального сарказму. Зрештою, про це й слова класика, винесені в епіграф роману П. Кралука: «Опасно шутить писателю со словом». Забігаючи наперед щодо оцінки твору, зауважимо, що Гоголева істина вдарила бумерангом і по рецензованому романові.

Автор вибудовує фабулу твору навколо уявного відзначення ювілею Миколи Гоголя у провінційній психіатричній лікарні. Ця інтермедія розігрується за законами позверхньої правдоподібності: ювілейних заходів від персоналу психіатрички вимагає відповідний циркуляр облдержадміністрації. І хоча він викликає конфуз серед працівників лікарні, проте розпорядження керівництва треба виконувати, тож, за звичною практикою, знаходять крайніх. У такій ролі опиняється молодий лікар-практикант, якому доручають опікуватися лікарняним «генієм», що марить Нобелівською премією. Таким чином, божевільного Едичку

переконують написати твір до ювілею класика. А його опікун, молодий психіатр Левко (він же виступає оповідачем та головним героєм твору) має цей процес контролювати.

Упродовж реалізації цього без перебільшення божевільного проекту несподівано з'являються кіношники. Вони мають відзняти в замковому комплексі, в якому міститься психіатрична, окремі сцени фільму «Тарас Бульба». Сюжетна напруженість зростає, а гротесковий сміх переливається через вінця. Читач розпізнає в цьому епізоді нашумілу в недавніх медіях історію з російським фільмом Володимира Бортка та його прокатом в Україні. Власне, гоголівські асоціації переносяться на персонажів роману, котрі і в іменах, і в сюжетних перипетіях мають нагадувати своїх прототипів із повістей знаменитого письменника з-під Миргорода (подібний ефект двійництва ми мали в повісті «Діоптра...»).

Згодом додається друга тема, що впроваджується не менш ґвалтовно. Згідно з черговим розпорядженням облдержадміністрації, лікарня має також гідно вшанувати річницю «українсько-шведського союзу». Це легітимізує мазепинську тему, яка додається до гоголівської та переплітається з нею. Певна річ, обидві обросли масою легенд, анекдотів, мотивів, алюзій у літературі й культурі, а це ж і є той щедрий живильний ґрунт, на якому автор пророшує власні травестації історичних сюжетів. Міксуючи фантазмагорії й стереотипи, анекдоти й марзаматичні пересуди, він витесує власну романну брилу, якую прагне бавити та епатувати читача. Проте герою роману Петра Кралюка не є ані історія (в її вершинних та драматичних виявах, які саме припадають на епоху XVIII–XIX століть), ані окремі її представники (першою чергою Микола Гоголь та Іван Мазепа), як того міг би сподіватися наївний читач.

Героєм, як і в Гоголевих творах, стає *сміх*, всезагальна гра, кпина, гротеск. Цей сміх, ніби іржа, роз'їдає все, до чого доторкнеться, спричинює розпад поважних смислів та заміну їх порожніми й профанними дзеньками-бреньками. Поле для авторового стьобу досить-таки широке: він обігрує не лише сюжети та епізоди «Тараса Бульби», а й біографію Миколи Гоголя, також його петербурзьких сучасників – Александра Пушкіна, Тараса Шевченка, Вілли Штернберґа тощо, чи паризьких знайомих, як-от видатний польський романтик Богдан Залеський. Подібним маніпуляціям піддана й історія гетьмана Мазепа, зокрема його любовний романс з Мотрею Кочубеівною.

Власне кажучи, автор цілеспрямовано позбавляє ці поважні історичні наративи високого стилю й переводить у реєстр низького, пародійного, сміховинного. Він перетворює історію в кітчуватий анекдот, не стомлюючись при цьому снувати алюзії до політичних

чи культурних реалій сучасної України з її недорікуватим малоросійством та міцними рудиментами колоніального рабства. Тому-то персонажі нерідко говорять хрестоматійними фразами зі своїх творів, обігрують патріотичну риторику, насміхаються з приписуваних їм історією ролей пророків та лідерів. Так, Гоголь постає неврастеничною істотою, залежною від демонічного впливу Пушкіна, а Мазепа – старим збоченцем-маразматиком, що розчулюється вже самим виглядом своїх коханок та пише їм сентиментальні послання.

Скептичній деконструкції історії відповідає в «Римейку» Петра Кралюка жанрова форма, сутність якої виявляється в колажуванні й комічному змішуванні різнорідного, часто незіставного, матеріалу – з минулого й сучасного, з дійсності й літератури, з поточної публіцистики й хрестоматійної культурної пам'яті, з високого романтичного стилю й підкреслено бурлескного тощо. Персонажі твору репрезентують відповідні пласти композиції, адже роман не є цілісним і складається з колажу принаймні кількох віртуальних текстів. Принцип колажності добре спрацьовує ще й тим, що Кралюків твір задумано як уявну полеміку з класикою, себто з творами Миколи Гоголя (передусім його повістю «Тарас Бульба») та Івана Мазепи, зокрема його любовною кореспонденцією з Мотрею Кочубеівною.

У межах сучасного сюжету-обрамлення діють особи, що представляють персонал та пацієнтів психіатричної лікарні. Щоправда, ці постаті – своєрідно транспоновані типажі з повістей Гоголя – Рудик, Оксана, Вакуленко. Читач без труда вгадає в них риси Гоголевих персонажів – оповідача його ранніх «малоросійських» повістей Рудого Панька, закоханого коваля Вакулу та його дівчину Оксану. Не кажучи вже про збіжність імен та окремих деталей, яка спрощує таке упізнавання. Більш колоритними й повноцінними постають герої історичної оповіді – Гоголь та його оточення з Шевченком включно, Бульба зі своїми синами Остапом і Тарасом, які раптом опиняються в добі Івана Мазепи, ще й перетинаються у своїх пригодах зі шляхами гетьмана.

Звісно ж, автора розгрішує жанрова форма історичного фентезі, квазі-історії. Вона дозволяє йому в довільний спосіб комбінувати постаті та факти, особливо не переймаючись історичною достовірністю чи, може, навпаки, скандалічно порушуючи таку достовірність, деконструюючи наші узвичаєні уявлення про минуле та скандалізуючи нашу культурну пам'ять. Варто завважати, що Петро Кралюк користується з такої нагоди сповна, укладаючи власну візію минувшини та довільно комбінуючи в ній різномасштабні фігури, ніби на шахівниці. Контрасти великого

й малого, поважного й дрібного, піднесеного й жалюгідного, патетичного й гротескного йому органічно необхідні. Саме ці антиномії забезпечують комізм твору. Проте без них не вдалося б реалізувати власної деконструкції української історії (в її героїчній, національно заангажованій версії), за яку береться прозаїк.

Тому-то П. Кралюка зовсім не обходить факт, що Гоголь і Шевченко, очевидно, не зустрічалися за життя, тим паче не ходили разом по трактирах і борделях Петербурга, та ще й у компанії Пушкіна (по його смерті?) й Белінського; що Гоголеві брати Бульбенки не могли знати Мазепу, бо були вписані письменником у давнішу історичну добу (урешті, також чітко не окреслену – від XV до I половини XVII століття, однак залишимо ці деталі для суперечок істориків). Таких прикладів можна навести чимало, коли автор ігнорує дати й події, зафіксовані в документах доби, комбінуючи їх по-своєму й не рахуючись з історичними реаліями. Авжеж, Петро Кралюк пише не історичну хроніку чи наукову розвідку. І не почувується зобов'язаним коректно використовувати джерела, хоча якучений, ясна справа, знає, що це таке. З-під його пера цього разу виходить художній роман, та ще й містифікований твір божевільного – що ж можна з такого вимагати? Тому-то романні Гоголь, Шевченко, Мазепа тощо – лише продукти уяви автора чи, якщо вірити його містифікації, причинного літератора з психлікарні. За логікою травестії, саме Андрій Бульбенко стає джурою гетьмана Мазепи, супроводжує його, стаючи посередником у любовних романах та його знаменитому епістолярії. А наприкінці твору той-таки Андрій забезпечує щасливе завершення всього цього сюжету: в типово національному стилі, тобто в ідилії сімейного життя на далекому степовому хуторі.

Петро Кралюк, імовірно, заскочить читача багатством літературних ремінісценцій та алюзій, до яких його роман апелює. Тут і сюжетні схеми Гоголевих творів – передусім «Ночі перед Різдвом» і «Тараса Бульби» з наскрізною історією про батька-козака та двох синів-антиподів. Можна б іще завважити в тлі тіні «Мертвих душ» та «Ревізора», але вони менш помітні. Тут-таки й пафос Шевченкових оцінок, запозичених з «Кобзаря» – козаків, москалів чи німців. І дух народної думи, яку майстерно стилізує автор, і пародія Байронової поеми «Мазепа», що виопуклює стереотип гетьмана-коханця.

Обізнаність автора в перипетіях біографій історичних осіб висока, що й дозволяє йому довільно «перезавантажувати» ці біографії. А от бурлескне зображення героїв зводиться головню до двох стереотипів. Автор уписує персонажів у гротескно-цинічні сюжети з двома типами людських аномалій, перенесеними тут на постаті

видатних інтелектуалів. Вони або пристрасні пияки, або ж легко-важні донжуани-спокусники. Усе це творить, правда, якусь несамовиту суміш, проте таку непритомність автор маскує як марення психічно хворої людини. Тобто, шиє читача в дурні, але робить це вправно, ховаючись за маскою лікаря-психіатра, що читає опуси свого пацієнта. Переконливості цій позиції мають додати цитати зі знаменитої праці Мішеля Фуко «Історія безумства в класичну епоху», які прикрашають маргінеси публікації.

Культ і абсурд

Формально роман виглядає як «текст у тексті». За цим принципом він скомпонований. Зовнішня сюжетна канва досить скромна й окреслена пунктирно. Її складає річна медична практика молодого психіатра, в рамцях якої й розгортаються неймовірні пригоди з ювілеєм Гоголя та писанням замовного роману шизофреніком Едічкою. Ця фабульна рамка твору виразно схематична: годі сподіватися, що автор окреслить характери персонажів, вони стереотипні й ходульні, навіть говорять майже однаковою мовою, ніби близнюки (у цьому випадку мова є слабким місцем і часом дратує засмальцьованими штампами-трюїзмами). Краще зі вставними текстами, що складаються на роман Едічки «Гетьман»: тут апробовано різні жанрові форми (оповідання, драма, епістола, барокова декламація чи діаріуш), та й мову піддано різним стилізаційним ефектам, що робить її еластичною та свіжою. Відчувається, що автор більш певно себе почуває в історичних екскурсах: йому не бракує не тільки знання реалій давніх епох, а й засобів стилізації мовлення. Тож коли зненацька в стилізовані монологи персонажів вкрапляються сучасні сленгові вислови на зразок «секс», «гей» «фетишист», гротеск виглядає ефектнішим.

Якщо йшлося про те, щоб підкреслити абсурдність візії хворої людини, то результат наяву. Взагалі, снуючи квазіісторичні оповіді, Кралюк відчувається впевнено: він і матеріал добре знає (включно з перипетіями життєписів видатних діячів та особливостями певних епох), і власна фантазія довільно той матеріал перекодовує. А от у пластичності сцен та повнокровності героїв автор значно поступається: тут він і непереконливий, і незрідка безпорадний. Бо навіть зображуючи вдячний, яскравий матеріал, обходиться скупим, покvapливим конспектом, як-от у сценах зйомок у замку-лікарні російського фільму, любовних інтриг у божевільні чи спільного новорічного застілля в сусідів. Схоже на те, що далі фейлетонного способу осмислення такого матеріалу прозаїк не сягає.

Гірше з тим, що у світі Кралюкових персонажів абсурд не має чітко означених меж, він розливається навсібіч і загрожує затопити ті острівці здорового глузду, які ще трапляються в гротеско-автор ландшафті. І тут напрошується питання: а чи не перегинає автор палицю у своїй тотальній дегероїзації і профанації історії? Звісно, насміхатися можна з усього, тим паче тепер, у наш час шасливі безцензурні часи. Проте іноді оскарження сміхом має незворотний характер. Так, бурлеск не є доречним, коли йдеться про дві речі - честь і смерть. Принаймні це ще в «Перелицьованій Енеїді» батька Котляревського можна спостерегти: ці обидві теми виразно вислизали з-під пера коміка й оберталися супроти нього, перетворюючи добродушні кпини на злі, ядучі, цинічні й відразливі ескапади. Подібне бачимо й у романі Петра Кралюка.

Почуття міри зраджує авторові, коли він одним миром маже всіх національних героїв, виставляючи їх тупими й підступними, ласими до горілиці й чужих молодичь. Бурлескним сміхом регочеться й над патріотичними почуттями, і над особистою гідністю. Не важливо, чи йдеться про чужих, як-от одіозно-карикатурно зображених Пушкіна чи Белінського, чи про своїх, як-от підстаркуватий дурисвіт Мазепа чи гультіпака й московський запроданець Тарас Бульба. Надто пласко виходить, коли складні й суперечливі постаті, якими вони вписані в нашу культурну пам'ять (а саме до неї раз у раз апелює Петро Кралюк, інакше б уся гра-травестія була позбавлена сенсу) зводяться до наївних вертепних масок, а мотиви їхніх чинів - так само до двох уже згаданих гріхів: то вони в шалі перелюбу забувають про «общее добро в упадку», то у випарах сивухи. І що прикметно, божевільні фантазії Едічки накладаються на візію автора. Принаймні їхні межі в романі важко знайти, а це схиляє до повище висловленої думки: вони - збіжні.

Не ставлю під сумнів авторського права травестувати цю завгодно, хоч би й патріотичний пафос Гоголя та Шевченка. Натомість етичний смисл цього прийому акцентую лише з огляду на те, що йдеться про сакральні вартості національного духу: чомусь саме їх так прагне автор спрофанувати. Виходить, нічого святого для його персонажів не існує. Що ж тоді вже говорити про решту наших земляків, коли такими постають власне представники еліти? Спадає на ум знамените Гоголеве: «Нудно в цьому світі, панове». Бо коли все багатство людської психіки зредувати до двох традиційних мотивів *сексу* та *алкоголю*, то надто вже одноманітним і передбачуваним стає художній світ роману П. Кралюка. Між іншим, бурлеск Котляревського значно багатший та вигадливіший. Не кажемо про гаму сатиричних прийомів Гоголя.

А наш автор таки до них апелює раз по раз, чим мимовільно закладає глибину дискурсу, бо оцінювати його роман випадає в контексті тих класичних творів, до яких тут апелюється. Навіть назва роману вказує на палімпсестне перечитування класики. До речі, «Римейк» – не найбільш вдала назва. Окрім того, що слово надто спопуляризоване в маскультурі, воно нічого не промовляє ні про тематику цього твору, ні про його комічне переигравання історії.

Звісно, ситуація з «текстом у тексті», себто віртуальним романом «Гетьман», з якого походять брутально-кітчеві оцінки та характеристики героїв, *двозначна*. І це автор може брати на щит, відмежовуючись від цього тексту як від твору нібито божевільного пацієнта спецлікарні. Урешті, в одному моменті він навіть програмує негативну оцінку роману, камуфлюючи її в характеристиці клерка з обладміністрації:

Твір ідейно не витриманий, антиукраїнський. У ньому наших національних героїв зображено в карикатурному вигляді. Козак-п'яниця, Тарас Бульба – ворог українського народу, його син Остап – ні риба ні м'ясо, Мазепа – старий марзматик... (с. 242).

Тобто, автор свідомий провокації, яку чинить. Ба більше, подібне скандальне сприйняття втішає його амбіції.

Проте чи не виглядає така провокація цинічною? Видаючи «на-гора» текст причинного, Петро Кралюк впроваджує його в радикально відмінний дискурс «нормального» світу, котрий він абсолютно профанує за тими ж самими законами. Про це, власне, добре говорив Фуко, поодинокі думки якого супроводжують публікацію. Чи автор, викрикаючи хворі гримаси світу, не зневажає разом з тим і свого читача, ідентифікуючи його як одного з численних мешканців божевільні? Адже письменник ховається за маску божевільного й розгортає його уявну маячню як своєрідну візію історії, що претендує на абсолютний наратив. Іншого – принаймні в межах цього тексту – ми не подибуємо.

Провокація заходить надто далеко, поза ті межі, де – смішно. А це вже ризикована затія. Згадаймо, що й Гоголь свого часу зайшов задалеко й гірко спокутував сю вину. Від тотального сміху він (загалом логічно, варто завважити) прийшов до зневір'я й підозрливості, до внутрішньої катастрофи, що стала згубною для письменника. Така от діалектика настроїв, яка поєднує «видимий світові сміх» і «невидимі йому сльози», коли вже скористатися з Гоголевого образу.

От і читаючи роман Петра Кралюка, роздумуєш над амбівалентністю сміху. Стає гірко й образливо, що нам нав'язують третьюсортний кітч як щось оригінальне. Скажете, розслабитися й сміятися з автором, забувши про всяке моралізаторство? Можна і так, але тоді лукавитимемо перед собою, забуваючи, що сміх – справа серйозна. Надто ж, коли насміхаються з честі й гідності. Не сприймаються і кпини над дуеллю та смертю Олександра Пушкіна, і над розкаянням та депресією Миколи Гоголя, і над поразкою та вигнанням Мазепи... Ці епізоди виходять поза межі художнього смаку, не говорячи вже про морально-етичну контрверсійність.

Складається враження, що на багатому культурному матеріалі автор витанцює буйного гопака, іноді не озируючись на те, що товчється по кістках. Роман містить чимало влучних алюзій – від алегорії психлікарні як стану суспільства (втім, тут П. Кралюк не оригінальний, один з українських політсайтів уже кілька років поспіль експлуатує такий бренд – www.durdom.in.ua) до тотального невігластва, яке блискуче висміяне в кількох епізодах твору, от хоч би в сцені зйомок фільму «Тарас Бульба». Автор невтомний у вигадуванні власних версій історичних подій та біографій, заплітаючи їх в інтриги нових сенсів. Але в його бурлесці є щось руйнівне й відразливе, що нерідко псує ціле враження. Роман-провокація кпить не лише зі світу, в якому діють персонажі, а й із того, з чого не випадає сміятися, не будучи самогубцем. Таким чином, «Римейк» П. Кралюка висміює самого себе. Він скидається на гірку гримасу (також – римейк, коли хочете) Гоголевого шляху – від нещадної сатири до мовчазного пуанту, коли починаєш усвідомлювати незворотність мовленого слова, його фатальну владу над собою. Сплав здорової фантазії з невиліковно хворим маразмом, що ставить під сумнів вартість усього заходу.

Post scriptum

Уміщений вище відгук на роман «Римейк» Петра Кралюка викликав несподівано активну й гостру полеміку після його публікації, спершу в інтернет-журналі «Літацент» (www.litakcent.com), а пізніше на сторінках часопису «Березіль» за 2009 рік. З огляду на це хотілося б додати кілька акцентів та пояснень. Цілком виразно собі усвідомлюю, що це спокуса, якій не годиться піддватися. І зазвичай не втягаюся в подібні полеміки, шануючи право кожного на власну думку та власний погляд на літературний твір. Однак у цьому випадку йтиметься про речі принципового характеру, себто про критерії, якими керуються критики, про наше розуміння художньої літератури, її завдань та функцій. Відтак повернення до теми дає шанс не стільки уточнити

чи обґрунтувати оцінку згаданого роману, як «звіроти годинники» нашої критичної рецепції сучасного літературного тексту.

Зважуюся на цей *post scriptum* ще й через те, що пропозиція коментаря до моєї статті надійшла власне від редакції «Березолля», який зініціював дискусію. Взагалі кажучи, в подібних дебатах сторони звичайно не чують одне одного, ба не хочуть чути, заздалегідь упевнені у власній рації. Відтак і ефект – мінімальний. Якщо вже брати слово вдруге, то варто наголосити на тих принципових позиціях критики роману «Римейк», які мій шановний опонент В. Полковський з'ясовує, м'яко кажучи, некоректно. Висмикувати з контексту цитати – справа не нова, та й не вельми вдячна. А пан Полковський цим не погребував зайнятися: його репліка аж рябіє од цитат, причому – завважте – дуже коротких, переважно на рівні фрази, бо ж так зручніше потім довільно інтерпретувати чужий текст, маніпулюючи приявними чи й відсутніми в ньому смислами.

По-перше, критика вже давно перестала бути *голоблею*, якою приголомшують автора та блокують йому доступ до читача. На щастя. Ще від 80-х років минулого століття вона втратила в Україні культову роль, а сьогодні, схоже, ніхто вже за тим і сльози не лє. Про дуже відносний зв'язок критики та успіху літературного твору марно говорити в наші часи, коли критику за силою впливу давно випередила реклама. І нема на те ради. Дивно звучать вступні ескапади В. Полковського¹, де мені закидається причетність до якогось масонського ордену, змовницького клану, котрий начебто встановлює містичний «новий літературний іконостас», та ще й виполоє з нього «неугодних». Слід, може, за цією логікою, здогадуватися, що критик працює на Аль-Каїду, Сіон чи іншу зловорожу організацію, яка спить і бачить, як би нам, праведним, нав'язати своїх святих та пророків? Гадаю, фобії полеміста надто перебільшені, а страхи висмоктані з пальця. Якщо я «мелькаю в кожному номері майже всіх журналів», то, як казала Проня Прокоповна, *мерсі за компліман*, хоча, чесно признатися, таки перебільшений. Та хай, PR усе-таки, то й випадає дякувати. Далі В. Полковський приписує мені «нешадну критику» та якусь особливу упередженість щодо автора. Якщо уважно перечитаєте мій допис, то переконаєтеся, що в центрі уваги був літературний твір, а не особа автора. Та й сам опонент зазначає, що моя критика не однозначно осудлива, бо ж визнаю певні успіхи прозаїка. Коли цього мало, можна б сягнути до моїх попередніх рецензій на Кралюкові твори, витриманих у цілком доброзичливому тоні. Навіщо ж, справді, нагнітати неіснуючі страхи?

¹ Полемічний матеріал В. Полковського читач знайде на сторінках названого журналу: Березіль. – 2009. – № 5–6. – С. 165–169.

Коли шановний опонент твердить про наявність в Україні і цензури, і самоцензури, мені хочеться попросити конкретизувати це судження. Почнімо, може, від емпіричного досвіду. Чи наштовхнувся на якусь цензуру пан Кралюк, публікуючи роман «Римейк» (до речі, одразу у двох версіях – журнальній та книжковій), попри його дуже критичне, аж до дискредитації, ставлення до національних героїв України? Чи авторський текст був хоча б на йоту спотворений, що могло б уразити амбіції письменника? Гадаю, що ні, принаймні мені про це не відомо. Даючи до друку свій критичний відгук на роман, я також жодного цензурного тиску на собі не відчув: редакція достохвального «Березоля» чемно подала статтю без будь-яких купюр чи перекручень. Нарешті, нині редакція підтверджує свою чесну поставу, друкуючи два контроверсійні матеріали.

Де ж тут цензура? Інша річ, що нам інколи хочеться викликати її спочилу в Бозі тінь, щоб налякати опонента. Складніше – із самоцензурою. Тут, справді, не проста матерія, бо «шукати цензора в собі», як колись радила Ліна Костенко, неймовірно важко, а то й неможливо... Покірно посипаю голову сміттям: гріх «цензора в собі» мені притаманний, як і кожній людині під сонцем. Але закликаю мого опонента вчинити те саме.

По-друге, і це, напевно, головне, ми радикально розходимося з паном Полковським у сприйнятті літератури. Для мене альфа і омега – текст автора. Саме його й брався оцінювати. Ба більше, критикую роман, себто продукт авторової творчої уяви. Аби мої аргументи були більше зрозумілі, вдаюся до короткого переказу фабули твору. Правда, коли шановний полеміст ставить це у провину, то мушу зізнатися, що повторюю лише традиційний прийом критичних статей – треба ж бо хоч елементарно освідомити читача, про що йде мова (закладаємо, що не кожен береться за критичну статтю після прочитання роману, а буває й навпаки).

Якщо В. Полковський упевнений, що Кралюків роман вартісний через те, що «майстерно зумів показати» нинішнє українське суспільство й навіть поставив йому «діагноз», то я все ж лишаюся при своїй думці. Бо не вважаю, що це першочергове завдання літератури – показувати й ставити діагнози. Звісно, соцреалістичні догми веліли бачити в белетристиці лише й передусім відображення суспільного життя. Але роман – не репортаж і навіть не публіцистичний фейлетон. Він має інші, значно складніші завдання, які виходять з самої ідеї «автономії мистецтва», як це гарно окреслив колись Богдан-Ігор Антонич. Тому звіряння перипетій роману з фактами сучасного політичного життя України, яке вчиняє п. Полковський, мене аж ніяк не надихає й не переконує. Навпаки, бо тоді виходить, наче роман писався як художня ілюстрація актуальних суспільних подій, відтак

він має не самостійне, а підрядне значення. А чи з такою оцінкою погодиться сам письменник, чи вона заспокоїть його творчі амбіції?

По-третє, й це найважче висловити у стислій формі, слід актуалізувати проблему *культурів*. У романі Петра Кралюка здійснюється химерне висміювання культурів національних – як українських (Гоголя й Мазепи передовсім), так і інонаціональних (на зразок Пушкіна чи Белінського). Звісно, я далекий від того, аби ототожнювати героїв Кралюкового роману з історичними персонажами з тими самими прізвищами. Це власне Кралюкові персонажі, й авторова воля зображувати їх порядними людьми чи аморальними збоченцями. До речі, цей акцент у моїй рецензії був чітко підкреслений. Натомість сам спосіб представлення в романі «Римейк» національної історії викликав у мене певні застереження.

Постаті Миколи Гоголя та героїв його епосу, гетьмана Мазепи й Мотрі Кочубеївни на сторінках роману «вписані» в текст другого порядку, себто уявний роман пацієнта божевільні Едічки. Неоднозначність цієї двошаровості тексту свідчить на користь автора, адже він може правомірно заявити, що маячня Едічки – то тільки літературна гра, фікція, й нічого більше. Гаразд, припустимо, що автор не ідентифікує себе з Едічкою. Однак у романі немає іншої перспективи, іншого погляду на історію, а це, хочемо того чи не хочемо, схиляє читача до думки, що авторова позиція вичерпується дискредитацією національних авторитетів. І крапка. Тобто, крапку цю ставить сам літературний текст, а не мої претензії до нього.

Знов-таки: чи існують табуйовані теми, чи можна сміятися над усім? Зовсім не обстоюю переконання, що нам потрібні національні *ідоли*. Ідеться про міру смаку, такту, коректності й зрозуміння у випадках, коли критикуємо справи, що оточені певним культом. Так, у культурному товаристві не годиться кпити над національними символами – гербом, прапором, гімном. Не прийнято публічно демонізувати національних героїв. Так само в родинному колі не випадає насміхатися над хворим чи вмираючим. Ось про таке моральне табу мені йшлося, коли заявив, що не поділяю дискредитаційної концепції роману Петра Кралюка. Якщо історія потрібна нам лише для того, аби витирати об неї ноги та вишукувати в усьому профанні й вульгарні смисли, то цей акт більше свідчить не про саму історію (минуле України не гірше й не краще, ніж національний літопис Росії, Франції чи Польщі), а про нас власне, про нашу змізерність. Тому аргументи на кшталт того, що слід насміхатися зі старечого кохання Мазепи, бо й нинішній лідер українських комуністів упадає в той самий гріх, таки до мене не промовляють, тим паче не переконують.

Літературатим-той пережила всілякі революції (зовнішній внутрішній, звичаєвий й культурний), що залишилася літературою. Не стала назагал ані божевільнею, ані борделем чи громадською вбиральнею, хоча такі ідеї не раз декларувалися. І вже справа письменника – що з багатого потоку наших вражень вибирати та як це інтерпретувати. Що б там не казали старі чи нові бунтарі, авангардисти чи перформенсисти, неможливо утримувати літературу лише в реєстрі уломних переживань чи фізіологічних асоціацій. Тим паче, якщо йдеться про жанр роману – найбільш універсальну й вимовну літературну форму, яку витворила новочасна словесність. З огляду на це роман Петра Кралоюка «Римейк» як декларація маячні вар'ята (і нічого поза тим!) виглядає, на мій погляд, дуже вразливим до критики.

Щодо інших звинувачень, то волів би лишити їх без коментаря. Незмірно втішає амбіції факт, що п. Полковський, якого не маю честі знати (ба й у Канаді ніколи не бував!), так добре обізнаний з моєю біографією й кпить собі з моєї кар'єри. Цікаво, звідки така поінформованість, з чийого нашепту? Якщо від спецслужб, то можна було б і щось пікантнішого нагадати, бо в їхніх архівах, певно, на збирається більше компромату на автора... Та й мова репліки якось не дуже скидається на діаспорну: жодних тобі англізмів, натомість суржикові кальки на зразок «поголовно», «мент», «розбереться», «мелькає», що відгонять духом зовсім іншого цивілізаційно-культурного простору, чи не того, що на північ від Конотопу.

Та годі. Нагадаю тільки, що в рецензії, яка викликала таку бурю в склянці води, я жодною мірою не обзивав автора та не принижував його гідності. Таке й до голови б не прийшло, адже критикую конкретний літературний текст. Не ідеї взагалі, не добрі чи злі наміри (?!), тим паче – не особу автора. Хоча подібне розуміння професійної честі тепер немодне чи й шкідливо-самогубне, для мене воно все ж – не порожній звук. Саме тому й написав про «гопак на кістках», вбачаючи в романі Петра Кралоюка сумновідомий комплекс національного самоприниження, юридистування, блязнування, який, попри позірний успіх у читача (медійно розтиражована тема, впізнавані соціально-культурні реалії нашого часу тощо), не утверджує позитивних вартостей у нашій свідомості.

Урешті, в обкиданні болотом класиків і національних героїв Петро Кралоюк ані перший, ані найзавзятіший. Не сповідаю святенництва, як видається шановному опонентові. Історія має бути відкритою для критики. Це істина аксіоматична. Однак не прихилиюся й до іншої крайності, коли глумляться над будь-якими культурами, без огляду на традицію та їхню символічну вартість. Цим, до речі, культура відрізняється од варварства: вона утримує у чистоті й пошані свої культури.

Пан і бранець часу

Володимир Лис. *Століття Якова* / передм. О. Забужко. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб сімейного досвілля», 2010. – 240 с.

Образ часу, а власне концепт століття закладений у самій назві твору. Автор цікаво обіграв його, передбачивши множинні тлумачення титулу книжки. Невтаємничений читач кладе логічний наголос на першому понятті. Той, хто знайомий зі змістом роману, навпаки, ставить його на друге слово. Але між першим і другим – чималий (причому, доволі густий і заплутаний) простір тексту, який слід подолати, перш ніж зрозумієш двозначність назви та досягнеш запрограмований письменником ефект інтриги. Читачеві очікування епосу «століття» Володимир Лис свідомо переводить в інший, несподіваний регістр. Однак тим самим він втягує нас у захопливу ретроспекцію минулого віку, цікаву й симпатичну остільки, оскільки вона ані повторює, ані ілюструє абеткові історичні знання. Радше творить іншу, альтернативну версію минулого, оперту на приватному біографічному досвіді одного героя, а також принагідно – і його оточення.

Пережити століття

Головний героя Лисового роману Яків Мех (по-вуличному Цвіркун) не просто прожив сто літ на цій землі. Він зумів провести їх в одному селі, утверджуючи своїм існуванням одвічну селянську правду – драматичну, жорстку й мозольну. Із властивого середовища його вилучали тільки виняткові обставини, як-от брак праці, або суспільна повинність – мобілізація до війська, війна. Суспільні катаклізми двадцятого сторіччя брутально виривали його з коріння, ніби марну бадилину. Проте Яків знову повертався й вrostав у свою землю. Саме через те зумів пережити всі напасті, які судилися на його життєвому шляху. Зумів пережити століття.

Головний герой роману «Століття Якова» стає на прох з своєю епохою. Фактично він змушений боротися супроти історії.

І це засадничий парадокс роману. Адже Яків не належить до людей героїчного чину і більшою мірою уособлює типовість, ніж особливість. Селянський син і сам селянин, він радше схильний пасивно переносити ті зміни, які наворожила доля. Зазвичай Яків не бунтує й не протестує проти загальних правил чи норм – ані морально-звичаєвих заповідей, за якими живе його волинське село, ані накинутих владою (байдуже, довоєнною польською чи повоєнною радянською, чи навіть сучасною українською) законів і повинностей. Він відрухово переміщується в фарватері свого часу, нічим особливим не виділяючись із загалу. Проте сама епоха раз у раз наздоганяє героя й переслідує його. А позаяк це повторюється багатократно й регулярно, то складається враження, ніби Яків мимовільно втягується в фатальну гонитву, в підступну гру з долею, у смертельний танок.

Свідомість постійного поєдинку виразно підкреслює автор у вдачі Якова. Вона провокує внутрішню роздвоєність персонажа (хоча загалом він натура по-селянськи цільна), а також транслюється на його внутрішні монологи – з минулим, з покійною дружиною, з пам'яттю, з власними гріхами, персоналізованими в тінях померлих. Ось герой напередодні свого сторіччя позирає на себе в дзеркало. Що привертає його увагу?

Старий, старий, старий... Блекнуть очі, карга
у них сидить і крадькома за цим світом підглядає,
де дибаче дід-дідуган (с. 52).

Тактика виживання, яку обирає Яків, продиктована натуральним привілеєм – зберегти власне життя й свою родину. Цілком практичний і традиційний мотив, як на селянську психологію. Пережити всяку владу, витримати тиск зовнішніх обставин – надзавдання Меґа-Цвіркуна. За будь-яку ціну. Це й окреслює єдино можливу, бо єдино ефективну лінію поведінки – балансування на межі, пильнування власних інтересів та інтересів близьких без ширшого заангажування в суспільні події. Позиція героя, котрий опиняється на першому плані романної оповіді, зумовлює зсування загального, суспільного чинника на узбіччя. Влада зображується лише як зовнішнє зло, що нагло втручається в долю героя. У найгостріших моментах вона показує свою силу, вриваючись у спокійне й розмірене життя волинських селян.

Яків принципово не налаштований на протистояння. Навпаки, він апріорно визнає вищість влади і підкоряється. Так було за Польщі, так було й за радянських часів. Тактика героя гнучка, він ухиляється від радикальних рішень.

Проте в екстремальних ситуаціях конфлікт з владою неминучий – тією мірою, якою він здатен відвернути смертельну небезпеку.

Характерно, що Яків, який не вбиває на війні, чинить це в мирних умовах: уперше стріляє в упівця, підозрюючи його ймовірну зраду, удруге вже в наш час знищує «власника» Оленки. З іншого боку, герої нерідко балансує на межі компромісу й зради, служби й колаборантства. Якими моральними критеріями він при цьому керується? Так само нечіткими й гнучкими. Свідомість Якова перебуває у стадії становлення: це цікавий і контroversійний процес, коли його відстежувати упродовж цілого життя персонажа, як це робить автор.

Лінія поведінки Межа не запрограмована. Вона спонтанна, інтуїтивна. Взагалі, автор дуже вдало моделює тип героя з традиційною сільською ментальністю й відповідною системою цінностей. Напрошується аналогія персонажів Уласа Самчука: згадати хоча б його «Волинь» чи «Марію». Прив'язаність до землі й родини визначає вдачу таких героїв. Яків Мех, щоправда, іноді виявляє характер, але винятково – у гострих, надривних життєвих ситуаціях. Можна спостерегти, що ці його дії переважно не є ініціативою, а радше реакцією на зовнішні подразники.

Історія Якова є найкращим утіленням відносності часоплину. Колізію роману створює принципова відмінність двох темпоральних пластів: тягучого й докладного сільського часу Межа та його родини та стрімкого, уривчастого, непередбачуваного й нерідко шаленого хроносу епохи. Автор вдало моделює спосіб світосприйняття свого героя, вдаючись до його внутрішніх монологів та неквапливих і влучних оцінок життя. Нас підкупляє не стільки влучність, скільки органічність таких характеристик. У них – весь Яків з його сільською ментальністю і практичним досвідом, із зовнішньою грубістю та внутрішньою бентенжністю й тривожними передчуттями. Сфера емоційного життя героя змальована у творі пластично, і це одна з найприкметніших ознак стилю Володимира Лиса, що вирізняє «Століття Якова» як річ, ретельно й до деталей продуману та неквапливо скомпоновану, без літературних дзеньків-бреньків, оперту на подієвості й гранично ощадливу в описах. Тому й внутрішня чуттєва напруга персонажа передається у властивому дусі, за допомогою відповідних засобів, котрі точно маркують стан Якова, разом з тим репрезентуючи його своєрідну культуру почуттів. Адже відомо, що селяни рідко говорять про себе й не схильні до аналізу власних душевних переживань. Значно охочіше вони проєктують свої відчуття на певні традиційні сюжети – любові, радості, тривоги, ревнощів, заздрощів. Саме так відчуває світ Яків Мех. Ось кілька характерних прикладів:

Хтось крутив важезні жорна думок у його бідній голові (с. 126).

Ніч вдивлялася у нього стооким невидимим звіром, несла крадькома у чорній торбі сотню, а може, й тисячу звіренят, здатних рознести довкола біду (с. 151).

Щось тяжке осіло в грудях. Ні, швидше остюк туди заліз. Дряпає і проситься назовні. Мов зерно на нім лишилося... Тисне у грудях, дряпає щось горло (с. 203).

Добував слова, ніби упущене відро з глибокого колодязя (с. 205).

Голос чи звук у голові Якова враз стихає. Тільки шум якийсь дивний. Ніби вода плюскотить. У ночви наливають. Ци малеченький потічок... (с. 217).

Коли оцінювати роман «Століття Якова» з погляду морально-етичних вартощів, неминуче наштовхнемося на проблему головного героя. Якою мірою його можна вважати втіленням морального ідеалу? Очевидно, що доведеться починати з резонних застережень. Адже Яків не виступає активним репрезентантом провідних історичних подій своєї епохи. Він не є ані лідером, ані революціонером чи націоналістом. Його героїзм не показний. Це не героїзм чину, а героїзм тривання, виживання, терпіння. Яків – не герой історії, він – її свідок. Пристосування героя до обставин часом нагадує вегетування рослини. А втім, хто знає, чи така життєва постава не стає для Якова рятівною в драматично-трагічних умовах його історичної доби. Тут радше маємо до справи з героїчністю, що пов'язана з постійністю й тривкістю персонажа, з терпінням, яке гартує, проте не ламає його. Звідси слухність авторових алюзій стражденної долі: чи тоді, коли натякається на апостола Якова, чи тоді, коли виникає асоціація самого Ісуса Христа, як-от у яскравій прикінцевій сцені несення хреста (аналогія хресного шляху).

Апогеєм протистояння героя й епохи не випадково стає Друга світова війна. Варто зазначити, що в її інтерпретації Володимир Лис виразно опонує радянським історіографам. Адже і часові рамки війни, і її смислове наповнення та ідеологічні акценти, поставлені в романі «Століття Якова», явно суперечать хрестоматійно відомій версії. Для Якова та його земляків ця страхітлива подія почалася не 1941-го, а таки 1939-го року, коли їх було мобілізовано в польське військо. А завершилася не з переможними салютами над Кремлем 1945 року, бо ще кілька літ в Україні тривала кривава боротьба з

тоталітарною сталінською владою. Щоправда, від цього війна не перестала бути «вітчизняною» для персонажів твору, так само, які для їхніх реальних прототипів із Волині, Галичини чи Буковини. Просто смисл поняття батьківщини тут виявляється радикально відмінний від того, який нав'язувала свого часу советська пропаганда, вбиваючи в голови стереотип «єдиної радянської Вітчизни». Коли ж сьогодні наші письменники, як-от Володимир Лис або близька до нього в подібному пафосі реінтерпретації історії Марія Матіос, пропонують художню версію війни, оперту на замовчаний свого часу правді про неї, то це закономірно викликає спротив тих, хто звик існувати у світі шаблонів і стереотипів. На жаль, у нашому суспільстві таких чимало.

Згаданий вище чинник новизни в інтерпретації історичних подій задовольнить інтерес читача до пізнання історії крізь призму художнього тексту, а також забезпечить інтригу читання. Адже добрий історичний роман пропонує саме такий, палімпсестний підхід до минулого, виокремлюючи та насвітлюючи в ньому те, що досі лишалося з певних причин затіненим. У романі «Століття Якова» рельєфно окреслена приватна оцінка кожної важливої історичної події, що значною мірою розбіжна щодо загальноприйнятої. Зокрема стосовно війни. На відміну від програмного, ідеологічно заангажованого погляду попередників, Володимир Лис створює образ другої світової як некерованої стихії, виверження всесвітнього зла, тотальної катастрофи, що загалом відповідає світовідчуттю звичайної людини на війні. Таке розуміння проблеми логічно переносить письменник на свого героя:

Велика війна гримотить над світом. Повзе через кордони, моря і річки, гори й ліси, і ніяка сила – ні Божа, ні людська – не годна її спинити. Серед страшної кривавиці стоїть він, простий, тико й того, що трохи грамотний поліщук Яків Мех, по-вуличному Цвіркун. Стоїть альбо рухається то в їден бік, то в другий. Його переставляють, мов пішака на якій дошці незбагненої гричи, гірше того – здмухують, як мурашу, що от-от можуть роздушити. Він сам рушає посеред тої смертельної крутаниці, намагаючись вижити і втекти. Втекти й вижити (с. 140–141).

Доля Якова Мехи, що її так колоритно зобразив Володимир Лис через найяскравіші епізоди одного життя, прикметна як феномен «маленького українця» – сірої, непересічної людини, котра насправді має свої секрети виживання, яких не зраджує невтаємниченим. З позицій селянської ментальності герой таки досягнув

мету, себто зумів «переграти» владу, лишитися в живих, а головне – продовжити свій рід. Саме таку оцінку пропонує письменник, ведучи читача драматичними меандрами життєвої дороги персонажа до його сторічного ювілею, що має засвідчити визнання приватної позиції Якова як легітимної чи, можливо, оптимальної в обставинах, у яких йому довелося жити. У чому перемога Якова Меха? Він забезпечив спадкоємність і тривкість роду, а через це традицію українства, хай і в селянській його відміні. У страхітливому герці герой втрачає дружину й двох дітей. Проте він усе ж виховує доньку й сина, чим уможлиблює подальшу історію роду Мехів – всупереч рокованій судьбі, що розчавила багатьох таких самих, як він.

Поза тим, головний герой приваблює ширістю своєї постави. Вона не тільки не виключає помилок і промахів, а навпаки, їх передбачає. Тим паче, що в моделі романного часу Володимир Лис зумисне створює великі дистанції (завдовжки до 60–70 літ) – від наших днів до ретроспекції молодих літ Якова, його першого кохання, служби в польському війську напередодні другої світової війни, дивним способом здобутого другого кохання – шляхтянки Зосі, що несподівано стала судженою, трагедії війни та перших повоєнних років – часу гострого зудару ворожих сил, котрі безжалюно нищать волинське село, тощо. Ці великі історичні відстані конче потрібні авторові, аби переконливіше виоб'ємити контраст протилежностей, що виникає з зіставлення схвильного, змінного, тимчасового та тривкого й принципового у виборі Якова. Часові дистанції романної оповіді, що мимовільно перетворюються в клаузули епохи, дозволяють споглядати минуле з усвідомленням його сутності, а не суєтності. Щира самооцінка Якова, що межує з передсмертною сповіддю, забарвлює в симпатичні тони і сильні, і слабкі сторони його характеру.

Що не кажіть, герой роману В. Лиса став паном часу, бо прожив сто літ, обійшовши на життєвій дистанції багатьох своїх ворогів та опонентів. Однак він став також бранцем часу, позаяк пережив свою дружину й дітей, не осягнувши повноти земного щастя. Чи ж можна в цьому житті, хай навіть столітньому, знайти ідеальну рівновагу, що дасть дам гармонію відносин із Часом?

Смак історії

Тепер докладніше скажемо про те, як виглядає у творі історичний наратив. Його внутрішня й зовнішня напруга забезпечена вже тим, що автор монтує композицію роману з різнопланових сцен. Сучасні епізоди чергуються зі спогадами героя, котрі переносять його то в давнє, то в недавнє минуле, аби врешті знову повернути в сьогодення. Опорним часом самореалізації персонажа

є період 30–40-х років ХХ століття, причому цілком не випадково. Логічно, що це час соціальної ініціації Якова – кохання, одруження, закладання родини, але також надзвичайних випробувань характеру. Однак це також період найдраматичніших суспільних катаклізмів сторіччя, і Якова доводиться сповна зазнати страхітливих бур і втрат тієї доби. Гідним завершенням символічної хронометрії епохи має стати столітній ювілей Якова.

Володимир Лис послідовно користує зі свого права до ревізії історичного знання. На відміну від підручкової, що грішить неповнотою, фрагментарністю, а то й замовченими сторінками чи фактами, він творить приватну історію, ставлячи в її центрі свого героя. Життя Якова не тільки накладається на цілу новітню епоху. Воно висвітлює цю епоху несподівано й творчо, а не загальниково й шаблонно. При цьому письменник акцентує не історичні події чи факти (вони виразно переведені на другий план), а їхні відлуння в долі простих людей. Не дивно відтак, що автор більше схильний до зображення постійного, ніж змінного й випадкового. Так сприймають світ його сільські персонажі: вони живуть цінностями родини й праці, не вельми ангажуючись в актуальні процеси чи зміни влади. Із цього погляду В. Лис і пов'язує в один вузол конкретне й загальне: колорит часу, який в іншому випадку правив би за основний об'єкт письменника-історика, тут поступається перед понадчасовими цінностями, себто морально-етичними заповідями, звичаєвою мораллю, що визначає долі персонажів, як це було й сто, і триста років тому на селі, у традиційному суспільстві. Мотивація поведінки героїв роману «Століття Якова» визначається традиційними категоріями. Це любов, життя і смерть, вірність, честь.

Погляд письменника на історію загалом відповідає духові нашої переломної доби, котра культивує руйнування однозначного образу минушини, а також забезпечує просування «малих наративів» та плюральності історичної правди. Історія Якова, що збігається зі сторічним періодом його малої й великої вітчизни, із цього погляду щира й істинна. Принаймні тією мірою, якою ця історія підсумовує досвід життя героя, його родини. Меншою мірою вона репрезентує історію властивого оточення, за яке слугує село Загоряни, що у волинсько-польській глибинці. Ще меншою – всієї країни чи народу. З огляду на це варто звернути увагу на непоказний патріотизм Якова: він позбавлений пафосу чи котурнів, проте спокійний і розважливий.

Саме цей малий масштаб, приватний вимір історії, зображений у романі «Століття Якова», робить образ минулого і конкретно-намацальним, і переконливим водночас. Саме він утілює історію у трактуванні Володимира Лиса в живу плоть. Проте також

– зокрема у випадку Якова – надає їй привілею органічної шляхетності, що протистоїть брутальному тисковій абстрактних обставин на конкретну людину-індивіда. Не можна не визнати вдалим задумотворчий прийом роману В. Лиса – вибір локусу й фокусу, крізь який спостерігається світ. Авторська настанова – не оповідати історію масштабно, суцільним потоком, а концентруватися на деталі, висвітлювати її в одному промені – вузько, проте яскраво. Тому романний час має не лінійний характер, як у традиційній селянській прозі, а ритмічний, навіть аритмічний, коли умовно розподіляти його в текстовому просторі твору.

Змальовуючи образ цілої історичної доби (нехай і в приватному її віддзеркаленні), прозаїк вибудовує логічні причинно-наслідкові ланцюжки поміж минулим і сучасністю. При цьому істотною суперечністю, яку він спостерігає, є невиразність і недоокресленість національного характеру українців як окремого народу. Звісно, автор не говорить про це безпосередньо, лишень показує за допомогою промовистих епізодів, що наводять нас на роздуми. Упродовж ХХ століття українці продовжують бути об'єктом і матеріалом історії. Ким, властиво, є Яків Мех? Його постійне маневрування й бажання понад усе вижити притлумлює в героєві національну ідентичність. Він лояльний щодо будь-якої влади: охоче служить у польському війську, як остарбайтер працює на нацистську Німеччину, пізніше змушений стати гарматним м'ясом радянської армії. Чудом виживши у війні, відтримує харчами вояків УПА, аби вже через кілька літ на публічному процесі «засуджувати» їх.

Не менш цікаві у світлі національного чинника й інші персонажі. Одруження Якова з польською шляхтянкою Зоєю, попри наданий автором романтичний пафос великого кохання, є промовистим жестом національної асиміляції героя. Правда, історія ця відгонить надуманість, на відміну від інших колізій твору. За версією В. Лиса, Зося не тільки зреклася свого шляхетства та стала пересічною селянкою, а й вивчила українську, виховуючи своїх дітей у місцевих волинських традиціях. Красиво, звісно, хоча не вельми переконливо. Інший персонаж, син Артем, котрий є чоловічою надією роду Мехів, так само легко асимілюється, коли виїздить до Росії й виховує своїх дітей в іншій культурі. Що вже й казати про контроверсійну постать дівчини-«приблуди», котра символічно проектується на роль найпізнішої дитини Якова Меха: спочатку вона російськомовна Альона, а потім поступово перетворюється під благотворним впливом діда-рятівника в сумирну Оленку.

Словом, напрошується висновок про нестійку, ситуативну національну ідентичність, що визначає поведінку героїв роману

«Століття Якова». Вона нагадує ту невизначену якість, яка, за влучною оцінкою Євгена Маланюка, «тремтить протоплазмою без ядра». Хоча, ніде правди діти, саме така настанова допомагає персонажам В. Лиса вижити, уникнути неминучих конфліктів доби, її невротично складних дилем. Чи принаймні пом'якшити удари долі.

Непрямим доказом того, що процес становлення національної ідентичності триває й донині, є факт, що автор у межах романного сюжету не наважився «усмертити» свого героя. Отже, майже столітній Яків ще не до кінця виконав своє призначення. Відійти він зможе лише тоді, коли лишить земні справи в інших певних руках. Наприкінці твору з'являється добра новина: повертається додому давно сподіваний син Артем, аби доживати віку в рідному селі та господарювати в батьківській хаті. Зрозуміла річ, тут письменник виразно апелює до топосу блудного сина й натякає на вчинок сина як покаяний жест. Утім, надії Якова таки покладаються на інших його дітей і внуків, зокрема названих, як-от врятована наркоманка Оленка або недогріта батьківською увагою лікарка Вікторія, що доглядає хворого столітнього діда.

У фокусі ХХ століття Володимир Лис зображує традиційний національний трикутник: українці – поляки – росіяни. Позиція наших земляків, змушених існувати в бездержавних умовах, явно вразлива, а то й уломна. Українці – автохтони, терплячі й пасивні. Вони здатні повстати в обороні своєї правди, але тільки в екстремальних умовах – під тиском обставин, відповідаючи на репресії й тотальне винищення, як це сталося в повоєнній боротьбі УПА. Але більшою мірою надаються до нівеляції та асиміляції. У цьому водночас і ущербність героїв, і їхня феноменальність. Тому оцінюємо їх зі змішаним почуття, адже перше неможливо відділити від другого. Окрім головного персонажа, таку характеристику можемо поширити на Уляну, Артема, Оленку, Ольку, Гандзю. Мабуть, найпереконливіша психологічна мотивація цього роздвоєння зображена в постаті Парасочки, котра дитиною стала мимовільним свідком убивства матері й сестер. Дівчина мучиться комплексом помсти, та не може вийти з зачарованого кола долі, через що хворіє, зламується й рано помирає.

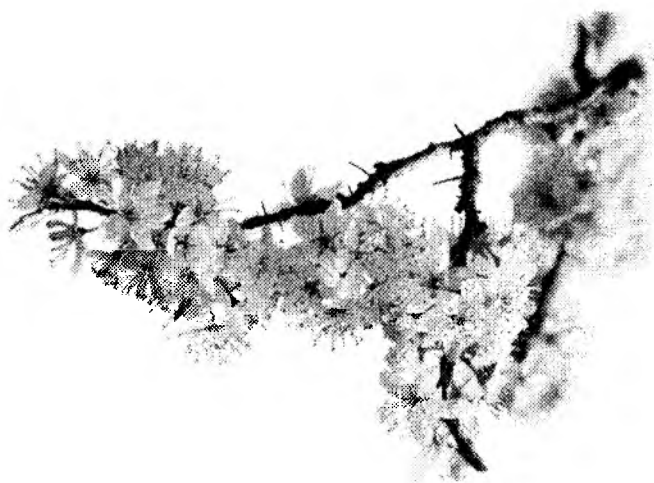
До речі, сюжетні відгалуження окремих персонажів вдало вмонтовані в «століття Якова» й надають постаті головного героя повноти, драматизму й пластичності. Це передусім історії його сільських коханих – Уляни та Гандзі, а також дітей, шлюбних, позашлюбних чи названих. Правда, багатоголосся персонажів у романі видається непропорційним до обсягу тексту, воно надто строкате, що аж губляться численні імена та прізвища. Вже й несила запам'ятати всі третьюрядні постаті, та й сам автор, наприкінці

роману збираючи всі сюжетні вузлики до купи, не справив вичерпного реєстру Яковового родоводу. Може, варто було, як Оксана Забужко в «Музеї покинутих секретів», додати до книжки родове дерево Мехів? Однак довелося б давати раду з іншою морокою: куди вмістити позашлюбних нащадків? Попри легку іронію, яку можемо відчувати до любовних пригод головного героя, з огляду на провідну ідею твору Якова випадає таки «реабілітувати». Адже на тлі фатальних подій свого часу герой – байдуже, свідомо чи інтуїтивно – дбав про збереження роду. Тому й вийшов переможцем із нелюдського поєдинку зі своєю епохою, тому й дожив до ста літ.

Роман Володимира Лиса виразно виділяється з загального потоку сучасної української літератури. Це твір, у якому майже немає літературності й ходульності. Автор забезпечив його жвавим сюжетом, гострими перипетіями й ненадуманими життєвими пригодами героїв. Тим самим дав добрий приклад перевтілення, адже герої твору зазвичай не виглядають ні автобіографічними, ні екзотичними. Це добре репрезентує мовна сторона роману. Успішним прийомом слід визнати ефект діалектного мовлення Якова та інших героїв, що розділяє об'єктивну нарацію, і суб'єктивну оповідь-сповідь. Подібним чином колоризують роман іншомовні вкраплення – польської або російської. Усі ці елементи складаються на густу, фактурну, розважливу прозу, якої поки що дуже бракує сучасному письменству. Воно в гонитві за яскравими спалахами втратило відчуття стилевої сталості, а матеріальну конкретику прозового письма замінило враженням ефемерності й постмодерної гри зі смислами. Роман В. Лиса з повним правом заслуговує на успіх посеред традиційно орієнтованих читачів. Проте не варто обмежувати цей респект лише рамцями масової літератури, адже книжка видалася вдалим поєднанням популярних засобів, на яких автор будує художній образ світу, з ознаками доброго смаку, що забезпечує письменника від нудних і розволіклих рефлексій та самоповторів.

Принципове питання, яке актуалізує автор роману, постає перед кожним з нас у відповідальні життєві моменти. Це питання *причетності*. Якою мірою ми присутні в минущості об'єктивної дійсності? Якою мірою спроможні пізнати смак часу? Яку роль відведено нам у процесі зміни світоглядів, ідеологій, суспільних настрів і епох, зрештою? Оскільки завжди (хочемо того чи ні) перебуваємо в динамічних часових координатах, у русі, то й відповідь на ці питання залежить щоразу від нашої змінної позиції. Кожен щось істотне повідомляє своєму часові, принаймні в окремі миті свого існування. Однак неминуче зазнаємо й зворотного впливу. Це тиск часу, котрий зумовлює нашу поведінку й спонукає реалізувати себе саме так, а не інакше, в конкретних життєвих обставинах.

ΕΠΙΘΕΤΙ ΑΠΟΘΡΑΦΗ



Патетика і провокація

Ліна Костенко. Записки українського самашедшого. – Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с. (Перлини сучасної літератури).

Враження од роману Ліни Костенко суперечливе. Не без того, щоб такий ефект був закладений свідомо самою авторкою. Гостра інвектива сучасного українського суспільства, яку створила Ліна Костенко, має на меті – через очевидне епатування публіки – апелювати до сумління й громадянської свідомості земляків. Наскільки ця тактика спрацьовує – питання дискусійне. Одним шалено подобається нищівна оцінка письменницею попереднього етапу української незалежності – тим, що збігається з нашим власним досвідом зраджених надій і каскадних розчарувань. Інші сприймають апокаліптичні рефлексії авторки в відчуттям недосити, бо вони лише діагностують (та й то, либонь, однобічно) наявні проблеми, проте не вказують шляху їх вирішення.

Певна річ, література не має обов'язку розв'язувати проблеми соціуму. Тим більше – бути підручником успішної кар'єри, – чи то однієї особи, чи цілого народу або молодій держави. Проте в цьому випадку не можна не брати до уваги кількох специфічних чинників. З одного боку, добровільної заангажованості самої письменниці, яка не цурається амбіцій колективної відповідальності та колективного сумління української спільноти. Це очевидне в її попередніх публічних виступах і публікаціях – нечисленних, правда, але достатньо вагомих і резонансних. Розвиваючи цю думку, можна попередити, що Ліна Костенко позиціонує себе і як речник покоління шістдесятників, авторитет якого в останні часи помітно підупав, і як представник усього етноцентричного українства, яке повною мірою відчуло тотальну загроженість у добу становлення України – квазіліберальної, а в суті – постсовкової держави, що успадкувала від колишньої колонії найпідліші комплекси самоприниження

та самозречення. З другого боку, читач уже сформував стосовно поетеси високий горизонт очікувань, отож і нинішній роман він ставить у ряд текстів програмового характеру, хай навіть чинить це мимоволі й не зовсім коректно стосовно художнього твору, в якому автор користує з нагоди схватися за множинними масками персонажів.

А з третього боку, в самому романі знайдемо переконливі свідчення на користь того, що авторка свідомо підвищеної читацької уваги й прагне окреслити свій час не тільки панорамно, а й екзистенційно, ідеологічно, вказуючи його хронічні болячки та спонукаючи тим самим до морального оздоровлення суспільства. Про окремі оцінки, які складаються на таку перспективу, будемо говорити далі, а тут лише констатуємо, що формат програмового роману щодо «Записок українського самашедшого» не виглядає надуманим і не скидається на інтерпретаційну спекуляцію: він виправданий співдією кількох чинників, які задають чи то авторську настанову й стилістику, чи то проектуються на читацькі сподівання. Гадаю, в цьому ми ще не раз переконаємося, спостерігаючи публічне обговорення твору.

«Топографія аномалій»

Отож, напруга тексту виникає на лінії передбачених ним взаємних відзеркалень – образу актуальної дійсності та ймовірного впливу письменника (наскільки можна ще говорити про старомодну модель поета-пророка і силу його слова) на процес розвитку суспільства в майбутньому.

Так, маємо справу з індивідуально-авторською оцінкою нашого часу видатною письменницею Ліною Костенко. Однак – за законами літературної репрезентації – суб'єктивний діагноз ситуації накладається на об'єктивовані культурні реалії, що репрезентовані історичним часом, пам'яттю минулого, національною свідомістю та подібними цінностями, якими не годиться легко важити. І на перетині цих тенденцій читач ідентифікує «Записки» – як феномен літературний і як акт громадянської культури водночас.

У зображенні нашого часу авторка не шкодує чорних та похмурих фарб. Зрозуміло, це передусім українська дійсність періоду Незалежності, що характерна політичними скандалами, техногенними й екологічними бідами. Словом, усім, що створює негативний імідж молодій державі – і всередині країни, й назовні. Однак і хроніка світових новин щедра на негатив: то там, то сям спалахують війни й епідемії, розкриваються змови, трапляються аварії. Життя країни і світу виявляється дивовижним чином поєднане в

цьому суцільному потокові «поганих» новин. І вже важко збагнути, чи це власне він так пригнічує людину в її щоденному побуті, чи, навпаки, твориться з апатичної застигlosti кожного, хто байдуже ковтає гіркі пілюлі негативу, почувуючись пасивною жертвою масової пропаганди, яка нагнітає відчуття страху, немочі та безвиході сучасної цивілізації.

У творі Ліни Костенко просто вражає цілеспрямоване колекціонування апокаліптичних сигналів. Воно виходить понад рівень сюжетної дії, понад смислові асоціації персонажів та означення проблем і перетворюється в суцільний настрій, що супроводжує акт читання. Роман, таким чином, сприймається як реєстр катастроф, аварій, аномалій різного роду. Їхній перелік веде до невтішного висновку, адже винуватцем аномальних явищ здебільшого постає сама людина, точніше, наша цивілізація, що довела до абсурду ідею технічного прогресу.

Є тут і постколоніальний акцент. Малий апокаліпсис сьогодення Ліна Костенко представляє у зіставленні з суспільним порядком советського минулого. Старі підстави для розчарування й знеохочення підтверджуються новим досвідом. Симптоматично, що головний герой твору (це герой-оповідач, що вже саме по собі зближує його з авторською позицією) не схильний бачити якісь позитивні зміни: можливо, саме через те, що він надто заангажований у спостереження щоденних негараздів, які лавиною насуваються на його вразливу психіку. «Дійсність, у якій ми живемо, патологічна, – резюмує він. – І та, в якій жили, патологічна теж. Але цікаво, що люди і до тієї, і до цієї звикли. Найгірше в нашому народі те, що він до всього звикає. Оце звук, змирився, і нічого не хоче міняти. Фактично він навіть не любить змін, і ніколи до них не готовий» (с. 54). Що й казати, самооскаржувальна оцінка, бо й сам герой не вільний від завваженого комплексу пристосування.

Зображення тотальної екологічної загрози – одна з наскрізних тем Ліни Костенко, що порушувалася ще в її давнішій ліриці. Отже, і в цьому випадку преференції письменниці можна впізнати. Так само з темою Чернобиля, котра в цьому творі є цілком сподіваною. Наслідки атомної катастрофи по-своєму відбиваються на долі героїв твору. Це виявляється на прикладі жіночої лінії роду головного героя, котра фактично приречена на вимирання й забуття. Хата, що в радіаційній зоні, поступово заростає бур'янами й завалюється; яблука з саду вже нікому не потрібні – про них лише іноді згадують у міській квартирі; навіть могилу тестя перестають відвідувати, бо ніяк доїхати. Чернобиль входить у роман як певна ознака апокаліпсису, проте далеко не єдина.

Небавом, уже в міській квартирі, помирає теща – уособлення традиційної патріархальної культури, яка гине буквально на очах, бо не здатна протистояти натисковій сучасній цивілізації, її шаленому ритмові й цинічному смислові. Таким чином, авторка «Записок українського самашедшого» завважує поступову маргіналізацію та вимирання України традиційної – тієї, яка ще мала шанси на існування раніше, до страхітливих советських експериментів, що остаточно вигубили нашу аграрну цивілізацію.

Основним у творі бачиться інший вектор: міська, модерна Україна. Точніше, її шанс на виживання, на становлення, зокрема в період незалежного державного існування, який уже можна розцінювати як достатній час для самоствердження суспільства. Проте і в цьому просторі спостереження Ліни Костенко набувають сумних і тривожних настроїв. Авторка їдко висміює події недавніх років, які колись впишуть в історію як початок українського державотворення. Вона оскаржує й обмеженість президента, й безголовність його чиновників, і примітивність мас-медій, що безшабашно брешуть та топлять населення країни в морі облудних новин. Страшним символом перехідного часу й війни цінностей стає голова Гонгадзе, що викликає у свідомості героя-оповідача роману стійкі асоціації з біблійним Іваном Хрестителем та попіранням високої правди в ім'я оманливих тимчасових благ.

Коротко кажучи, авторка ставить нашому часові вбивчий діагноз. Вона не бачить у ньому сили, здатної врятувати від краху, що невблаганно насувається (про оптимістичний фінал книжки буде далі). Характерні визначення часу й країни: «топографія ано-малій», «собача старість ідей», «планомірна лярвизація країни» та под. Ліна Костенко створює виразно апокаліптичний образ сучасності. Це образ виродження, що настає через занедбування традиційних цінностей – нації, мови, родини, держави, культури. Причому виродження людства відбувається на тлі шаленого технічного прогресу: техніка вдосконалюється, людина ж атрофується й занепадає. У цьому Ліна Костенко виступає суголосно з багатьма провідними інтелектуалами нашої епохи – від Юргена Габермаса до Емануеля Левінаса й Станіслава Лема – бо ж усі вони з тривогою роздумували про шанс майбутнього, який нині все більше видається zagrożеним через бездумний розвиток цивілізації та внутрішні її суперечності, що призводять до воєн і катастроф.

Та справа не в гостроті вбивчих діагнозів. Справа в їхній переконливості. Одна річ, коли вчений-філософ, послуговуючись логічними, раціональними методами, доводить самогубний шлях технічного прогресу. Інша річ, коли про те саме оповідає

письменник чи публіцист. «Записки українського самашедшого» нагадують у цьому у сенсі роман-інвективу, роман апокаліптичної візії. Авторка відважно й неустанно нанизує «погані» новини. Складається враження, ніби вона явно передозовує їх, втрачаючи почуття міри. Відтак ця монотонність негативу, повторюваного та варійованого на різні лади упродовж більш як чотиристорінкового тексту, втомлює і знуджує.

Річ також в іншому. Заповнюючи хронікою негативної інформації (добре впізнаваною, врешті, коли йдеться про події початку 2000-х років) чималу площу романного тексту, Ліна Костенко тим самим зменшує масштаб конкретної сюжетної дії, маргіналізує своїх героїв та їхні переживання. Складається враження, ніби сюжетні перипетії головного героя, його родини та друзів відходять на другий план, поступаючись тискові загального негативу та нав'язливих апокаліптичних асоціацій. Якщо гряде глобальна катастрофа, то на її тлі дрібний київський мурашник, тим паче – невротичні переживання «українського самашедшого» втрачають не лише гостроту, а й глибший сенс, бо сприймаються тільки як глухий резонатор, тихий відгук, запізнене відлуння.

У якому світі ми живемо? На ніч нам показують хорори й трилери, зранку ми входимо у світ реальних кошмарів, децибелі трагедій такі, що уже перестаєш їх чути. Нас привчають до кривавих видовищ, до плоских понять і печерних емоцій. Нас постійно тримають на подразниках, ми вже не здатні на потрясіння, інформація, як з брандспойта, збиває з ніг – може, це так і задумано, щоб ми перестали бути людьми?!

Нас підхопило якимсь грязьовим потоком, і несе, і не дає стати собою (с. 284).

Оте збірне «ми», що визначає колективну ідентичність і постулює пасивність одиниці, розчиненої в загальній волі, з усією силою колоніальної інерції переслідує персонажів книжки Ліни Костенко. Вони – кожен на свій спосіб – намагаються вийти з невільного минулого, дорости до свідомості власного Я, перестати бути безвільними гвинтиками могутнього суспільного механізму. Проте здебільшого це не вдається. Чому ж?

«Самашедший» та інші

Персональний простір роману Ліни Костенко по-своєму репрезентативний, оскільки відображає ідеологічну й поколіннєву градацію нашого суспільства. Характерний протагоніст твору – інтелігент-невдаха, патріот своєї держави, котрий переживає відчуження й самоізоляцію. У ньому добре втілюється вагання, половинчастість, роздвоєність – словом, засаднича суперечливість, що походить з колоніального минулого, але спроектована на фатально інфіковану українську сучасність. Ця сучасність виражається не в зовнішньому, а у внутрішньому колоніалізмі, у змізерності духу й примітивності політики, у мовно-культурній деозорієнтованості. В одному з діалогів товариш героя вголос роздумує: «Або це радянська влада зробила нас такими, або вона й стала можливою саме в цій частині світу, бо ми такі» (с. 239). А й справді, що первинне, де тут причини, а де наслідки?

Роман видається доволі густим текстом за насиченістю подібних екзистенційних питань. Вони екрануються на свідомість героя і, власне кажучи, заповнюють найцікавіші сторінки його діарію. Ті, в яких від нудного переліку фактів «самашедший» переходить до рефлексії, долаючи тим самим публіцистичну стихію, яка таки лишається тут панівною.

Герой твору самокритично оцінює себе як «рефлектуючий неврастенік». Шлях від рефлексії до дії лишається для нього нездоланним. Це той випадок, коли знання породжує скепсис і нехить до ангажування в реальні справи, які можуть вивести з глухого кута. Коло замикається. А роздуми героя – хай навіть найбільш патріотичні й конструктивні – це тільки приватний віртуальний світ, який не переходить меж щоденника. І в цьому проявляється внутрішня уломність «самашедшого». Дарма що вона, спроектована на доквілля, не вражає й навіть здається логічним наслідком дійсності, яка витискає мислячу інтелігенцію на маргінес, прирікає на самоізоляцію в умовах дикого й бруталного капіталізму перехідного періоду.

Тут письменниця знову ставить проблему причинно-наслідкових зв'язків. Адже сам герой принаймні здатен критично усвідомлювати свою ненормальність – «божевільність», «інформаційну інтоксикацію», «фантомні болі душі» тощо. Іноді в його роздумах трапляється цей мотив самоаналізу й самокаяття, що веде до подібних дефініцій. Що більше, «самашедший» здає собі справу в тому, що його позиція маргінальна й неефективна. З одного боку, він глибоко переживає моменти суспільної кривди, переймається загальними проблемами, що має вказувати на високий ступінь

громадянської свідомості персонажа. З іншого ж боку, цей протестний потенціал відверто марнується, а бунтівливі настрої легко гасяться життєвими поразками – чи то в родині, чи то на роботі.

Вернадський казав: «Треба мислити глобально, а діяти локально». А ми й не мислимо, і не діємо. Ні локально, ні глобально. Ми рефлектуємо. Нас обзивають націоналістами, націонал-патріотами. А де ж та нація, де патріоти? Цю ж націю вже фактично здали в історичний хоспіс. Хтось її ще провідує, а в більшості вже відсахнулись. Вона безнадійно хвора, вона так довго вмирає, декому вже й навкучило, тільки що не кажуть уголос: «Умираючи, умирай!»

Поки у нас лопотили про виклики часу, час таки нас викликав. А ми не готові. Ми ніколи ні до чого не готові.

У нас на кожну проблему можна лягти й заснути. Прокинутись через сто років – а вона та сама.

Ідемо по колу, як сумирні конячки в топчаку історії, б'ючи у тій самій ступі ту ж саму олію.

Ми думаємо, що це у нас шляхетна толерантність, а це у нас воляче терпіння (с. 131).

Образ світу, який постає зі сторінок цих «записок», зводиться до висновку про непритомність, божевільність і абсурдність довколишньої дійсності. Хто ж більшою мірою претендує на божевільність – суб'єкт чи об'єкт зображення? Зумисне розфокусована художня оптика роману передбачає інтригу у відповіді на це питання. Утім, якщо візьмемо до уваги, що ненормальність світу стверджує не тільки протагоніст «Записок українського самашедшого», а й – майже одногосно, хоча не завжди однозначно, – всі персонажі роману, то виберемо таки другий варіант відповіді.

Роман Ліни Костенко є оскарженням анемічного українського соціуму, безжальним діагнозом, що констатує його неспроможність, профанність, приреченість на аутсайдерство. Справді, публіцистичний пафос авторки сильний, він добре резонує зі стурбованістю сучасної суспільної думки. Однак щодо втілення цього пафосу в художню форму, принаймні органічного втілення, можна мати поважні сумніви. Це й обнижує горизонт сподівань читача, який розраховує на нормальний роман, а не збірку політичних памфлетів.

Симтоматично, що тотально розчарований дійсністю протагоніст роману вкладає свою незатребувану енергію в писання

щоденника. Власне кажучи, «записок» як нетипової форми суб'єктивного діарію – уже тим, що в цих нотатках не приховується претензія до об'єктивного аналізу стану речей та прагнення знайти загальну, для всіх актуальну, істину. Це викликає асоціацію не тільки з героями-ідеалістами Гоголя та Достоевського, а й із типажами української літератури, що вибирали подібний спосіб сприйняття дійсності – від Кулішевого Малахія Стаканчика до літописців свого часу з романів Валерія Шевчука («Три листки за віком»), «На полі смиренному» та інші):

Взагалі-то щоденник – жанр особистих записів. А яке моє особисте життя, і чи буває воно в одружених? Записувати, як тебе жінка пиляє, як засмоктують будні? Це вже був би не щоденник, а буденник.

А так принаймні знаєш, що в світі робиться (с. 17).

Ліна Костенко не випадково надала своєму творові такої жанрової форми, чим заклала добру загадку для читача. Наскільки погляди й оцінки «самашедшого» літописця наших днів можна ідентифікувати з переконаннями авторки? Питання риторичне. Певно, чималою мірою вони таки збігаються. Однак не можна твердити про їхню ідентичність, бо тоді ми б порушили закони літературної гри. В одному місці вгадується автопроекція написаного твору. яку письменниця злегка камуфлює в епізоді зі спробою героя опублікувати свій щоденник. Звісно, твір визнали непридатним до друку.

Порадили підсилити інтригу, підкинути сексу, сублімувати інформацію в детектив. І неодмінно щоб хтось подбав про розкрутку.

Ясно, я цього робити не буду. Це ж не белетристика, це Записки. Як написалося, так написалося (с. 311).

«Самашедший» Ліни Костенко добре вписується у літературну традицію «рефлектуючих неврастеніків», загалом багату й міцну. У ряд типів класичної української літератури, яка саме так сприймала національно свідому інтелігенцію – ще від Радюка І. Нечуя-Левицького й Теленя Панаса Мирного до Карамазова М. Хвильового. Помітний тут вплив і західної модерністської традиції рефлектуючого інтелектуала: варто згадати хоч би «Степового вовка» Германа Гессе або «Чарівну гору» Томаса Манна.

Інша проекція героя, цілком доречна в нашій ситуації, – це стереотип «маленького українця», розтиражований завдяки сучасним мас-медіям. Згадаймо, що саме в його ім'я колишня й нинішня українська влада вчинила немало неподобств, а то й злочинів. Виправдання своїх дій інтересами середньостатистичних українців, сірих обивателів без особливих амбіцій, проте з елементарними потребами, стало мало не візитною карткою нашої влади. У кожному разі, цією димовою завісою постійно послуговуються в рекламно-політичних кампаніях, зокрема в період виборів. Не вільний від такого гріха й попередній президент Віктор Ющенко, який в романі вгадується в образі «нетипового прем'єра», тоді ще багатообіцяючої постаті українського політикуму. «Записки українського самашедшого» випадає трактувати як спробу зруйнувати суспільний стереотип. Зовні пересічний і сірий українець, герой твору виявляється натурою суперечливою, складною й потенційно вартісною, дарма що змаргіналізованою в конкретних соціальних та побутових умовах.

Що й казати, це непослідовний, всуціль суперечливий тип. Людина-медіум. Функція. Скриптор. Колекціонер інформації, зокрема поганих новин. Щоденник аномалій, на який перетворюється його «записки», – це властиве заняття, що заступає повнокровність життя й по-своєму компенсує незатребуваність у соціумі, навіть у родинному колі. Герой має рефлектувати буття, натомість він переважно накидає буттю свої апіорні жалі та образи. Або реагує на виклики дня неадекватно, мало не істетично – не здатний ані боротися з актуальним станом речей, ані погодитися з ним. Постійні нотації (сучасникам, народові, країні, владі, а то й цілому людству) перетворюються в нав'язливу ідею, котра, м'яко кажучи, не є сильною стороною твору.

Утім, варто пам'ятати про те, що в щоденнику потік життєвих вражень фіксується вибірково. Тому-то герой лише побіжно описує власні вчинки, які засвідчують не тільки притомність, а й продуктивність його поведінки. Та саме ці вчинки більше, ніж його власні зізнання в «записках», важать для ідентифікації персонажа. Між тим, він шукає гармонії у стосунках з дружиною, виховує сина, відвідує матір друга, що емігрував до Америки, допомагає сусідці-вдові тощо. Усе це, щоправда, присутнє лишень на рівні побіжних згадок і складає маргінальний текст роману, що надається до розвитку в домислюваних читачем підтекстах. Сам текст пересадно просякнутий гіркотою й дидактизмом.

Судячи з усього, слабкий чоловік, невдаха, лузер, яким постає головний персонаж твору, обраний авторкою не випадково. Він

репрезентує постать перехідного періоду, а заодно й національний психотип українця. Виразно негероїчна постать, а водночас – «герой свого часу». Людина-мураха, яка ще не усвідомила, в чому її потенційна сила, не вийшла зі стану депресії од відчуття своєї малості та відчуженості.

Ансамбль персонажів створює добре тло такому типові. Є кілька постатей, які претендують на звання *alter ego* «самашедшого», тобто унаочнюють ті якості, яких йому виразно бракує (звідси народжується сила взаємного притягання) або які видаються продуктивними, але з певних причин неприйнятними (тут уже окреслюється проекція Іншого як неможливого для себе). Це «Лев, інвертований на пустелю» – товариш з років навчання, який скептично спостерігає моральний занепад суспільства й дає йому гострі, аж до цинізму, дефініції. Скепсис Лева добре зрівноважує патріотичну наївність протагоніста. Якщо головний герой прагне не втратити віру у свою країну, то його товариш бачить джерело зла не ззовні, а в самій Україні. «У цій країні все може бути», – заявляє він. Або й радикальніше: «У цій країні противно жити» (с. 253).

Інший вектор умовної рівноваги закладено в подружніх стосунках. Дружина героя – натура палка, емоційна й вибухова; замість пасивного резонерства вона пропонує активну діяльність, – байдуже, наскільки успішну. Тому спершу ангажується в феміністичний рух, пізніше шукає підробітки, щоби підтримати сім'ю, рятує від самогубства самого героя в хвилину повного відчаю. Дружина стає опорою його існування, бо в коханні обоє відшукують духовні сили, аби подолати апокаліптичні виклики свого часу. Урешті, варто нагадати, що дружина, як і герой, пише власну «історію божевілля» в посткласичну добу. Авторка згадує, що вона як науковий працівник виконує дисертацію про душевне роздвоєння Миколи Гоголя. Алюзія з паралельним літописом, яким має стати та дисертація, цікава, хоча в тексті не розвинена глибше. Дружина ще категоричніша в оцінках ситуації, ніж сам герой: «Я гидую суспільством. Воно тупе й жорстоке. Воно посттоталітарне, постгеоцидне. І постлюдське» (с. 259). Як би там не було, подружні стосунки, що складаються навколо осі: «слабкий чоловік» та «сильна жінка», добре знайомі нам із літературної традиції, а найбільшою мірою асоціюються з романом у віршах самої Ліни Костенко «Марусія Чурай», де така модель відносин втілена дуже виразно й колоритно.

Інші герої відтінюють ідеологічну якість роману. Це батько протагоніста, літератор-перекладач, що виступає одним з останніх речників свого покоління – шістдесятників. Поза синівською

любов'ю і повагою, оточений також певним культом, оскільки культовою представлена сама формація інтелектуалів-шістдесятників. Репрезентант нового покоління – Тінейджер, котрий цілком занурюється у віртуальний світ і лише епізодично виходить з нього заради живого спілкування, навіть у родині. Сусідська родина «крутого» бізнесмена спершу зображена як альтернатива життєвої успішності супроти героя-аутсайдера. Проте небавом вона переживає смерть батька і банкрутство, що зближує і здружує її з сім'єю протагоніста твору. Про друга, що емігрував, довідуємося з його зворушливих листів, надісланих із чарівної Філадельфії. Історія цього друга може слугувати умовно-ідеальною біографічною проекцією «самашедшого», прикладом реалізованого кар'єрного шансу на тлі невротичної загумінковості головного персонажа роману. Усі ці постаті проявляються в тексті лише контурно, фрагментарно, тому й акцентується в них переважно якась одна якість.

Що й казати, кожен із персонажів виявляється вразливим щодо загроз сучасної доби. Кожен по-своєму ілюструє головну ідеологічну тезу про змізерність світу і його аполкаліптичну перспективу, а також про неможливість гармонійної самореалізації в таких умовах. Тому тинь самотності, ізоляції й нерозуміння притаманна майже усім – чи то провідним, чи то епізодичним – персонажам «Записок українського самашедшого». Єдиний момент, коли вони сходяться разом і почуваються реальною спільнотою, об'єднані солідарною збірною ідентичністю, – це епізод Майдану, зображений у фіналі роману.

Взагалі, персонажна канва твору негуста, проте загалом продумана, бо кожен з героїв репрезентує якусь ідеологічну доктрину, наявну в сучасній Україні, – активного або пасивного патріотизму, лібералізму, космополітизму тощо. Усі ж разом складають добрий аргумент на користь розмаїтості варіантів відповіді на «прокляті» питання нашого часу, які у творі ставляться так часто й акцентуються так послідовно.

Вартощі

Аби зрозуміти підстави апокаліптичної візії Ліни Костенко, слід розглянути роман в аспекті шкали вартощів, яку він презентує. Навзагал помітна тут біблійна тенденція: спершу відбувається моральна деградація, а вже потім – фізичний занепад світу. Отже, сучасний стан речей – наслідок упадку цінностей, характерного для новітньої цивілізації. Але не все так просто в романі. На тлі адорації героїчних 60-х чи окремих позитивних оцінок радянської доби вбивчий діагноз пори Незалежності виглядає не

завжди логічним і вмотивованим, що й зраджує певну суб'єктивну тенденційність романної хроніки.

Ключові проблеми роману згущуються навколо концепту культури, зокрема культури національної, в критеріях якої вихований головний герой та відповідним чином оцінює актуальну дійсність. Із цього погляду сучасність постульована як епоха занепаду культури. А може, не все так фатально? Може, насправді йдеться тільки про упадок однієї з культурних парадигм, яка не витримала випробування часом і виявилась неефективною? Роман таки спонукає замислитись над такою істотною дилемою.

У книжці Ліни Костенко зауважимо два способи ідентифікації за культурною ознакою – вертикальну й горизонтальну. Першу репрезентують алюзії з класичного Гоголя: вони зокрема потрібні авторці, аби вправніше симулювати божевілля героя, містифікуючи читача в дусі «Петербурзьких повістей» славного земляка-романтика. Маємо численні ситуативні згадки про культурну ідентичність попередніх часів – як еталон для порівняння з сучасною ситуацією. Звернемо увагу на трактування своєрідної місії батька «самашедшого»: він – один з останніх могокан, що перекладає українською твори зарубіжної класики, тобто займається чимось екзотичним і непотрібним, з погляду пересічного обивателя. Батько ще володіє тим таємним кодом культури, який забезпечував ідею старої України і безнадійно втрачається в нові часи. Якщо батько героя – це уособлення високої культури попередніх поколінь, культури інтелігенції, то образ його тещі оприявнює іншу парадигму – народної культури, традиційної етики, що акумулювала досвід вікового тривання українства за старих часів. В обох випадках маємо справу зі старінням, відчуженістю й смертю персонажів, що символічно проектується й на репрезентовані ними форми культурної ідентичності. Зрозуміло, що авторка трактує цей процес як шлях незворотних втрат і остаточного упадку. Важливу роль відіграють в романі актуалізовані образи Старого Заповіту, що втілюють апокаліптичні пророцтва (утім, кінцесвітні візії стали одним з популярних топосів масової літератури).

Друга, горизонтальна вісь культури дає змогу Ліні Костенко діагностувати актуальний стан речей. Її пізнаємо на перехресті офіційного культурного дискурсу, якому протистоїть дискурс приватний, неформальний. З одного боку, це мова медіїв і масової пропаганди, що вривається у свідомість героїв та деформує її. З іншого, спроби вибудувати альтернативну шкалу вартощів, принципово відмінну від офіційно впроваджуваної.

У постаті героя-протагоніста, власне кажучи, обидва ці дискурси фокусуються й перетинаються. Їх зіштовхування й провокує

внутрішню турбулентність образу, а також викликає захисну реакцію, якою видається його рефлектування буття та написання нотаток:

Часто перед телевізором сиджу один. Є такий вид самотності – сидіти перед телевізором, не вмикаючи світла. Втупишся в екран і сидиш. А тобі все розказують, показують – де газ, де сказ, де війни, де катастрофи. Часом ловлю себе на думці: а нащо мені вся ця інформація, у мене що, три життя? Те, що діється тепер у світі, – це кошмар, що приснився людству. Потім його назвуть Історією і приплюсують до попередніх кошмарів. Чи не краще дивитися свої власні сни?

Але їх у нас відібрали. Нам нав'язали антилюдську модель життя. Тут, у цій точці планети, де ніколи не було громадянського суспільства, кожен чомусь мусить бути громадянином і ангажуватися в перманентний кошмар (с. 54 – 55).

Відмінність між властивою ідентичністю й штучною, нав'язаною, котурною затирається в щоденному побуті, через що герой змушений постійно робити зусилля над собою, аби не втратити цієї межі. В тому-то, мабуть, і полягає особливість нашого національного божевілля. Окремо взятий «український самашедший» протистоїть цілій системі владної брехні та облуди, що маскує себе гуманістичним пафосом та холодним об'єктивізмом.

Герой роману виключно самотній у цьому протистоянні, і це його особиста драма. Самотній як національно заангажований інтелігент, як громадянин і як чоловік. Бо живе в добу зневаження інтелігенції, дискримінації громадянських прав і перегляду ґендерних ролей. Прийняти зміни, які впроваджуються в суспільстві, він не вмів й не хоче. Лишається шлях аутсайдера, що компенсує свою життєву пасивність писанням приватного щоденника:

Мужчини імперських націй мислять категорією сили.

Мужчини поневоленних, але гордих націй мислять категоріями свободи.

А такі, як оце ми, все надіються, що якось воно буде.

Не буде. Люди, які пережили критичну масу принижень (і стерпіли!), не можуть бути

повноцінними громадянами. Фактично я теж неповноцінний громадянин, бо я терплю (с. 96).

Стилістичний ключ роману тим-то й феноменальний, що він поєднує два незбіжні формати мовлення – офіційний та приватний. У цьому сенсі, безумовно, слід віддати належне витонченій майстерності письма, яку виявляє Ліна Костенко. Оповідь зазвичай будується з коротких речень, імітуючи внутрішній монолог героя, з одного боку, та чіткість, карбованість його думки (за фактом «самашедший», як не як, програміст!), з іншого. У тексті трапляється чимало афористичних формулювань, а також гострих, дотепних дефініцій – з ефектом каламбуру чи метонімічного зсуву смислу, що породжує іронічно-сатиричні асоціації. На спеціальну увагу заслуговує техніка письменниці, за допомогою якої вона адаптує офіційний дискурс через призму сприйняття персонажа. Адже ми, читачі, маємо до справи з приватними нотатками «українського самашедшого», в яких і діалоги персонажів, і враження та оцінки дійсності набувають виразно суб'єктивного колориту.

Фактично оповідь роману можна розцінювати як спробу полеміки з мовою пропаганди. Це сильне місце авторського стилю. Письменниця вміє влучно й дошкульно кваліфікувати фальшивий тон пропаганди. Вона потрапить лаконічно й ефектно, нерідко афористично викривати її надсадність та лукавність, звертаючи увагу читача на первісне значення слів або обігруючи їхню багатозначність, яка стає плиткою, коли переходить у мову масових медій. Ось, скажімо, кілька слоганів-афоризмів такого порядку: «Нашого цвіту по всіх борделях світу» (120), «У нас тепер така свобода, наче сміттєпровід прорвало» (130), «Йдемо по колу, як сумирні конячки в топчаку історії, б'ючи у тій самій ступі ту ж саму олію» (131), «Тепер єдиний критерій – умовні одиниці. Відтак безумовних цінностей нема» (191), «Живемо у відкритому суспільстві, де багато дверей для суспільства закриті наглухо» (248).

Проте є в цій стильовій манері й програшна тактика. Складається враження, ніби потреба контрпропагандистського дискурсу заступає основне завдання роману, а іноді заступає власний стиль письменниці. Нав'язаний ззовні чинник перетворюється в щось, що роз'їдає авторський наратив зсередини, позбавляючи його питомості й оригінальності та прирікаючи на вторинність, провокуючи травестаційно-пародійні прийоми та фігури мовлення. Через те блискучі каламбури, а також прикметні і яскраві ліричні рефлексії, які однозначно ідентифікують авторку роману «Маруся Чурай», дещо втрачають на свіжості у контексті пародійованого стилю пропаганди. Це окремі гарні деталі, які не здатні змінити загальне смутне враження.

Виходить якась гримуча суміш. Іронія, за влучним визначенням Пола де Мана, може усвідомлювати неавтентичність, але не може її подолати. Якщо ліричні та філософські рефлексії сприймати в тексті роману як автентичні, то мова пропаганди вражає штучністю й ходульністю. Вона характерна не стільки нанизуванням інформації, скільки своєрідним маніпулюванням нею за допомогою певних технологій – підміни понять, вживання евфемізмів тощо. Добре, що письменниця одважується входити на цю територію ризику. Але чи вдається їй подалати опір матерії?

Якщо сучасну пору авторка зображує як час божевілья й схибнутості, то в минулому вона схильна бачити еталон нормальності. Це недавня історія чи, властиво, її епізод, пов'язаний із бунтом шістдесятників. У романі він позиціонується як нульовий час, час, від якого починається відлік України. Логіка міркувань Ліни Костенко постулює 60-і роки як період акції, діяння, боротьби – на відміну від збайдужілого стану нинішніх співгромадян. Найбільш різко й безкомпромісно означає цю межу батько героя, котрий вважає:

... Коли Україна поневолена, змучена, але бореться, то вона є. А коли вона ось така ніби вільна, ніби незалежна, а насправді невизначена, хистка, компромісна, то вона вже не спроможна бути (с. 296).

Нічого дивного, що шістдесятництво стає однією з невідмінних тем роману, якщо врахувати, що саме з ним ототожнює себе авторка. Неминучий у цьому випадку й культ. Дивує натомість його непослідовність і певна невмотивованість. Нагадаємо, що протагоніст твору репрезентує свідомість молодшого покоління, яке зазвичай має певні претензії до батьків або принаймні здатне сприймати їхню діяльність критично – тією мірою, якою старші створили проблеми, що їх вирішують молоді. Нічого подібного не виявляє «самашедший». Поколіннева критична переоцінка в його свідомості не відбувається. Нелогічно, що 35-літній молодик репрезентує культ шістдесятників: у його уявленні вони лишаються подвижниками, безвідносно до поведінки в пізніший період, та й у добу Незалежності. Чи ж після бунту 60-х це покоління нічого не мало на сумлінні? Звідки ж тоді з'явилися сучасна державна еліта, якщо не з цієї генерації? Зокрема письменники та гуманітарії, що пішли в політику? Тут дається розпізнати своєрідна вибіркова пам'ять, яка не вельми пасує розважливому інтелектуалові. Ось як, скажімо, коментується в романі сучасна громадянська апатія суспільства:

– Це якби в шістдесятих, – каже батько, – ми б уже були під в'язницею, били б кулаками по воронках. Допомогло б чи не допомогло, але принаймні влада знала б, що хтось її не боїться.

Вони таки справді були заангажовані, ті шістдесятники. Заангажовані в добро, в справедливість, в поняття честі й солідарності. Крізь ніби світилася Україна, відтак не виникало сумніву, що вона є. А тепер тільки й того, що ще не вмерла, як співається у нашому Гімні (с. 194).

Авторка не зважається руйнувати монументальний образ шістдесятництва. Він лишається на сторінках роману красивою легендою, хай і не зовсім переконливою. А от наступне покоління – власне те, до якого належить наш герой – оточене нищівною критикою. Воно – то «щось середнє між бунтом і пиятикою, що прийшло у міжчассі, що тусувалося по кав'ярнях і застряло на пофігізмі, коли потрібен був голос покоління» (с. 407). І лише генерація Помаранчевої революції здобуває право на сатисфакцію: дарма що не зовсім зрозуміло, як же вона еволюціонувала від самозаглиблених тінейджерів до свідомих патріотів у всуціль деморалізованій країні. Мабуть, тут також має місце більше суб'єктивна віра, ніж тверезий аналіз ситуації.

В оскарженні сучасності письменниця найчастіше акцентує на профанності середнього покоління. Саме воно зображене в романі як втілення занепаду й деморалізації. Зокрема в культурі. В'їдливі характеристики літератури перехідного періоду надто промовисті, аби їх не зачитувати.

А що, читати теперішніх пофігістів? Ту письменчку, приміром, що назвала свою матір фригідною, а мужчин своєї нації... Гидую повторити, як вона назвала мужчин своєї нації. Чи тих биндюжників слова, що допінгують свою нездарність цинізмом? Чи тих потасканих німфеток, що все вивертають свій «тілесний низ» (с. 115).

Або в іншому місці:

«Речники порожнечі приколюються в епа-таж. Увійшли в моду ялові молодички, що описують секс. Шибздики й симулякри викаблучуються в цинізмі. Той убрався в пір'я, рекламує презервативи. Той просторікує про оральний

секс, той заповзявся писати виключно матом. А всі разом хочуть насясати на великих, витерти ноги об попередників, проголосивши у тональності язикатої Хвеськи: «Літератури у нас нема». А якщо у вас нема літератури і нема культури, і нема історії, – то чого ж я тут мучуся, ідїть ви під три чорти!

Це ж треба так скористатися свободою, щоб напродукувати стїльки смїття! Потрїбен якийсь літературознавчий Фройд, щоб поставив діагноз цїй шизофренїчній продукції. Література зробилася, як блошиний ринок – хто що має, несе на продаж. Хоч зі смїтника витягне, а виставить на загальний показ. (...) Підхопили постмодернізм, як вітрянку, розчухали до кровї, ну, і яке ж тепер обличчя літератури?» (с. 105-106).

Можна трактувати ці оцінки як певний ресентимент, як сподіваний порахунок із молодшими колегами, які не вельми поштиво відгукувалися про шїстдесятників, а то й про саму Ліну Костенко. Якщо ж дивитися в корїнь непорозумїнь, то поколіннєвий розрив, на жаль, – також реальний спадок колонїального мислення, коли внутрїшньо розсварене суспїльство займається мазохїстичними самооскарженнями замість того, аби оцінити набагато їстотнїші зовнїшнї загрози їго їснуванню. Сприйняття сучасної літератури винятково в сатиричному ракурсі надто однозначно маркує поточну культурну ситуацію.

Майстер відточеного образу, письменниця нерїдко вражає ядерною силою своїх формулювань. Найсильнїше й навизразнїше звучать у творї монологи протагонїста: у них мова досягає найбїльшої пружностї й глибини. В їнших мовних партїях вона не завжди пластична. Їноді даються взнаки окремї штампи чи стилїстичнї неоковирностї, як-от: «птиці волочать крила», «птичка» (замість: птахи, птах), «рекомо» (замість: нїбито), «собака» (жїночого роду, коли має бути чоловїчий), «потаскана», «читає Жюль Верна» тощо. Неприродно звучить суржиковий покруч «самашедшїй» у назві твору. Принаймнї переконливого пояснення їго не вдалося відчитати у тексті: можна лише здогадуватися, яку функцію заклала в це слово авторка. До речї, у виданнї не зазначено прїзвища редактора. Можливо, через те, що Л. Костенко нїкому не довірила такої відповідальної роботи й звїрля свій текст самотужки?

Як уже зазначалося вище, при читаннї роману Ліни Костенко мимохїть виникають аналогїї з програмовою літературою. Так от, на її тлї увиразнюється парадигма. Авторка послїдовно запитує: «Хто винен?». Проте нечасто її герої знаходять відповідь на їнше

принципове питання: «Що робити?». Їхню поведінку найчастіше характеризує дезорієнтація й непевність. Не дивно, що в романі багатократно наголошується: від фрустрованої свідомості сучасників до божевілля – один крок.

Урешті, оптимістичний фінал видається до певної міри випадковим, компромісним. Є в ньому щось мелодраматичне. Герой здобуває певність себе на Помаранчевому Майдані восени 2004 року. А кількома рядками нижче стоїть дата написання твору – 2010. І вже це невинне зіставлення породжує багато запитань стосовно «полегшеного» завершення такого поважного наративу. Адже події наступних років засвідчили, що висновок про українську історію «не з бромом, а з помаранчем» (цитую прикінцеві рядки роману) не є, м'яко кажучи, вичерпним, а зміни, що відбулися, не обов'язково мають незворотний характер.

Очевидна річ, роман Ліни Костенко є текстом, добре продуманим і професійно скомпонованим. І репрезентативність персонажів, і присутність мало не всіх порушених сьогочасними медіями проблем України та світу, і блискуча стильова техніка з дотепними, іскрометними характеристиками – усе це гідне пера Ліни Костенко і все це з урядністю оцінить читач. Та є й інша міра – міра художності й глибини, що залишає бажати кращого. Письменникові мало назвати аномалії нашого життя, це з успіхом зробить добрий журналіст. А копнути глибше? А виявити причини та приховані від стороннього погляду мотиви нескінченної низки національних (та й загальнолюдських також) поразок і невдач? А мобілізувати нашу уяву й волю, аби вийти з їхнього зачарованого кола? Саме цього конструктивного елемента мені як читачеві бракує в романі Ліни Костенко. Тим більше, що йдеться не про пересічну книжку, а роман письменниці загальнонаціонального масштабу, яка здобула високий авторитет своїми попередніми творами.

То правда, що роман Ліни Костенко вийшов публіцистичним. Але тією мірою, якої він зискує на публіцистичності в очах невибагливого читача, рівночасно й утрачає на художності. Адже хронікування аварій і катастроф, що займає більшу половину тексту, є, по суті, відлунням інформаційного дискурсу останнього десятиліття, себто текстом вторинним. Як на мене, така публіцистичність надто однобічна, претензійна, заангажована, аби перейти в художню вартість. І це створює внутрішню напругу читання. Можливо, варто нагадати тут заповідь зрілого Іосіфа Бродського. «Я дозволяю собі все, крім нарікань», – заявляв він, рятуючи свою старіючу музу від марних скарг на життя: вони цілком зрозумілі в цій ситуації, але не конче цікаві читачам.

Зрозуміла річ, усі ми в останні часи надто звикли до публіцистики, вона домінує в нашому щоденному житті і, схоже на те, мисленні. Тому вдавання до її мови має певний сенс і може бути локальним текстом у художньому творі. Скажете, авторка зумисне запрограмувала такий ефект, аби оприявнити невидиме для буденного ока й викликати відразу читача до квазідержави, якою є сучасна Україна, й цивілізаційного тупику, яким став сучасний світ? Можливо, й так. Проте жанр художнього роману вимагає не нагромадження інформації, а її властивого переосмислення. Дарма що справжні вірші ростуть зі сміття, за відомим визначенням Анни Ахматової: не обов'язково ж те сміття виставляти напоказ. На те й література, щоб нас зворушувати (чи навіть шокувати, але властивими їй засобами), а не повторювати газетних повідомлень, хай і методично вбудованих у кінцесвітню візію авторки. Бо тоді замість автентичної людської драми отримуємо драму паперову, що окреслює контури проблем і ковзає поверхнею, однак не має здатності зворушити.

Можна поставити питання й інакше. Чого більше в романі Ліни Костенко – патетики чи провокації? Апокаліптичні симптоми й пророцтва випадає сприймати як властиву патетику твору, однак не можна не брати до уваги й умовності патетичного тону, котра тут очевидна. Письменниця дає вбивчий діагноз сучасності не безпосередньо, а через свого медіума, анонімного «українсько-го самашедшого». «Записки» героя з повним правом можна сприймати, отже, і як інтелектуальну провокацію. І той, і інший ключ прочитання має право на існування. Найскладніше визначити баланс поміж ними.

Жінка, пам'ять, мова

Забужко Оксана. Музей покинутих секретів: Роман. – Вид. 2-ге, доп. – К.: Факт, 2010. – 832 с.

Як на мене, саме ці три герої є визначальними для нового роману Оксани Забужко. Щодо першого усе зрозуміло: поява жіночого роману від Забужко – річ цілком сподівана, коли не сказати – неодмінна. Постать жінки концентрує навколо себе романну акцію, і не тільки, – недаремно в основі твору таки любовна історія, що, розходячись концентричними колами, охоплює все ширші пласти свідомості персонажів, їхнє відчуття актуальної дійсності й історії. Але й поза коханням маємо різноманітні стосунки, що об'єднують жінок та наповнюють їхнє життя смыслом. Це й почуття дружби, що пов'язують головну героїню твору Дарину Гоцинську з художницею Владиславою Матусевич, і її непрості взаємини з матір'ю, і несподівано теплі почуття, що переносяться на юну піаністку Ніку Бухалову, і, врешті, потаємний зв'язок із Довганівною, яка мала стати героїнею її чергового теленарису, а виявилась черговим *alter ego* з минулого, яке магнетично тримає Дарину у своєму силовому полі.

Пам'ять: жива й музейна

Проблематична площина роману концептуалізує образ пам'яті, що неодзовно вириває з кожного сюжетного ходу, байдуже – свідомо або несвідомо, бо дійові особи твору органічно пов'язані з минулим і певною мірою стають його репрезентантами, медіумами, архіваріусами. Сама Гоцинська, маючи за плечима травматичний досвід родини, переносить інтерес до минулого й на свою професійну діяльність: її авторська програма на телебаченні присвячена долям виняткових людей. Коханий чоловік Дарини Адріан утримує антикварну крамничку в Києві, її мати все життя працювала в музеї, а журналістське стеження

історії Олени Довганівни провадить нашу телезірку до архіву та родичів загиблої. Словом, на кожному кроці чигає символічне повернення в історію, що неодмінно надихає на роздуми про неї, ба більше, спонукає до своєрідного роздвоєння, зависання в часі – поміж актуальним сьогоденням і не менш актуальною (з ексис-тенційного погляду, коли йдеться про невідчитані та незасвоєні її смисли) минувшиною. Минуле шукає способу нагадати про себе, розвередити позірний спокій буденності – від несправедливо забутих приватних історій до несповненої любові, що передається, за родинною заповіддю, наступним поколінням.

Концепт пам'яті остільки цікавий та інтригуючий, що йдеться про перехідні часи й ситуацію радикального розриву. У постколоніальній Україні замовчана та зафальшована історія досі не стала предметом спокійного й неупередженого аналізу, за яким мало би слідувати покаяння та розгрішення. І доки так є, доки в цій країні панує совковий підхід до минулого, який не розрізняє справжніх та удаваних героїв, а також не передбачає морального осуду за зраду, – до тих пір історія мститиме українцям повторенням її ганебних сторінок. Це – на глобальному рівні, а в конкретному вимірі героїв Оксани Забужко минуле постає чимось, що слід відпокутувати, створивши з нього «сторі», тобто поєднавши в логічний, переконливий зв'язок окремі суперечливі повідомлення, які лишилися в історії, та надавши повнокровності дорогому образу – подружки Влади, батька Анатолія чи упівської легенди Олени Довганівни. Пошук «сторі» веде Дарину до відкриття того, що за кожним приватним досвідом стоїть боротьба любові та зради. Ось і в долі Довганівни вона пізнає фатальний момент, який привів до загибелі: жінка «прийняла чужого за свого, а в любові не можна так помилятися, в любові це смертельно...» (с. 638).

Композиція роману добре, зі знанням справи, впорядкована та зрівноважена, як на складну конструкцію. Переплітаючи в ній різні часові пласти – початок ХХІ століття та 40-ві роки ХХ, авторка вдало їх поєднує в цілісну інтригу. З одного боку, вона раціонально проектує одну зі «сторі» Дарини Гощинської (сюжет Довганівни), що веде героїню до неймовірно важливих знайомств, передусім до пізнання Адріана Ватаманюка, який стає її омріяним коханням. З іншого боку, входять у гру містичні пов'язаності: таке параболічне наближення минулого забезпечують сни Адріана. Саме так – як «сни Адріана» – представлено три розділи, що складаються на паралельну сюжетну лінію роману, з часів героїчного чину УПА на західноукраїнських землях. Структуротворча метафора «музею покинутих секретів» покриває всі сюжетно-композиційні ходи,

об'єднуючи їх спільним символічним кодом: тут авторка адаптує популярний у літературі прийом пошуку скарбів, переносячи увагу з матеріальних цінностей на моральні.

Справді, в метафорі, яку декларує назва твору, прочитується кілька пластів, кожен з яких зазначений у тексті твору. Це й елементарний рівень, що нагадує про дівчачу забаву із загортанням у землю улюблених прикрас. І естетичний, коли засада «секрету» стає основою для новаторської малярської техніки Влади Матушевич, що й приносить їй славу. Є також рівень символічний, що значить сприйняття людського життя як забутого, занедбаного «секрету», надто – тоді, коли в офіційному дискурсі зинічно або банально фальшують справжні мотиви людської поведінки, – й кому, як не досвідченій журналістці Гощинській знати всю глибину та силу впливу подібних маніпуляцій. Щоправда, «музей» – то трохи гламурно й не зовсім оригінально. Два роки тому Орхан Памук видав роман «Музей цнот», в основі якого також драматична любовна історія, – звісно, це лише збіг, жодного плагиату, проте свіжість назви утрачено.

Оксана Забужко сильна й переконлива пластикою свого письма. Вона не тільки потрапить порушувати загальні проблеми, що хвилюють сучасників, вона вміє снувати рефлексії на різноманітні теми, переважно пов'язані зі світосприйняттям жінки-інтелегента. Знайдемо тут характерні розважання з приводу розірваного зв'язку часів, конфлікту поколінь, примусової совкової асиміляції, несприйняття таланту та своєрідності в суспільстві, недовіри, страху, пропагандистської фальші й пристосуванства, політичної мімікрії, маніпулятивної функції мас-медіів, гламурної культури, деморалізації суспільства тощо. Таким чином, інтелектуальний читач (саме йому адресовано роман, що авторка не втомлюється наголошувати під час презентацій), ковтаючи твір сторінка за сторінкою, пізнає знайомі суспільні та культурні реалії постколоніальної України, що погрузла у своїх нових-старих проблемах, і зазнає почуття солідарності та сатисфакції, вбачаючи в раціях оповідачки близькі власним погляди та позиції. Інша справа, що Оксана Забужко надміру розбудовує цей рефлексивний план, забуваючи про обмежувальні рамки жанру. Вона ніби квапить нанизувати роздуми, спішить виговоритися, висповідатися, – байдуже, з приводу чи при нагоді. Попри факт, що порушена в романі проблематика в цілому перегукується з тим, про що пише О. Забужко есеї та публіцистику. Тобто окремі ескапади цілком можна було б залишити для інших, монографічних жанрів, аби не обтяжувати ними й без того скомпліковану структуру роману. Тим паче, що

читач-інтелектуал, для якого пише наша авторка, добре знає не лише її романи, то ж немає жодної потреби висповідуватися йому про все й одразу. Та тут, певно, входить у гру своєрідна інерція авторського стилю, то ж важко знайти на те раду.

Авторка чудово володіє технікою суб'єктивної оповіді, яка домінує в романі, причому симпатична власне живою фактурністю думки та переживання, приватною неповторністю й експресивністю тону. Усі реалії ніби пропускаються крізь призму сприйняття Дарини Гощинської, стають первинним матеріалом її роздумів та оцінок. Буває, однак, що цей прийом справляє враження монотонності: зовсім не обов'язково передавати за його допомогою, скажімо, гострі діалоги. Але тут уже святе право автора, й Забужко з нього сповна користує, зусібіч обсервуючи свою яскраву, трохи ексцентричну героїню, – адже твір, власне, побудований як її монолог, що вряди-годи переривається вкрапленням інших дискурсів.

Жіноча правда

Можна сприймати роман як своєрідну *апологию жінки*. Таке враження виникає не тільки від першоплановості жіночих персонажів та виразно зазначеного способу їх презентації. Прикметно, що неідеальні жінки (Владина мати й мати самої Дарини, практикантка Настя, секретарка Юлічка) опиняються на маргінесі оповіді, а зображення таких персонажів переважно зводиться до стереотипів чоловічого світу (жінка-деспот, вамп, покірна рабіня, закланна негідниця), ілюструючи дзеркальні гендерні проєкції в суспільстві (пригадується Теліжине «якими нас прагнете»). Проте на першому плані незмінно перебувають три виразно ідеологізовані постаті – Гощинської, Матусевич та Довганівни. Це внутрішньо цільні особистості, емансипантки й патріотки, – кожна по-своєму, на своєму місці відстоює ті загальні цінності, які загрожено у світі, й кожна стає перед драматичними дилемами, коли вибивається понад пересічний рівень у соціумі й відчуває студений подих смерті за плечима.

Новизну апології слід убачати в тому, що Оксана Забужко відмовляється експлуатувати традиційні ролі жінки як матері й «берегині», хоча не випадає говорити про скептичне ставлення до цих ролей та відвертий феміністичний бунт, як у «Польових дослідженнях з українського сексу», – радше про стриману й вирозумілу акцептацію. Натомість першорядної ваги в новому романі набувають функції подруги, сестри, «жриці», що охороняє любов і пам'ять, лідерки-інтелектуалки. Прикметно, що похвали жінкам авторка (певно, для більшої переконливості) вкладає в уста героям-чоловікам. Ось як міркує закоханий у Гельцю повстанець Адріян:

Жінки!.. А проте мусив визнати, що в ділі всі вони, ті, з якими доводилося працювати, залишалися до кінця вірні й тверді. Менші ризикантки порівняно з хлопами – то правда: не пхалися на рожен без потреби, з самого голого азарту. Але суто інтуїтивно він довіряв їм більше, ніж чоловікам, – так, ніби їхня самопосвята для справи тільки скріплювалася самопосвятою для чоловіка, якого любили і яким пишалися, – і скріплювалася вже намертво, мов найвищої якості цементом (с. 202).

Наприкінці роману інший Адріян, уже наш сучасник, додає наступне контроверсійне судження, що межує з жіночим сексизмом:

Мабуть, розумна жінка таки переважає розумного чоловіка, бо наділена ще тим додатковим змислом, якого нам бракує, – сестринством до всього живого, безвідносно до місця й часу... (с. 819).

В обох цитатах зауважальною є дещо наївна категоричність (у приватному вимірі цілком зрозуміла, доки не стає концептуальною основою всього епічного твору), що явно перегукується з феміністською заангажованістю попередніх творів Оксани Забужко.

Що ж до любовного мотиву, то авторка намагається уникнути його монотонності власне через зіставлення двох сюжетних ліній, у кожній з яких такий мотив присутній. Стосунки Дарини й Адріана, зображені майже іділічно, явно підсолоджено: герої не сперечаються, з півслова розуміють одне одного, а їхньою мовою стає суцільне воркотання, що якимось погано узгоджується з логікою характерів та життєвими обставинами. У цьому коханні Дарина, котра позиціонує себе як сильна жінка, несподівано виявляє потяг до інфантильності, що відбивається на рівні звертань на зразок «Лялюська», «мале», «дівчинка», якими зловживає Адріан, – цілком виразна суперечність характеру, яку авторці варто було б глибше означити. Узагалі, стосунки закоханих розчаровують читача своїм одноманітним тоном, вони зводяться до сексу та «професійних» розмов, хоча авторка постійно наголошує, що обоє трактують цей зв'язок як найважливіший у своєму житті. Є ще спільна учта в ресторані (правда, принагідна і не без ідеологічного акценту, коли Дарина «розколює» колишнього сексота) та, як вершина взаємного розуміння, спільні сни. Власне тут на виручку авторці приходять друга сюжетна лінія, з часу війни.

Адже любовна історія Адріяна та Гелі набагато живіша, драматичніша, життєвіша, ніж «ліниве» щастя Гощинської та Ватаманюка, й вона певною мірою компенсує брак уяви в розкритті любовного мотиву на сучасному матеріалі.

Контраверсії оповіді

Нарешті, роман заслуговує на увагу з огляду на його майстерну мову, що творить повноцінний ліро-епічний масштаб, поєднуючи різні тони та модуляції за законами симфонізму. Справді, на стильовому рівні завдання «Музею...» непрості. Слід було забезпечити не тільки впізнаваність різних оповідей – сучасної та історичної, про київських інтелектуалів початку ХХІ ст. та повоєнних бійкарів УПА на Прикарпатті, а й колоритність кожного з цих дискурсів. До того ж, авторка адекватно відтворює мовні партії різних дійових осіб. При цьому, ясна річ, вона не лишається пуристкою в мові. У хід іде чимало русизмів, полонізмів, англізмів, діалектна та жаргонна лексика. Не сторониться Забужко (уже традиційно) й обценних висловів, козиряючи ними з викличністю, гідною кращого застосування. Знавці мови можуть мати певні застереження, однак роман – знов-таки привілей авторки – дає право на пошук, а йшлося про те, щоб максимально врідноманітнити мову, зробити її живою, знімаючи наліт книжкової стерильності та монотонності. І з цим завданням Оксана Забужко гідно впоралась, адже її українська в романі цілком природна й пластична, вона добре надається і для жовчних діалогів, і для іронічних саморелексій, і для ліричних описів. Причому в останніх – зображуючи осінній ліс у Карпатах чи міські двори у Києві – авторка виразно зраджує свій поетичний талант, бо потрапить створити теплий, інтимно хвилюючий образ-враження. Знаходячи в нашій мові і різні барви та відтінки, Забужко позиціонує себе не тільки як майстер (це вона засвідчила й попередніми творами), а як творець, експериментатор, що дуже важливо в сучасній ситуації україномовного недоситу.

Тепер кілька аспектів, які видаються проблемними. Це, перше, об'ємна «передозованість» роману, на яку вже нарікали його перші критики, та й кожен пересічний читач не може не звернути увагу. Ідеться, звісно, не про те, щоб наперед накидати якийсь ранжир. Хоча вже сам по собі 830-сторінковий роман навряд чи може претендувати на роль бестселера, як на те сподівається авторка. Та менше з тим. Прийmemo обсяг як факт, без дискусій. Поставмо питання по-іншому: а чи всі 830 сторінок тексту так густо насичені змістом, що жоден абзац, жоден розділ твору не міг би бути скорочений без утрат? На жаль, ні. Манера

суб'єктивної оповіді, до якої вдається О. Забужко (від імені «телезірки» Дарини Гощинської), провокує до багатослів'я, не завжди контрольованого, не завжди опанованого, до нагромадження довільних асоціацій, в яких читачеві легко заплутатися – надто ж, коли він намагається все-таки відстежувати сюжетну лінію твору, а не улягає схильності оповідачки до розбазікування на леда-яку тему, до майже самодостатнього демонстрування власної ерудиції та компетентності (хоча, звісно, хто ж краще поінформований, як не журналістка провідного телеканалу?!).

Правду сказати, реклексії та самокоментарі Дарини іноді втомлюють, стають нав'язливими або повторювальними, відтак і весь роман втрачає через те на образній свіжості та динаміці. Так уже складається, що філологічна розволіклість, хоч як би ми не хвалили блискучу самоіронічну поставу Гощинської та її вміння оповідати, іде на шкоду сюжетному, епічному часові роману. Це стає особливо очевидним тоді, коли авторка, декларуючи штивні, конкретні жанри, заповнює їх бароковою риторикою, як-от в уривку сценарію Дарини Гощинської, що вміщений наприкінці роману. Відомо, що сценарій передбачає чіткий інструктаж до постановки фільму. Що ж маємо тут? З цілої сторінки розлогого опису можна виділити хіба що один рядок, який надається до сценарію; решта – то принагідне плетення слівес, довільні рефлексії, що далеко відбігають від заявленої форми. Чи досвідчена журналістка й справді не вміє писати сценарій? Чи вона радше – з волі авторки – мимовільно переходить на звичний для себе спосіб самовираження, забуваючи про жорсткі рамки жанру? Схоже враження можна винести з читання інших розділів роману, коли суб'єктивна потреба висловити принагідні думки та відчуття заслонює об'єктивну (роману) необхідність утримувати сюжетну лінію та інтригу оповіді. Це не тільки сповільнює ритм, а й засмічує численними неістотними подробицями провідний нурт, у якому, власне, реалізується широкий романний задум.

Другим сумнівним моментом є пересиченість тексту еротиною. Це також давній гріх О. Забужко. Героїня твору епатажно оповідає, як на офіційній зустрічі всовувала руку банкіра В. собі поміж ноги. На голос Адріана в телефонній трубці вона реагує не менш епатажно асоціацією, бо «їй здається, що вона тримає в жмені його затверділого, як обтягнутий шовком камінь, члена». Додамо численні – доречні й не дуже, як при зустрічі з практиканткою Настею, згадки про міньєт, алюзії, описи сексуальних сцен тощо. Чи таке нагнітання еротичних асоціацій має на меті піднести шкалу почитності роману? Але ж авторка сама свідомо того, що читачем

твору є не підліток, котрий з наївним поривом неофіта шукає еротичних сцен, а радше хтось інший, кого нелегко купити на дешево «малинку». Попри се, в романі «Музей покинутих секретів» виникає нова контрверсія: якщо аномальні еротичні асоціації ще можна припасувати до ексцентричного характеру Дарини Гощинської, то в поєднанні з пафосом кохання і, тим паче, культом пам'яті вони виглядають чинником деструктивним, бо руйнують цілісність враження та дискредитують поважний тон оповіді. Чи доречне тут Даринине самохизування відвертістю та розкомплексованістю? Адже супроти нього стає традиція й культура, що, не уникаючи еротичного, ставить його в чітко зазначені рамки публічного дискурсу й не дозволяє оприлюднювати інтимні подробиці, коли не хочеш бути осміяним та дискредитованим у товаристві. Якщо ж О. Забужко нехтує цю грань причетності, то ризикує втрапити в зону внутрішньої турбулентності стилю, несумісності різних його пластів. А власне вся історія містичного зв'язку Дарини з Оленою Довганівною потрактована авторкою крізь призму сексуальних відчуттів, і тут якраз доречно поставити питання художнього смаку, коли банальність і пафос опиняються в одному тиглі тексту. Адже спершу О. Забужко описує, не без драстичних подробиць, акт у підсобці, завдяки якому її героїня здобуває фотознімок героїв УПА: «... Мене ледве не на ньому відтрахано без усякого з моєї сторони опору, а швидше навпаки» (с. 62). А наприкінці роману вона вчергове апологетизує містичний сексуальний зв'язок, мало не у стилі трилерів з мерцями:

...Геля мене покликала, щоб я розповіла про її смерть: як перекинула її мені зі своєї фотографії, наче кульову блискавку, – білим спалахом, вибухом сотень прожекторів у мить випадкового оргазму в незручній позі, на хисткому столику, в підвалі одного академічного інституту, – під'єднала до мене своє життя, мов обірваний дріт, і, як вправна радистка, зачистила клеми (с. 720).

Звісно, такі місця можна вважати банальним самовиправданням еротоманки, над усе стурбованої своїми відчуттями. Та чи не руйнує подібний тон поважності всього задуму, чи сумісний він із патетичним планом зображення УПА, який авторка декларує?

Дивно, що Оксана Забужко, беручись за епічне полотно великого формату, не усвідомила потреби відмовитись од прикрих деталей, від яких виразно відгонить несмаком. Ні хизування еротиною, ні натхненні матюки в устах Гощинської не захоплюють, хіба

що без виразного мотиву епатують читача. Хай там що, Дарина – «відмінниця», «зірка», «обличчя каналу». Чи пасує їй так уже мікрувати під загальне безкультур'я? І чи пасує такій винятковій жінці переймати чоловічі лайки, підпорядковувачись сірості, а не прагнути її подолати? Так само манірна й непереконлива О. Забужко у фобіях своєї героїні, яку чомусь мало не бісить стара поетеса «з фарбованими кучерями» (про це кілька разів згадано, мабуть, для більшої оскоми легко вгадуваної колеги!), або ж вона переживає нестримну атаку люті лише на вид журналістки-практикантки Насті, приписуючи їй усякі содомні гріхи вже від першого погляду. З іншого боку, Вероніку, дочку старого кадебіста Бухалова, Дарина сприймає з так само невмотивованим захватом, обдаровуючи її найніжнішими почуттями. Можливо, це природні контрверсії героїні, відрухові зміни настрою світської левиці («серце красуні схильне до зміни»)? Коли й так, завдання авторки роману – якось умотивувати ті настрої, згармонізувати їх між собою, зробити цілісним план оповіді, щоб вони не виділялися штучністю. Бо читаючи, ніби натрапляєш на каменюки на рівній дорозі, – то в розлогих розмірковуваннях, що далеко відбігають від теми роману, то у різких, несподівано брутальних оцінках та характеристиках.

А ще трохи перестаралися з рекламою. Порівнювати авторку з Достоевським і Томасом Манном – ледве чи виправданий аванс. Звісно, можна згадати, що зроблено це в анотації від видавництва, до якої О. Забужко начебто не причетна. Так то воно так, але ж не лукавмо: авторка не могла не бачити тієї анотації й не схвалити її. Понад те, вона й на презентаціях висловлюється про власний твір без тіні скромності. От і виходить: «Хвали мене, моя губонько!...»

Не знаю, чи стане роман Оксани Забужко бестселером. Попри загравання з топосами масової літератури, яке тут помітне, вінусе-таки адресований публіці рафінованій, інтелегентній, а такої в нас негусто, як відомо. Специфічним є поєднання патетичного й іронічного дискурсів (за загальної абсолютної переваги другого), що порою межує з поняттями доброго смаку. Утім, хто знає, можливо, авторка означає якісь важливі тектонічні зсуви в сучасній риторичі з перенесенням грані дозволеного в інше місце? Взагалі, тему УПА в романі надмірно розрекламовано: насправді вона присутня на рівні вставного сюжету; хоч як би ми не наголошували на його важливості та проєкції на проблему пам'яті, це все-таки не основний текст. На першому ж плані «сторі» самої героїні-оповідачки, Дарини Гощинської, постаті, автобіографізм якої авторка навряд чи стане заперечувати.

Жінка, пам'ять, мова – три герої, які в різних площинах наповнюють епічний простір Оксани Забужко, по-своєму, різнобічно

моделюючи ефект цього роману, програмуючи його вплив на нашу свідомість. Твір уже опинився в центрі публічної дискусії, що немало про нього говорить. Із погляду літературного, поетикального це цікаве й неординарне явище. У романі «Музей покинутих секретів» немало сторінок та епізодів, які випромінюють енергію натхнення. І вони принесуть насолоду читання тому, хто не злякається грубого тому та зніме його з книжкової полиці.

Совок і свобода

Степовичка Леся. Шлюб із кухлем пільзенського пива: Роман. – Дніпропетровськ: Ліра ЛТД, 2007. – 335 с.

Дилема цивілізаційно-культурної орієнтації України лишається незмінно актуальною упродовж усього періоду нашої незалежності – відносно короткого, якщо судити за історичними мірками, проте доволі довгого, коли говорити про реальний пережитий час трансформації й кризи, що дає людині нелегкий, сповнений драматизму досвід. У такому часі легко загубитися, бо людина зазвичай покинута сама на себе – ані підупалі соціальні служби, ані деморалізоване суспільство, ні дискваліфіковані публічні авторитети та медійні слогани не сприяють доланню кризи. Зокрема, на тому найважливішому, внутрішньому фронті, на якому криза затримується найглибше й найболісніше, провокуючи несподівані метастази екзистенційного болю.

Різновекторні пріоритети українців віддавна гальванізують конфлікт цінностей і загрожують розколом країни. До того ж, руїницькі настрої нерідко підігрівають безвідповідальні політики. А от зворотного ефекту малувато. Ані публіцистика, ані художня література не ангажуються в подібну проблематику глибоко. Принагідні ж виступи не здатні змінити ситуацію внутрішнього розламу на краще.

В окресленому вище контексті конфліктно-кризового усвідомлення нашого часу й нас самих у ньому випадає подивитися на роман Лесі Степовички «Шлюб із кухлем пільзенського пива». Авторка міцно фокусує проблему цивілізаційного вибору, котра набула в наших умовах мало не невротичного загострення. Схід і Захід сходяться в одній точці, яка зазначає момент цивілізаційного вибору персонажів цього твору. Вибір остільки складний, що супроводжується також поступовим визволенням від стереотипів західного світу, успадкованих від совкової ери, та його

елементарного незнання. Понад те, становлення свідомості представлено як живий процес, із характерними для нього переглядами вчорашніх позицій, надіями та розчаруваннями тощо.

Власне, письменниці йдеться про світорозуміння перехідного часу й перехідного покоління, коли далека й раніше незнана нам Європа, котра раніше була наглухо замкнена для наших земляків, зненацька відкривається, стає матеріальною реальністю, інтригує, манить і захоплює. Але водночас дає зрозуміти нашу несхожість та відчути ментально-психологічний бар'єр несумісності.

Родом із совка

Час романної акції окреслено досить конкретно – це середина 1990-х років. З одного боку, ще не загоїлись рани трансформаційного шоку: ціла Україна живе у крайній нужді й дефіциті, хоч отримує мільйони купонокарбованців. З іншого ж, відбувається хоч і обмежене, але безпосереднє пізнання Заходу. Прийнятні окремі працівники потужного південноукраїнського заводу (вигаданий романний Дніпрівград багато чим нагадує рідний авторці Дніпропетровськ) потрапляють на лікування до Німеччини, а завдяки цьому там опиняється й героїня Лесі Степовички, що є професійним філологом-германістом та, з огляду на кризові умови, має цілком доречний підрібок перекладацькою практикою. З третього боку, постійно дається взнаки ще зовсім свіжий у пам'яті й невитравний у звичках та ментальності *совок*. Хоча персонажі роману «Шлюб...» є *de facto* громадянами незалежної країни, але вони повною мірою покутують стан невизначеності, озлобленості й несвободи, що панує в цій державі.

Совок домінує у всьому – у світосприйнятті, звичках, стереотипах і, безумовно, у мові – повсюдно присутня в романі російська добре відображає закоріненість та тривання совкової свідомості. Через те спритніші заходжуються тікати геть з цієї країни, яка ніяк не може визначитися зі своїм *status quo*, а тим часом успішно репродукує порочну систему держави-попередниці. Як бачимо, загальний план дії багатий на гострі колізії, – і авторка цілком упевнено ці колізії розгортає. Утім, вони служать лише добрим тлом для психологічної драми головної героїні, що й становить осердя сюжетної історії твору. Твір Лесі Степовички належить до того піджанрового різновиду, епічна сутність якого розгортається через постать одного персонажа.

Мар'яна Шабля – сильна й колоритна особистість. Вона фокусує в собі багату проблематику роману, поєднуючи загальний план із

суто індивідуальним, психологічним. Постать жінки-інтелектуалки з її непростими перипетіями в патріархальному й підневільному суспільстві сьогодні вже має чимало ефектних втілень у нашій літературі. Попри це, героїня Лесі Степовички яскрава й неповторна по-своєму, а її досвід переживання типових колізій свого часу, безумовно, не вторинний, а оригінальний. Важно назвати Мар'яну феміністкою, проте ознаки емансипованої жінки-інтелектуалки в її вдачі цілком органічні та переконливі. Разом з тим у ній сильно виражена національна ментальність, культ традиції. Успадковані ще з дитинства, від бабусі, цінності, стають позитивним орієнтиром, уберігаючи Мар'яну від переступів та оман, які густо чигають на неї у великому житті. Мабуть, посеред тих цінностей вона сприймає рідну мову, якою послідовно послуговувється в чужомовному (зросійщеному) середовищі.

Так само від раннього дитинства триває велика душевна драма Мар'яни. Письменниця формулює її як комплекс «недолюдові». Мабуть, почуття настільки універсальне, що його ледве чи не зазнав на собі кожен мешканець країни СРСР, в якій культивувалися безоглядна суворість, притлумлення людяності, сліпе підкоряння владі й усправедливлення невизбувного убозства, бо завжди держава потребувала відібрати важко зароблену копійку громадян на якісь великі цілі – боротьбу за мир, ядерне протистояння чи допомогу іншим країнам соцтабору.

Звідси – почуття вічного голоду, страху, загрози, яке перетворилося на бич у ментальності совка. Сповна зазнала його й Мар'яна Шабля:

... Я ненавиджу злидні. Я тільки-но вирвалася із них на якусь світлішу дорогу. Вони оточували мене з раннього дитинства. В мене не було нічого свого, що повинно бути в дитини, ані ляльки, з якою я гралася, ані татка, який би мене захистив, а була лише сувора, замучена матеріальними нестатками і моральними комплексами мати, що дорікала мені схожістю на батька, біла мене нещадно за найменші провини, не так стала, не так сказала, не так подивилася, не так ручку в руці тримаю, не так букви виводжу... Я була «нездійминога», «невтелепа»... Я знала лише цілодобові ясла, цілодобовий дитсадок і школу-інтернат. Зросла між чужими, добрими людьми (с. 42–43).

Травма осиротілого й недолюбленого дитинства кидає тінь на ціле життя героїні, в якому вона приречена покутувати брак затребуваності, розуміння й елементарної щирості у стосунках. А найгостріше – брак любові, бо намарне намагається компенсувати собі цей фатальний дефіцит свого життя, опиняючись зазвичай серед собі подібних, себто недолюблених. Цей проникливий мотив любовної туги, відчуття несповненості пронизує усю романну історію, нерідко сягаючи високої емоційної напруги.

З окремих згадок та ремінісценцій читач складає собі фрагменти біографії героїні. Це промінчики ідилії сільського пастушого дитинства, затьмарені конфліктом батьків та відданням дівчинки до школи-інтернату, туга за родинним теплом, яка повсякчас супроводжувала її важке вибивання на власну життєву дорогу, вступ до університету на престижну спеціальність філолога-германіста, нарешті, самостійне життя з цікавою працею викладача вищої школи, зате без сімейного вогнища й на межі матеріальних злиднів. Найбільше пригнічує героїню незреалізованість її жіночої й материнської ідентичності. Вона так і не зустріла в житті того єдиного, з яким поєднала би долю, – коротке заміжжя скінчилося крахом, бо Мар'яна не витримала подвійної домашньої неволі в тісній квартирі батьків чоловіка. Усе це – передісторія героїні, котра – як усяка історія – визначає її сучасне й майбутнє.

Шлюб у Берліні

У межах романного простору розгортається зворушливий та непередбачуваний роман Мар'яни з німцем Андреасом, якого зустрічає під час закордонного відрядження. Усе починається зі спорідненості братніх душ: обоє виявляються вихованцями дитбудинків, в обох позбавленість родинного тепла викликала смуги невдач, депресивний синдром і навіть суїцидальні схильності. Проте після першого враження симпатії, ніжності й солідарності, пізніше, вже після одруження, настає поступове розчарування. Його акумулюють усе наочніші відмінності. Мар'яна не сприймає прагматизму Андреаса та його оточення, її нудить пласка повсякденність його світу. Вона пізнає почуття ностальгії, коли болем відлунюють тривожні сни з образами рідних людей і місць. Додають олії в огонь особисті невдачі, коли Мар'яна у величезному суєтному Берліні не може знайти роботу чи бодай співчуття й розуміння. Тоді виникає намір утечі. Вона переконується, що мрія, *«щоб прийшов «хтось» і солодко обманув мене, але не трошки, не на одну мить, а назавсім, назавжди»* (с. 69), виявилася ілюзорною. Приходить мудре й гірке усвідомлення істини:

«Наше щастя там, де нас немає, а наша тривога завжди у нас самих» (с. 317).

Мар'яна – героїня повнокровна, цікава, вперта й палка, схильна до рефлексій, часто несподівана у своїх учинках. Вона – з тих, які не приймають синицю в жмені й одважно, хоч би й за безнадійних обставин, шукають свого журавля в небесному безбережжі. Такий палкий, сильний характер добре надається до зіставлень. Мар'яна виділяється на тлі своїх співвітчизників, як-от лікар Єрофеїч, подруга Іннуса, мати тощо. Але з огидою відторгає й «русский Берлін», котрий потрапляє на очі, – із сутенерством, проституцією, приниженням гідності, словом, той самий совок, який наздоганяє й на Заході, тільки що локалізований до рівня брудного гетто у величезному задбаному місті.

Та найдраматичніший досвід здобуває Мар'яна після заміжжя – у спілкуванні з німцями, себто чоловіком Андреасом, його матір'ю Урсулою, сусідами та приятелями молоді родини. Це вже виходить за межі особистого знання, бо йдеться про звички, стереотипи, ментальність. Не знаючи мовного бар'єру (навпаки, Мар'яна вражає своїх нових знайомих добрим знанням німецької), героїня наражається на перепони морально-етичного характеру. Її слов'янська душа нітиться в умовах щоденних калькуляцій видатків, їй узагалі не до смаку обрахунки всіх цінностей у грошовому еквіваленті. Конфлікт Сходу й Заходу, української й німецької ментальностей виявляється неунікненним, хоч як героїня намагається перейняти стиль спілкування свого нового товариства – удавати безжурну, респектабельну та базікати про ніщо при неодмінному кухлі пива. І цей конфлікт спонукає її все більше усамітнюватися у світі, а свої потаємні думки й переживання виливати на папір, заповнюючи сторінки щоденника.

У романі цікаво відстежується колізія несхожості. Попервах Мар'яна має дещо ідеалізоване уявлення про Німеччину: недаремно вона виховувалася на великих німецьких класиках, високо шанує моральний імператив Канта, та й мову знає в її літературному, високому варіанті (*Hochdeutsch*). Стикаючись з реальною дійсністю й пересічними німцями, поступово набуває розчарування: вони так само захланні до золота, як деякі землячки (Урсула), приземлені й неромантичні (Андреас), не вміють цінувати свою свободу (Біргітт, Клаус, Юрген). Можливо, це невластиве середовище, – жінка-інтелектуалка, як Мар'яна, потребувала б когось іншого. Але її доля складається саме так, не інакше. Із цього оточення виділяється хіба що Манфред – дитячий письменник-казкар: він не тільки уділяє Мар'яні слушні, розважливі поради, але й

визнає рацію її *втечі*, зрештою, навіть дає гроші на повернення до рідного Дніпрівграду. Прикінцевий діалог із Манфредом, до речі, – то чи не найефектніший епізод усього роману, блискучий і проникливий диспут двох інтелектуалів, що розуміються на субтельних духовних матеріях.

Роман «Шлюб із кухлем пільзенського пива» – це інтелектуальна проза. Прикметно, що твір успішно витримує різноформатне читання. Себто, кожен читач знайде в ньому свій рівень розуміння. Можна відстежувати туго зав'язану фабулу, пізнавати цікаві реалії закордонного побуту героїні, часом комічні, а часом ризиковані й непередбачувані пригоди у чужому мегаполісі. Приваблюють живі й безпосередні діалоги, що добре відтінюють характери, зокрема у сленгових виразах, як-от мовлення Єрофеїча, Людки, «нових руських» у Берліні тощо. А можна розкошувати рефлексіями Мар'яни: у них відображено широку гаму пізнання; спостерігаючи звичаї та культуру німців, героїня неодмінно зіставляє їх із тим, що діється на убогій та zdeградованій батьківщині. Її ідеалізм не знаходить співчуття серед німців, хоча так само не полегшує життя й удома.

Моральний імператив

Власне кажучи, через світорозуміння Мар'яни авторка транслює читачеві найважливіші ідеї романного тексту. Тон і настрої оповіді дозволяють висловити здогад, що героїня-протагоністка – то постать автобіографічна, принаймні, значною мірою. Вона симпатична тим, що є живою, рухливою, невтомною, в постійному пошуку; таких героїв ніколи не задовольняють готові істини, написані кимось, їм неодмінно треба власного доторку, хай навіть він супроводжуватиметься болем. І, може, з надмірною патетикою оголошує власні відкриття, котрі насправді можуть зводитися до давно відомого, навіть збаналізованого частим уживанням:

Я знаю, чим я займуся вдома. Наклею нові шпалери і буду просто жити! Я знаю, що я скажу студентам, коли вони спитають, де я так довго була... Я куплю комп'ютер і напишу роман. Я неодмінно напишу роман, а ви прочитаєте. І неодмінно зрозумієте, що доля захована там, де ти народився (с. 324).

Пафос повернення загалом не новий, він має традиційну підкладку. Проте авторка роману логічно мотивує цю апологію повернення на батьківщину. Після поневірянь чужиною Мар'яна чинить свідомий вибір. Вона рішуче обирає злиденне існування вдома, віддаючи йому перевагу над заможним, але одноманітним,

нудним, нетворчим життям у німецькій столиці. Розладнується й любовна пригода, коли раніше закохана пара байдужіє та відчуває взаємну неприязнь. Ще одне каяття нещасливої мандрівниці?

У світі ціннісних орієнтацій, в якому авторка екзамує своїх персонажів, найважливішими виявляються категорії *свободи* та *патріотизму*. Дуже цікаві на сторінках роману спостереження про Схід і Захід, їхні категоричні незбіжності, відмінності традицій і поведінкових норм, політичних систем, побуту тощо. Та, зауважуючи несхожість, водночас пізнаємо ті засадничі вартощі, які невідклично свідчать про приналежність України до європейської ойкумени. Це кантівський «моральний закон в людині», право вибору, свобода, а також вірність своїй батьківщині, землі предків, рідній мові й традиційній культурі з рідвняними та великодніми ритуалами.

Мар'яна упевнюється у вазі цих істин на чужині, коли безпосередньо зіштовхується з нерозумінням оточення та опановує досвід самотності. Не випадково у хвилі кардинальних випробувань вона пригадує знаменні Шевченкові слова, звернені зокрема й до «ненароджених» земляків, – про волю і вірність отчому краюві.

Ви, європейці, насолоджуєтесь свободою автоматично, бо вона вам дана від народження, досвідом і боротьбою попередніх поколінь. Ми ж мусимо ще її розпробувати, розплямкати, розправити хребет, придавлений віками колоніального ярма і десятиліттями совкового соціалізму. Нам треба вичавити із себе совковість (с. 315).

Три мовні реєстри

Книгу Лесі Степовички можна з повним правом назвати філологічним романом. У тому сенсі, що мова є тут повноправним персонажем. Нею не лише розмовляють персонажі. Найважливіше, що нею смакує сама авторка. Точніше сказати, мовами, бо в романі прописано одразу три мовні партії, причому кожна зі своєю характерною модуляцією тону – українська, російська та німецька. Українською послуговується наратор та герой-протагоніст, тобто Мар'яна. Дається взнаки виробленість мови, стилістична вправність та лексичне багатство. Відчувається рука майстра. Наша молода мова під пером Степовички стає гнучкою й універсальною: хоча зазвичай для означення сучасних реалій уживають запозичення й кальки з російської, авторка досить успішно форсує проблему, знаходячи вдалі відповідники рідною мовою. Мабуть, у цьому пособив їй знаний Святослав Караванський, котрий був

співредактором рукопису. Таким чином, українська виглядає цілком повноправною, всеохопною, «романною» мовою, і це не можна не привітати. Як виняток, подибуємо в тексті окремі прогріхи з калькуванням російських висловів, як-от: «дітдомівець» (с. 129), «пробка на трасі» (с. 219), «відволікає від клієнтів» (с. 306), «пересікти ... кордон» (с. 320). Та це лише винятки, котрі, власне й упадають в око на тлі майже бездоганно відредагованого тексту. Є ще ненормативне вживання назви держави – *Германія* замість узвичаєного Німеччина. Проте тут, здається, авторка «помиляється» з підтекстом. Для неї принципово важливою є адекватна, стилістично нейтральна назва країни, тоді як наші окреслення *німець*, *Німеччина*, як відомо, містять пейоративний складник.

Російська в романі фігурує як мова персонажів: нею, як правило, розмовляють земляки героїні з Дніпрівграду. Переважно вони вдаються до «блатного» чи побутового варіанта цієї мови, що набув такого поширення останнім часом. Особливо колоритно цей ефект передано в мовленні хворої Людки чи берлінського сутенера Владіка. Не можна не визнати сміливість експерименту, коли авторка відмовилася від потреби передавати цей сленг українською. До того ж, як уже зазначено вище, російська добре означає куций духовний світ совка, його ментально-культурну невизначеність, посередність, інертність, загубленість, навіть якщо вона зовні прикрита нахабно-агресивною риторикою. Письменниця тут уповні має рацію: проблема-бо не в самій мові, а в тому, що за нею, тобто йдеться про речі, які не вдається подолати протягом кількох поколінь.

Нарешті, третій мовний реєстр забезпечує німецька. Тут також знайдено властиву формулу: як правило, після німецьких виразів та фраз дається адекватний переклад українською. Можливо, невтаємничому читачеві здається, що іноді авторка зловживає цією німецькою, – йому-бо залишиться читати лише українські коментарі-тлумачення. Інший же, відстежуючи оригінальні репліки, оцінить багаті нюанси німецької, дуже своєрідної, як відомо, мови. Видно, що й авторка прагнула наблизити читачеві цей аромат чужої мови, котрою так захоплюється (як частинною всього німецького, західного світу) її героїня. Відтак у тексті роману подибуємо не лише окремі репліки героїв німецькою, – це самозрозуміло. Не менше значення мають німецькі прислів'я та приказки, котрі авторка навіть залюбки виносить у назви розділів. Адже загальновідомо, що в ідіомах тонко передається ментальність народу. Так із німецькими приказками: *Jeder für sich und Gott für alle* (Кожен для себе, а Бог для всіх), *Ordnung muß sein* (Порядок над усе), *Norden – Osten – Süden – Westen. Zu Hause ist doch am besten* (Де б не бувати,

а вдома найкраще). І ще цю атмосферу мови допомагають відчувати колоритні цитати з літературних творів Шіллера (знаменита балада «Лорелей»), Гете тощо. Доречність мовного експериментування авторки роману доцінить той, хто знає кілька мов або їх вивчає. Однак при повторному цитуванні іншомовних виразів можна було б уникати перекладу, – не конче аж так нянчитися читача, позбавляючи його елементарної пам'яті щойно прочитаного.

Автотематичність

Нарешті, ще одна особливість «Шлюбу із кухлем пільзенського пива», – це *автотематичність* твору. Маємо роман про створення роману, оповідь про акт творчості. Вона не репрезентує поверховий пласт, отже, не конче впаде в очі, сказати б, масовому читачеві. Паралельно з сюжетною оповіддю розгортається друга, підспудна нарація, – це пошук форми й способу перелити набутий досвід у літературу. На очах читача розігрується життєва драма, але в одночасі героїня роздумує над тим, як пережите втілити в художній текст. Не випадково протягом твору кілька разів згадується ведення щоденника: це та первісна форма, в якій уже народжується й огранюється задум майбутнього роману. Важко в цьому місці утриматися від спокуси зачитувати більший фрагмент із прикінцевого діалогу Мар'яни та Андреаса:

– У моїх планах – народити дитину і написати роман... Поки не пізно.

– Роман про що?

– Хоча б про нас з тобою. Я надрукую й привезу тобі готову книжку.

Ти ж хочеш побачити мою книжку?

– Мірі, я не знаю, що тобі сказати. Ти лякаєш мене. Я простий чоловік, і одружувався з простою жінкою, хоча й перекладачкою, яка твердо стояла на ногах, заробляла солідні гонорари, жила в дорогих берлінських готелях. А тепер ти часом не маєш на хліб, а говориш про дитину, і про якийсь роман...

– Не докоряй мені своїм хлібом. Ти не уважно слухав мене, я говорила тобі, що пишу вірші, оповідання. Але в тебе немає часу на літературу, окрім коміксів і дешевих кримінальних романів.

– А ти напишеш недешевий?

– Я не знаю, який я напишу. Але в ньому буде правда, і світло, і розгубленість, і ностальгія

за рідною землею, і дивний потяг до чужої. І ти, і Канари, на які я не поїду з тобою...

– Я все зрозумів!.. Мірі, я ненавиджу тебе!
 Ти використала мене і Берлін як літературне від-
 рядження. Для написання роману (с. 301–302).

Так-от і відбувається перетікання життєвих вражень у літературну форму. Щоби зафіксувати цей життєвий плин якнай докладніше, письменниця потребує не просто багато слів (хоч би й гарних, колоритних, яскравих, екзотичних), вона залучає три мовні пласти, кодифікуючи свій текст на три різні лади, котрі, врешті, зливаються в єдиному суцільному враженні од твору. Загалом авторська нарація виглядає на просту й спокійну, часом по-журналістськи ділову. Буває, що таке письмо справляє враження недоситу, бо надто конспективно авторка означає субтельні порухи психології героїні, котрі варті були б уникливішого аналізу, – формат щоденника виразно не задовольняє вимог роману. А назагал, це та простота, котра не дається легко й приховує неординарні творчі муки, пов'язані з віднайденням властивої форми. Леся Степовичка уникає надмірної деталізації, цурається скрупульозних описів, натомість іноді впадає у гріх публіцистики (наприклад, коли оповідає про реалії середини 1990-х на Україні). Переконлива і вдала сегментація тексту на розділи: невеликі об'ємом, з характерними назвами та інтригою, вони легко сприймаються й западають у пам'ять.

А от із композиційною стрункістю складніше. Роман складається із трьох частин, кожна з яких логічно розкриває етап любовної пригоди героїні. Динамічна й жива перша частина, що має назву «Під зорями Іммануїла Канта», – вона представляє завершений і самоцінний епізод із життя Мар'яни. Слабшою й неповнокровоною (як у сенсі задуму, так і в значенні об'єму) виглядає друга частина – «Перехід». Вона, по суті, мало що додає: про закоханість героїні та намір повернутися до Берліна дізнаємося вже з першого розділу, та й «депресуха» в пограбованій квартирі – також цілком передбачувана. Натомість у третій частині роману (назва «Німецька жона» тут також не вельми пасує, було би ліпше нейтрально, скажімо, «Фрау Шуберт») акумулюються найважливіші ідеї та рефлексії героїні, вона дає враження суцільного густого тексту, вельми романного, тобто саме такого формату, якого бракувало дещо фрагментарній першій частині та поверховій другій.

Можна було би побажати авторці динамічнішого сюжету, бо загалом він видається нерівним, імпульсивним. І ще, як на мене, не вельми вдала назва твору. По-перше, довга, по-друге, надто криклива, «рекламна», що не відповідає стилістиці роману,

загалом поважній, з відтінком патетики, а не іронічній. Зрештою, мова ж іде не лише про «шлюб» (тим паче – не про «пиво»), бо матримоніальна історія стає лише однією пригодою на життєвому шляху героїні-протагоністки з неодмінними для неї питаннями екзистенційного вибору, значно глибшими й серйознішими, ніж проблема заміжжя.

Опинившись «під зорями Канта» (тими, що з його відомої сентенції про зоряне небо над головою людини та моральний імператив у ній самій), героїня Лесі Степовички й сама випромінює світло своєї спраглої любові душі. Але на чужині те світло з часом пригасає й никне. Лише повернення до отчої землі дає їй змогу засвітитися знову. Бо «тут доля проростає крізь роки, як пролісок пробивається із товщі лісової землі, із глибини піщаника, із тверді степу. Небо із зорями і земля з травами – то твій єдиний світопростір, твоя колиска, твоє повітря, твоя сцена...» (с. 325). «Під чужими зорями наш світильник тьмяніє і згасає» (с. 324), – певна авторка. Звісно, можна сперечатися з цією, зовсім не безумовною, істиною в епоху глобалізації та новітнього змішування мов і культур. Проте варто визнати індивідуальну рацію героїні твору, яка з'ясувала таку важливу позицію для себе ціною відболеного особистого досвіду. А відтак – змушена жити поміж тих трьох «С», якщо перефразувати стару німецьку приказку про три «К» як сферу існування жінки. Для Мар'яни Шаблі це вибір у межах *совка, свободи і світла*.

Оцінюючи роман Лесі Степовички «Шлюб із кухлем пльзенського пива», не хочу вдаватися до стандартного висновку про збагачення жіночої прози. Так, ця проза цілком жіноча, але не потребує жодної поблажливої оцінки, тоді як у формулі «жіночої прози» (власне так, у лапках, це вживається!) такий підтекст закладається. Роман є просто інтелектуальною прозою – з розгалуженим тримовним дискурсом, з багатьма інтертекстуальними віднесеннями та натяками – від Гессе до Лімонова, з управно вибудованими діалогами. І з ураженням множинності світу, яка водночас утверджується й заперечується головною героїнею, чию волю й долю авторка вчинила основою свого текстового простору.

Острівна хроніка

Надія Мориквас. Де мій брат? – Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2010. – 192 с. – (Авторська серія «Українські хроніки»).

Серед низки новинок, що презентувалися на львівському Форумі видавців 2010 року, була й ця блакитнава книжка з подорожно-морським мотивом на палітурці. Варто завважити, що виявилася дуже зручною лектурою для дороги, тому, повертаючись із форуму, в путі й читав її. Легке письмо, що не вельми тримається сюжетного корсету, а раз у раз вискакує з нього в невимушених рефлексіях та відступах, невігадливий (таки подорожній) сюжет, приправлений авторською іронією та ліричним флером – ось характерні ознаки роману Надії Мориквас. Авторку вже добре знає читач за її попередніми книжками. І в цьому новому творі вона підтверджує своє амплуа. Нагадаю, колись критики хвалили Мориквас за її літературні щоденники, своєрідну «іронічну прозу» зі львівськими акцентами. У романі «Де мій брат?» про літературну богему йдеться тільки принагідно, адже авторка освоює іншу тему.

Утім, нова книжка логічно доповнює галицьку сагу, яку послідовно витворює Надія Мориквас у своїй творчості. Пізнаваність авторського стилю легко наводить нас на аналогії з уже званою Надією Мориквас. І нарисове письмо, в яке вплітаються розмаїті лірико-психологічні спостереження авторки, й інтелектуальне осердя твору, що поширюється на роздуми героїні та її оцінки світу, і, врешті, сама постать протагоністки роману Гелени (її неукраїнське ім'я звучить дещо екзотично, однак певною мірою асоціюється з галицькою традицією, про яку, між іншим, також роздумує авторка) з неприхованим автобіографізмом характеристики – усе це дозволяє без труда ідентифікувати Мориквас. А ще – ліричні рядки близьких авторці поетів, винесені в епіграфи до кожного розділу твору: вони задають настрій, такий важливий, коли не повідний, чинник цієї прози.

Хронікальність

Але як бути з жанровим визначенням твору? Де його властиве місце поміж означниками документальної й художньої літератури? Справді, біографічна канва тут дуже виразна, можна вгадати і час, і місце дії, а ще розпізнати у злегка змодифікованих іменах і прізвищах персонажів реальних діячів львівського культурного архіпелагу – поетів, художників, журналістів, культуртрегерів. Не кажемо вже про саму авторку, яка докладно описує краєвид зі свого вікна на Левандівці (цей, загалом пересічний, «спальний» район Львова вона натхненно опоетизувала в попередніх книжках), ремонт у кухні та інші житейські реалії. Як нерідко водиться в художній прозі, ці життєподібні деталі мають на меті засвідчити її наближеність до справжніх подій та ландшафтів. Хоча, коли говорити щиро, це лише «димова завіса», бо для авторки максимумою, важливішою від реалістичності, є відтворення настрою й стану жіночої душі – роздумів і мрій, тривоги і надій, переживань та ілюзій.

Неоднозначні асоціації викликає назва серії, в якій вийшла книжка, – «Українські хронічки». Якщо хроніки, то, виходить, маємо справу з документалістикою? Чи слід розуміти це поняття в загальнішому значенні, в якому воно поширюється і на власне белетристику? Можливо, письменниця зумисне «плутає слід», затираючи межу поміж документальним і художнім письмом, бо власне стирання цієї межі дає їй шанс до вільної самореалізації, до моделювання такого собі автотвору (*autofiction*), в якому стороннє око вже й не буде в стані розрізнити справжнє та вимислене, створене художньою уявою автора. На таку думку наводять різні деталі цього видання. Так, в його оформленні використано світлини авторки з її італійської подорожі (такі дійсної біографічної події 2009 року!), та й палітурку прикрашає морський фотопейзаж із модерновим кораблем. Як на мій смак, ці ілюстрації не вельми пасують до духу роману й, може, надто прив'язують нашу увагу до подробиць, хоча маємо до справи зовсім не з туристичним путівником і не з подорожніми нарисами, зрештою.

Хронікальне начало в романі заявлене в той спосіб, що акція відіграна в традиційний спосіб, у часовій послідовності та причинно-наслідкових взаємозв'язках. Це, щоправда, загальна основа – мандрування героїні до Італії чи, властиво, італійського острова Сицилія, а потім повернення до рідного міста та принагідне осмислення подорожі та її вражень. У Львові Гелена опиняється у вирі цілком іншої дійсності, ніж італійська, тому вона швидко переорієнтовується, а сама оповідь зазнає карколомного повороту. Тому-то острівна хроніка наповнює роман лише наполовину. Решта – то вже впізнаване читачем хронікування львівського життя, зокрема в його елітно-інтелектуальному варіанті.

Попри всі сумніви, твір усе-таки випадає віднести до художнього дискурсу: і розгортання теми та сюжету, і численні художні описи вказують на таку перспективу його сприйняття. За жанровими параметрами він балансує на пограниччі повісті й роману. Та позаяк нині модно називати книжку романом, надто ж – видаючи її у грубій палітурці, не варто забирати таке право й у Надії Мориквас. За зовнішніми ознаками (майже двісті сторінок тексту, як-не-як) «Де мій брат?» наближається до романної форми. Порівняймо: перше видання «Польових досліджень...» Оксани Забужко (1996) містило взагалі 142 сторінки малоформатного видання, проте читаюча публіка сприйняла на віру й без дискусій: роман, то й роман. Уже не кажу про десятки інших, менш відомих книжок з актуального літпопоу, що пишуться гордим окресленням «роман» на титульних сторінках, дарма що до романного жанру належать доволі-таки відносно, не без значних застережень.

Коли дотримуватись традиційних критеріїв, можна було би подібні завваги висловити щодо претензій твору Мориквас на велику епічну форму. Адже в класичних вимірах, коли зважити на моногеройний характер твору, однолінійну фабулу (правда, з численними відступами та кількома вставними оповіданнями) і нетривалий час акції, що обіймає кілька місяців з життя протагоністки, – більш адекватним маркуванням виглядало би вважати твір за повість. До слова, авторці не випадає закидати зарозумілість, бо вона таки уникає жанрового визначення свого твору й лишає тим самим право судити про це власне читачеві.

Отож, окреслення жанру лишається відкритим, а визначення «українські хронічки» лише знакує обкладинку книжки, вказуючи на загальний напрям і настрої подібної белетристики. На звороті палітурки читач знайде пояснення цього поняття, в якому наголошується на факті, що український час – «особливо болючий, бо чоловічий». Це має спонукати інтерес до хронікування суто жіночого, оптику якого й презентує нова книжка. «Українські хроніки сьогодні – це літературна версія нашого почуттєвого часу», – підкреслюється в анотації книжкової серії. Тобто, від роману Надії Мориквас варто сподіватися акцентів чуттєвості, а не подієвості чи раціонального осмислення подій.

Мандри у просторі

Виграшним виявився сюжет мандрівки. Він не тільки визначив характер роману, а й своєрідно зрівноважив його композицію. Адже в першій частині твору описується подорож героїні до Сицилії, де Гелена має провести кілька місяців, працюючи

виховательською здібної й творчої, та водночас вередливої Ріки, доньки своєї товаришки. Мандруючи автом разом з подругою або ж блукаючи самотньо островом у вільний час, протагоністка пізнає щедрі приваби Сицилії. Вона зацікавлено оглядає не тільки пам'ятки природи й цивілізації, яких на острові, відомо, аж ніяк не бракує. Обсервує також людей, фіксуючи їхню вдачу, ментальність, мову. А часом відверто мріючи зустріти посеред острова казкового принца: на таку роль претендує місцевий молодик Джоні, що продає конину неподалік, мило усміхається та заговорює при зустрічі. Острівна хроніка цікава розмаїтістю, вона добре передає дух гарячої й бистрої італійської провінції, серед якої опиняється наша героїня.

Друга частина – то враження Гелени, яких вона зазнає після повернення до рідного Львова. Таким чином, перші три розділи пропонують оповідь про пригоди героїні на Сицилії, й за обсягом це приблизно половина твору. Поворотним пунктом акції стає четвертий розділ, що має назву «Одна в літаку». Тут – прощальна мандрівка, аеропорт і звична процедура подорожі. З тією інтригуючою особливістю, що Гелена має летіти сама у величезному боїнгу... Однак ця обставина її не лякає. Навпаки, приваблює вибір вільного місця та, що найголовніше, наближеність омріяної зустрічі з Україною, за якою так тужила, мешкаючи на італійському острові.

Наступні чотири розділи присвячені вже рідній землі. І, як це зазвичай буває в романах подорожі, найбільш яскравим та хвилюючим виявляється не далекий малознаний край, дарма що на Сицилії наша героїня надibuє чимало екзотичного й чарівно-красивого. Найсентиментальнішою стає та внутрішня пригода, якої зазнає Гелена в мандрах та після них: чи то ностальгуючи за близькими людьми та родинним Львовом на італійському острові, чи то зіставляючи життя «там» і «тут», чи то роздумуючи над уроками власної минувшини, оцінюючи чоловіків (аякже, передусім їх) та жінок із кола своїх приятелів. Героїня практично одразу і щиро занурюється у вир львівського життя, що засвідчує, наскільки закономірним є її швидке повернення. Навіть кількомісячна відсутність справила її голод за всім, що рідне і що складається на властиву плоть її духовного світу.

Щиро кажучи, організація сюжету не є сильною стороною книжки. Авторку не звинуватиш у послідовності та стрункості акції, дарма що такі спроби вона відчайдушно робить. Як видно, письменницьку вимогливість у цьому випадку заступає журналістська напористість та публіцистично-нарисова шкіцність в описуванні теми. Сказано: *настроєва* проза. Коли так, то

зрозуміло, що сюжетна тканина чи повнота й рельєфність характеристик персонажів – це завдання, які авторка радше розцінює як другопланові для себе. Головне – створювати й утримувати лірико-елегійний настрій. Він не тільки супроводжує закордонну мандрівку та повернення Гелени, проте, як знати, є віддзеркаленням її внутрішнього світу, стану душі – туги за чимось потаємним і справжнім, пошуку глибокого зворушення в реальному щоденному існуванні, попри минулі розчарування та притаманні героїні наївність і романтизм в оцінці чи то оточення, чи то людських стосунків.

Постать Гелени з її невитравним оптимізмом та жвавим інтересом до життя представлена загалом симпатично. Вона є тим началом, що цементує оповідь і надає їй цілісності, незважаючи на численні відступи від теми. Тим паче, що головна героїня й наратор поєднуються в одному образі, а оповідь від першої особи симптоматична, вона нагадує вже освоєну Мориквас форму приватного щоденника протагоністки. Інколи, щоправда, видається, ніби Гелена впадає в багатослів'я або спокушається нарисовістю, тобто текст недостатньо «провіяний» і балансує поміж репортажною й художньою якістю. Окремі мотиви лишилися, на жаль, у зародку, на рівні невиконаних обіцянок. Так, в оповіді про Італію є цікавий епізод зустрічі Гелени з галичанками-«баданками» (так називають наших землячок, що дивляться за старими чи хворими італійками), а навіть захоплення їхніми інтригуючими історіями, вартими того, щоб їх зафіксувати в епічному творі. Проте тема так само різко обривається, як і була заявлена, зісковзується. І більше оповідачка до неї не повертається, начисто забуваючи про обіцяне собі. Подібна справа з іншими мотивами, які лише легко зазначено, проте не розвинено. Згоден, це особливість настроєвої прози. Хоча з класичного погляду все виглядає інакше. Пригадаймо Чехова з його афоризмом про рушницю в декораціях, яка неодмінно має вистрілити в останньому акті. Якщо вже письменник обставляє свою оповідь якимись деталями, то має подбати про те, аби їхня присутність була вмотивована, а не випадкова.

Подорожі в часі

Загалом у книжці є те, про що авторці найбільше йшлося, – настрої. Точніше, настрої, бо Гелена охоче сповідається перед читачем або так само натхненно вдається до різноманітних рефлексій, що снуються в її голові. І в цьому вона, цілком згоден, постає як романний персонаж. Скажімо, згадуючи минуле чи, точніше кажучи, незмивні знаки часу, пізнані в тому минулому. І надаючи йому сенсу сакрального знання, яке визначило її долю.

Взагалі, умовні мандрівки в минуле, у світ споминів та роздумів, своєрідно розширюють замкнене часове коло романної дії, обмеженої та короткої, зредукованої до кількох місяців. Таким чином Надія Мориквас «дозаповнює» сюжетний час, надаючи йому належної глибини. Мандрівки її приватної пам'яті сягають або найближчих років, або романтичної юності, або ж – причому підкреслено сентиментально – озиваються у споминах дитинства. Ось як проникливо описує Надія Мориквас народження таланту, перші його вияви, які стали поворотним пунктом у самоусвідомленні її героїні, тоді ще дитини:

Так солодко дошкукуватися до своєї суті. І водночас глибокий жаль огортає, коли згадуєш себе маленьким дівчам у вишневому садку після дощу. Рання весна, дерева безлисті, вишнева кора з краплинами води поблискує на сонці. Щось неймовірно щемке і гостре проймає мене – я намагаюся запам'ятати довгого вірша, якого придумую, дивлячись крізь мокре гілля на небо. Напевно, я дуже чекала весни, бо звідти – з верхнього віття, яке щойно збиралося вибухнути першими листочками, на мене раптом вийшло словами «зелений вітер». Тільки б не забути! ... І я забуду того довгого вірша, майже всі чарівні слова, які так гарно тулилися одне до одного, окрім «зеленого вітру»! І буду найнещаснішою дитиною на світі! (с. 115).

У подібних описах легко вгадується поетка. Надія Мориквас і не криє того, що в довколишньому світі її цікавить передусім дрібка поезії, яку можна вилуцтити, ніби горіх зі шкаралупи, з буденних вражень, що їх зазнає кожен з нас. І це робить симпатичною поставу протагоністки твору, адже Гелена не переймається житейськими буднями, вона не схильна надто побиватися над традиційним «безгріш'ям і безгрішшям» власного існування. Із такою ж легкістю трактує свою поїздку до Італії: це віддалення, яке потрібне для того, аби наблизитися до себе, до голосу власної душі. Італійські враження легко затираються в пам'яті й бліднуть при першому ж зіштовхуванні з львівським культурним життям, до якого Гелена чує органічну причетність. І в яке пірнає з щирим бажанням повернути собі втрачений час, вилучений у неї через італійську пригоду.

Пошук брата

Саме тут виникає нагода сказати про найінтимніший мотив твору, з яким, власне кажучи, пов'язана його незвична назва. Це пошук духовного брата. Звісно ж, героїня шукає чоловіка своєї мрії, причому, варто зауважити, приміряє упродовж оповіді кілька кандидатів на таку роль (Дан, Джоні, Ігвар, Славко тощо). Однак ідеться їй нестак про одруження (ба, й ця справа лишилася в житті невлаштованою), як про потребу духовного спілкування, тому-то в іпостасі ідеального чоловіка поєднується візія еротична з потребою інтелектуального порозуміння й, що більше, душевної гармонії. Через те – не чоловік, не коханець, а брат. Атмосфера туги за духовним побратимством/посестринством добре вписується в загальний елегійний настрій твору, виділяючись у його межах у своєрідний епіцентр.

Постава головної героїні твору симпатична вже тим, що вона ставиться до життя легко, проте не легковажно. В одному з самоосвідчень Гелена заявляє про себе, що сповідує «презумпцію талановитості». Саме через те вона трактує зустрічних на своєму життєвому шляху з увагою, не оскаржуючи їх, а передусім прагнучи вислухати та зрозуміти. То нічого, що пізніше приходить розчарування й гірка покута за довірливість, щирість і наївність. Це принципово не змінює світоглядного наставлення Гелени. Вона й далі випромінює світло та надію, несучи їх як своєрідну власну місію поміж люди.

Роман «Де мій брат?» – не для читача, котрий шукає «конкретної» белетристики. Дарма що авторка часом заграє із його стереотипами (див., напр., розділ «Втеча від мафії»). Твір назряд чи заімпонує масовому читачеві, налаштованому на сприйняття тематичної прози, бо в подорожньому сюжеті авторка не настільки обсервує чужу землю та її звичаї, як шукає способу утвердження власної ідентичності її протагоністки Гелени – особи непрактичної й не вельми зарадної в буденних тарапатах, але одуховленої, зігрітої ліричним відчуттям світу і його вітальним сприйняттям.

Поважну епічну форму важко втримати тільки на настроях, відтак брак сюжетної дисципліни таки дається взнаки у книжці. Зате малими перлинами видаються окремі вставні новели, які дуже природно вписуються в загальний настроєвий тон оповіді. Як-от, легенда про інопланетянина, що раптом опинився на львівській Левандівці, аби на цьому банальному прикладі пізнати життя землян. Або ж інша оповідка з типово галицьким ароматом – про родинну інтригу француза Армана Жюфера, котрий прибув, аби розшукати свого втраченого брата. Це дотепна історія, таємниця якої відкривається в ідеальному коханні француза, що спонукало

його забути про батьківщину й одружитися з галичанкою-українкою Галею, обмінюючи французький герб із левом, що прикрашає рідний Ліон, на інший, що ідентифікує галицьку метрополію.

І пригода інопланетянина, і львівський детектив Жюфера, варто підкреслити, добре вписуються в ширше окреслений мотив брата, адже ці історії так само натхнені пошуками духовно спорідненої істоти, як і власні роздуми Гелени. Обидва згадані оповідання читач знайде в розділі 6 – «Презентація стола ліквідатора», можливо, найбільш «локальному», колоритно-львівському у цілому творі. Мабуть, багато хто з представників галицької богеми легко пізнає себе в героях роману Надії Мориквас. І в цьому органічний зв'язок твору з попередніми книжками Надії, в яких Львів, власне, й зображувався містом поетів, бо саме вони надавали цьому місцю на землі смислу, шарму й неповторності (що в категоріях романтиків – майже те саме).

А як же бути з братом? У романному просторі ця іпостась зостається незатребуваною, вакантною. Ті, кого Гелена авансує на цю роль, виявляються не достойними її зіграти. Починаючи з її рідного брата, відчуження щодо якого зародилося ще в дитинстві, щоб остаточно оформитися вже тепер. Адже той брат живе у світі матеріальних цінностей і не сприймає поетичних ефемерій Гелени. Закінчуючи любовною пригородою, що її переживає наша героїня в останньому розділі з Ігварем, коли його екзотично-романтичний чар при ближчому пізнанні цілком розвіюється, залишаючи гіркоту розчарування, втоми й нудьги. Отож, варто сподіватися на появу брата десь поза цим тісним текстовим світом. Може, саме щирий, з відкритим серцем, читач має шанс стати братом героїні роману? І саме до нього апелює авторка, надаючи назві твору питальної інтонації?

Дарма що острівна хроніка заповнює лише першу половину роману, то увесь твір передає відчуття острова. Гелена почувалася самотньою, попри щоденні побутові клопоти, попри увагу подруг та знайомих, попри родинні стосунки з сином і його товариством. Її малим острівцем стає квартира на Левандівці, де можна відпочити й поновити сили після львівського гармидеру. А більший символічний острів творять образи пам'яті та рефлексії героїні, що переносять її у світі уявні й ідеальні. Бо тільки там можна знайти свого брата, за яким Гелена тужить усеньке життя.

ЧУМІ ДЗЕРНАЛА ПАМ'ЯТІ



Стратегія пограниччя

Aleksander Fiut. Spotkania z Innym. – Kraków: Wydawnictwo Literackie,
2006. – 268 s.

Александр Ф'ют. Зустрічі з Іншим / Пер. Ярослава Поліщука. –
Харків: Акта, 2009. – 268 с.

Дискусії про спільну ідентичність, які так активно велися в центральноєвропейській періодиці 60–70-х років, уже призабулися, вони давно втратили актуальність. Адже в той час, який для нас означився глибоким суспільним застоєм, думка наших західних сусідів із тоталітарної системи одважно бунтувала проти накинутаго їхнім народам вибору. Вона витворила нову концепцію континенту, відверто ревізуючи західноєвропейський (тоді загальноприйнятий) погляд. А вже слідом за здобутками інтелектуалів прийшли «кольорові» революції, падіння берлінського муру та розвиток демократії в державах колишнього соціалістичного табору. Усе за класичною марксівською методикою: спершу були ідеї, що оволоділи масами, а за ними не забарився й чин, який ці маси визволив.

Нині час заходжуватися коло нової ревізії європейської ідентичності. Мотивація її народжується з факту прозорості «візової» стіни, якою Європейський Союз відгородився в останні роки від Сходу, себто від країн колишнього Радянського Союзу. Кризу ізоляції цілком виразно відчувають на собі українці, білоруси, росіяни. Вони мають підстави до дискусії про європейську ідентичність, адже не тільки віками орієнтувалися на європейську модель цивілізації, а й цілеспрямовано інтегрувалися в Європу у своїх культурних осягненнях. Принаймні в нові часи, у ХІХ–ХХ століттях, коли східні слов'яни істотно збагатили культуру цілого континенту.

Подібні спроби переглянути формулу європейськості симптоматичні в сучасній літературі. Щоправда, вони не вільні од

суперечностей, та й сприйняття таких ідей буває вельми контр-оверсійним (не без впливу політичної кон'юнктури). Досить по-кликатися на приклад Анджея Стасюка та Юрія Андруховича, які на початку нового тисячоліття видали спільну книжку, присвячену тій-таки проблемі культурної ідентифікації «іншої» Європи¹. Не можна сказати, що їхня есеїстика не набула розголосу. Проте не можна ігнорувати й тих скептичних голосів, які висміяли ідеологічну позицію новітніх «відкривачів» Європи на схід від Вісли й Сяну, Дуже влучно окреслив своє несприйняття рефлексій цих письменників Олег Криштопа, який назвав свою рецензію виклично-претензійно, – «Їхня Європа, або Дезорієнтація в часі». Так от, критик не тільки висміяв право на приватну візію континенту, яке реалізували двоє письменників. Він дійшов доволі невідрадних висновків, трактуючи ізоляцію України як її фатум, з якого немає виходу. «Моя Європа – у восьмиметровій квадратурі кухні з брудним потрісканим вікном, – заявляє Криштопа, – у маленькому, глухому й сліпому містечку, моя Європа – на перетині 2-го і 3-го тисячоліть, у зрусифікованій і здебілілій Україні, де майже ніхто не читає ні Андруховича, ні Стасюка». Ще більшим ресентиментом віє від авторського висновку, який не залишає жодних шансів на оптимізм та світло в кінці тунелю: «Моя Європа – гидка, але іншої я не бачив. Тому я не можу шукати порятунку в химерах минулого та спадковості. Моя Європа – зараз і вовіки віків... Мені нікуди від неї не сховатися»².

З такими безнадійними присудами можна й треба сперечатися. Для початку молодий критик міг би помити й пофарбувати своє кухонне вікно – і вже від того малого кроку його Європа набула би барв і відтінків. А далі можна дозволити собі й на мандрівку, аби побачити щось інше, чого не видно з кухонного вікна. Чи принаймні – мандрівку умовну, символічну, яку нам пропонують Стасюк, Андрухович їм подібні. Стан причетності до Європи – не постійна константа, а процес. Отже, можна набути європейськості або, навпаки, її втратити, навіть не перетинаючи західного кордону рідної України.

Пізнати Іншого

Взагалі ж, питання збірної ідентичності – точніше, збірних ідентичностей, бо більше випадає говорити про нього у множині, – одне з наново актуалізованих для нас питань, поставлених на

¹ Див.: Стасюк Анджей, Андрухович Юрій. Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу. – Львів: Класика, 2001.

² Криштопа О. Їхня Європа, або Дезорієнтація в часі // Книжник-ревію. – 2002. – Ч. 3. – С. 4.

порядок денний самою дійсністю початку третього тисячоліття, епохи глобалізації світу, в якій українці знову ризикують опинитися на задвірках. У ширшому плані воно стосується не тільки прозахідної, європейської орієнтації, а й її антипода – орієнтальної, проросійської. Що більше, вимагає перегляду не лише сучасного *status quo*, а й історичного досвіду – з усім його непростим багажем співжиття, напруження й конфліктів різних народів та їхніх еліт.

Драматичні в основі проблеми колективної ідентичності вже віддавна перебувають в центрі дослідницької уваги відомого літературознавця й есеїста Александра Ф'юта. Уже самого постколоніального погляду на польсько-українські стосунки, оприявленого в рецензованій книзі, було б достатньо, аби радити її вітчизняному читачеві. Александер Ф'ют одним із перших польських дослідників відверто говорить про орієнтальний (колоніальний) дискурс, наявний у польській класичній літературі, а нерідко й запозичений сучасниками. Його постава відкрита й симпатична (хоч часом може видатися провокативною), коли закликає колег-полоністів: відкріймо колоніальну складову конструкту Кресів, поки нам не вказали на неї українці, литовці чи білоруси.

Автор не лише декларує цю позицію, а й реалізує її в оремах нарисах, в яких порушуються непрості проблеми культурного помежів'я, що їх некоректно сьогодні було б сприймати, забуваючи про колишню колоніальну політику та її далекосяжні наслідки в культурних візіях простору. Причому йому вдається відійти від шаблонів і стереотипів потколоніальної теорії Е. Саїда та його послідовників. По-перше, через те, що дослідник не безритично сприймає цю доктрину. По-друге, тому, що вона прозраджує виразну неспроможність, коли йдеться про східноєвропейський колоніалізм, надто вже особливий та герметичний предмет аналізу, як слушно твердила Ева Томпсон.

Проте постколоніальна оптика – це лише один з аспектів авторської концепції дослідження. Загалом ця концепція ставить за мету осягнення *ідентичності* в її найширшому розумінні. Краще сказати – ідентичностей, бо множинність таких дефініцій є для автора аксіоматичною. Звідси своєрідна конструкція книжки, в якій тематика окремих нарисів не ув'язується безпосередньо й вибірково насвітлює літературні явища, без обов'язку вникати в систематичний дискурс історії літератури. Утім, окремі розвідки в цю царину достатньою мірою засвідчують компетентність автора та субтельність його смаків.

В організації структури книжки вирішальну роль зіграв, однак, загальний, символічний ключ інтерпретації. Тобто, окремі

артефакти літератури тут становлять не самодостатній предмет аналізу, вони спонукають шукати відповіді на засадничі питання. От хоч би й у гамлетівському дусі, як подобається авторові: *бути чи не бути* ... (поляком, литовцем, українцем, центральноєвропейцем, американцем – право підкреслити потрібне поблажливо надається читачеві). Відповідаючи на питання такого стибу, ми неодмінно зіштовхуємося зі скованістю й штивністю дуалістичної опозиції, яка не може задовольнити, бо не залишає місця для компромісу; відтак входимо в наступну опозицію, шукаємо поза рамками агону. Логічно досвідчуючи, таким чином, множинний, нестійкий характер ідентичності, котру, як виявляється, в культурі абсолютно неможливо звести до простих логічних формул.

Годиться підкреслити, що «Зустрічі з Іншим» – то третя з черги книга автора, присвячена проблематиці ідентичності. Про своєрідний триптих, який завершує фактом своєї появи ця праця, автор згадував у передмові. Український читач пізнає допіру останню частину ґрунтовної студії, якій Александер Ф'ют віддав уже багато років життя. Дослідницька стратегія за цей час, очевидно, не змінилася, а от тактика, як завжди, визначається характером матеріалу та вдосконаленням інтерпретаційної техніки.

Слід віддати належне, що провідні ідеї Александера Ф'юта аж ніяк не детерміновані суспільно-політичною кон'юнктурою, як можна було б подумати, поверхово гортаючи її сторінки. Це в останні роки в Польщі (а почасти й в Україні) стало модним говорити й писати про багатокультурність, толерантність, Іншого. Знову актуалізувалися дискусії про Центральну Європу, адже сусідня країна стрімко адаптується до стандартів Європейського Союзу (зокрема й ідеологічних, інтелектуальних, соціодемографічних тощо), членом якого вона стала у травні 2004 року. Александер Ф'ют від 1990-х років свідомо акцентує увагу на невпинно-динамічних процесах творення новітніх ідентичностей, їхніх суперечностей та конфліктів, на складних аспектах невротичних самоозначень, які нерідко саме література втілює найбільш виразно та пластично, хоч вони мають найсерйозніше значення для маркування сучасного культурного простору загалом.

Мені здається, що джерела цього стійкого наукового інтересу автора слід шукати в його дослідженнях Чеслава Мілоша, завдяки яким він здобув славу одного з найбільш проникливих інтерпретаторів славетного поляка. І слушно, бо важко знайти більш яскравий та глибокий приклад релятивізму самоідентифікації письменника й мислителя, ніж той, що його демонструє всією своєю творчою еволюцією Чеслав Мілош. Багатоградна тожсамість

зрілого Мілоша – це не тільки нашарування різних чинників та впливів; важливіше, що постава поета формується на основі драматичних переосмислень свого-таки досвіду та ревізії дефініції власного творчого «Я». Польський поет родом з Литви (знову – Креси!), політичний вигнанець, «громадянин світу», який, попри все, повертається до своїх національних коренів, аби підживити їх новими соками й активізувати кровообіг рідної літератури через долання меж та переборення стереотипів національного, – у цьому весь Мілош. Він був свідомий відповідальності поета за творення колективної ідентичності.

Чи не цей рафінований ідеалізм Мілоша «заразив» Александра Ф'юта? Адже теза про відповідальність тут виразно проектується на письменників, що творять ідентичності з живої, ще не сформованої матерії чуттєвого досвіду. Однак ця засада апріорно переходить також на критика, на спосіб, за допомогою якого він інтерпретує літературу, наново (після письменника) цементуючи ту форму, яка насправді зовсім не є застиглою та закостенілою. Як вийти з цього зачарованого кола? Як осягнути ту «закриту форму», перебуваючи поза нею і вникаючи в її сутність водночас? Для цього й потрібно впровадити категорію Іншого: тоді з'явиться відчуття перспективи, яке увипуклить конкретний, пластичний вимір тієї самої форми.

Дифузія ідентичностей

Постулюючи поняття Іншого, Александер Ф'ют, знову ж таки, не спішить за модою й не возводить маргінальне до рівня культу. У нього скромніше й коректніше завдання: визволити Іншого з тіні, вивести його з зони мовчання й ігнорування, вказати його істотність і намацальність навіть у тих текстах, в яких, із першого погляду, його або взагалі не існує, або таке існування міцно заблоковане тенденційністю зображення. Отож, Ф'ютові інтерпретації надають голос тому Іншому, якого зазвичай «втискують у тло» чи «замикають у клітці стереотипу», як зазначається у вступі до праці. І від цієї операції виграє література, вона позбувається каміної застиглості й компліментарної забронзовілості, повертаючи собі натомість риси живого театру, неповторні жести та гримаси. Це, звісно, лише перший крок, який швидко означає, ніж вичерпує проблему Іншого. Логічно, коли за ним будуть кроки наступні, але цю перспективу допіру належить заповнити – чи то іншим критикам, на яких не без оптимізму сподівається автор, чи то йому самому в наступних студіях.

Та література, яку польський есеїст робить об'єктом своїх спостережень, наочно експлікує несталу, перехідну, змінну якість людського чинника в культурі нашої доби. Парадоксально, але щодо письменників, творчість яких аналізується в цій книзі, Олександр Ф'ют не тільки далекий від наміру доводити стовідсоткову «польськість» цих авторів (що, варто нагадати, було метою ортодоксально налаштованих критиків минулого, звідси своєрідний комплекс «кресовості», про який ідеться в перших розділах), він і поготовів – виразно вказує на змішані, неоднорідні ідентичності, що визначили творче обличчя цих літераторів.

А й справді, тотальна міграція й імміграція двадцятого сторіччя, хоч як би ми тепер її засуджували (чи, навпаки, виправдовували – залежить від ідеологічної оптики), стала доконаним фактом, котрий викликав своєрідний ефект культурного зміщення, *дифузії*. Це щось на зразок дії стисненої пружини, яка чинить раптовий рух тоді, коли від неї цього ніхто не очікує, нагадуючи про ніким не відмінені закони фізики. Подібним чином діють закономірності культури в людських спільнотах: репресовані, заблоковані, здавалося б, назавжди витіснені з пам'яті, культурні чинники зберігають свою тяглість, змінюючи лише форми та способи побутування. Це рівною мірою стосується як польських, так і українських, білоруських, литовських, єврейських тощо тотожностей: саме їхні діалектичні (бо водночас і конфліктні, і взаємопротигувальні) стосунки стають інтригуючим мотивом цієї книжки.

Свідомо відходячи від утертих схем та стереотипів, автор вказує на неможливість «чистої» ідентичності (зокрема, національної) в сучасному світі. Він порушує цікаву, хоча й ризиковану, проблематику змішування та взаємного накладання різних властивостей в одній людині – найчастіше письменнику, але також і в літературному героєві. Таким чином, людська істота осмислюється тут не в стабільній оазі суспільно-цивілізаційного буття, а на перехресті, в тимчасовому й дуже непевному енкаві, в якому перебуває тут і тепер. До того ж, її змінні, вистраждані чи новонабуті ідентичності відображають непросту внутрішню драму, зраджують нерідко травматичний досвід ставання собою, відстоювання власної самості перед численними загрозами, які постають на шляху.

Мій уявний опонент заперечить: то й що? Такий погляд, мовляв, неактуальний для нашої молоді держави, яка лише вибудовує цілісну ідентичність, оперту на мононаціональному принципі. І те, над чим розмірковує пересичена, строката й екзотична в культурному сенсі, Європа, для нас, ніби світло далекої космічної зірки, – ані дорого освітить, ані зігріє. Однак не варто спішити з висновками.

По-перше, в минулому наше суспільство зазнало не менш травматичного досвіду, ніж польське взагалі й «персонажі» книги Александра Ф'юта зокрема. І той самий закон пружини логічно було би брати до уваги, формуючи іміджологію молодого держави. Себто, частіше повертатися до уроків минулого, щоби переріхувати їх критично і щоби уникати минулих помилок.

По-друге, сучасна ідентичність не може бути уявним відновленням чи механічним симбіозом давніх (байдуже, чи йдеться про бароковий, чи романтичний міф, чи про міф Трипілля або княжої Русі-України). Вона мусить бути адекватна суспільно-культурним реаліям актуальної доби. Тобто, прагнути слід не до «чистого» етнічного (очевидно, ілюзорного у своїй основі) українства, яке нам хочеться бачити у власноруч ідеалізованому минулому, а до витворення такої якості, яка, захищаючи та культивує традицію, була б водночас відкрита до світу, спроможна до критичної саморефлексії, здатна до модернізації, до змін, які забезпечать їй перспективу розвитку, а не зіштовхуватимуть на маргінес сучасних цивілізації.

Звісно, на це не існує готових рецептів, а їхній пошук дорого дається кожній національній культурі. Але іншого шляху – немає. Треба безустанно вчитися творити себе, при цьому постійно лишаячись собою, не позбуваючись властивої автентичності, яка є базовою цінністю.

Нарешті, по-третє, поняття багатокультурності та глобалізму вже й на українському ґрунті мають цілком конкретне втілення, що не дозволяє їх легковажити. Більше того, ефекти етнічного та культурно-цивілізаційного змішування, які спричинила тривала суспільна практика СРСР, в Україні викликали далекосяжну гальванізацію ідентичностей. Що б там не казати, стає все більш очевидним: сьогодні в нашій державі вже не вдасться збудувати моноетнічного суспільства. Це ще було можливим на початку ХХ століття, але нині видається дуже сумнівним. Навіть етнічні українці ідентифікують себе доволі суперечливо. Досить переглянути перші-ліпші соціологічні опитування: вважаючи себе українцями, вони водночас віддають перевагу російській мові, шанують російських чи советських героїв, визнають рідною російську культуру тощо. А отже, досвід змішаних тотожностей, про який переконливо пише Александер Ф'ют, нам не тільки не чужий, він цілком на часі. Навіть більше, можна ризикнути прогнозом, що в наступних роках та десятиліттях цей досвід ставатиме в Україні все більше злободенною проблемою.

Долання меж

Аналізуючи в книзі «Зустрічі з Іншим» глобальний процес розмивання моноцентричної концепції світу, який реалізується протягом усього двадцятого сторіччя, Александер Ф'ют окреслює в його межах три концентричні кола та, відповідно, закладає тричленну структуру також у композицію своєї книжки. Перше визначає типowo національний (польський) комплекс *Кресіве*: за його допомогою автор прагне відкодувати елемент польської культурної домінації на землях сусідів, які колись належали до складу Речі Посполитої. Література в цьому сенсі постає побічним продуктом орієнталізму, адже письменники, що оспівували Креси, не конче поділяли імперську політику і вже менш за все виступали її речниками. Поза тим, ситуацію усладнює той факт, що польська імперія (Річ Посполита) була ліквідована ще наприкінці XVIII століття, коли її елементарно поглинули інші, сильніші монархії. Зайве наголошувати, що шлейфи кресової (межової) свідомості, як своєрідні релікти, досягли й сьогодення, але вони виразно маргіналізуються, через що й автор дослідження поступово втрачає до них інтерес.

Друге, ширше символічне коло постулює ідея *Центрально-Східної Європи*. Александер Ф'ют доводить невідповідність того факту, що ця ідея двічі в новітній історії ставала доктринальною. Уперше – після 1968 року, коли відбувся рішучий штурм советського тоталітаризму та з'явилася верства інтелектуалів-дисидентів на Заході, які, власне, реалізували цей концепт у вільному світі. Удруге – після розпаду соціалістичного табору, коли народи Центрально-Східної Європи знову відчули себе змаргіналізованими й дискримінованими серед інших європейських націй. Це й викликало до життя нову хвилю пошуків європейського коріння. Додамо з жалем, що для українців цей етап надалі триває, а участь Юрія Андруховича, Оксани Забужко чи Сергія Жадана в дебатах про Центральну Європу – в тому культурному контексті, який означає автор книги, – виглядає репрезентативним, хоча й дуже тихим, і мало чути голосом нашої спільноти на загальному плебісциті.

Третій вимір, про який ідеться Александрові Ф'юту, взагалі не обмежується Європою, а набуває глобального масштабу. Географічно-просторово він спрямований на обидві *Америку*, зокрема на Північну, яка, твердить автор, може слугувати за своєрідний палімпсест культури. Себто, є водночас і прогнозом, і застереженням, й уроком новочасному людству. Америка відкриває ще одну грань Європи – її, так би мовити, криве віддзеркалення. Адже американська цивілізація в основі своїй запозичила європейські норми та правила, переписавши їх на новий континент та адаптувавши до його умов.

Прикметно, що в цьому своєрідному конструюванні (чи – деконструванні?) сучасної вавилонської вежі Александер Ф'ют чітко завважує зміщення як просторових, так і часових координат. Так, польську кресовість, як ідеологічний стереотип, він пов'язує з імперським минулим, яке часом і донині відкидає давню тінь на національну ідентичність, а також із географією нових країн-сусідів, якими є незалежні Україна, Литва, Білорусь. Свідомість Центральної Європи стає ознакою не минулого, а сьогодення, до того ж, вона актуально маркує спосіб інтеграції колективних інтересів та «малих батьківщин» у межах більшого та поважнішого концепту. Америка ж мислиться автором як прообраз майбутнього, з усіма його (слава Богові, поки що віртуальними для нас) загрозами та ризиками. Палітра багатокультурності й толерантності, яку представляє сучасна Америка, може і має стати предметом серйозного аналізу для центральноєвропейців, стурбовано зазначає автор. Взагалі, улюблений його прийом – віддалитись, щоб наблизитись. Так із польською чи центральноєвропейською ідентичністю, яку можна повноцінно пізнати лише через змінну оптику, через систему дзеркал, за які правлять контакти з іншими народами та культурами.

Корисний ефект праці Александра Ф'юта вбачаю в тому, що вона спонукатиме до розвитку нашу компаративістичну науку, не стільки навіть у плані розширення контекстів, скільки через оживлення самої методики аналізу, через рухливість зіставних рядів, які залучаються до інтерпретації. Адже, крім власне художньої літератури – польської, англомовної, литовської, української тощо, автор охоче й доречно залучає літературу документу, його компетенція поширюється також на явища масової культури, філософії, лінгвістики. І хай ці екскурси здебільшого принагідні, вони загалом виразно означають атмосферу пошуку нової перспективи у літературозначих студіях.

Компаративістику, яку репрезентує ця наукова праця, можна було б назвати *релевантною*. Для неї характерна не випадковість, органічність вибору текстів (у найширшому значенні цього поняття) для порівняння. Часом це справляє несподівані ефекти, які можуть викликати подив читача, але згодом з'ясовується, що матеріал для порівняння автор глибоко осмислив, перш ніж запропонувати його до публічної дискусії. Крім того, у книзі порівнюється те, що актуальне, те, що має відгук у колі нашої сучасної проблематики, навіть якщо йдеться про давно написані художні твори, як от романи чи нариси Дж. Конрада, Я. Івашкевича, В. Гомбровича.

Така компаративістика, правду кажучи, викликає значно менше риторичних запитань, ніж та, яка заповнила нині українські

наукові збірники та часописи, але з більшим успіхом реалізується в стрімкому зростанні, ніби грибів після дощу, кількості захищених дисертацій з донедавна екзотичної дисципліни. Бо коли порівнюють «все з усім», без увиразнення аналогій та диференціації різних критеріїв зіставлення, то й результати здебільшого не сягають поза пересічний рівень. Принаймні наукову перспективу вони не надто розбудовують. Натомість праця Александра Ф'юта, не претендуючи, ясна справа, на всеохопність, виразно вказує принаймні кілька векторів майбутніх студій, які можуть з успіхом збагатити наші нинішні уявлення про ідентичності та Іншого.

Батьківщина як біографія

Herta Müller. Huśtawka oddechu. Przełożyła Katarzyna Leszczyńska. – Wołowiec: Czarne, 2010. – 288 s.
Herta Müller. Król kłania się i zabija / Przełożyła Katarzyna Leszczyńska. Wyd. 2. – Wołowiec: Czarne, 2009. – 200 s.

Наживо

Нагода послухати роздуми письменниці, пізнати її як творчу особистість спонукала до глибшого інтересу її творчістю. Мова йде про німецьку авторку Герту Мюллер (Herta Müller), позаминулорічну лавреатку Нобелівської премії в галузі літератури. Не без того, щоб знав про неї раніше. Проте поспостерігати над манерою говорити й природністю інтонації, над збіжністю стилю письма й цієї мовлення – це щось зовсім інше. Поза тим, окремі акценти цієї розмови видалися наддивовижу суголосні з тим, що актуальне для нашого східноєвропейського простору, про що думається останнім часом з особливою пильністю, на чому варто концентрувати думку, аби подолати профанне минуле, що тяжить над нами. Коло рефлексій Герти Мюллер, власне, неодмінно захоплює подібні аспекти людського буття і культурної пам'яті: вірність собі і своїй малій спільноті, протистояння монструазній владній машині, екзистенційна самотність та пустка, загроженість смерті, що чигає десь зовсім близько, страх, який доводиться переживати в собі й долати в ім'я життя...

Звісно, наступні рядки не зводитимуться до переказу слів письменниці. Як вище вже згадано, творча зустріч стала лише нагодою, аби ближче і глибше пізнати творчість німецької письменниці. Отож, довелося перечитати її останній роман, а також кілька есеїв, інтерв'ю, низку критичних відгуків на її твори. Перешукати можливі допоміжні матеріали, аби знайти в них те, чого не вдалося

висувати з живого слова письменниці або що лишилося в тому слові недопроявленим. Усе це дозволяє нашкіцувати своєрідний портрет Герти Мюллер у властивому часі й просторі. Очевидна річ, з безумовно присутніми в цьому матеріалі суб'єктивними акцентами, яких не приховую. Адже художня література, зрештою, й ціква тим, що впливає на кожного з нас по-різному, посилюючи нашу індивідуальну ідентифікацію у сприйнятті світу мистецтва.

Письменниця, мабуть, не є ідеальним співрозмовцем. Вона дозволяє собі хвилю подумати, перш ніж відповідати на питання. Говорить повільно, розважливо, так, що можна пізнати, як контролює хід думки й добирає слова. Але при цьому природна, не скута й не штучна в манерах. Без професійного письменницького кокетства та епатажу, що вражає у поведінці деяких наших (і не тільки наших) феміністок (і не тільки феміністок). Без удавання з себе когось, ким вона не є. Якщо питання не подобається, не приховує своєї емоції. Не боїться стенати плечима, коли не вміє однозначно щось ствердити чи докладно пояснити. Відповідаючи на складне питання, намагається виокремити різні його аспекти, зважити «за» і «проти».

Ще варто звернути увагу на те, що Герта Мюллер у розмові доволі часто сягає до власного біографічного досвіду. Після зустрічі я перечитав кілька її інтерв'ю і завважив ту саму особливість. Певно, біографічний досвід вона вважає органічною частиною своєї письменницької, культурницької ідентичності. Причому, сторінки минулого пригадує відверто, без тіні самоцензури, без побоювання того, що це може зіпсувати її публічний імідж. Так, згадувала, як чистила картоплю, коли була малою дитиною: мати вимагала лупити якнайтоншу шкірку, бо після війни жили надголодь. Чи також – не приховувала натуралістичних подробиць таборового побуту свого літературного товариша і співавтора останнього роману Оскара Пастіора, чесно відповіла на питання про його стосунки зі спецслужбами – ані заперечуючи свого ставлення, ані категорично відкидаючи аргументів, заради яких він міг стати жертвою шантажу в сумновідомі тоталітарні часи. Словом, манера поводитися перед публікою, спілкуватися з нею зраджує нестак медіальний досвід авторки (усе-таки сотні інтерв'ю та зустрічей після здобуття Нобелівської премії їй довелося відбутися), як її автентичність, буття собою й певність себе, байдуже, чи це комусь подобається, чи ні. Десь прочитав, було, що в сучасній німецькій літературі вона також тримається осібно, дещо відсторонено, не входить до жодної літературної групи чи товариства. Дуже схоже на правду.

Мабуть, одна із причин цієї виразної окремішності криється в тому, що у світі, де панують стандартні ідентичності, Мюллер

почувається не вельми затишно. Адже її самоусвідомлення не є однозначним, а сама письменниця відверто говорить про межову природу цієї ідентичності. На нинішній зустрічі не без гумору оповідала, як її сприймають у Німеччині (нагадаю, що в цій країні Мюллер мешкає від 1987 року, коли емігрувала з Румунії). Одразу пізнають за мовою, запитують, звідки приїхала, а на відповідь, що з Румунії, відзиваються компліментом: «О, але Ви вже цілком непогано говорите німецькою». Очевидно, у підтексті цього зізнання є й нотка суму.

Коли журналістам з нагоди нагородження письменниці премією Альфреда Нобеля треба було якось стисло й містко окреслити її ідентичність, вони здебільшого писали, що Мюллер – це оприявлення голосу депортованих, себто малих етнічних спільнот, які зазнали жорсткого тиску тоталітаризму. Таке формулювання певною мірою охоплює і біографічний, і творчий світ цієї авторки. Адже у творчості вона загалом концентрує увагу на вузлових етапах власного життя, а також життя того малого енклаву, якого мимовільним репрезентантом зробила її письменницька доля. Герта Мюллер народилася й виростала в румунській глибинці, в середовищі банатських швабів, які там компактно проживали, займаючись сільським господарством. По війні ця мала спільнота зазнала драматичних випробувань, внаслідок яких була поставлена на грань загибелі. Спершу – депортації через своє німецьке походження, пізніше – колективізації та тиску диктаторського режиму Чаушеску. Отже, і колективна пам'ять роду, й індивідуальний досвід протистояння репресивній системі спричинили акумуляцію того травматичного чинника, за яким легко впізнати романи й есеї Герти Мюллер.

Письменниця не любить запитань про Батьківщину. Бо вони ставлять її перед важким вибором. Румунію вона могла би назвати рідною країною, коли б не зазнала стільки поневірянь та принижень за часів брутальної диктатури Чаушеску. Зрештою, неможливість жити в цій країні зумовила еміграцію Герти Мюллер у 1987 році. Проте і в Німеччині вона не почувається цілком «свою», адже з мешканцями цієї заможної країни її також багато що розділяє. Передусім – досвід тоталітарної минувшини, котрий став пожиттєвою травмою та котрий відгукується болючою луною чи не в кожній її книжці. Тому в питанні про Вітчизну вона свідомо зміщує центр ваги: «Батьківщина – це біографія». Замість просторового окреслення пропонує мандрівку до джерел у часі. Переміщення акцентів із простору на час дозволяє уникнути дражливої однозначності поставленого питання про рідну країну.

Увесь цей драматичний спадок пам'яті тяжіє над особистістю й талантом Герти Мюллер. Він позбавляє її можливості однозначно

сприймати наявні ідентичності й ролі – національні, політичні, соціальні тощо. А водночас підсилює гуманістичний пафос її поглядів.

На помежів'ї белетристики

Більшість читачів задають собі питання, читаючи твори Мюллер: настільки її письмо можна вважати власне белетристикою, адже межа поміж документальним та художнім тут майже зникає. Письменниця втілюється в образи персонажів, котрі чесно оповідають історії свого життя. І хоча поняття правди в цьому випадку є багатовимірним, враження, яке справляють твори Мюллер, нагадує враження від документальної оповіді. Від зовнішньої подоби, бо авторка старанно фіксує ті конкретні реалії, які нагадують про час та умови акції. До внутрішньої аналогії (що є значно складнішим, а подекуди й зовсім складним завданням), бо йдеться про відтворення психології людини в умовах страху, тотальної загрози, фізичних і моральних випробувань, стресових переживань, що супроводжують людське існування на межі смерті.

Логічно, що акцент зближення документального та художнього первнів прозвучав і на краківській зустрічі з Гертою Мюллер. На питання, чи не є її проза власне документом епохи і людського почуття, письменниця відповідає заперечно: «Ні, не документ». І хвилику подумавши, пояснює, чому не вважає власне письмо документом. Є наука, яка осмислює минуле в об'єктивних категоріях, вона послуговується документами, це все дуже важливо. Натомість література народжується з емоційного пережиття. З іншого боку, Г. Мюллер не заперечує зв'язку власної творчості з документальними джерелами. «Я вимислюю, але підставою є дійсне», – резюмує вона відповідь на непросте питання.

В одному з есеїв минулих років я знайшов більш повне та конкретне окреслення проблеми. Матеріал цей, як видно, тематичний і ставить в основу саме життєпоподібність як одну з функцій літератури. Про це свідчить і назва – «Коли мовчимо, стаємо неприємними? Коли говоримо, здаватимемось смішними. Чи може література бути свідченням?» («Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm? Wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?», 2002). Герта Мюллер зокрема заявляє: «Книги про важкі часи часто сприймають як свідчення. Мої книги, звичайно, також про важкі часи: про змарновані диктатурою життя, про життя німецької меншини, що згуртувалася, аби відгородитися від зовнішнього світу, але всередині була автократичною, – та її пізнішим зникненням унаслідок еміграції в Німеччину. Таким чином, для багатьох мої книги є свідченнями. Але мені не здається, що

коли я що-небудь пишу, я виступаю свідком. Я навчалася писати серед мовчання, зберігаючи мовчання. Власне від того все й почалось».

Говорячи про роль літератури в сучасному світі, Герта Мюллер наголошує радше на її традиційній функції, дарма що визнає незворотні зміни, які принесла наша доба в характер цих стосунків. На запитання про маргіналізацію письменства вона відповідає стримано, але загалом оптимістично. Їй не здається, що література вигнана з суспільного життя. «У демократичній країні, де письменник не відчуває тиску, вона займає місце на межі суспільного світу». І додає істотне: «Але ця межа доволі широка».

Приклад Герти Мюллер засвідчує, що настає пора нового зближення літератури й дійсності, нової констеляції цього суперечливого, а проте навізаєм потрібного, зв'язку. Після модних постмодерних колажів та симулякрів читач затужив за чимось справжнім і глибоко відчутим, він потребує того, що здатне зворушити, викликаючи асоціації з реальністю. Із тим, що пережите й підтверджене життєвим досвідом, через що й потрапить викликати непересічну реакцію співпереживання та морального очищення (катарсису). Мабуть, цим випадає пояснити популярність книжок Герти Міллер, дарма що письменниця порушує «незручні» проблеми, та й тон її творів цілком не відповідає засадам розважальної літератури.

Мовчання і письмо

Проблема мовчання – одна з тих, до яких повертається Герта Мюллер у своїй есеїстиці. Зокрема, осмислюючи власний літературний досвід, який у цьому випадку можна трактувати як виразне свідчення дихотомії мовчання й мовлення. Адже в її випадку перехід до писання був важливим етапом самоусвідомлення, перемоги над собою. Разом з тим письменниця переконана, що не все так просто, як могло би здаватися. Досвід мовчання назавжди вростає в нашу свідомість, і позбутися його не видається можливим. «Мовчання – не перерва в мовленні, але щось окреме» («Król kłania się i zabija», с. 74), – твердить вона в одному з есеїв. Ти самим наголошує на екзистенціальній значущості цього акту.

Усвідомлення вагомості мовчання Герта Мюллер винесла ще з родинного дому, в якому говорилося небагато. Взагалі, як вона завважує, життя селян (а родина письменниці в Румунії належала саме до цієї верстви) привчало їх говорити лише про конкретні речі, переважно ті, що стосувалися їхньої праці та матеріальних цінностей. Натомість про себе, про свої почуття й переживання

переважно мовчали. «Гадаю, що всі, такі, якими ми були, розминалися в мовчанні, вдома і на подвір'ї» (с. 82), – пише Герта Мюллер, згадуючи колишні часи й рідну провінцію. І ця традиція певною мірою відбилася й на її манері мовчати, говорити та писати.

У такому оточенні стати письменником – означало кинути виклик традиції. Визволитися з зони мовчання, знайти себе у слові. А такий крок вимагав не тільки відваги, хоча її – передусім, бо навіть у рідному селі її пізніше стали сторонитися, побоюючись, що її письмо може накликати біду, спровокувати репресії спеціальних служб Румунії, які завжди недовіриливо трактували німецькомовну меншину. Писати – означало також подолати певний внутрішній бар'єр, який пролягав поміж досвідом мовчання й прагненням реалізувати себе у слові.

Проте література, на думку письменниці, не робить людину щасливою априорі, не визволяє від її минулого та страху. Більше того, роздумуючи про функцію письменства в одному з есеїв, Герта Мюллер оцінює його в межах характерної тріади: мовчання – розмова – література. Так от, письменник, на її думку, – це той, хто долає розрив поміж першим і третім, але робить це ціною певної жертви. Він здатен здобути «втрачений час» за допомогою літератури: це так, це один із привілеїв письма («писання заміняє те, що пережито»). Однак він втрачає при цьому на живому спілкуванні. Бо література не здатна замінити розмову. Таким чином, белетрист через себе, ціною власної біографії пов'язує два протилежні світи – мовчання й письма. Та він лишається обділеним звичайною розмовою, бо ні перше, ні третє не може виступати її достойним заміником.

Страх і творчість

Незвичне й нерідко парадоксальне поєднання цих двох понять також є неодмінним атрибутом художньої прози Герти Мюллер. Про страх вона дещо несподівано згадує і в контексті розмови з читачами. Коли запитують про улюблені книжки, письменниця ухиляється від конкретної відповіді, проте звертає увагу на потребу й мотивацію читання, яку відчувала. «Читала від переляку перед світом», – каже вона.

Страх, виявляється, супроводжує також її творчий процес. Він – в основі писання, яке в цьому випадку не можна назвати легким чи приємним актом. Адже завданням чергового твору є прагнення автора подолати страх у собі. Це очевидний рушій писання Герти Мюллер. Мотив страху усеприсутній в її творчості. Він автобіографічний, чого Мюллер не приховує. Проте починаючи долати страху в собі, письменниця, що апелює до нас як до читачів, тим самим втягує у цей знаковий процес інших, і робить

це за допомогою типово літературних засобів, на відміну від документу.

Вона здебільшого не оригінальна в тематиці. Адже про диктатуру, тоталітаризм, репресії, виживання писано вже не раз. Важливо намацати в цій тематиці нові акценти, знайти глибину й переконливість художнього образу. Герта Мюллер має свої способи, аби досягнути такого ефекту. Пишучи про невеселий, драматичний, важкий досвід, вона створює контраст поміж станом суспільства й самовідчуттям людини. Якщо в оточенні панує диктатура, примус, терор, то герой Мюллер намагається плекати в собі таку свідомість, яка би протистояла невблаганному тискові соціуму. Але це не герой відкритого спротиву, він не бере в руки зброю, не створює підпільних організацій тощо. Його опір виявляється на внутрішній осі характеру, це опір внутрішній, психологічний, моральний. Герта Мюллер намагається протистояти диктатурі й зневаженню людини та її індивідуальності, зокрема в сучасному світі масового споживання. Її позиція виявляється в культивуванні маленьких, приватних цінностей. Антитезою репресій стає в її прозі здатність персонажів до душевного переживання, поезія, яка рятує їх від профанності світу.

У романах Мюллер не тільки досвід героїв, а й мова – особлива. Критики пишуть про експериментальний характер її німецької мови. Нічого дивного, якщо врахувати, що починала письменниця з швабської говірки рідного села, архаїчної й діалектної форми німецької мови, пізніше освоїла літературну норму, однак у пошуку властивих мовних засобів аж ніяк не схильна обмежувати себе тією нормою. Вона сміливо кидає виклик традиційній німецькій. І в цьому солідаризується з великими попередниками, як-от Пауль Целян, Інґеборґ Бахман тощо. Письменниця бере собі за завдання оповісти за тих, хто сам цього не може зробити, звідси потреба в мовних експериментах. Вона, скажімо, перевтілюється у семирічну дівчинку в одному з оповідань («Чорна вісь» зі збірки оповідань «Босоногий лютий») і зображує події так, як їх відчуває та сприймає дитина. Або, як в останньому романі «Гойдалка дихання», зображує події очима напівпритомного табірнього в'язня, світосприйняття якого притуплюється та атрофується.

Про особливу мову Мюллер люблять говорити її перекладачі, як-от англієць Лін Мервін¹ чи автор російських тлумачень Марк Білорусець² (киянин, до речі). Вони висловлюють присутні завваги

¹ Марвен Л. Практики жизнеописания: путь Герты Мюллер // Режим доступу: <http://noblit.ru/content/view/618/33/>.

² Див.: Свидетельства Герты Мюллер. О книгах лауреата Нобелевской премии по литературе // Режим доступу: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1852724.html>.

про специфіку мови письменниці, зокрема її метафоричних образів, які зазвичай є неперекладними та справляють клопіт тому, хто береться передати їх засобами іншої мови. А Розмарі Тітце вважає, що «в неї якийсь чорний експресіонізм у мові... Вона працює над словом дуже сильно, мелодія фрази в неї своєрідна та дуже чітка» (з дискусії на радіо «Свобода», 2010)³.

Страх і творчість – несподіване поєднання, чи не так? Проте у випадку Герти Мюллер ці два поняття набувають цілком конкретної взаємопов'язаності та взаємозалежності. «Страх перед реченням, нехтіть до писання – майже відраза – це єдина причина того, що пишу», – зізнається нобелівська лавреатка. І пояснює свою позицію ще більш парадоксальними аргументами. Вона трактує творчість як своєрідне випадання з життєвого часу, провал в якийсь інший вимір, з позицій якого можна спостерігати не тільки інших, а й себе, ніби сторонній об'єкт. Відтак, творчість для неї – то радше не приємність, а ризик, виклик, межовий стан. Він привертає, ніби наркотик, проте і втягує, тому в цьому стані не можна лишатися довго. «Писання є протилежністю життя, – міркує Мюллер. – Коли я пишу, то в певному смислі не існую. Не можу собою займатися як особа. Звичайно не працюю над книжкою надто довго, бо не можу знести цього напруження. Пишучи, мушу перебувати там, де внутрішньо я найсильніше вражена, в іншому разі взагалі не мусила б писати. Це ніби переміщення лезом ножа, між розкриванням та зберіганням таємниці. Після завершення чергової книжки мінімум два роки не пишу»⁴.

Про речі

Одна із таємниць літератури полягає в тому, що вона, беручись оповісти про невидиму сферу переживань людини, мусить знайти властиву мову, точніше, винайти свою власну мову, спираючись на досвід сприйняття читача. А це означає – звернутися до «видимого», себто до таких образів, які викликали би предметні асоціації й були зрозумілі не лише авторові. Такий шлях проторює у своїй творчості й Герта Мюллер. Вона шукає опорні образи, які можна було б потрактувати як віддзеркалення внутрішнього світу людини. Звідси – особлива увага до предметної художньої деталі, до речі як такої.

Варто завважити, що для тоталітарної дійсності, про яку пише Мюллер, характерний брак предметного різноманіття: люди тоді

³ Там само.

⁴ «Przećwiczylam śmierć». Z pisarką Hertą Müller rozmawia Angelika Kuźniak // Gazeta Wyborcza. – 2009. – 2009. 21.06. Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,76842,6734227,Przećwiczylam_smierc.html?as=1&startsz=x.

жили в умовах постійного дефіциту необхідних речей, тому особливо цінували те, чим вдавалося володіти. Що більше, умови існування знецінювали людину й надавали вартості речам. Так, про в'язня советського табору, який є героєм останнього роману письменниці (див. про це далі) авторка говорить, що він сам не може дорівнятися до речі, бо не володіє навіть власним тілом, у всьому є залежним від обставин. Проте чиста хустинка перетворюється для цього персонажа в предмет культу: йому дає відчуття дивної насолоди сама можливість володіти нею, мати щось, що в нього не можуть відібрати та що, зрештою, наочно підтверджує матеріальність його власного буття. Таке розуміння предметності світу відлунує в сумному зізнанні письменниці: «...Предмети завжди переживають людей. А так не повинно бути».

Існує і зворотний зв'язок. Герта Мюллер згадує, як за умов диктатури в Румунії старалися обставини своє помешкання багатьма речами, роздобуваючи їх різними, найвигідливішими способами. Нам також знайоме це почуття, що буйним цвітом процвітало в епоху пізнього брежнєвізму, коли гонитва за матеріальними благами ставала повальною модою й визначала стандарт обивательського щастя в СРСР (усе те «діставання» чеського кришталю, латвійської радіо- й телетехніки, узбецьких килимів, білоруського трикотажу тощо тощо). Так от, як вважає Г. Мюллер, захаращеність помешкань розмаїтими речами, як-от меблі, килими, посуд, всякі дрібниці, мала в тих умовах компенсувати брак певності в щоденному житті, вона, в суті, приховувала розгубленість та незахищеність людини перед владою. Справді, така постава була, мабуть, наївною й відчайдушною водночас спробою захистити свою приватність, загородити себе масою речей. І навпаки, помешкання письменниці у Берліні було напочатку майже порожнє. Це лякало. «Щоб жити в порожньому помешканні, треба бути внутрішньо сильним», – зазначає Герта Мюллер в інтерв'ю.

Каторга на Донбасі

Ув останньому романі Герти Мюллер з'являються наші, українські реалії. Правда, вони становлять лише тло романної акції, притому тло невеселе, понуре. Бо йдеться про стражденні повоєнні часи, до того ж неволю й репресії. Нова книжка письменниці має назву «Гойдалка дихання» («Atemschaukel», 2009)⁵. Про що цей твір? Сама авторка сприймає його своєрідним моральним боргом, який вона сплатила пам'яті своєї матері та односельців,

⁵ Доки книжка готувалася до друку, український переклад таки з'явився. Див.: Мюллер Герта. Гойдалка дихання. Переклад Н. Сняданко. – Харків : Фоліо, 2011. – 286 с.

банатських швабів, що витримали важке повоєнне випробування – п'ятирічну депортацію на примусові роботи в СРСР. А позаяк ці події майже вивітрилися з пам'яті, Мюллер вважала важливим написати про них роман. Твір перейнятий сумно-ностальгічним настроєм. Урешті, сама авторка окреслює його як роман про неіснуючу країну (букв.: країну, що затонула, «Roman aus dem Versunkenland»)⁶.

Недавньому виходу роману у світ передувала тривала й копітка робота, що зайняла сім років життя авторки. Ця праця почалася з того, що Герта Мюллер спробувала записати оповіді свідків про ті мало відомі їй події, які лишалися замовчаною сторінкою родинної хроніки. На зустрічі вона згадувала, як випитувала своїх земляків про минуле, про депортацію. Але вони не вміли розповісти. Бо були селянами, котрі не звикли і не потраплять оповідати про себе, адже все життя говорили тільки про конкретні, намацальні речі – господарку, худобу, реманент, та аж ніяк не про психологічні переживання. Подібне розчарування спіткало письменницю й у розмовах з матір'ю, котра не хотіла повертатися до травматичних переживань юності. Вона ще дівчиною була вивезена з Румунії в донбаську глибинку й провела в таборі п'ять нестерпних каторжних років. Щасливою знахідною стали бесіди з поетом Оскаром Пастіором, котрий так само зазнав табірної долі, однак міг оповісти про неї більш проникливо й рельєфно. Розмови з Пастіором зайняли ще три роки. До речі, в цей час обоє приїздили в Україну (2004), відвідували ті місця, в яких перебував тоді Пастіор. Після такого візиту Герта Мюллер у якомусь інтерв'ю назвала нашу державу країною війни. Ті тоталітарні символи, які вони з Пастіором подибували на кожному кроці – пам'ятники Ленінові, вулиці, названі іменами диктаторів і злочинців, – усе це переконувало: країна досі не вийшла зі стану внутрішньої війни, війни, яку тоталітарний режим вів упродовж ХХ століття зі своїм народом...

Власне, твір було задумано у співавторстві. Однак 2006 року 76-річний Оскар Пастіор помер. Після річної перерви, сповненої сумнівів та вагань, письменниця взялася писати роман самостійно. Нічого іншого їй не лишалось. Слід було віддати належне пам'яті покійного Пастіора. Її досі вражає багата на деталі пам'ять старого поета. Якщо численні дрібниці табірної життя йому запам'яталися, роздумує вона, отже, вони були дуже важливими, викликали певні переживання, – інакше так довго не тривали б у людській пам'яті: зазвичай згадуємо те, що нас насправді зворушило.

⁶ Herta Müller. «Atemschaukel» – Roman aus dem Versunkenland // Режим доступу: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/atemschaukel-roman-aus-dem-versunkenland/1582856.html>.

Таким чином творча уява письменниці наповнювалася й укладалася в цілісну картину. Напочатку вона мала лише окремі образи, фрази, уривки, як-от записані від матері: «Холод гірший за голод», «вітер холодніший за сніг». Але по розмовах з Пасіором поставала вже виразна візія минулого. Уявлявся згадуваний у споминах свідків небезпечний маршрут за колгоспною картоплею, крадіжка якої могла коштувати в'язневі життя, однак на якийсь час рятувала від голодної смерті. Знайшовся й спосіб оповіди: уривчасто-сюрреалістичний стиль, що відповідає світосприйняттю голодної, застресованої людини, каторжанина, життя якого важиться постійно, в кожен момент, удень і вночі.

Реалії

Тематичною основою роману «Гойдалка дихання» стали дійсні події, про які ми, однак, досі фактично не знаємо. 1945 року, наприкінці війни, за наказом Сталіна близько 80 000 румунських німців було депортовано в СРСР, де вони провели п'ять років у таборах примусової праці, відбудовуючи зруйновані війною господарські об'єкти – головним чином, на Сході й Півдні України, тобто в районі Донбасу та Дніпропетровщини. Депортації підлягало цивільне населення, яке советський режим покарав, звичаєм тих часів – колективної відповідальності, за злочини нацистів.

Реалії сталінського СРСР, зокрема донецької глибинки, у творі задіяні активно, дарма що вони, за задумом авторки, становлять лише тло дії. Є тут і конкретні назви, за якими можна впізнати місце акції, – завод «Коксохім», товарна станція Ясинувата. Є й настровеї описи засніженого донецького степу, смертельно холодних зим, табірних бараків та убогих шахтарських осель. Прикметні запозичення з російської: *шлакоблок*, *мойка*, *марка К* (рідновид вугілля) тощо. Ще більш інтригуючі слова-покручі, що з'яляються в мовленні героя. Так, часто вживане слово *газовий* він сприймає як спотворене складання двох німецьких слів: «Насе» (заець) «Weh» (туга), що нагадує про постійно ношений у собі смуток. Звісно, багато що з подібної мовної гри в перекладі втрачається. Добре, що в польському виданні є стислий коментар від перекладача, покликаний витлумачити читачеві подібні особливості оригіналу.

Лишень у післямові до роману Герта Мюллер говорить про документальні підстави твору. Вона пригадує історію своєї матері, котра дівчиною була вивезена на примусові роботи до СРСР. Так само з удачністю згадує про Оскара Пасіора, який пережив советські табори, блискуче запам'ятав цей період і вже наприкінці свого життя оповів про нього, захочений її наміром писати. Відверто

зізнається, що по його смерті була розгублена й не знала, що робити з грубими зошитами спільно записаних свідчень. Урешті, вирішила завершувати твір самостійно. Це оспівдення, до речі, можна сприймати за відповідь на гостру критику, нібито Мюллер нечемно скористалася з записів покійного поета. Звичайно, міра співучасті Пасіора залишається творчою таємницею й може надалі викликати ітригу, проте не викликає сумніву, що роман «Гойдалка дихання» у такому вигляді, в якому він потрапив до читача, є авторським витвором самої письменниці, плодом її художньої уяви, хай і обмеженої (а може, навпаки, дисциплінованої?) тематично.

Тобто, післямова, яка формально лишається поза рамками романного сюжету, таки акцентує документальну цінність твору. Авторка нарікає, що описана в романі історична травма ніколи досі не була предметом публічної уваги, вона належала до замовчуваних сторінок минулого. Чому? Бо це асоціювали з історією гітлерівського нацизму та румунської колаборації з тим режимом. Коли ж у 1945 році радянське командування в особі генерала Виноградова видало наказ про вивезення на примусові роботи до СРСР румунських німців, то при цьому зовсім не брали до уваги, що жертвами депортації стануть цивільні особи, не причетні до злочинів нацистів. Важливе було інше: сталінський режим потребував дармових робочих рук для відбудови господарства, зруйнованого війною. Тому депортація, за умовами якої забирали чоловіків і жінок у віці від 17 до 45 років, велася брутально, за воєнним правом контрибуції, без огляду на виправданість жертв чи їхню винуватість. У СРСР депортованих трактували нарівні з полоненими німцями, що брали участь у війні: звідси різко негативне ставлення до них з боку представників влади та місцевого населення.

От і ще одна сторінка нашої замовчаної історії, що досі була огорнута таємничим мовчанням. Герта Мюллер почувалась чи не останньою, хто може (і повинен) розповісти цю замовчану правду про минуле. У цьому сенсі вона виявляє не лише етнічну солідарність зі своєю малою спільнотою – румунських швабів з околиць Банату, що віддавна поселились в Румунії, проте нині фактично перестали існувати, розсіялись, емігрувавши до Німеччини. Мюллер засвідчує романом «Гойдалка дихання» правдиву відповідальність письменника – стосовно пам'яті, стосовно історії. У цьому сенсі актуальність її твору, поза сумнівом, поширюється на нас як на спадкоємців важкої й драматичної історії тоталітаризму – не лише репресивного досвіду СРСР, а й, що незмірно важливіше, досі не розкритих і не осуджених злочинів того режиму, який був найкривавішою диктатурою ХХ століття.

Хроніка страждання

Головний герой роману, 17-річний Лео Ауберг (Leo Auberg) – це олітературнений двійник Оскара Пастіора, хоча певною мірою також – збірний образ людського страждання в екстремальних умовах виживання. Можна твердити, що книжка – саме про це. Про межі людської витривалості – як фізичної, так і психічної, про глибину страждання, яке ми можемо витерпіти. Реалістичні деталі, через які передається відчуття голоду, холоду, непосильної праці, нелюдського трактування, вражають. Проте не менше вражають художні образи, за допомогою яких авторка творить духовну візію людини і часу. Найцініше в романі – не тема, а спосіб її трактування. Табірна література може похвалитися багатьма сильними творами, і поява ще одного не справила б настільки сильного ефекту. Мюллер не перенасичує роман жахами табірних буднів, не смакує натуралістичних сцен, без яких узагалі неможлива подібна оповідь. Вона зрівноважує грубий пласт реалій – нестерпна праця в каменоломнях чи біля доменних печей, дерев'яні колодки на ногах, пронизливий холод і блага одіж, постійна слабкість через голод і упадок сил тощо – поетичними осяннями, що раз у раз навідують Лео Ауберга. Так серед голоду, страху, страждання несподівано з'являється сила, якої не можуть подолати найжахливіші випробування. Вона проявляється в мові героя, що є оприявленням його будівничої, творчої сутності, яка не підлягає розкладові. Цим утверджується символічна перемога людського начала над тваринним існуванням, а живого духу над мертвим, машинним, що є метонімією примусу й терору.

Новий роман Герти Мюллер вийшов буквально кілька місяців перед присудженням авторці Нобелівської премії. Однак він не тільки органічно вписався в масив її творчості, а й став предметом численних публічних дискусій. Дарма що нобелівська слава авторки на очах примножувала інтерес до нової книжки, критика все одно сприйняла роман неоднозначно. Одні, зіставляючи його з класикою табірної літератури ХХ століття, свідчать про вторинність Мюллериного твору, який навряд чи щось істотного додає до теми упослідження людини в умовах тоталітаризму. Для інших підставою упередження стало одноосібне авторство твору, який задумувався й частково виконувався у співпраці з іншим літератором, Оскаром Пасіором. Такі й подібні застереження, однак, поступилися перед голосами схвалення та захвату, що наповнювали зміст провідних рецензій та відгуків. Роман негайно почали перекладати іншими мовами, і сфера його впливу на світового читача сьогодні є доволі поважною.

Створення чергового документу тоталітарної доби не було наміром Герти Мюллер. Вона не втомлюється заявляти, що, попри достовірність у відтворенні реалій, яку вважає для себе принциповою, власну творчість аж ніяк не трактує як документ чи об'єктивне свідчення проти тоталітаризму. Письменниця прагне зрозуміти психологію людини, поставленої в ситуацію невластивого вибору. Це той випадок, коли йдеться про порятунок життя за будь-яку ціну або ж моральну деградацію, втрату тих цінностей, без яких людське життя перетворюється на тваринне існування. Проблема вибору гостро звучить і в «Гойдалці дихання»: тим гостріше, що персонажі твору діють у драматичній сценерії советського табору – цинічного продукту тоталітарного режиму, який нещадно нищив індивідуальність і топтав гідність, брутально витискаючи з людського єства всілякі прояви гуманізму.

Не зовсім коректно було би оцінювати новий роман Герти Мюллер у контексті табірної прози ХХ століття, дарма що в тематичному плані він загалом вписується в цей комплекс. Справді, канон літератури ГУЛАГу заклали свого часу твори О. Солженіцина, В. Шаламова, Є. Гінзбург, Г. Герлінга-Ґрудзінського тощо: у них з шокуючою відвертістю виражено драму протистояння в'язня системі терору. Варто, однак, звернути увагу на відмінності цього канонічного образу репресій і того, який запропонувала Мюллер. По-перше, як уже зазначено, маємо справу з художнім твором, документальна точність якого торкається деталей, проте не виражає сутності. По-друге, роман «Гойдалка дихання» написано авторкою, яка не була свідком зображуваного у творі, на відміну від мучеників ГУЛАГу. Щоправда, вона скористалася з таких свідчень О. Пастіора, однак і тут є певна міра умовності, яку важко не завважити. По-третє, роман цікавий як досвід мовлення: у цьому дуже своєрідно моделюється межова свідомість людини, що замість реалістичних відчуттів породжує сюрреалістичні враження або химерні поетичні образи. По-четверте, для Мюллер важить передусім індивідуальне самоусвідомлення героя, його межі буття людиною, на противагу збірному образіві репресій, що мав місце в попередників.

Поезія в таборі

Поезія в таборі? Схоже, Герта Мюллер вступає в полеміку зі знаменитим афоризмом Адорно, котрий був колись заявив, ніби мистецтво і краса після Освенцима втратили всякий сенс. Роман написано таким чином, що образи-метафори, розсіпані в тексті, складають його цементуючий матеріал, якнайяскравіше промовляють до читача, творячи певні концепти оповіді. За допомогою

метафор авторка прагне виразити стан людини, цілковито загубленої, дезорієнтованої, споневаженої – істоти, яка кожної миті відчуває себе іграшкою в руках могутніх і брутальних сил світу сього. Звідси – глибокий образ, закладений у назві твору, – «Гойдалка дихання». Дихання – єдине, що виразно розділяє тонку межу поміж життям і смертю, єдине, що суперечить спокою й апатії, які огортають в'язня в таких умовах.

Наскрізною метафорою роману Герти Мюллер є ангел голоду. Саме він розгойдує людське дихання, саме він постійно супроводжує героя. Цій вимисленій постаті присвячено кілька розділів твору, написаних сильно й лаконічно. Ангел голоду стає своєрідним *alter ego* головного персонажа Леопольда Ауберга. І якщо антисвіт табору ще якимось чином утримує зв'язок зі світом сакральним, то саме ці перверсійні істоти таку кореспонденцію здійснюють: «Мислячи математично, можна дійти до жахливого висновку: якщо кожен має свого власного ангела голоду, то завжди, коли хтось умирає, один ангел голоду звільняється. Колись будуть існувати лише покинуті ангели голоду, покинуті серце-подібні лопати і покинуте вугілля» (с. 73).

Серед відчуттів, яких зазнає людина в табірних умовах, саме голод авторка трактує як відчуття найбільш сильне і найбільш руйнівне, вражаюче, постійне. Воно й визначає поведінку людей, в якій руйнуються моральні принципи. Порухення таких норм було б немислимим у вільному світі. Та голод набуває цілком істотної предметності, що більше, він конститує стан в'язня. Це добре передає авторефлексія героя: «Ангел увійшов до мозку» (с. 130). Саме цим пояснюються моральні переступи, свідком яких стає герой роману, Як-от, підкрадання адвокатом Гастом супу з миски своєї дружини, що, мабуть, прискорило її смерть від знесилення й хвороби. Такими вчинками керує власне непозбавне почуття голоду, яке постійно – вдень і вночі – мордує в'язня: «Тільки ангел голоду міг заборонити Паулеві Гасту красти їжу дружини. Але ж ангел голоду сам є злодієм. Усі ангели голоду добре знаються поміж собою, подумав я, так, як і ми знаємо одне одного. Усі вони мають відповідну професію. Ангел голоду Пауля Геста є адвокатом, як і він. А Гайдрун Гаст – тільки наймит. Так само й мій, є тільки наймитом, невідь-чим» (с. 206).

Інший ключовий аспект табірної побуту, який добре характеризує свідомість в'язня, полягає у ставленні до речей. Позбавлення всяких речей є початковим моментом його життя в таборі. Разом з тим це наочне свідчення безправності людини, її повного узалежнення від влади, адже привілей мати особисті речі

визнавали лише за вибраними. Уже перші речення роману Герти Мюллер є впровадженням до цього специфічного устрою, в якому посідання речей стає чимось винятковим, ексклюзивним і невлас- тивим:

Усе, що маю, ношу при собі.

Або: усе своє ношу з собою.

Я носив усе, що мав. Воно не було моє.

Чи то змінило призначення, чи то належало комусь іншому (с. 5).

Дорогі речі, які трапляються в житті Лео, – не через те, що вони багато коштують. Вони вартісні з огляду на табірні умови, в яких становлять маленькі острівці пам'яті, спомину й сентименту, що тримають в'язня при житті. Як-от, сніжно-біла хустинка, бережена як нагадування про інший, позатабірний світ. Чи – власноруч зроблена з підручних засобів новорічна ялинка: із випрошеного в іншого в'язня шматка мідного дроту та розпоротої зеленої рукавиці, прикрашена зліпленими з хліба кульками. Нерідко речам хочеться надавати особливого, символічного значення, як-от, серцевидній (!) лопаті, якою навантажують вугілля. В інших випадках речі стають символічними еквівалентами часу й життєвих вимірів. Лео часто повторює собі химерне рівняння: «1 рух лопатою = 1 грам хліба» (с. 74). Речі в цій ситуації стають не тільки еквівалентом матеріальних чи духовних цінностей індивіда, вони перевищують саму людину. Адже табірний невільник не має нічого, він навіть не властен над власним тілом. Бо тіло стає тут такою собі марною річчю, яка обмінюється на щоденну миску баланди й скибку хліба.

Із тим більшою пристрастю й сентиментальністю герої Герти Мюллер трактує окремі речі, що трапляються в його побуті. Один з найсильніших епізодів книжки – то розповідь про носовичок, який Лео завжди носив при собі як оберіг (розділ «Хустинка і миші»). Цей білосніжний клаптик делікатного батисту не був річчю ужитковою, бо Лео ніколи не вживав його до носа. Він одважно опирався також спокусам затьмареного голодом мозку продати носовичок, виміняти на дещицю їжі. Важило інше. Бергти таку річ означало усвідомлювати реальність світу поза табором, жити в собі надію повернутися колись туди, де користуються такими носовичками, де все влаштовано зовсім по-іншому: приємно й за- тишно, як у спомині дитинства.

Сакральне значення хустинки так само пов'язане з її історією. Коли знесилений од голоду Леопольд з краденим вугіллям спробу- вав удатися до місцевої мешканки, вона виявилася співчутливою

до його біди. Жінка сама жила вкрай убого, проте прийняла непрошеного гостя. Вона оповіла йому про свою біду. Хоча Лео майже не сприймав російської, за винятком кількох слів, однак зумів зрозуміти нещасну жінку. Вона побивалася за сином, котрий так само десь поневірявся в засвітах ГУЛАГу. Це й витворило особливий душевний контакт між зовсім чужими людьми, що зустрілися випадково й накоротко: «Було мені з цим і добре, і ні. Вона або я, або ми обое перейшли межу допустимого. Вона мусила зробити щось для сина, оскільки я був тут, а він так само далеко від дому, як я. Мені було дико, що це я тут, що я не є ним. Вона думала так само, але мусила піднятися над цим, бо вже не зносила тривоги за нього» (с. 66).

«Порядок речей»

Герта Мюллер найвирізніше не йде у слід за своїми попередниками в табірній літературі щодо мови, оповіді, постаті наратора. Вона прагне зобразити тему репресій не із зовнішнього погляду, як це зазвичай робили письменники (зокрема й колишні політв'язні, як-от Александр Солженіцин чи Лідія Гінзбург, коли бралися писати про пережите минуле, визволяючись з-під влади споминів), а із внутрішнього. Це означає, що обставини табірної побуту, попри їхню достовірність, тут не відіграють принципової ролі. Основні ж зусилля авторки покладені на те, аби відтворити мову й мислення героя, його специфічне, спотворене голодом і страхом сприйняття світу.

Коментуючи роман, Мюллер на недавній зустрічі з читачами наголошувала, що її цікавив досвід відчуження героя одразу на кількох паралельних рівнях, що в своїй сукупності творять його ідентичність. Лео опиняється в цілком незнайомому світі (сталінський СРСР), не знає мови своїх переслідувачів. Він постійно відчуває кривду, що має спокутувати не свої гріхи. Так герой сприймає депортацію й примусову працю в таборах. Адже він, 17-літній хлопець, який виростав в умовах війни, сподівався на кінець митарств з моментом її завершення, натомість потрапив на роки до далекого табору в донецьких степах, причому без певних шансів вижити. Поза тим, травматичні переживання підсилює ще й гомосексуальність персонажа, яку він починає собі усвідомлювати. Словом, нашарування цих паралельних площин алієнації породжує потребу знайти нестандартну відміну мови для її вираження.

І Герта Мюллер таку мову знаходить. Вона моделює мовлення героя, вдаючись до мовної гри та формальних експериментів. Увесь роман має форму саморефлексії героя: його історія оповідається від першої особи, а наратор є водночас головним

персонажем твору. Оповідь будується за тим самим принципом, що й приватний щоденник, себто об'єктом зображення стають найбільш яскраві враження, навколо яких зосереджуються думки та самовідчуття. Маємо спробу відтворити світ рефлексії й мовлення затравленої до напівсвідомості людини, що позбувається раціонального мислення й переходить у стан, сказати б, інтелектуальної невагомості. Розпад елементів раціоналізму добре ілюструє хоча б повторювана формула про лопату і грами хліба, або про кількість картоплин, що відповідає температурі повітря, тощо. Свідомість Лео зазнає химерної мутації. Вона втрачає чітку орієнтацію у просторі й часі, переноситься у метафізичний вимір існування. Тому-то в ній доречні образні засоби, як-от уявлення собі ангела голоду. У мовленні героя присутнє виразне зміщення смислів, що притаманне сюрреалістичній поезиці (із застереженням, що тут сюрреалізм іде не від моди, а від забурення свідомості, від психологічного ефекту постійного стресу). Властивою ознакою цієї мови є також самоіронія, яка іноді переходить у «цвинтарний гумор».

Письменниці йдеться про те, щоб відтворити стан забурення свідомості, що вагається поміж просвітленням розуму та дистрофічної галюцинації. Нездатний хоч найменшою мірою вплинути на довколишній стан і «порядок речей», Лео, аби не втратити здоровий глузд, удається до єдино можливого в таких умовах засобу. Він намагається вибудувати ілюзорний порядок у своєму внутрішньому світі. І в цьому зраджує типову ознаку німецького національного характеру – прагнення понад усе впорядкувати життя, надати йому чіткого смислу та методичної заданості.

Визволення у слові

Витворення власного паралельного світу – світу слів – є стратегічно необхідним Леопольдові, оскільки цей акт водночас утверджує його власну волю до життя, стає рятівним колом, єдино можливою спробою самовизволення в незносних умовах, у яких вижити можна тільки (ясна річ, за умови щасливого збігу обставин) надзвичайним зусиллям волі. Прагнення до впорядкування, яке визначає мовлення Лео, протиставлене в романі хаосові світу, що керується мотивами диктатури й беззаконня, бруталного зневаження людської гідності. Ця антиномія визначає внутрішню динаміку всього твору. Протагоніст шукає порятунку у словах, у поетичних образах-метафорах: саме в цьому він тільки й може реалізувати свої уявлення про відновлену рівновагу світу. Адже слова також можуть будувати порядок, хай і дуже хисткий, непевний, ілюзорний. У кожному разі, добираючи властиві слова, герой

розповідає про своє враження, і в цьому реалізує власну потребу пізнати сенс власного існування. Каторжна праця при цьому відходить на другий план, як і незносні умови побуту. А голод, холод, страх, біль, страждання – то матеріал, з якого вибудовується умовний простір роману. Відстеження цих почуттів, їх описування стає водночас і манією, й інтригою, і обов'язком.

Важливо, що мовний аспект роману вказує на пріоритетність екзистенційної постановки теми над політичним її підтекстом. Авторка не ставить за мету викривати нелюдськість табірних порядків (хоча в романі є певні натуралістичні деталі, що дають уявлення про ці жахи), як це робили класики літератури про ГУЛАГ. Через психологічне перевтілення у стан свого героя вона занурюється до глибин самовідчуття й, можливо, осягає ту нульову точку, від якої починається відлік людини як істоти свідомої, моральної, ідеальної.

Відтак читач починає усвідомлювати метод нашарування пластів у свідомості героя – від тоншого до грубшого, від меншого до поважнішого. Подібним чином зображується й система цінностей, яку сповідує Лео: вона укладається в певну ієрархію. Перевірена табірними умовами, така система виносить герояем як найістотніший життєвий урок репресій. Наприкінці роману (цей розділ має промовисту назву «Про скарби») протагоніст розмірковує про найцінніше: «Малі скарби – ті, на яких написано: Я є. Більші скарби – ті, на яких написано: Пам'ятаєш. Однак найкращі скарби – ті, на яких написано: Я був» (с. 271). Таким чином, пережита скрута, помножена на пам'ять, дорівнюється до унікального досвіду, що ним вимірюється найістотніше, найнеповторніше – саме життя. Адже його час неблаганний і незворотний.

Із самовизволенням героя, однак, справа не така проста, як може видаватися. Роман оприявнює суперечливі самопроекції Лео Ауберга, тобто традиційну боротьбу еросу й танатосу в його свідомості, якщо скористатися з фрейдівської бінарної опозиції. Часом герой фіксує в собі погодженість з існуючим порядком речей, а навіть бажання прийняти його, скоритися. Це відомий психологам синдром узалежнення жертви від ката – травматичний чинник із далекими наслідками, що нерідко переслідує людину упродовж цілого життя. Парадокс у тому, що в'язнів утримують без посиленої охорони, проте ніхто з них не прагне утекти на волю. Сам Лео заявляє: «Я не потребую виходити. Я маю табір, а табір має мене» (с. 129). Тут письменниця майстерно вплела психологічні спостереження за самим Пасіором, який, на її думку, так і лишився до кінця своїх днів особою з аутичною свідомістю, тобто пережите в таборі справило незгладимий вплив на ціле його життя. За цією

ж логікою, її дивувало, коли в 2004 році в Україні, на тій самій донецькій землі, він згадував табірні роки. Тоді колишній невільник почувався цілком добре, наводив численні деталі без імовірної в такій ситуації розчуленості, а спогади навіть поліпшували йому настрої. Це і є той феномен, коли кат і жертва, в'язень і наглядач почувуються пов'язані якимось органічним зв'язком, що притуплює їхню саморефлексію, – феномен, без розуміння якого неможливо пізнати суть тоталітаризму та його магнетичної влади.

На рівні тексту еквівалентом свідомості персонажа є конструювання коротких речень, часто незавершених, наближених до розмовних структур. Або ж, навпаки, нанизування аналогічних мовних конструкцій, що передає монотонність світу та апатичний стан психіки Лео. Кожне повідомлення укладається в невеликий розділ. При цьому їх пов'язаність у романі є відносною, через що можна твір сприймати і як цикл табірних оповідей (саме так дехто й окреслює жанр – як збірку оповідань). Форма оповіди наближена до усного спогаду, хоча в ній неможливо тепер розпізнати, де авторка поклала в основу дійсні спомини О. Пастіора, а де вона сама вимислювала ці історії.

Ось приклад такої, софістиковано ускладненої, мови героя, яка добре передає ефект втрати сенсу життя, увідношення й віддалення морально-естичних критеріїв, що в таборі стають зайвим тягарем: «Щирою правдою є, що адвокат Пауль Гаст крав у своєї дружини суп з тарілки, доки вона котрогось дня не встала й померла, бо не могла інакше; але так само й він, крадучи їй суп, бо його голод не міг інакше, бо носив її пальто з круглим коміром та витертими нашивками з заячого хутра, нічого не міг вдіяти з тим, що вона померла, як і вона нічого не могла вдіяти з тим, що якась не встала; так само й наша співачка Лоні Міх носила пальто і нічого не могла вдіяти з тим, що через смерть адвокатової дружини звільнилося пальто, як адвокат нічого не міг удіяти з тим, що став вільним через смерть дружини і що хотів її замінити на Лоні Міх, як і Лоні Міх нічого не могла вдіяти з тим, що хотіла мати чоловіка за ковдряною ширмою чи пальто, або що не вдалося цього розділити; як і зима нічого не могла вдіяти з тим, що була сказано холодною, а пальто нічого не могло вдіяти з тим, що добре гріло; як і дні нічого не могли вдіяти з тим, що були ланцюгом причин і наслідків; як і причини та наслідки нічого не могли вдіяти з тим, що були щирою правдою, хоча йшлося про пальто. Такий був хід речей. Оскільки ніхто з нас не міг нічого з цим вдіяти, ніхто не міг вдіяти нічого ні з чим» (с. 212).

Розділ, з якого походить цитата, має значущу назву – «Порядок речей», що виявляє специфіку сприйняття дійсності в умовах табірної безвиході.

Замість висновків

В особі Герти Мюллер сучасна література має письменницю, надзвичайно вразливу до всякої кривди, фобії, дискримінації. Будучи сама представницею спільноти, котра, ніби новітні могікани, загинула й розчинилась на її очах, Мюллер має підвищену чутливість до будь-яких загальних гасел чи фальшивих закликів. Вона вміло деконструє мову сучасної пропаганди, що маскує вирази сили й насильства. Природно, що обстоює права людини як щось, само собою зрозуміле. Зрозуміло також, чому її обходять різного роду конфлікти, що зроджуються на етнічному, релігійному, політичному ґрунті в Європі та світі. А ще письменниця з розумінням ставиться до тих, хто не має чітко визначеної, однозначної ідентичності: вона добре здає собі справу з того, наслідком чого може бути такий стан дезорієнтації, пригадуючи тоталітарний досвід ХХ століття.

З переконань авторки «Гойдалки дихання» витікає також співчуття, яким обдаровує вона нашу частину континенту, де досі тривають травматичні процеси повернення до притомності після тривалого тоталітарного існування. Герта Мюллер говорить: «Усе, що було в житті, формує наше уявлення про те, якою ми можемо бачити батьківщину. Через те знайти «своє» і знайти себе мешканцям країн Східної Європи важче. У що вірити? На що спертися в минулому?»⁷. Низку подібних риторичних питань можна продовжити, характеризуючи ними перехідний стан України – її суспільної свідомості, шкали цінностей, пам'яті минулого, переживання травми й потребу звільнення від неї.

Між тим, на сьогодні творчість німецької письменниці та нобелівської лавреатки майже не znana в Україні. Понад те, й російською мовою поки що перекладено тільки окремі її оповідання (це окремі публікації в періодиці, зокрібно в журналі «Иностранная литература»), однак не видано жодної книжки. Тому ближчим часом її твори, якщо й викликатимуть резонанс, то – у вузьких колах, переважно серед германістів. А шкода. Не доводиться сумніватися, що художня проза Герти Мюллер нам дуже потрібна. Дарма що поки що не доступна українською. Її творчість нам буде не менше потрібна через п'ять чи десять років. Бо процес болючої реабілітації та духовного звільнення від впливу тоталітарного минулого, про який ідеться письменниці, розтягується на цілі покоління, як це бачимо на її власному прикладі.

⁷ Лауреат Нобелевской премии Герта Мюллер: «Родина – это и биография». Режим доступу: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4973669,00.html>.

Кохання і трактори

A Short History of Tractors in Ukrainian by Marina Lewycka. Novel. – London, 2005. – 294 p.

Марина Левицька. Краткая история тракторов по-украински / Пер. Валерия Нугатова. – Москва: Эксмо, 2006. – 352 с.

Marina Lewycka, *Zarys dziejów traktora po ukraińsku*. – Warszawa: Albatros, 2006. – 336 s.

Після драматично-ейфоричного листопада 2004 року, коли тема України стала популярною в Європі та світі, попит на наш культурний продукт значно зріс. Шкода тільки, що в ті роки він лишився здебільшого не задоволеним. Оптимістичні очікування зіткнулися з сумними реаліями. Виявилось, що наша країна не вміє, а нерідко й не хоче цілеспрямовано займатися промоцією власних культурних набутків. Отже, крім кількох письменників, які самотужки «пробилися» на німецький ринок (Ю. Андрухович, С. Жадан, Л. Дереш, а також О. Забужко), українська література, як і вся національна культура продовжує бути *terra incognita* для західного споживача. З іншого боку, прихильні відгуки про Україну у світі також нам здебільшого не відомі й не цікаві. Отже, продовжує існувати уявний мур, що відділяє нашу країну від вільного світу. Хоча він, безсумнівно, належить до прикрої спадщини комуністичного минулого, проте досі відчутний, зокрема в інформаційній сфері, котра блокує сучасному українцеві доступ до інформації або прагне цензурно його обмежити та скерувати.

Утім, не все кепсько. Несподівана поява і стрімкий успіх твору, про який тут ідеться, підтверджують обнадійливий прогноз ситуації. Мова про сенсаційно-популярний роман англійської письменниці українського походження Марини Левицької, який має незвичну, загадкову й трохи провокативну назву – «Коротка історія тракторів українською» (2005). На тлі масового успіху цього белетристичного твору за кордоном, властиво, в усьому світі, реакція наших земляків на його появу виглядає принаймні чимось

незрозумілим, якимось конфузом. Дискусії та звинувачення, що прозвучали щодо нього в українському культурному просторі, наводять на невеселі рефлексії про те, що комплекс меншовартості, успадкований від тоталітаризму, все ще належить до популярних хвороб нашого часу. Долив олії в огонь російський переклад роману М. Левицької, що з'явився в московському комерційному видавництві «Ексмо» (до речі, в серії, в якій друкуються популярні новинки світової літератури) та, виправдовуючи прогнози видавців, здобув успіх на книжковому ринку. Однак появу московського видання на Україні сприйнято мало не за провокативну акцію з боку сусідів.

Інтрига Левицької

Зрозуміла річ: українського перекладу досі бракує, та й перспективи його появи досить непевні. Натомість гострі дебати викликала ймовірна «шкідливість» твору для українців, для іміджу нашої країни. Звідси спокуса потрактувати російське видання як спробу дискредитації України, що, звісно, виглядає вірогідним на тлі напружених політичних відносин останнього часу. Однак переклад популярного англосовієтського роману, котрий здобув визнання та Заході, то щось зовсім інше, то ж накладати на цю історію політичні стереотипи не годиться. Додамо, що сама авторка, яка з походження є україночку, донькою емігрантів, щиро засмучена такою метаморфозою: вона очікувала від України бодай зацікавлення й прихильності, а отримала переважно агресивне неприйняття та упереджені оцінки критиків.

Роман Марини Левицької, що став світовим бестселером, вартий уваги не тільки через те, що в його титулі є назва нашої країни. Україну можна назвати повноправним персонажем цього твору, хоча й присутня вона не на першому плані сюжетного дійства. А все ж образ нашої вітчизни не випадковий, він знаходить достойне місце в цілому задумі твору. Одна з причин лежить у площині автобіографічної правди, котра є важливим чинником у цьому творі. Справді, авторка, пишучи роман, значною мірою проектувала на нього власний життєвий досвід. Адже вона народилася в сім'ї українських біженців. Сталося це по війні в Кельні, в таборі переміщених осіб. А виховувалась М. Левицька вже у повоєнній Великобританії, де пізніше також робила професійну кар'єру. Нині вона є викладачем університету в Шеффільді. Після перших двох невдалих спроб, підучившись літературної майстерності на спеціальних курсах, Марина Левицька створила популярний роман. А успіх її «Тракторів» надихнув на продовження літературної кар'єри. Сьогодні Левицька вже відома читачам з кількох

своїх книжок. Проте, що характерно, її наступні романи не осягнули такої феноменальної популярності, як перше видання.

Рецензований твір став дебютом авторки в белетристиці. І хоч цей дебют, можливо, запізнілий, проте дуже успішний. Роман номінували до найпрестижніших літературних нагород, він здобув премію *Budganz (Bollinger Everyman)* як найкращий комічний твір жінки, був відзначений національною літературною премією Великобританії *Ноббіз* як відкриття року. Не меншого успіху зазнав і на книжковому ринку, де одразу був перекладений та виданий у багатьох країнах. Більше того, зараз твір Марини Левицької відомий у численних перекладах, а британська кінокомпанія «Рубі-фільм» забезпечила його екранізацію. Цікаво, що й наші сусіди відрагували на популярність твору: переклади «Нарису історії тракторів по-українськи» виходили масовим накладом по-російськи у Москві та по-польськи у Варшаві (2006). Щонайменше дивно, що він досі не дочекався українського перекладу, на який заслуговує подвійно: не лише як популярна світова белетристика (таку видають у спеціальних серіях, що розраховані на масового читача), але й з огляду на представлену в ньому тему українців та України. Представлену, сміємо стверджувати, досить серйозно, хай і не однозначно, в комічному обрамленні. Утім, справа українського перекладу ускладнюється своєрідною інтригою упередженості, але про це дещо далі.

Будучи органічно пов'язана з повоєнною українською еміграцією, походячи зі свідомої інтелігентської сім'ї, Марина Левицька, однак, декларує систему цінностей сучасного ліберального світу. Її герої є лояльними громадянами Великобританії, що з більшим або меншим успіхом інтегрувалися в нове суспільство. Сама ж Надія, головний персонаж і одночасно оповідач твору (це в її образі найбільше вгадуються автобіографічні мотиви), поєднує в собі українську та англійську ментальність, а її морально-світоглядні засади сформовані в 1960-х роках, під впливом лівого руху на Заході та фемінізму. Україна є для неї радше таємничою родинною легендою, чимось екзотичним та далеким (сама авторка відносно недавно, після публікації твору, вперше відвідала наш край). Проте настає час і нагода, аби по-справжньому пізнати те минуле, котре довгий час батьки й старша сестра приховували від Надії, не бажаючи травмувати її враженнями колишніх страждань. Коли під час однієї з довірливих розмов батько доходить до тяжких згадок колись пережитого, то заявляє доньці: «Не пам'ятаю. Не треба пам'ятати. Надто багато в минулому». А проте травматичний досвід минулого дається взнаки, через що без його проникливого осмислення не

вдалося би з'ясувати мотиви поведінки сучасних персонажів Левицької.

Так проявляється в романі інтригуюча тема України. Вона, ніби палімпсест, стає наслідком «перечитування» гіркої минувшини, пізнання доти не знаних її сторінок. Вплетена в родовід Надії, минувшина України відтворюється з окремих фрагментів спогадів та вражень родичів, вона безпосередньо промовляє зі сторінок писаної батьком історії тракторів: ця нібито порожня забаганка старця стає для нього шансом, аби визволитися від задавнених ілюзій. То ж герой недаремно «веде свої трактори ілюзорними борознами минулого», аби врешті вручити рукопис знайомим землякам, щоб ті опублікували його на Україні. І хай цей намір наївний, проте не можна його потрактувати лише як старечий маразм. Старий Маєвський у такий спосіб проявляє свій патріотизм, а водночас хоче створити щось корисне. Урешті, описана ним історія також цікава як спроба суб'єктивної, з альтернативних позицій емігранта викладеної, історії модерної України, котра, якби не стала жертвою тоталітарного правління й не була розчавлена сталінським режимом, могла би зайняти гідну позицію в європейській цивілізації.

Тема минулого надто неоднозначна, через те не дивно, що може викликати в читача не лише захоплення. Цілком зрозуміло, що й сама героїня-оповідачка сприймає родинні перекази не безкритично, звіряючи їх із власним життєвим досвідом. З іншого боку, ця приватна історія транспонується на цілу епоху європейського буття ХХ століття, унаочнюючи правдиву драму людського життя в умовах тотальної несвободи й повсякденної смертельної загрози. Таким чином, авторка не лише вміє бавити читача до тепними, анекдотичними пригодами персонажів (про це далі), а й спонукає його по-людськи зрозуміти стереотипи та ілюзії своїх героїв. Смішне й поважне в романі органічно переплітаються.

Родинний чотирикутник

В основі романного сюжету пікантна мелодрама, пережита родиною Маєвських. Вісімдесятичотирирічний глава сім'ї Микола Маєвський, котрий недавно втратив свою вірну дружину Людмилу, закохується в 34-літній Валентині Дубовій, українці з Тернополья, яка приїхала до Великобританії в пошуках кращого життя для себе і свого сина. Старенький батько дочок – Віри і Надії, втративши здоровий глузд, поводить її дитинно й наївно: присвячує своїй обраниці палкі вірші, дарує дорогі речі, одружується і, врешті, навіть наївно сподівається на їхню спільну дитину. Ясна річ, доньки категорично проти, хоч і намагаються толерувати

батькову волю. Інтрига розвивається за всіма законами, втягуючи читача в забавну, а водночас непросту історію старого ідеаліста та його химерних уявлень про світ, за якими, тим не менше, вгадуються за давні стереотипи, виховані роками поневірянь в СРСР та фашистській Німеччині.

Крізь комічні побутові сутички та хатню війну Маєвських проглядається й сумна нота: старий батько підсвідомо намагається сублимувати свою життєву нереалізованість. Свого часу він мріяв про кар'єру конструктора, маючи для того і необхідні здібності, й добру інженерну освіту, але в країні несвободи, якою був СРСР 1930-х років, мусив розпрощатися зі своєю мрією. Родинне життя, сповнене переляку, загрози смерті, біди, голоду, страждань, також важко було б назвати щасливим. З окремих спогадів та натяків складається драматичний портрет людини, котра відчула себе жертвою й по-своєму деградувала. Маєвський заплатив високу ціну за можливість порятувати власне життя й зберегти родину. Спершу його травматичний досвід пов'язаний з униканням репресій, на які був приречений у Харкові 30-х років. Пізніше, у воєнних умовах, герой дезертирує з радянської армії, потрапляє до концтабору... В еміграції він почувається незатребуваним зі своїм конструкторським талантом. Тому, з огляду на обставини, займається більш приземленими речами. Лише на пенсії герой по-справжньому осягає жаль за втраченими колись кар'єрними шансами.

Ціною зради собі, своєму життєвому призначенню Миколі Маєвському принаймні вдалося відвернути неминучу загибель, а також забезпечити продовження роду, незважаючи на всі поточні труднощі, які випали на його долю. І хоча тривале життя в еміграції повернуло втрачену рівновагу, проте в ньому фатально не вистачало України. Коли старий інженер вирішує одружитися з молодою україночкою, ця його ностальгія виходить наяву. Але реалії сучасної епохи зовсім відмінні від чудних уявлень пана Маєвського, а молода дружина виявляється цілком прагматичною й спритною особою, що хоче скористатися з його наївності, придбавши собі нове громадянство та щедрі соціальні блага заможної країни. Так починається тривала хатня війна, часами забавна, часами – драматична й цинічна, бо старенький благодійник переносить фізичні й моральні знущання, ризикує здоров'ям і життям.

Урешті, пан Маєвський (не без допомоги дочок, які весь час борються за вихід батька з параноїдальної облуди) доходить розуміння, що живе ілюзіями. Він переконується, що Валентина має дуже мало спільного з його ідеалізованим образом української жінки. Вона – з іншого світу, в її поведінці проявляється світогляд

брежневського застою, коли предметом бажання були насамперед матеріальні блага, а речовий рай Заходу видавався абсолютною мрією популярної радянських людей. Нічого не лишилося у Валентині від традиційної моралі; вона не грішить делікатністю щодо свого пристаркуватого чоловіка, трактує його інструментально, нерідко відверто по-хамськи. Ідилічно розігруване на початку кохання виявляється гірким плодом, що не витримує перших же випробувань...

Нешасливе кохання та неfortunне одруження старого Маєвського представлене в романі як комічна і драматична історія, котра стає для близьких старого випробуванням на людяність і співчуття. У сюжетній канві твору авторці вдалося створити блискучу *чотирикутну* схему. В рамках цього чотирикутника й розігрується родинна драма, причому кожен з її учасників відзначається своєрідним характером, досвідом та вподобаннями, що протиставляють його іншим учасникам цієї своєрідної гри. Три сторони взаємин забезпечують члени самої родини – Микола Маєвський та його доньки Віра й Надія. Четвертою ж постаттю стає Валентина – гостя з України, яка несподівано прибуває й небавом стає членом родини, поспішно виходячи заміж за батька.

Старий Микола Маєвський нерівно ставиться до своїх дочок, Якщо молодша, лагідніша Надія є його улюбленицею та порадицею, то у старшій Вірі вбачає риси ненавидженого ним сталінізму: вона вольова й категорична, вміє наполягати на своєму, має авторитарний характер. Словом, знову маємо до справи з погано прихованим Едіповим комплексом. Напружені стосунки заходять і поміж самими сестрами. Зокрема, ґрунт непорозуміння є майнові претензії, а також брак спілкування, адже сестри мешкають на значній відстані одна від одної й рідко, лише за пильної потреби, контактують.

Натомість поява в сім'ї ще й нової батькової пасії Валентини остаточно скеровує складні стосунки «чотирикутника» в бік гострого конфлікту. Не можна вийти з цього зачарованого простору, але й не можна зберігати спокій у такій ситуації. Марина Левицька блискуче використовує сюжет родинної сварки. Авторка не тільки майстерно зосереджує на ньому інтригу, заманюючи читача у світ сімейних чварів, образ та взаємних претензій: такий ефект в чомусь нагадує зазирання в замкову щілину до помешкання сусідів. Що більше, Левицькій вдається за допомогою ошадливих засобів окреслити яскраві й переконливі типи персонажів, виявити несумісність їхніх характерів. При цьому вона трактує оповідь дуже лаконічно, зводячи її до мінімального тексту та принагідних коментарів. Основний же акцент романістика кладе на діалоги персонажів. Ці діалоги, розмаїті й колоритні, виписані зі смаком і зі знанням

справи, коли кожна індивідуальна партія виразно виділяється – через манеру мислення й мовлення героя, – стали справжнім здобутком твору. Можна припустити, що вони значною мірою забезпечили романові Марини Левицької масовий читачський успіх.

Включення в конфлікт на свій спосіб змінює кожного з його сторін, тобто кожного з названих чотирьох персонажів. Разом із тим це проявляється в низці гострих і химерних пригод, що утримують читача в атмосфері добре організованої інтриги. Адже зміщення кожної зі сторін чотирикутника робить цілком непередбачуваним розвиток цієї родинної історії.

Сюжетну акцію роману облямовують дві стресові для Маєвських події. У перших розділах описано смерть матері, яка була душею сім'ї й постійно забезпечувала стабільність родинного вогнища. Наприкінці твору пан Маєвський переживає непростий судовий процес розлучення з Валентиною та назавжди покидає родинний дім, переїжджаючи в інше місце. Пізніє батькове одруження спонукає дочок переосмислити попередній досвід родинного життя, схиляє до спогадів та рефлексій щодо минулого. Так крок за кроком відкриваються сторінки родинної саги, яка особливо захоплює Надійку, оскільки вона пізнає майже зовсім невідому історію, котра, усвідомлена, стає водночас органічною частиною її власної ідентичності.

Цей лірико-елегійний мотив у романі особливо проникливий та цікавий. До речі, він добре контрастує з комічним сюжетом. Звісно, читач може сприймати твір лише як низку комічних епізодів, не проникаючи в його глибші пласти. Але тоді його сприйняття буде істотно збідненим. Виявляється, сімейні чвари зовсім неочікувано наблизили Надію до розмислів над минулим, втягнули в таємниці, які, здавалося б, відійшли в небуття разом зі смертю матері. Раптом у її житті з'являється нагода не тільки пізнати табуйоване минуле батьків, а й своєрідно пережити їхні життєві перипетії, про які вона досі правдиво нічого не знала. «Мимовільно відчуваю, – сповідається Надя-оповідачка, – що ця драма мене втягує, втягує мене аж до часів дитинства, котре мене неабияк інтригує [...]. Усмоктує, всмоктує і всмоктує. Втягує мене, як куряву до мішка минулого, сповненого розбитих посірілих споминів, де все є безформне, нерозпізнавальне, незугарне, з темними пльовками матері, укритими давнім порохом – курява є всюди, вона втягує мене, закопує живцем, сповнює мої легені й очі, аж врешті я нічого не бачу, не можу дихати, з натугою спромагаюся крикнути».

Не можна не відзначити колоритної мови, що також немалою мірою сприяє успіхові твору. Якщо в нашому пострадянському

ареалі суржик нікого особливо не здивує, то англійців, кажуть, дуже бавлять нові слова та вирази, впроваджені М. Левицькою, на зразок «котлетки», «голубчик» тощо. Письменниця майстерно відтворює суржикове мовлення Валентини, яка висловлюється або російсько-українським сленгом, або ламаною англійською. До речі, саме на підставі цього образу складається читацький стереотип (не на Заході, ясна річ, але серед читачів російського перекладу), нібито сучасних українців авторка зображує з нехиттю, відразливо. Такий присуд був би некоректним, позаяк у творі зустрічаємо багатьох українців, яким аж ніяк не випадає приліпити негативного ярлика.

До того ж, Валентина Дубова – типовий продукт комуністичної системи в фазі її краху, й таких характерів немало знайдемо в цілій Східній Європі. Валентина представляє тип спритної, цинічної особи пори дикого капіталізму в нашої країні. Вона, тікаючи зі своєї нестабільної батьківщини, котра, до речі, раніше забезпечувала її сім'ї цілком пристойні умови життя, прагне будь-якою ціною доскочити західного добробуту. І тут починається типова колізія мольєрівського Журдена чи українського Мартина Борулі: матеріальні амбіції радикально розходяться з внутрішньою культурою героїні, що й викликає сміх оточення.

Бестселер чи «чтиво»?

Саме на підставі образу Валентини, зокрема його шаржованих рис, українські критики схильні демонізувати роман Марини Левицької. Таке уявлення, звісно ж, поверхове, а проте воно стало досить поширеним. Сама авторка з жалем зауважує: «Мене це дуже непокоїть. Дехто читає лише початок роману і вважає, що Валентина уособлює собою образ типової українки, що було б дуже прикро»¹. Зрозуміла справа, перебільшенням виглядає ідентифікування одного з персонажів із загальним задумом роману, тим паче, що цей персонаж не є головним, до того ж, авторка не приховує іронічно-сатиричного тону в його зображенні. Проте серед українських критиків уперто мусується саме така точка зору: Валентина, твердять вони, це злобний шарж на Україну, яку, мовляв, західний обиватель сприймає у світлі негативних пересудів. Часом здається, що в такий спосіб відлунюють за давніми упередження та образи ще з періоду «холодної війни».

Так, Дмитро Дроздовський, рецензуючи твір у журналі «Всесвіт» (2007, № 7-8), налаштований щодо «Короткої історії...» різко негативно, бо навіть власні пересади інтерпретації

¹ Див.: Алієва М. «Коротка історія тракторів українською»: сенсація в англomовній Європі. Чи буде переклад українською? // observer.org.ua/prn_news.php?id=9572.

чи огріхи російського перекладу ставить у докір авторці. Критик упевнений, що «уявна інтерпретація України в тексті не вдалася, виявилася хибною та образливою». А для ліпшого переконування читача послуговується не кращого вибору штампами, що одно-значно, майже по-сталінськи маркують твір, на зразок «чтиво», «горезвісна історія», «твір Левицької зчинив багато галасу в Європі», «маніпулювання текстом» та подібне. Дивує категоричність суджень Д. Дроздовського, а іноді його словесні пасажі нагадують призабутий жанр фейлетону-доносу. Відтак від формулювань на зразок «чтиво» та «невдала історія» автор переходить до більш радикальних, як-от: «блискучий твір «на замовлення» і навіть, розпалюючись, патетично вигукує: «Хто «проплатив» антиукраїнський проект?» Або – в іншому місці: «Після всіх низькосортних перипетій, описаних у тексті, жалкуєш тільки про одне – що викинув більше тридцяти гривень на це чтиво, насичене авторськими комплексами, психологічними вивертками та історичними фальсифікаціями»². Коментувати таку риторику, очевидно, не випадає.

Можна погодитися з Д. Дроздовським щодо недоліків російського перекладу. Справді, у відтворенні суржикового мовлення Валентини цей переклад виглядає надто довільним і штучним, але ж мова йде лише про частковий аспект твору. До того ж, це камінець у город російського перекладача, не авторки, котра його перекладну версію не звіряла й не відповідає за її якість. І той факт, що перекладач Валерій Нугатов є харків'янином з походження, тут небагато змінює, бо, ймовірно, автор тлумачення, справді, має дуже мутне уявлення про нашу мову й навряд чи цілеспрямовано її спотворював у репліках персонажа. Мабуть, краще було би знайти інші засоби передачі макаронічної мови, ніж спотворення окремих українських слів та форм, бо це утруднює розуміння змісту висловленого і для російськомовного, і для україномовного читача.

З іншого боку, критичні сутички заблокували перспективу українського перекладу роману Марини Левицької. Коментуючи цю ситуацію, видавці нарікають на складний механізм купівлі авторських прав та непередбачуваність ринку. Проте сама авторка, як видно, не без слухності, підозрює тут інші причини: «... Українцям не подобається, як вони зображені в книжці. Чи, може, українським видавництвом не вистачає грошей – я не знаю, але це дуже сумно».

А от дискусії щодо роману виявляють лише тяжіння певних національних стереотипів, зрештою, винесених нами з

² Дроздовський Д. «Трактори» з невдалої історії не по-українськи // Всесвіт. – 2006. – № 7–8. Електронна версія: www.vsesvit-revue.kiev.ua.

колоніального минулого. Себто, позицію загнаного у глухий кут, що не може повноцінно жити, радіти й сміятися, а лише мусить агресивно боронити своєї останньої позиції. Це зраджує справжню провінційність сучасних українських культуртрегерів, які воліють гордовито ляяти переклад сусідів-росіян, але не заходжуватися створити йому розумну альтернативу, видаючи по-українськи. Для них не важить, що «Коротку історію...» нині перекладено тридцятьма п'ятьма мовами, що твір відзначено престижними преміями; важливі лише уражені національні амбіції, котрі унеможливають неупереджений погляд на феноменальне мистецьке явище.

Роман Марини Левицької, написаний у ключі популярної літератури, простий за формою, але ця простота приховує досить серйозний задум. Легкість форми, в якій переважають дуже динамічні й вимовні діалоги персонажів, тут поєднується з глибиною проблематики, що охоплює широке поле – від невдалої матримоніальної історії понадвісімдесятилітнього старика-емігранта до рефлексії над долею людини в ХХ столітті, епосі катаклізмів, котрі відтискають свій слід навіть на дітях та внуках жертв воєн і репресій.

Винесені на перший план комічні ефекти побуту, а також легкостравний іронічний стиль авторки переплітаються з драматичними мотивами, що їх означає тема минулого. Ретроспекція України, яка відкривається у спогадах роду Маєвських, а також у написаному батьком нарисі історії тракторів, є водночас сумна й обнадійлива, а принаймні запрезентована з неприхованою симпатією до цієї землі та її народу. Очевидно, авторка не ідеалізує українців, проте й не демонізує їх. Відкриття минулого служить ключем і дзеркалом, в якому герої роману не лише шукають утрачені чи призабуті враження, а й розширюють межі власної ідентичності, пізнають свої сумніви та помилки, зужиті, а все ж наново повторювані психологічні стереотипи.

З огляду на велику популярність роману Марини Левицької належить оцінити той симпатичний і переконливий образ України ХХ століття, який проглядає зі сторінок твору. Він складається з окремих штрихів і проявляється, сказати б, пунктирно в оповідній матерії роману. Проте точність і вимовність деталей – вражаюча. Знайдемо тут і згадку про короткотривалу ейфорію УНР, і про наступні репресії, що не оминули роду Маєвських-Очеретків, і про страшний голод 1933 року, і про повну безнадію війни, і про незносні умови в німецьких таборах праці. Переживши все це, люди мали би вважати себе щасливими. Проте спогади кошмарного минулого обтяжують їхню пам'ять і неодмінно відлунюють у

сучасній поведінці. Від минулого годі втекти, його не вдається забути чи цілеспрямовано викинути з пам'яті. Тому-то мама Надії, незважаючи на кпини оточуючих, завжди старанно берегла кожен овоч з власного городу й кожную крихту хліба, бо була певна, що часи голоду коли-небудь знову можуть повернутись і слід бути до всього готовим. Тому-то й старий Микола Маєвський впадає в дитинство, марячи про ідилічну Україну та свою допомогу батьківщині (у контексті такого добродійства приймає, між іншим, Валентину з її підлітком-сином). Через те саме і його дочка Віра не любить згадувати своє дитинство: вона була дитям війни, на відміну від лагідної Надії, що виростала в мирних, спокійних умовах. Травматичний життєвий досвід, давні кривди та непорозуміння не вдається застувати відносно заможним побутом.

Але ж до чого тут трактори? Переживаючи бурхливу мелодраму кохання та розчарування, старий Маєвський береться за написання історії техніки, яка протягом цілого життя була його захопленням, – для внуків, заради пам'яті. Можливо, це чергова ілюзія, в яку впадає цей пристаркуватий дивак. Та писана ним книжка, як виявляється, – то не лише оповідь про трактори й танки, бо її тлом стає конвульсійна історія двадцятого віку – з трагедіями людських кар'єр та життів. Тобто, історія тракторів перетворюється на історію людини, влади, сили й насильства, що схиляє до філософських роздумів. Пан Микола пише:

Поява трактора мала так само символічне значення, бо це уможливило заорювання меж, що означували наділи селян, об'єднуючи землю в єдиний великий колгосп. Це була заповідь смерті цілого суспільного класу – куркулів, тих селян, які мали земельну власність і в очах Сталіна були ворогами революції. Стальний кінь знищив сільську традицію та звичаї [...]. Кара Сталіна була безжальна. Учинив її з допомогою голоду [...]. Українське масло і збіжжя продавали в Парижі та Берліні, а багаті люди Заходу захоплювалися дивом радянської економіки. Але в українських селах люди голодували. Це велика, не описана трагедія нашої історії, котра лише зараз виходить на світло дня...

У світі читачами роману Марини Левицької, що став однією з найпопулярніших книжкових новинок останніх років, є, головним чином, люди, які про нашу країну не знають нічого або майже

нічого. Родинна історія українського емігранта, колись успішного інженера Миколи Маєвського, викличе в них посмішку, але також і співчуття. Герої-українці, хіба що за винятком шаржованого образу Валентини, видадуться читачеві звичайними людьми, із сильними і слабкими рисами, благородними, але й трохи наївними чи обмеженими. А доля України, палімпсестно означена у творі, стає переконливим доказом великої історичної драми, пережитої людством упродовж ХХ століття. Такий ефект своєрідної промоції України вартий зусиль багатьох українських дипломатів. Хоча, звісно, авторці йшлося не про Україну насамперед. Не засвідчуючи жодної етнічної обмеженості, цей роман оповідає про сучасну людину та її типові колізії, зокрема з віднайденням забутого родинного коріння та відновленням щирих сімейних стосунків. І, звичайно, про трактори, які, за задумом Сталіна, мали цілком замінити людей, проте, на щастя, так не сталося.

Тим часом сама Марина Левицька видала наступний белетристичний проект – роман «Два фургони» (Two Caravans, 2007). У ньому знову знайшла відбиток українська тема, причому цього разу інтерпретована в дещо іншому, серйозно-ностальгічному ключі. Відомій письменниці таки пощастило знайти прихильного читача на батьківщині своїх предків. Її другий роман вийшов друком українською в загальному пристойному перекладі Світлани Пиркало (К.: Факт, 2008). У недавньому інтерв'ю вона висловила втіху з цього факту. Йшлося, між іншим, і про те, що успіх «Фургонів» якоюсь мірою власкавить серця завзятих опонентів «Тракторів»³. Може, і так. Хоча друга книжка таки інша, а за браком «Тракторів» доводиться жалкувати. 2009 року Марина Левицька видала ще один роман – «Усе зроблене з клею» («We Are All Made of Glue»). Та це вже цілком інша історія.

³ Марина Левицька: «Чомусь існує очікування, що українські автори мають бути страшенно серйозними» // Україна молода. – 2009. – 20 лютого. Електронна версія: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1353/164/47703/>.

Танець тіней з минулого

Павел Смоленський. Похорон різну / Переклад з польської
Андрія Бондаря. – К.: Наш час, 2007. – 152 с.

На тлі тихої деградації української журналістики, знову затиснутої в політичних лещатах і цензурних пресах, втішає хоча б те, що час до часу виходять якісні перекладні книжки з цієї галузі. На чомусь усе ж треба вчити сьогоденних студентів, аби вони за кілька років не повторювали абеткових гріхів своїх попередників. А книжки зарубіжних журналістів – то добрий приклад не тільки сучасного ремесла в цій професії. Вони – приклад відкритої, пошукової, розкованої, нерідко провокаційної постави, яка формує громадську думку, не підлаштовуючись під владну кон'юнктуру чи, навпаки, під найневибагливіші смаки середньостатистичного реципієнта. Уміти збудити суспільну свідомість – то також мистецтво, вершини якого нечасто осягають медіаторці.

Репортаж – жанр короткотривалий. Тим вартісніший, якщо з інтересом читається через рік, два чи десять після написання. Це означає, що авторові вдалося знайти тему, актуальність якої не минула, і, що важливіше та важче, розставити в ній такі акценти, які продовжують хвилювати суспільну думку. Саме такою є публіцистика Павла Смоленського, що побачила світ в українському перекладі. Свого часу репортажі цього журналіста були опубліковані на сторінках польської періодики другої половини 90-х років ХХ століття, а затим вони склали резонансний томик «Rochówek dla rezuna», що вийшов 2001 року у видавництві Анджея Стасюка та Моніки Шнайдерман «Czarne». Нарешті дочекалися вони й україномовної версії, завдяки перекладачеві Андрію Бондареві та київському видавництву «Наш час». Прикметно, що книга вийшла у світ у серії «Класика світового репортажу», а кошти видання покрило Держкомтелерадіо України, включивши її до програми «Українська книга».

Репортажі Смоленського, справді, вражають класичною ясністю та простотою. Перо журналіста легко впорується з проблемами, котрі інших журналістів чинять або вкрай заангажованими, або безпорадними. А йдеться про суперечливу історію польсько-українських конфліктів середини ХХ століття, історію, що й досі розділяє наші народи, отіюючи сучасні відносини двох держав пам'яттю кривавого минулого, трагедій та мартирологій. Про це воліють не говорити вголос серед вищого політикуму Варшави чи Києва, а коли й говорять, то словесною риторикою все й закінчується. Та настрої упередження все одно досить міцні та тривкі, то ж тактика замовчування щодо них дає мало ефекту. Можливо, ліпше таки говорити? Павел Смоленський, власне, кажучи, стверджує це цілою своєю книгою. Він пише про надто дражливі речі, але вміє це робити так, щоби жодна з конфліктуючих сторін не почувалася скривдженою, що її думку не вислухали або перекурили. Рідкісне вміння, правда ж?

Незносна легкість пам'яті

«Похорон різуна» – книжка, невелика за обсягом, проте добре продумана за змістом. Вона містить сім нарисів, оточених двома благословеннями авторитетів, себто передмовою та післямовою. Передмова – ера класика світового репортерства Ришарда Капусцінського (на жаль, уже покійного), перекладена з польського видання 2001 року, до якого вона була спеціально написана. Післямова – вже українського поцінувача, історика, професора Станіслава Кульчицького. Утім, навіть без огляду на думку поважних фахівців, книга виглядає евристичною: вона не тільки відкриває замовчувані в обох суспільствах проблеми, а й – цілком переконливо – акцентує їхню вагомість для суспільної думки. Виходить, доля забутого поховання з часу війни – не маргіналізована сторінка історії, а епіцентр національної пам'яті, осердя нерозрадженої кривди... Колись Ніцше зауважив, що замовчані кривди в збігом часу стають отруйними. Здається, це саме той випадок, коли йдеться про історію міжетнічних злочинів та репресій: вона виявилася настільки отруйною, що й досі відлунує у свідомості людей.

Поховання колишніх злочинців – тема, яка дебатуються із невідь-якого часу. Не випадає тут узагальнювати, бо набуває вона цілком різної тональності – залежно від місця, часу й специфіки ситуації. Проте в європейській практиці, що віддзеркалює християнське бачення проблеми, виробилася норма: з могилами не воюють, їм належить дати спокій. Нерідко за цим показником судять про культуру народу – наскільки вміє він шанувати могили не лише власних предків, а й їхніх ворогів. З іншого боку, традиції

кривавої помсти в сучасному світі живучі, причому не тільки в мусульманських країнах, де вони міцно підперті релігійною ідеологією. Про це розмірковує автор рецензованої книжки, зіставляючи давні й сучасні візії польсько-українських конфліктів.

Хвалити П. Смоленського варто вже за те, що взявся писати про польсько-українські конфлікти періоду Другої світової війни. Ця тема була жорстко табуована цензурою за старих комуністичних часів, але й тепер її воліють обходити соромливою мовчанкою, аби не роздирати давніх струпів. Факт досить симптоматичний, бо він не кращим чином свідчить про відносність і крихкість молодії східноєвропейської демократії (маю на увазі й польську, й українську), котра ще тільки вчиться об'єктивності, але не квапиться осмислювати справді гострі, суспільно резонансні теми. Тому-то в обох суспільствах воліють краще мовчати або ж говорити пошепки. Адже відверта ескалація ворожнечі нікому не принесе користі, а потреба історичної правди й так щоразу покривається іншими, більш актуальними справами поточного моменту.

Павел Смоленський не боїться, що його звинуватять у бракові патріотизму чи симпатії до українців, хоча такі звинувачення таки лунають на його адресу, причому з різних політичних середовищ. Як справжній інтелектуал і відповідальний журналіст, він шукає такого стилю й тону оповіді, який не видався б несправедливим чи цинічним щодо жертв і їхньої пам'яті. З іншого боку, автор книги (на відміну від багатьох своїх героїв, зрештою!) свідомий потреби долати зужиті, позавчорашнього виробу, стереотипи. Озираючись назад, у минуле, він не упускає з поля уваги, що йдеться, за великим рахунком, таки про майбутнє, яке – що б там не було – потребує примирення та взаємного вибачення.

Пам'ять – складна й неоднозначна матерія. Вона фіксує минуле за неймовірними критеріями відбору, які часами дуже важко відстежувати. Павел Смоленський свідомий цього, коли розмовляє з персонажами своїх репортажів. Він знає, що існують різні версії історичної правди – залежно од того, хто і як згадає минуле. Ось характерний приклад із нарису «Тихо, Діонізію», в якому йдеться про трагедію Павлокоми. Підставою для винищення цього поселення стало зникнення семи поляків, які загинули невідомою смертю. Але нинішні мешканці села майже одноголосно заявляють, що це була справа рук УПА: саме такий причинно-наслідковий зв'язок принаймні пояснює садистську пацифікацію українського населення Павлокоми – як помсту, відповідь на злочин, а не самостійну каральну акцію. За відсутністю доведених фактів охоче послуговуються домислами й вимислами. «Одні стверджують,

– пише Смоленський, – що викрадачі були в різних мундирах, тож, можливо, це були люди з лісу. Інші – що на них були совітські строї, а на кашкетах – темно-сині смужки військ НКВД. Одні кажуть, що викрадених сімох поляків розстріляли в павлокомських лісах. Інші – що далі, коло Яворника. Місце страти і криї мундирів залежать від того, хто розповідає про викрадення – поляк чи українець» (с. 92).

До слова, про Павлокому. Нагадаю, що українське населення цього села (понад 360 осіб) було брутально замордоване спеціальним підрозділом Армії Крайової 3 березня 1945 року. Довгий час про Павлокому, як і інші подібні масові репресії українсько-лемківського населення Надсяння, не можна було навіть згадувати. Заборонялося й ушановувати невинно убієнних, серед яких здебільшого були жінки та діти (чоловіки або воювали, або загинули раніше). Безсумнівною є заслуга тих небагатьох сміливців, які, попри загальну апатію, цю тему таки порушували, бодай у медіях. Завдяки їхнім зусиллям (П. Смоленського в тому числі!) сьогодні в Павлокомі стоїть пам'ятник, який недавно урочисто відкривали обидва президенти. І є надія, що назва цього села стане символом прощення й поєднання двох народів з такою навзаєм зантагонізованою колективною пам'яттю. Ця пам'ять виявляється незною легкою, коли йдеться про основні пріоритети, про долю своїх предків та власне життєве середовище: їх хочеться бачити «чистими», вільними від тіні чужинців та ворогів.

Ціна правди

Павел Смоленський шукає втілення своїх тем серед людей, у гущі життя. Він опитує десятки свідків та ретельно нотує їхні враження. Зіставляє почуте з історичними фактами. Іноді провокує своїх співрозмовців питаннями, на які немає однозначної відповіді. Почувається, що він – гравець, майстер. Кожен із запропонованих сюжетів розгортається в історію пошуку правди, несвідомо забутої чи навмисне фальсифікованої. При цьому репортер лишається небагатослівним. Діалогів та прямої мови іноді може видаватися вам забагато. Немало в цих репортажах і риторичних питань – вони майстерно приховують авторські інтенції та оцінки, що рідко виражаються безпосередньо. Зате описи побуту та ситуацій зведені до мінімуму: автор не милується побутовими деталями, аби не відступати від головного. Його завданням є пошук правди минулого, а вона народжується на перехрестях численних приватних думок, найрізноманітніших – що більше, то ліпше. Саме ці думки ретельно нотує репортер; при цьому він майже уникає власних коментарів, або ж уплітає їх у канву розповіді

дуже майстерно, ненав'язливо, делікатно. Мабуть, так і належить говорити про трагічні сторінки минулого – спокійно, вдумливо, розважливо, – без надсадного пафосу, але й без цинізму та зверхності. Фактом лишається, одначе, що мало хто з журналістів володіє цим умінням говорити про важкий досвід минулого, відфільтровуючи ідеологічні пересади та контролюючи емоції.

Одна прикметна авторська симпатія все ж упадає в око. Це співчуття до таких собі останніх могікан – незвичайних людей, диваків, упертюхів, лицарів пам'яті, які в часи, коли вся суспільна думка упокорена та заколисана, продовжують її будити та дражнити, йдуть на конфронтації й відстоюють свою рацію. Це люди совісті, люди чину, Серед них – мешканець Павлокоми Діонізій Радонь – простий селянин зі змішаної польсько-української родини, який, шануючи пам'ять загиблих, розчищав смітник на місці колишнього цвинтаря, насипав могили й запалював на них свічі – усупереч волі місцевої влади та громади села. Це історик та архівіст з Варшави Євгеній Місило, завдяки пошукам котрого виходить на яву колись міцно схована правда про погроми українського населення в Надсянні. Чи греко-католицький священник з Перемишля, отець-митрат Степан Дзюбина, колишній в'язень тюрми в Явожно та генеральний вікарій греко-католиків Польщі в часи заборони й переслідування цієї конфесії комуністичною владою ПНР, справжній моральний авторитет серед духовництва, що одважується на гіркі публічні одкровення про злочини польської влади. Або – один із керівників ОУН Євген Стахів, легендарний організатор українського підпілля в Донбасі, котрий став героєм останнього нарису книги – «І прийде третій день».

Такі люди говорять правду, яка не вигідна загалові (не лише «чужим», а й «своїм!»), вони постійно наражаються своїми оцінками на несприйняття оточення. Проте в їхній поставі – не тільки виклик, а щось глибше й суттєвіше, той категоричний імператив, який не дозволяє мовчати, коли чиниться кривда й наруга. Зрештою, подібну поставу герої нарисів П. Смоленського *відпокутували* власним життям – тюрмами, репресіями, стражданнями, роками поневірянь та зневажень. Їхня місія свідків пам'яті – особлива: вона провокує образи й біль, але разом з тим має терапевтичну силу, бо лікує суспільство від пересудів, агресії та байдужості. Тобто, загалом кажучи, працює на майбутнє.

Нариси Павла Смоленського дозволяють уявити глибоку драму українців Польщі, яких у мононаціональній державі, та ще й з шовіністичними тенденціями, завжди трактували зневажливо. Навіть тепер, коли гасла демократії й рівності не є порожнім звуком,

їм важко вийти зі смуги упокорень, яких зазнали протягом понад півстолітнього періоду. Бо якщо у Варшаві говорять правильні високі слова про поєднання, то у провінційних селах Бірчі, Команчі або Павлокомі, та навіть у Перемишлі переважають неприязнь та лють, коли мова заходить про українців. Тому-то кожна практична справа, що мала б унаочнити взаємну толерантність, лише розсварює та актуалізує тінь давньої ворожнечі. Аби так не було, мають змінитися не тільки поляки, а й українці. Смоленський пише про поляків, які так і не сприйняли *заповідь прощення*: як слушно зауважує один із запитаних ксьондзів, ця заповідь виявляється найважчою до виконання. Та згадає автор і про польських українців, тихих, упокорених, боязких, котрі під тиском владної дискримінації цілком асимілювалися й вирізняються хіба що релігійним обрядом як такі собі дещо екзотичні поляки-некатолики.

З одного боку, невмирущий польський шовінізм, що й по сьогодні вчувається у галасливо-патетичних заявах «кресов'ян», тобто, виселенців із земель України (нарис «На погибель»). Або – байдужість та неприхований кар'єризм, що відлунює у вибачливих зізнаннях представників влади – вїттів Бірчі та Павлокоми, які, мовляв, «за», проте бояться прогніввити місцеве населення, що – категорично «проти» християнського поховання вояків УПА та вшанування українських жертв братовбивчої війни («Похорон різуна», «Тихо, Діонізію»). Так, слова динівського вїйта Станіслава Возного майже по-фрейдівськи зраджують за напускною риторикою справжні переконання: «... Коли я порушив тему цвинтаря, на мене одразу впала підозра, що я зарізяка, тобто українець, і що в мене, як то кажуть, чорне піднебіння... Я навіть мусив виправдовуватися. Але ви не подумайте нічого поганого. Для мене людина – це людина, без жодної різниці. *Навіть українець*» (с. 99, *письмівка наша – Я. П.*).

З іншого боку, повна незахищеність та пасивність самих українців, яких змусили мовчати та цькували довгі роки. Їх дискримінували не тільки як громадян, а позбавили навіть приватного «права на страждання», заборонивши повертатися до рідних осель після довголітнього вигнання та поклонятися могилам своїх рідних. Тепер асиміляція зайшла надто далеко... Справа б не рушила з місця, коли б не емігранти з Канади та США, які ініціювали перепоховання та меморіали («Лемко не може без лісу», «Право на страждання»). Та ще вперта непокірність отих останніх могікан, які, на жаль, відходять у кращі світи з почуттям невиконаного морального обов'язку. В одному з нарисів Павла Смоленського запитані українці скрушно розважають, що вони вже не сподіваються відновлення справедливості за свого життя, – втомилися

протестувати й чекати, зневірилися у владі, яка виявляється глухою до їхніх потреб, хоча на словах декларує добру волю.

Рецидиви поневоленого розуму

Поневолений розум, про який колись блискуче писав славний польський поет Чеслав Мілош, стає убогим та покірним. Це наслідок маніпуляцій масовою свідомістю тоталітарної системи, з якої вийшли (чи, власне кажучи, досі виходять, як переконає лектура репортажів П. Смоленського) наші суспільства: вона вдовбувала в голови нікчемність звичайної людини і параліч перед всемогутністю влади. Добре відомий досвід. Тому-то й гримаси поневоленого розуму на диво схожі. Павел Смоленський наводить думки пересічних поляків Бірчі, які бояться, що перепоховання вояків УПА буде зайвим свідченням українських претензій на цю територію. Подібні висновки звучать у виступах праворадикальних політиків у Перемишлі: вони вважають, що пам'ятники полеглим привертатимуть увагу сучасних українців, стануть місцем їхніх політичних маніфестацій, а це може бути небезпечним або навіть призвести до територіальних претензій на прикордонні землі Польщі.

Чи обґрунтовані такі заяви? Чи не видаються вони атавістичним спадком із віддаленого минулого, коли символічна присутність, скріплена кров'ю, могла заважити на територіальному поділі держав? Тепер маємо незалежну Польщу (до того ж, члена Євросоюзу та НАТО, що дає гарантії її безпеки та гідного міжнародного становища), є й самостійна Україна, тож давня ворожнеча, здавалося б, цілком втратила актуальність у світлі нових політичних реалій. Та ба! І українські коментарі, що спадають на думку в цьому контексті, – з того ж ряду. Як-от, побоювання напису на цвинтарі Орлят у Львові чи спротив окремих політичних сил щодо вшанування пам'яті жертв Волині. І там, і тут мотиви виявляються схожими у своїй несхожості, а людськими діями продовжують керувати *страх* і *упередження*, хоча суб'єкти цих заяв не здають собі з того звіт. Коли ж нам вдасться таки подолати цю непереборну силу страху?

Роздумуючи над спадщиною травматичної пам'яті, Павел Смоленський доходить глибшого висновку. Хоча воєнне минуле вже неймовірно далеко й давні образи стираються під тиском часу, все ж досі існують політичні сили, яким залежить на роздумуванні польсько-українського конфлікту, підігріванню в суспільстві настроїв агресії та ненависті. Тому-то порозуміння не вдається досягти й тепер. Цікаво, що авторські оцінки з 1998–2000 років, коли були написані нариси Павла Смоленського, анітрохи не застаріли. Хоча назовні багато що змінилося: Польща увійшла

до Євросоюзу та захищає права України в Європарламенті, високі політики обох народів приязно зустрічаються та декларують найкращі наміри... Але поза цим – обидва суспільства – і польське, й українське – живуть власними проблемами. Ці суспільства ще не готові перейти той принциповий поріг у взаємостосунках, який передбачає взаємне прощення минулого заради майбутнього.

«Похорон різнуа» – відчайдушна спроба наблизити цей момент взаємного прощення. Автор апелює до свідомості своїх польських читачів, увипуклюючи їхні зужиті стереотипи та упередження. Він одважно рухається небезпечним, нашпигованим мінами непорозумінь, тереном. І слушно, бо чекати фахових істориків, котрі, мовляв, прийдуть і розставлять усі крапки над «і», не випадає. Принаймні в нашій ситуації, коли історична наука не вільна від політики, а свідомість дослідників – від тих-таки упереджень¹. Тому Павел Смоленський не лише має одвагу порушувати ризиковані проблеми, а й послідовно шукає їхнього розв'язання (певна річ, засобами, доступними публіцистиці). Він старанно наводить аргументи сторін конфлікту, подає фрагменти історичних документів, запитує в себе і в читача. Урешті, схиляє нас до довірливого тону, який так важливий у діалозі, коли йдеться про потребу зрозуміти іншого, а не лише висловити власну рацію.

Саме ця увага до Іншого – меншого, скривдженого, стражденного – переймає в лектурі цих нарисів. Вона є свідченням уразливості сучасного публіциста на традиційно табуовану проблематику, готовності говорити про наболіле спокійним та розважливим тоном, сміливо долати закостенілі пересуди й загальникові оцінки історії. Певно, має рацію автор, коли найміцніші закиди керує в бік еліти – представників влади, політиків та духовників: реалізація ідеалу порозуміння великою мірою лежить у їхніх руках, і, схоже, ці люди нерідко не усвідомлюють моральної відповідальності свого становища.

Книга Павла Смоленського читається легко й захопливо. Це значною мірою заслуга перекладача Андрія Бондаря. Тлумачення вникливе й адекватне, попри те, що текст не можна назвати легким – у ньому чимало термінів, експресивних чи пейоративних висловів та топонімів. У цілому перекладач дуже сумлінно виконав свою роботу. Можна, щоправда, закинути кілька дрібних огріхів на взір: «Сходження Святого Духа» (замість – «Зішестя»), «ксьондз» замість

¹ Український приклад обговорення подібних «гарячих» тем не менш симптоматичний. Свого часу таку дискусією ініціювала газета «День», однак ширшого відгуку в суспільстві вона, здається, не викликала. Хоча публікації газети, які потім склали книгу «Війни і мир, або «Українці – поляки: брати/вороги, сусіди...» (К., 2004), загалом вартісні й однозначно варті ширшого резонансу, ніж досі.

«священик» або «отець» (йдеться про греко-католицького пароха) на с. 36, «займає ... становище» замість «займає посаду» (с. 126), «після інтервенції» замість «після втручання» (с. 130) та под. Також варто б подавати українські, а не спольщені, варіанти окремих топонімів – принаймні там, де це цілком виправдано історично, як-от: Горлиці (а не «Горлице», бо саме в першому варіанті воно знане серед українців, зокрема в долі Богдана Ігоря Антонича), галицько-львівський райцентр Городок (а не «Грудек Ягеллонський»). Однак це суцї дрібниці на тлі загалом порядного перекладу книжки.

Утішно, що збірка публіцистики Павла Смоленського таки примандрувала до українського читача. Певна річ, ставлячи болючі й незручні питання перед польським суспільством, відомий журналіст відтепер мимоволі апелює й до нашої національної свідомості. Адже немало з порушених проблем належать до спільної травматичної історії Польщі й України, і якщо в деталях ми такі істотно різнімося, то в підходах і методах нерідко зраджуємо багато спільного. Є нагода зайвий раз переконатися у слушності Франкових слів, винесених в епіграф одного з нарисів, – про найтісніше пов'язані і не менш неймовірно розсварені між собою два народи, якими є поляки й українці.

Лишається міцно пожалкувати про дві речі. *По-перше*, про те, що книжка Смоленського не викликала ширшого відгуку в українському суспільстві, хоча це, мабуть, сподіваний ефект, допоки ми такі безпорадні стосовно проблем власної історичної пам'яті. Таким чином, блага сподівання проф. С. Кульчицького, висловлене у післямові, – про те, що «наші громадяни з інтересом і вдячністю» (с. 149) оцінять українську версію цих репортажів, поки що лишається риторичним, його варто визнати хіба що добрим авансом на майбутнє. Тим часом обговорення подібних речей – дуже на часі. Бо хочемо цього чи ні, в європейській перспективі (а про неї так багато мріємо й так гучно говоримо останнім часом!) маємо чітко розставити акценти (бодай ключові!) своєї історичної пам'яті, знакового минулого, яке мимоволі відкидає тїнь на сучасне та майбутнє.

По-друге, випадає пожалкувати, що в Україні немає журналістики такого формату (принаймні, в межах означеної драматичної проблематики), яку можна було б запропонувати до продовження серії «класики репортажу». Що не можемо похвалитися, скажімо, конґеніальною книгою про трагедію поляків Волині – чесною й відкритою, без ура-патріотичної риторики та нафтаїнної непримирненності, що зраджує натепер смішнуваті фобії слабкості й бездержавної меншовартості. А це таки дуже важливо, хоч би хто що не казав про черговість стратегічних завдань (мовляв, спочатку

наведемо лад у своїй хаті, а вже потім займемося стосунками з сусідами, – дивна, короткозора логіка наших політиків).

Хоча Павел Смоленський нерідко послуговується спрощеною чорно-білою оптикою й відповідними топосами *бандитів* та *жертв*, варто пам'ятати, що він чинить це за логікою своїх героїв-співрозмовців, котрі й досі сприймають світ у чорно-білих кольорах. Проте вміщені в книзі «Похорон різун» репортажі усе ж схиляють нас до бачення історії як панорами повнозначної, кольорової, багатопланової. Бо той символічний простір, який означає автор, є відкритим до нових думок, аргументів, значень і розумінь. Очевидна річ, при збереженні того, що має лишитися непорушним, – християнських заповідей та узвичаєних моральних норм, без яких неможливо уявити собі ані повновартісний народ, ані його добрі взаємини з сусідами, ані європейську державу. Звідси й перспектива відповіді на сакраментальне питання: чи *різун* заслуговує бути похованим по-християнськи? чи болючі уроки пам'яті й надалі застуватимуть для нас будівництво мостів між народами – в ім'я майбутнього миру, а не вчорашньої зненависті?..

Поховання колишніх злочинців – тема, яка дебатуються із невідь-якого часу. Не випадає тут узагальнювати, бо набуває вона цілком різної тональності – залежно від місця, часу й специфіки ситуації. Проте в європейській практиці, що віддзеркалює християнське бачення проблеми, виробилася норма: з могилами не воюють, їм належить дати спокій. Нерідко за цим показником судять про культуру народу – наскільки вміє він шанувати могили не лише власних предків, а й їхніх ворогів. З іншого боку, традиції кривавої помсти в сучасному світі живучі, причому не тільки в мусульманських країнах, де вони міцно підперті релігійною ідеологією. Про це розмірковує автор рецензованої книжки, зіставляючи давні й сучасні візії польсько-українських конфліктів.

Голоси й відлуння

Мілош Чеслав. Абетка. Пер. Наталки Сняданко; передмови Юрія Андруховича, Наталки Сняданко. – Харків: Треант, 2010. – 384 с.
Мілош Чеслав. Придорожній песик. Пер. Ярини Сенчишин. – Львів: Літопис, 2001. – 336 с.

З початком 2011-го офіційно стартував Рік Чеслава Мілоша. Сусідня Польща, проголосивши його, планує провести широку низку заходів не лише у своїй країні, а й в усьому світі. У цьому випадку світове визнання поета вдало збігається з універсальністю його таланту, що спричинився до збагачення різних національних культур – польської, литовської, американської. Рік Мілоша – це також зручна нагода, аби замислитися над рецепцією його творчості в сучасній Україні.

Поет після поезії

Одвічна проблема: що робити поетові, коли закінчується поезія? Адже це короткочасний спалах, раптовий зблиск, екстаз творення. Як же тоді заповнити довгі паузи поміж осяяннями поетичного натхнення? Тим більше, коли поет переживає час своєї слави? Публіка, пізнавши талант, надалі чекає від нього відкриттів, а поет утомився й вичерпав свій творчий потенціал...

Особливої гостроти зазначена проблема набуває у двох випадках. По-перше, тоді, коли поет зазнає кризи середнього віку, а його молода муза потроху переходить у середню вагову категорію, стаючи незграбною, повільнішою, ледачішою. Тоді поет або зупиняється й перепрограмує сам себе (у випадку вольової, сильної особистості), або ж починає переспівувати власні давніші мотиви й образи. Зазвичай переважає останнє, що цілком зрозуміло.

Ще драматичніше криза ідентичності переживається у старшому віці. Адже тоді не лишається часу на якісь радикальні зміни.

Доводиться змиритися з тим, що є. А змиритися важко. Поезія ж із дефініції є бунтом. Як можна погодитися з власною творчою неміччю, з отяжілістю своїх відчуттів, емоцій, рефлексій – того органічного матеріалу, без якого неможлива добра поезія? Очевидно, найчастіше поетові доводиться втікати в суміжні літературні форми. Він удається до прози, вправляється в публіцистиці або ж поринає у спомини з активним залученням самокоментарів. І тим самим реалізує останній шанс на реабілітацію в очах усе ще заінтригованого чительника.

Творчість Чеслава Мілоша (1911–2004) пізнього періоду його життя містить усі характерні ознаки такої, об'єктивно зумовленої, кризи. Поет уже мав за собою найамбітніші вершини, а життя тривало й невтомна творча натура потребувала самореалізації у слові. Нагадаю, що літературну кар'єру, почату ще в передвоєнній Польщі, він продовжив після війни в еміграції, блискуче розвинув її в США, ставши одним з провідних поетів цієї країни. Найвище визнання, яким є літературний Нобель, здобув 1980 року. Період Мілошевої еміграції, який тривав цілу епоху (1951–1989), був сповнений, як водиться, багатьох надій і розчарувань, що неодмінно відбилися на його творчості. Проте світовий розголос і нагородження Нобелівською премією безумовно зміцнили позицію поета у світовій культурі, а разом з тим обеззброїли його численних критиків. Його повернення на батьківщину, звільнену від комуністичного тоталітаризму, супроводжувалося масовими зустрічами, патетичними промовама та загальним захопленням публіки. І це був чи не останній триумф поета в нинішній Європі.

Однак уже через кілька років такий масовий інтерес істотно зменшився. У 1990-х роках нобелівський лауреат і живий класик польської літератури продовжував працювати тихо, без медійного галасу. У його творчості останніх літ нерідко виникає мотив утоми й змудження. Причому поет не приховує того, що старіє й байдуже до проблем, які колись так його хвилювали. Навіть навпаки, він намагається рефлектувати про те, про що зазвичай воліють мовчати, бо писати про це незручно. Щось подібне до знаної з Біблії боротьби Якова з ангелом: за парадоксальною логікою, опонентом поета стає ... сам поет, його минуле, слава, визнання – і незручності з ними стереотипи сприйняття.

У Мілошеві есеїстиці останнього періоду це особливо помітно. Вона склала кілька книжок – «Придорожний песик» (*Piesek przydrożny*, 1997), «Абетка Мілоша» (*Abecadło Miłosza*, 1997), «Інша абетка» (*Inne abecadło*, 1998). Есеїстика – мовлення поета після поезії. Коли найвартісніше вже сказане, проте автор продовжує свій шлях. Шлях тривання у Слові. І рівночасно – шлях занурення в Бут-

Очевидна річ, в есеїстиці Мілоша не обійшлося без автокоментарів. Така вже природа творчої натури: чим більше письменник переймається світовими болями, тим більше прискіпливо вглядається у власне творче Я, прагне критично осмислити свої стосунки з оточенням, свою відмінність від інших. У випадку Чеслава Мілоша на надзвичайну вразливість творчої натури накладається філософічний, інтелектуальний характер його обдарування, що схиляє до роздумів, до аналізу й самоаналізу. Критики завжди вирізняли в його поезії інтелектуальну складову, нерідко підносячи її до рангу домінанти індивідуального стилю письменника. Ця якість так само виразно проявляється в есеїстиці.

Есеїстика поета-нобеліста справляє враження відкритої, широкої й тим симпатичної прози. Автор стремить до подолання всіляких меж, які стримують свободу творчої рефлексії світу, – чи то дискурсивного характеру, чи то накинутих згори. Його зусилля спрямовані на подолання стереотипних уявлень про світ, причому ця праця має стратегічний характер. Адже тільки таким чином можна реалізувати свій творчий виклик світові, наголосити на оригінальності, яка в щоденній дійсності рідно буває гідно оцінена.

Есеї Чеслава Мілоша дуже різноформатні. Здається навіть, що письменник зумисне руйнує усталені форми, які не задовольняють його своєю традиційністю та однозначністю. Він то вдається до стислого запису думки чи спогаду, що обмежується одним абзацом тексту, то подає й коментує якісь важливі цитати, то організує більш розлогий і докладніший аргументований кількосторінковий текст. Під час читання впадає в око насамперед розмаїтість і строкатість цих творів, і лише потім осягаєш ту неочевидну спільність, яка спонукала об'єднати їх у межах однієї книжки.

Усе це яскраво індивідуальне. Щодо «абеток», то в них автор навіть спеціально акцентує на суб'єктивності змісту й форми свого письма. Найкраще, коли читач Мілошевої есеїстики є підготовлений, себто він уже знає попередню творчість поета – і то не лише вірші, а й критику, спогади, переклади тощо. Такий читач уявляє інтелектуальні горизонти Мілоша, ідентифікує його численні віднесення та покликання, прямі цитати й приховані алюзії. Бо в цих пізніх есеях поет не вважає за потрібне ретельно вибудовувати ланцюжки логічних аргументів та умовиводів. Рух наратора тут радше не поступовий, а коловий: час від часу він знову повертається до тих самих «проклятих» проблем, яких не вдалося розв'язати в попередній творчості. Інакше кажучи, востаннє реалізує своє право взяти слово у вирішенні цих проблем, додати якийсь акцент чи штрих, що досі не прозвучав. Хоча глибоко літній автор

цілком ясно собі усвідомлює: час передати слово іншим. Бо ж світ радикально змінився упродовж драматичного двадцятого віку, а пізнати його глибше, свіжіше, по-новому зможуть лише молоді люди, відкриті на цивілізаційно-культурні зміни, проте й збагачені аналізом досвіду минулих поколінь.

Відтак округини Мілошевих думок нерідко сприймаються як властивий заповіт поета, як квінтесенція його тривалих (можна сказати: пожиттєвих) роздумів, як висновок із його багатого біографічного й естетичного досвіду. Проте все це подається не в формі нудного трактату чи обважнілої мудрості старця. Мілошеві вистачає таланту й самоконтролю, аби максимально скрасити форму, аби надати їй приватної привабливості та суб'єктивного шарму. З іншого боку, він не оминає дражливіх мотивів старіння, щиро сповідаючись читачеві в окремих місцях, як непросто дається оця, присутня в тексті, легкість стилю, яку ціну має платити за неї сам автор, котрий старанно фільтрує власні рефлексії, аби вони не перетворювалися в потік суцільних нарікань на людей та доквілля.

Абетковий мінімум

Оригінальність форми й композиції вражає в «Абетці» передусім. Тут автор майстерно використав постмодерний принцип гри, умовної матриці, за яку правує цього разу загальноприйнятий в письменному суспільстві алфавіт. Сам Мілош зізнавався, що задумав був роман, однак пошук великої форми привів його саме до такого композиційного укладу. Звісно, абетка може бути й романною матрицею, як це блискуче довів Умберто Еко своїм знаменитим романом «Хозарський словник». Проте з дефініції вона радше противиться великій формі, сприяє подрібненню й фрагментаризації певної історії, заперечує фабульність як основу романістики.

Так сталося й із абетковим задумом Мілоша. Замість повноцінного роману постало щось інше, щось, що, за авторовим визначенням, знаходиться «на межі роману». У кожному разі, саме в таку форму втілились авторові зусилля створити великий епос. Утім, говорячи про романний жанр, поет добре здавав собі справу з того, що не має права повторюватися. А свого часу він уже освоював епічну форму, видавши автобіографічний роман «Долина Ісси» (1955), щоденник «Рік мисливця» (1991), не кажучи про численні критичні статті та есеї автобіографічного характеру.

Коли говорити про українські контексти, то цілком логічно виникає аналогія творчості Юрія Андруховича. Адже попередня книжка письменника «Таємниця» вийшла у світ із невідповідним жанровим визначенням «замість роману», а його остання книга,

яка щойно готується до друку, укладена як приватний лексикон міст, в котрих авторові вдалося побувати. До речі, Андрухович став автором передмови до українського перекладу Мілошевої «Абетки». Подібну укладанку коротких текстів у більшу епічну цілість спробував свого часу здійснити Тарас Прохасько, що видав «Лексикон таємних знань».

Мілош вражає тим, що руйнує певні оптимальні чи просто загальноприйнятні ієрархії цінностей. У його есеях таким цінностям протиставляється приватний досвід письменника. Тому в них загалом небагато слідів авторової «забронзовілої» й, навпаки, багато суто суб'єктивних рефлексій з яскраво вираженою індивідуальною підкладкою. Мілош не боїться виносити на люди свої приватні чи навіть інтимні переживання. Конкретні деталі пережитого, які видаються нам цілком довільними, випадковими, малозначними, слугують для письменника орієнтирами й знаками чогось більшого, а то й чогось глобального, закономірного, основоположного. Звідси такий винятковий інтерес до деталей – споминів далеких років, силуеток приятелів і знайомих, цитат із класиків та віднесення до їхньої біографії тощо. Однак саме в подібній «дріб'язковості» й виявляється на повну силу той унікальний образ світу, який презентує Мілош. Той образ світу, який потонув в імлі, зник, пішов у небуття разом зі смертю поета.

Поет був абсолютно свідомий унікальності матеріалу, яким оперував у своїх старечих споминах. У його есеїстиці ця свідомість зазнає своєрідної апологетизації, що твориться за принципом дзеркальної проєкції. Голоси пам'яті, сприйняті з відстані далеких років і десятиліть, стають найавторитнішими визначниками власної ідентичності оповідача, постать якого в цьому контексті улягає виразній дематеріалізації, себто сама переходить в умовно-ідеальний вимір спогадування:

Я наповнений пам'яттю про людей, які жили й померли, пишу про них, одночасно усвідомлюючи: ще мить – і мене теж не стане. І ми разом є ніби хмарою чи міражем посеред витворів людської цивілізації двадцятого століття. Мої сучасники – спорідненість, яка базується на тому, що ми живемо в тому самому часі... (с. 363).

Варто наголосити, що есеїстика Мілоша звучить для нас сьогодні як відлуння зовсім іще недавньої, з відчутним і живим подихом ХХ століття, доби, коли наше існування на цьому світі ще скрашували своєю активною присутністю великі старці. Серед

них – видатні поляки. Окрім Мілоша, це Іван Павло II, Станіслав Лем, Лешек Колаковський, Збігнєв Герберт тощо. Справді, їхня прониклива думка надто відірвалася від реалій свого часу. Тому й виникло враження незатишної порожнечі, містичної лакуни після їхнього відходу. З'явилось відчуття розірваного ланцюгу поколінь, про що з занепокоєнням пишуть польські гуманітарії. Українці можуть тільки іронічно посміхнутися на такі трени: нам би подібні проблеми! Адже сучасна Україна так гостро потребує голосів мудрих старців, їй так несказанно бракує моральних авторитетів. Що вже й дивуватися свідомості безбатченків, яка раз по раз озивається в рефлексіях молодших поколінь. От і Юрій Андрухович у передмові до «Абетки» прохоплюється ноткою жалю, що в українській літературі таки немає своїх справжніх патріархів. Бутафорні й блазеньські, яких подостатком, – то вже цілком інша річ. Хоча, хто знає, чи популярність блазенати не викликана власне тугою за суспільними авторитетами, характерною для актуального моменту нашого історичного розвитку?

Наскільки зафіксоване у слові є нетлінним, можна сперечатися. У випадку Мілоша зафіксоване, оприявлене в його есеїстиці останніх років, принаймні лишилося виразним саморельефом натури письменника й мислителя. Це логічна крапка творчих пошуків. Інше, більше, повніше – скажуть критики, біографи, дослідники. Есеї – це останнє автентичне мовлення самого автора. Важливе остільки, оскільки важливий фінальний монолог п'єси, коли завіса от-от має опуститись. Чеслав Мілош був абсолютно свідомий цього ефекту, як видно. Тому гідно відіграти останній акт для нього – справа честі. Письменник зовсім не схильний до самовихваляння й самохизування, дарма що має до того всі підстави. Його пріоритет – самоаналіз. І в цьому плані Мілош достойно втілює силу, напруженість, пульсування вже виразно старіючого інтелекту.

Цілком умотивованим епіцентром Мілошевої рефлексії стає відчуття часу. Воно визначає міру речей і створює масштаб, коли йдеться про оцінки давніх чи недавніх подій, перейдених випробувань долі, минулих знайомств та зустрічей:

Думати про час – означає думати про людське життя, а це настільки широка тема, що займатися нею – те саме, що думати взагалі. Різниця, які відділяють нас одне від одного, – стать, раса, колір шкіри, звичаї, погляди, вірування – усе це ніщо в порівнянні з фактом, що всі ми зіткані з часу, що народжуємось і помираємо,

одноденні метелики. «Зараз», яке неможливо охопити, тікає назад або вперед, це або спогад, або мрія. Мова, якою ми спілкуємося, – це модельований час, так само і музика. А хіба малярство чи архітектура не перекладають ритм на простір? (с. 363).

Дім голосів

Цілком природно, відтак, що в есеях він переважно говорить про інших, хоча ця мова виразно індивідуальна: формулюючи оцінку щодо тієї або іншої особи, автор приміряє ті ж критерії й щодо себе самого. Взагалі, грайлива форма абетки дозволяє йому змішувати різні ієрархічні ряди, ставити поруч із загально-визнаними авторитетами культури ХХ століття своїх приятелів різних років, себто авторитети цілком приватні, що жодною мірою не претендують на всезагальне визнання, проте є симптоматичними посталями в контексті своєї доби. Цим підкреслюється суб'єктивність Мілошевих оцінок, з одного боку. З іншого ж, письменник указує на палімпсестний характер самої культури, в котрій немає раз і назавше прописаних правил та незрушних канонів. Принаймні на межі ХХ–ХХІ століть динаміка перегравання й перезаповнення канону стає вражаючою, чого не міг не спостерегти поет-нобеліст.

Алфавітний принцип укладання компендіуму дозволяє-бо читати не тільки у прямому порядку називання літер, а й у довільному, – при цьому цілісність сприйняття тексту не порушується. Це таке своєрідне дзеркало, коли, пишучи про інших, пригадуєш себе колишнього, ще раз осмислюєш перейдену життєву дорогу, її вершини та низини. «Старість перетворила мене на дім, відкритий для голосів людей, яких я знав раніше, про яких чув або читав», – стверджує автор «Абетки». Отже, письменник намагається освоїти той умовний дім, дім споминів і пам'яті. З іншого боку, варто оцінити, наскільки він опирається стихії споминання, яка загрожує затопити весь текстовий простір. Мілошеві ж важливо не лише згадувати, а й аналізувати, розважувати та оцінювати.

Які заповіді лишив поет нащадкам? Широ знімаючись не лише в людських, а й у власних помилках, він утверджує своє право постійно задавати питання – навіть якщо ці питання незручні, неетичні чи тупикові, бо на них годі знайти відповіді. Щодо світу Мілош завжди сповідував відкриту поставу: світ у його розумінні не є субстанцією абсолютною. Кожен із нас, заявляє письменник, на

свій спосіб співтворить довкілля, відтак і ділить відповідальність за його долю. Ось властиве кредо автора, сформульоване в «Придорожному песику»:

Я не можу ствердити, що світ – звичайний.
Для мене він і прекрасний, і такий страшний, що
годі стерпіти. Усе вказує на те, що його або створив
дідько, або він став таким унаслідок предвільної катастрофи.
У другому випадку смерть на хресті Бога-Спасителя набуває значення (с. 161).

Справа, отже, не в тому, щоби приймати світ таким, яким він є. Слід постійно замислюватися над його сутністю. Ба більше, роздумуючи над одвічною кривдою, Мілош доходить парадоксального, мало не цинічного, висновку, що у принципі катастрофи людства (як хоч би концтабори та масова загибель людей у Другій світовій війні) нічим не відрізняються від законів природи, в якій також панує насильство, агресія та смерть одного коштом піднесення чи порятунку іншого. Людство тільки наслідує ці норми, застосовуючи їх на іншому рівні. Проте концептуально важливим для гуманіста Чеслава Мілоша є інше: людина саме тим вивищується над рештою світу, що вона здатна задавати собі моральні питання, чинити моральний вибір. Тим, що вона спроможна на опір стосовно засад, яких не може змінити. «У моральному протесті проти того, як влаштований світ, – пише поет, – у питанні, звідки береться цей крик обурення, починається захист особливого місця людини» (с. 160). Тому-то людина може протиставити звичайності світу власну незвичайність або надзвичайність, і в цьому реалізувати унікальну свою місію на цій землі.

Есеїстика Чеслава Мілоша видавалася по-українськи й раніше. Причому не тільки пізня. Одна з найбільш відомих його книжок – «Родинна Європа» (Львів: Літопис, 2007), що виглядає на концептуальне обґрунтування долі політичного емігранта з охопленої червоним тоталітаризмом Східної Європи, – вийшла у світ зовсім недавно, у цілком доброму перекладі Лідії Стефановської та Юрія Іздрика. Раніше те ж таки львівське видавництво «Літопис» удостоїло вкраїнській публіці збірку есеїв «Придорожний песик» у перекладі Ярини Сенчишин (2001).

Видання «Абетки» зовсім свіже, бо з'явилося на книжкових полицях щойно (Харків: Треант, 2010), перекладене Наталкою Сняданко. Щоправда, переклад, як зазначається в передмові, було виконано ще 2001 року, тоді як наступний час книжка чекала на видавця. Шкода, і тут ми не встигли. Бо 2001-го поет ще

міг потримати в руках це українське видання. І втішитися, бо високо цінував видання своїх творів у Литві, Росії чи Україні, вважаючи, що саме в нашій частині Європи вони будуть більше потрібні й зможуть викликати значний резонанс у добу суспільної трансформації.

«Абетка» цілком гідно презентує українському читачеві пізнього Мілоша: заглибленого в себе, зануреного у свою минувшину – починаючи від довоєнної Віленщини через комуністичну Польщу до вільного світу – Франції та США, а потім, уже на схилі літ, – у зворотному порядку (письменник повернувся до Батьківщини й оселився у Кракові 1993 року). Автор «Абетки» заслуханий у голосі своєї епохи, котра на початку XXI століття вже однозначно вважалася епохою перейденою. Доживаючи свого віку (помер у 93 роки), він знову й знову повертався до пережитого, укладаючи його на різні способи. Звідси й принцип лексикону, який дозволяє такі комбінації та перетворює їх у цьому випадку на захопливу гру. До речі сказати, за цією такою ознакою Мілош скомпонував і останню збірку, яку було видано в рік його смерті, – «Літературна комора» (*Spizarnia literacka*, 2004), тобто як книжку-колекцію з цілком чітко заявленими приватними інтенціями. Вона подібним чином засвідчує подоріж у минуле – до людей, яких автор знав і любив, до мудрих книжок і місць, у яких приємно бувати. Ця збірка ще чекає на свій український переклад.

Щоправда, в нашому середовищі Мілошева есеїстика не викликала значного розголосу. Український культурний істеблшмент головно концентрується на власних бідах і відносно нечасто переймається проблематикою такого глобального рівня, як це робить польський нобеліст. Власне маленьке подвір'я й дрібні інтриги в нашому національному домі – цінність цілком конкретна, а от якась далека еміграція, Європа, Америка, змішування ідентичностей, вірність своїй мові в іншомовному оточенні, примарність майбутнього у глобалізованому світі – такі речі видаються нам чимось далеким, мало не заобрійним.

Мабуть, ще не час. Відкривати Мілоша доведеться пізніше. І осмислювати його по-справжньому. Як поета. Як інтелектуала. І як поета після поезії.

ЗМІСТ

Передмова	5
-----------------	---

Розділ I. Поетика культових місць

Місто, варте культу	9
Схід Сергія Жадана	26
ІБТ у країні чудес	42

Розділ II. Ігри з історією

Східний диван Володимира Даниленка	53
Нешасливі коханці й блудні сини	64
Відчуття минулого та гопак на кістках	70
Пан і бранець часу (про «Століття Якова» Володимира Лиса)	87

Розділ III. Жіночі апокрифи

Патетика і провокація (Ліна Костенко)	99
Жінка, пам'ять, мова (Оксана Забужко)	118
Совок і свобода (Леся Степовичка)	128
Острівна хроніка (Надія Мориквас)	139

Розділ IV. Чужі дзеркала пам'яті

Стратегія пограниччя (Александр Ф'ют)	149
Батьківщина як біографія (Герта Мюллер)	159
Кохання і трактори (Марина Левицька)	180
Танець тіней з минулого (Павел Смоленський)	192
Голоси й відлуння (пізня есеїстика Мілоша)	202

ЛІТОПИС ВИДАНЬ ПВД «ТВЕРДИНЯ»:

Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І. В. Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.

У монографії досліджується мілітарний вектор української художньої свідомості в контексті тоталітарної літератури. Авторка виокремлює мілітарний чинник як пріоритетний при формуванні колективної совєтської ідентичності, що визначав засадничі архетипи літератури та стандарти культурного спілкування. У координатах української літератури проаналізовано моделі мілітарного наративу від становлення соціалістичного реалізму до поліструктурованості часів Другої світової війни та ерозії й профанації в епоху шістдесятництва.

Книга адресована усім, хто переймається проблемами українського гуманітарного простору, а передусім науковцям, викладачам вищої школи, студентам-філологам.

Мартинюк М. І. Національна ідея в життєтворчості Володимира Самійленка : монографія / М. І. Мартинюк. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. – 192 с.

У монографії значну увагу приділено широкому філософському аналізу філологічних аспектів наукової проблеми – проєкції національної ідеї на життєтворчість Володимира Самійленка. Творчу індивідуальність письменника розглянуто в історико-літературному контексті як об'єкт і суб'єкт національної ідеї, досліджено роль «української стихії» у формуванні життєвої та громадянської позицій митця, простежено еволюцію його світогляду, подано динамічну і статичну характеристики національної ментальності українського народу через типізацію окремих питомих її рис у характері створених автором персонажів.

Видання є цінним передовсім своєю теоретичною і широкою джерельно-бібліографічною базою, а також змістовними й цікавими додатками, в яких витворено живий цілісний образ митця за посередництвом унікальних (рідкісних) мемуарно-епістолярних матеріалів до його життєпису.

Яручик В. П. Українська література в Польщі (Історія, видавнича діяльність та періодика, літературні дискусії, поезія) : монографія / В. П. Яручик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. – 156 с.

Книгу присвячено українському літературному процесу в Польщі. У дослідженні проаналізовано загальнокультурні й суспільно-історичні риси літературного процесу, джерела української поезії Польщі, визначено основні періоди її розвитку, встановлено ідейно-тематичні, жанрові та стилістичні доміанти, з'ясовано роль періодичних видань у літературному житті, окреслено провідні постаті аналізованого літературного процесу, показано їх внесок у розвиток українського поетичного слова, визначено роль великої і малих батьківщин у творчості досліджуваних письменників. У виданні зроблено першу спробу комплексного літературознавчого огляду української поезії Польщі як цілісного мистецького явища.

ISBN 978-966-2115-59-8

ISBN 978-617-517-000-7

ISBN 978-966-2115-99-4

ЛІТОПИС ВИДАНЬ ПВД «ТВЕРДИНЯ»:

Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. О. Кочерга. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 656 с.

У книзі з'ясується своєрідність культурософської концепції Лесі Українки як цілісного явища з властивою йому внутрішньою організацією, кодифікацією, структурою універсалій та цінностей, що знайшли відображення у драматургії письменниці. Детально аналізується семіосфера драматичних творів «Орґія», «Руфін і Прісцилла», «Камінний господар», «Кассандра», «У пунці», «Адвокат Мартіан» та ін. На основі аналізу репертуару знаків та декодування хронологічно-аксіологічної системи культурософських поглядів Лесі Українки доводиться культуроцентризм художнього мислення письменниці.

Призначена для студентів-філологів і викладачів вищої школи, вчителів-словесників, літературознавців та всіх, хто цікавиться творчістю Лесі Українки.

Бондар-Терещенко Ігор. Культпросвіток : літ.-крит. статті / І. Є. Бондар-Терещенко. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 212 с.

До книги літературно-критичних статей «Культпросвіток» увійшли рефлексії культового критика Ігоря Бондаря-Терещенка (ІБТ), присвячені різнобічним тенденціям літературного процесу 2000-х років – як в Україні, так і в «ближньому» та «дальньому» зарубіжжі.

Для широкого кола небайдужих читачів.

Завжди і у всьому залишатися собою : штрихи до літ. портрета Йосипа Струцюка / упоряд. В. В. Бабій і В. В. Царюченко ; відп. за вип. Н. П. Горик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 388 с.

У цьому збірному літературному портреті вміщено спогади відомих діячів України та Волині про життєвий і творчий шлях нашого земляка, письменника Йосипа Георгійовича Струцюка. В основу посібника покладено матеріали пошукового характеру, зокрема: дослідження фактів його життя та творчості у спогадах, статтях, відгуках, інтерв'ю.

Кодак М. П. Поетика як система : літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене / М. П. Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.

Сучасний читач знає багато систем – Коперника, Павлова, Менделєєва, з'являються нові й нові функціональні системи...

Світ художнього твору, як і кожне складне явище, – також система. Система поезики має свої опорні поняття, свої структурні рівні – пафос, жанр, часопросторові уявлення тощо. В нарисі вони розглядаються у зв'язку з методом і стилем, ідеєю розвитку, іншими категоріями.

Видання розраховано на критиків, літературознавців, усіх, хто цікавиться питаннями теорії літератури.

ISBN 978-617-517-041-0

ISBN 978-617-517-042-7

ISBN 978-617-517-038-0

ISBN 978-966-2115-85-7

Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі). – Вид. друге, виправл. й переробл. / В. Ф. Давидюк. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 448 с.

До книги увійшли лекції проф. В. Давидюка, прочитані у Волинському університеті в 1995–2007 роках. У них – авторське бачення українського фольклору в культурогенезі та динаміці його явищ. Багато положень, висловлених у посібнику, – це абсолютно нове бачення фольклору в палеонтологічному дискурсі. Слідуючи настанові М. Костомарова, що вивчення походження обрядів – справа археологів і етнографів, автор дотримується цієї культурно-історичної концепції від початку і до кінця книги.

Вербич В. О. У погляді століть : есеї та діалоги / В. О. Вербич. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 320 с.

«До джерела пам'яті», «Святині», «Поклик дороги», «Діалоги» та «Код слова» – кожен із розділів нової книги Віктора Вербича по-своєму промовистий. Автор намагається в контексті сьогодення наблизити читача до усвідомлення закономірностей історичного шляху, сутності неординарних особистостей. Книгою «У погляді століть» він продовжує розвивати тематику і проблематику, що знайшла відображення на сторінках двох попередніх книг есеїв і діалогів: «Під куполом спільного неба» (ПВД «Твердиня», 2006) та «Карб єдиної дороги» (ВМА «Терен», 2008). Для широкого кола читачів.

Савчук В. А. Доля листів Лесі Українки : монографія / В. А. Савчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 168 с.

У монографії здійснено спробу цілісного викладу історії збирання і видання епістолярної спадщини Лесі Українки, аналізу опублікованих листів письменниці в джерелознавчому та текстологічному аспектах. Уперше введено в обіг великий масив вилучених радянською цензурою уривків із кореспонденцій поетеси; встановлено причини, кількість та серйозність порушень творчої волі Лесі Українки в її надрукованих епістолярних текстах.

Видання адресовано літературознавцям, викладачам, учителям-словесникам і шанувальникам творчості Лесі Українки.

Сухомлин Є. Г. Майстерність Івана Франка – критика, митця, перекладача, публіциста (інтеграційний аспект) / Є. Г. Сухомлин. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 296 с.

У монографії представлена майстерність І. Франка – літературно-критика, митця, перекладача і публіциста в синхронній цілісності. Комплексне дослідження творчого спадку Каменяра пояснюється його використанням різножанрових форм мистецтва для розкриття актуальних проблем дійсності в хронологічній паралельності.

Книга призначена для спеціалістів-філологів, вчителів, студентів і шанувальників творчості великого представника світової культури.

ISBN 978-617-517-045-8

ISBN 978-617-517-069-4

ISBN 978-617-517-076-2

ISBN 978-617-517-078-6

Літературно-художнє видання

Ярослав Олексійович ПОЛІЩУК

РЕВІЗІЇ ПАМ'ЯТІ

Літературна критика

Літературний редактор Марія Понятовська
Художній редактор Юрій Черняк
Комп'ютерна верстка Юлії Дегтярук

Здано до набору 12.01.2011. Підписано до друку 21.03.2011.

Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Cambria.

Ум. друк. арк. 11,12. Обл.-вид. арк. 9,04.

Наклад 1 000 прим.

Поліграфічно-видавничий дім «Твердиня»
п/с-9, м. Луцьк-21, 43021; тел. : (050) 2950250
tverdyna@gmail.com

Свідоцтво Державного комітету
телебачення і радіомовлення України
ДК № 2030 від 14.12.2004 р.

Друк ППФ «Мінотавр»
вул. Грушевського, 19, м. Нововолинськ, 45400
Свідоцтво про внесення до державного реєстру України
ДК № 1278 від 18.03.2003 р.

Поліщук Я. О.,

П 50 РЕвізії пам'яті : літературна критика / Я. О. Поліщук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 216 с. – (Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна»; 62)

ISBN 978-617-517-064-9

Ця книжка вміщує вибрану літературну критику автора з останніх років. Однак її своєрідність зумовлена об'єктом аналізу, який становить поетика пам'яті в актуальній словесності. Саме в цьому ракурсі Ярослав Поліщук аналізує літературний потік, виділяючи в ньому твори, що концентрують увагу на історичному контексті, цікаво й оригінально їх перечитуючи. Така проблематика не випадково є ключовою в сучасному літпроцесі, причому не лише українському. На думку критика, вона буде ще більш затребувана у найближчі роки.

Аналізуються відомі твори сучасної української літератури Сергія Жадана, Ліни Костенко, Оксани Забужко, Володимира Лиса, Володимира Даниленка тощо. Розглядаються також новинки зарубіжної словесності, як-от твори Ієрти Мюллер, Чеслава Мілоша, Павла Смоленського, Марини Левицької. Тематична розмаїтість книжки поєднується з проникливістю критичного аналізу, який пропонує автор. Нова книжка Ярослава Поліщука стане у пригоді професійним словесникам, студентам і учням, а також усім, хто цікавиться сьогоденною художньою творчістю.

УДК 82.0
ББК 83.3 (0)



Ярослав Поліщук — відомий літературознавець, доктор філології. «Ревізії пам'яті» — перша книжка літературної критики автора. У ній зібрані критичні відгуки на актуальні твори художньої літератури, причому не лише вітчизняної.



тисардиня
поліграфічний
Луцьк - 2011

ISBN 978-617-517-064-0



9 786175 170649