



Олег СОЛОВЕЙ
УТРАЧЕНИЙ ПОГЛЯД

Олег СОЛОВЕЙ

УТРАЧЕНИЙ ПОГЛЯД

Простір Літератури
Вінниця — 2018

ББК 84.4Укр-5
УДК 821.161.2-1
С 60

Соловей О. Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї
/ Олег Соловей. — Вінниця: Простір Літератури, 2018. — 388 с.

Нова книга літературного критика Олега Солов'я містить рецензії, літературно-критичні статті та есеї, написані автором упродовж останніх десяти років і оприлюднені переважно на сайті «Буквоїд» та в «Українській літературній газеті». Осердям книги є авторський концепт *утраченого погляду*. Авторіві йдеться про ситуацію етичного та культурного опору загрозі остаточного розчинення людини у паноптикумі ліберально-демократичних симулякрів із їх фальшивими цінностями та стримінням до тотального пораблення людського духу.

Для широкого кола шанувальників актуальної української літератури.

УТРАЧЕНИЙ ПОГЛЯД

*В оформленні обкладинки використано:
Maurice Utrillo (1883 — 1955). Impasse trainée, circa 1914*

© Олег Соловей, текст, 2018
© Простір Літератури, 2018

Ми — це ті, хто ще намагається думати — тут і тепер, на окрайці світового коміксу. Ми — ті, хто чинить опір. Тут так само все змінилось. Писати, думати і чинити опір стає майже одним цілим. Ми добре навчилися знаходити один одного. Розрізняти своїх — і відрізнятися: від ідеологів, фанатиків, менеджерів. Від публічних осіб, розкручених медіями під одну подію. Від фриків і штукарів, що заповнили авансцену. Своїх — не за мовою і не за образом. І навіть не за місцем мешкання. Своїх — за формою душі. Довкола багато тих, хто здався, хто у певний момент вирішив злитися з картинкою. Погодився не ставити дурних запитань, на котрі скоріш за все не існує чітких відповідей. Вони тепер панують, відчуючи себе у своєму часі, на своїх місцях. Колишні дисиденти і партійні секретарі, полковники спецслужб і поп-зірки. Всі вони танцюють, у загальному хороводі, під нову музичку нового мізерного часу. У мене просто нема для вас іншого спектаклю, каже нам епоха. Як й інших глядачів. Іншої сцени. Це все, що лишилося. Хто режисер цієї дії? І що буде після, коли всі розійдуться? — питаємося ми звідкілясь із балкона.

*Ігар Бабков. «Лист Мілошеві про поезію,
неприсутність і прощання з Європою»*

ЛЕОПАРД

(До сторіччя з дня народження Ігоря Костецького)

Не думайте про читача, а думайте
про націю і, зокрема, про її культуру.
Нація не збігається з добою,
бо перше кругліше за друге.

Ігор Костецький.

З листа до Олексі Ізарського, 1959 р.

Як відомо, бути шикарним, як леопард, і подобатись жінщинам із розумними сірими очима баглося Миколі Хвильовому, — принаймні, оповідачеві з його прози. Але сталося так, що леопардом у веселі та незабутні часи Мистецького Українського Руху Василь Барка назвав Ігоря Костецького. Прізвисько прижилося серед своїх, утаємничених. Про це можна дізнатися від Юрія Шевельова та Оксани Соловей. Утім, Мистецький Рух, виконавши свою незаперечну місію, невдовзі відійшов до історії. Леопард залишився практично сам-один у Німеччині (крім нього ще І. Кошелівець та Емма Андієвська). Між іншим, і про це, на жаль, мало кому відомо, Андієвську виховав саме Ігор Костецький, чимало нею опікуючись у 1940-ві роки (попри те, що до середини 1950-х їх стосунки повністю будуть зруйновані). Звідси, можливо, й поезія «Осінь», яку бачимо на початку її дебютної збірки «Поезії» (збірка мала би називатися «Порічок гроно», але ця назва, вірогідно, не сподобалася Костецькому, і тоді молода й амбітна поетка скористалася безбарвним родовим маркером, виявляючи категоричний юнацький, хоча і пасивний протест проти волі й диктату учителя):

Сургучем запечатаний сад;
Всіх рослин віддали під суд.

Леопард розцвітає в кутку;
Тіні мовчки лежать, мов квітки.

Охмелілий розвішую віск
І думаю тільки про вас.

14-го травня цього року виповнюється 100 років від народження Ігоря Костецького (уродженого Мерзлякова). Після ретроспективного передруку або й узагалі першого оприлюднення деяких творів («Мертвих більше нема», «Троє глядять у дзеркало» й ін.) у «Кур'єрі Кривбасу» (все це завдяки зусиллям Марка Роберта Стеха) сьогодні

Костецький нарешті не є вже таким екзотичним персонажем, яким він представлявся на початку 1990-х років Соломії Павличко. Він уже повернувся до широкого читачького загалу — бодай часткою своїх різножанрових творів, а відтак для загального українського огляду відкрився величний духовий материк, аналогій якому, принаймні в межах української еміграції, не було за його життя, немає й сьогодні. Костецький був прозаїком, драматургом (між іншим, засновником драми абсурду у світовій літературі), критиком, есеїстом, літературознавцем, перекладачем, видавцем і невтомним популяризатором української культури. Він листувався з такими монстрами модернізму як Езра Луміс Павнд і Томас С. Еліот. Був особисто знайомий із Казіміром Едшмідом.

Літературознавчі статті, передмови й примітки до книг, підготовлених і виданих Костецьким у його видавництві «На горі», свідчать про неабиякий інтелект і живий розкутий розум науковця ренесансного типу. Втім, на докторат, на формальності з його офіційним утвердженням Костецькому елементарно бракувало часу. «Бо завантажений до сліз і до втрати свідомости», — пише він у листі до Юрія Лавріненка у листопаді 1958-го року. У часи активного книговидання (1950-ті — 1960-ті рр.) у власному видавництві «На горі» про це не було часу й помислити. Переймаючись більше Осьмачкою й Баркою, «вибиваючи» з них переклади п'єс В.Шекспіра, шукаючи кошти не лише на видання власне книг, але й на гонорар для Т.Осьмачки в тисячу доларів. Водночас, саме в цей період, готуючи до видання книги в цілком науковому форматі й супроводжуючи їх надзвичайно ґрунтовними передмовами й коментарями, видаючи, що називається, *на віки*, Костецький створив неабияку базу й пляцдарм для формалізації свого реального наукового статусу у вигляді докторату. Можливо, він чекав пропозиції від якоїсь українознавчої катедри, але її не було. А після скандального розриву з «Сучасністю» в 1967-му році — й бути уже не могло. Він також міг би здобути докторат у будь-якому університеті нового й старого світу, але не поспішав із цим, віддаючи перевагу реальній щоденній праці чорнороба культури Нації, виявляючи водночас авторитетну й переконливу постапу вченого.

Його «вченість» була не академічного, а функціонально-динамічного характеру (природи); в ній відлунювала неабияка емоційність. Емоційність мистця-експресіоніста, емоційність людини безкінечно залюбленої в театральне дійство, яка й увесь світ, і науку бачила включеною в загальну безмежну театралізовану містерію.

Тим-то так переймався донесенням творів В.Шекспіра до українців, не задовольняючись радянськими ерзацами (й навіть перекладами самого Максима Рильського!), а прагнучи творення нових перекладів на еміграції, та ще й виключно тими людьми, які лише, на його думку, й могли адекватно (на рівні не меншому за шедевр) відтворити Шекспіра в українській мовній стихії. Йому коштувало чималих «адміністративних» зусиль примусити Т.Осьмачку й В.Барку до перекладу сукупно трьох п'єс В.Шекспіра; не менших зусиль потребувала й фінансова сторона справи, але три ці п'єси були видані Костецьким у видавництві «На горі» й своєю появою, безперечно, збільшили вагу української культури. Сам Костецький перекладав також «Гамлета», але чи завершив його, невідомо. Надрукувати встиг лише початок цієї праці. Загалом, із розумінням масштабів доробку письменника залишається чимало питань, позаяк і досі немає впорядкованого його архіву, розкиданого за кількома адресами й навіть у кількох країнах.

Років десять тому, знайомлячись із короткою статтею Віктора Петрова про Т.Шевченка, я побачив у тій статті (чи, радше, в тезах до більшого дослідження) готову дисертацію. Виклад думок Петрова був настільки ґрунтовно-вертикально-науковим, що кому-небудь неліновому лишилося лише розгорнути його думки й подаватися на здобуття докторату. Петров усе вже зробив, комусь у нашому часі лишилося лише заправити в рамку диплом і повісити на стіні в кабінеті. Те саме можна говорити й про більшість статей Костецького. Вони завше спрямовані у вічність, — у сенсі ґрунтовності та непроминальності його мислення і письма. Його розсипані, як іноді здається, зовсім випадково думки можуть легко доопрацьовуватись уже в нашому часі. Говорю про обов'язкову наявність концептуальної ядерної думки в його статтях, або й про фізичну присутність навіть у невеличкому абзаці власне ядра-концепції. Невипадково, Юрій Шевельов сказав після смерті Костецького, що було їх *таких* в еміграції тільки троє, і що він безкінечно вдячний долі за можливість колишнього взаємнення з Петровим і Костецьким. «Коли влітку 1983 “Свобода” принесла повідомлення про смерть Костецького, — згадувала О.Соловей, — я зателефонувала до Юрія Володимировича.

— Бачили? Помер Костецький.

— Бачив, — глибоко зітхнув. — Було нас троє, а залишився я один.

Ключ до цієї фрази є в листі Ю.В. з 26 лютого 1946 року: “<...> багато важать ще люди. Я благословляю той день і час, коли знайшов Костецького і Домонтовича”».

Натомість молодший Богдан Бойчук у своїх мемуарах не без видимого задоволення розповів, як хвацько Костецький *влітав-ви-літав у вікна-двері модернізму*, а потім усе-таки визнав, що *високий модернізм* в українській літературі таки був і представниками його є передовсім Костецький і Нью-Йоркська група. Свої діаметрально протилежні оцінки Костецького Б.Бойчук оприлюднив упродовж одного десятиріччя; це змушує замислитись над духовим і, головне, моральним здоров'ям сього «високого модерніста» з Нью-Йоркської групи. Втім, найпро це дбають дослідники згаданого феномену або взагалі, — психіатри. Портрет Костецького, залишений у мемуарах Юрієм Шевельовим навіює радше образ артиста в широкому розумінні, ніж науковця. Але це у випадку свідомості реципієнта раціоналістичного, людини, яка сама є виплодом європейської матеріялістичної традиції, що триває від доби Просвіти й до наших днів. Але ж є ще традиція значно давніша — середньовічна, наприклад. Коли науковець був і поетом, і алхіміком, і переконаним теологом одночасно (тим, хто володіє знанням про Бога, а не банальним вірним католицької церкви; Костецький, до речі, писав із цього приводу: «Я не вірю в Бога, бо я знаю, що він існує. Віра бо — це брак упевненості, мовляв В.Державин. Це одне-єдине знання, точне знання дозволяв я собі»).

Знаходячись у дещо іншій, нетутешній етичній і духовій системі координат, спогади Ю.Шевельова сприймаються вже зовсім інакше. Тоді й постає образ, не менший за українського Фавста. Костецький не раз і не два, а сотні разів був готовий обміняти свою душу заради нарощування надбань українською культурою та наукою. Треба бути останнім барбосом, як сказав би він сам, аби цього не помітити, принаймні, у наші дні. Можливо, Костецький глибоко й фатально помилився, офірувавши свій талант, свою божевільну працю й усе своє життя українській культурі. Сам він, будучи правдивим Фавстом, дуже цікаво пояснював, чому його привернула до себе саме українська нація та її культура. Ці слова і сьогодні звучать вражаюче та майже знетямлюючи того, хто їх чує: «З українською нацією я зв'язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного — її і моя. І вона, і я, ми могли стати чим завгодно, не десь у стихійній шумеро-вавилонській мряковині, а таки на очах у сучасного людства. Щодо мене особисто, то я міг з успіхом стати росіянином і поляком, навіть жидом. Для кожної з цих сфер у мене були елементарні духові дані. Я став українцем. Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю. Я знаю дуже мало людей

української національності, в розмові з якими я відчував би ту гостру інтелектуальну насолоду, що струмує у взаємненні з інтелігентним росіянином або поляком. Якщо між українцями й трапляються подеколи такі, то вони переважно є вихідцями з чужої духовості».

Українцями не народжуються, стверджував Костецький, ними стають у свідомому віці й назавше, — до розстрільної стінки, до краю могили, до солодкого крововиливу від елементарного усвідомлення, що Бог тебе любить, тож так лише й має бути. Але знову продовжує І.Костецький: «Народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту планету української духової та політичної державності — це значить довести можливість неможливого. Єдина приваба, яка в земному існуванні людини може мати вище виправдання. Інші можливості не приваблюють мене. Зіпертись на цей жалюгідний гурт людей, який сам не знає, чого він хоче, вростися в його найтаємніше, а тоді вийти з нього, щоб продемонструвати, як навіть з найнеталановитішого матеріялу може постати за всіма законами мистецької прецизності зроблений геній, — що може бути більш захватним. Чому саме українці. Тому, що їх нема. Десятки справжніх мудреців старалися для них про їхню мову. Вони не бажають нею розмовляти. Так от, довести цю мову до меж і поза межі, одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької мови Маларме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелу й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з європейської поезії та прози, закласти нею, нарешті, монумент роману, — ну, а тоді нехай судять. Тоді вже мене не буде. Тоді вже я не їм відповідатиму. На могилі ж моїй нехай влаштовують який хочуть танець. Це мій заповіт любезним землякам».

Можливо, єдине, чого не зміг передбачити Костецький, це те, що на могилі його взагалі ніяких танців не буде, — ані загальних дискусій, ні літературних суперечок по суті, — нічого, зовсім нічого, — лише тупа ліберально-демократична ситість і самовдоволене рохкання земляків довкола якихось премій, фондів і грантів. Тиша, мертва могильна тиша, товариші. Цвинтарний дискурс. А мораль на сьогодні така: в українському світі не знайшлося жодного видавця, якому б забаглося видати Збірник творів Ігоря Костецького до його сторіччя. Лише так його й можна ушанувати. Я міг би наразі продовжити розповідь про письменника, говорити тривало й не нудно; зокрема, про його гуманізм, попри те, що письменник віддав належне абсурдистській естетиці; про його неймовірну мистецьку інтуїцію та про інше, але кому це насправду сьогодні потрібно?

13 травня 2013 р.

ПИСЬМЕННИК І ВІЙНА

(Випадок Ігоря Костецького)

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

Відтворити історію української молоді людини
в сучасній війні — це була б справді честь для письменника.
Ігор Костецький. Із публічного виступу, 1946 р.

Здавалося б, що може мати спільного із темою війни рафінований і принципово аполітичний письменник-інтелектуал, якого Соломія Павличко *на повному серйозі* «звинуватила» у плеканні «нігілістичного модернізму»? (А Емма Андіївська, своєю чергою, на моє прохання щось розповісти про письменника (з яким була близько знайома в сорокових роках) дала йому коротку й аж надто вичерпну атестацію: «Пияк, Герострат і той, хто не пропускав жодної спідниці»). Але не все так просто, читачу. Поготів, що *звинувачення у нігілізмі* вже давно спростували такі авторитетні західні україністи, як Марко Роберт Стех і Григорій Грабович. Що ж до експресивної пані Емми, то вона, безперечно (хоча і дещо *оригінально*, не без того), в такий от спосіб жартує, маючи на те якісь аж надто особисті підстави (інших пояснень у мене немає). Але тим не менш, наразі мова про досить вузьку та специфічну тематичну парадигму. Писати про війну непросто. Це знають усі, хто про неї писав. Це знаю зокрема і я, хоча ніколи про війну не писав. Мало бути сучасником або навіть самовидцем війни. Недостатньо бути навіть її безпосереднім учасником. Аби написати про неї чесно та виважено, потрібно сягнути глибин її розуміння. Власне, це означає сягнути аж надто пекельних глибин і все 'дно повернутися звідти *людиною*. Як на мене, Костецький осягнув ці глибини вповні, — і в ролі «теоретика» теми, і в ролі літератора-практика, — автора двох романів (хай навіть і незавершених) та кількох принципових, чи то пак, програмових для розуміння гуманізму письменника, новель і етюдів.

Мені уже доводилось писати про роман «Мертвих більше нема», що має присвяту Степанові Бандері. Є ще в доробку письменника

роман «Трое глядят у дзеркало», також незавершений, але цілком зрозумілий щодо ставлення автора до війни. Судячи з романістики письменника, Костецький у жодному разі не був пацифістом. *На війні потрібно боротися і перемогати*, — це один із наріжних ідейних струменів цієї прози. Свобода людини й свобода нації, за Костецьким, — варті найзапеклішої та найкривавішої боротьби; ці поняття не є абстракціями у світі письменника, тож за них однозначно є сенс віддавати життя. Так міркують персонажі цієї прози. Ці романи є суцільним гімном во славу героїв та їхньої жертви. Герої Костецького, молоді й зовсім юні оунівці, офірують не так життя, як чітко усвідомлену *необхідність* такого чину. Йдеться про усвідомлення *місії*. Це просто неймовірний рівень самосвідомості. Звідси й відсутність страху, звідси і героїзм, — непоказний, але саме такий, якого вимагає від них доба. За Костецьким, вони неодмінно у підсумку торжествують. Навіть і в тому випадку, коли ми їх бачимо уже на небесах. І це — так само логіка війни, це також і логіка боротьби за свободу, яка має свою ірраціональну вартість. Назва роману Костецького на диво точно корелює з гаслом розстріляного Майдану: «Герої не вмирають», і саме тому — «Мертвих більше нема». Я давно вже не вірю у випадковості, тому й цю кореляцію, породжену українським духом, сприймаю як щось об'єктивне і заздалегідь нам призначене.

Відома новеля Костецького «Тобі належить цілий світ» уперше була надрукована лише у 1950-му році в журналі «Київ» (Філядельфія). Тим часом із примітки до цієї новели у київському виданні вибраних творів Костецького дізнаємось, що «новелу було відзначено третьою нагородою на конкурсі газети «Час» (Фюрт, Німеччина) в 1946 р. В архіві Костецького зберігся рукопис слова подяки автора з нагоди вручення цієї відзнаки». Текст цього виступу вартий найширшого цитування, позаяк висвітлює не лише його особисту письменницьку поставу, але й громадянську, торкаючись водночас речей мало збагнених, включно з його майже містичним провіденціалізмом, зразків і прикладів якого безліч. (Згадаймо хоча б текст записки-послання, що його залишає оунівець Ярослав (з новелі «Перед днем грядущим», що має присвяту *пам'яті Ольжича*), який цілковито свідомо вирушає в небезпечні пригоди-мандри, бо знов-таки, цього вимагає кривава доба). У своєму виступі 1946-го року письменник зокрема проголошує: «Кінцевою метою всякої творчості є взаємнення з широкими масами тих, що сприймають, тобто з тим середовищем, з тим народом, з якого вийшов письменник, серед якого він обертається і для якого творить». Костецький гово-

рить про речі цілком зрозумілі й доречні: «Я переконаний, що в нас відносини між письменниками і читачами повинні бути ширіші і безпосередніші, а ставлення читацького загалу до новоявлених творів — справедливіше, — а для мене це означає — суворіше й вибагливіше: суворіше до морального змісту письменницької продукції і вибагливіше до її мистецької форми». Цей письменник, як завше, намагається висловитися навіть кругліше (повніше), ніж того вимагає поточний мент: «Тема цього мого короткого виступу, на перший погляд, нічого спільного не має з нинішнім вечором. Я хочу поділитися деякими спостереженнями з життя, і тільки тоді, коли б ці спостереження ввійшли в ту ультрафіялкову сферу мозкового життя, де відбуваються таємні й неznані зв'язки, звані ужитковою мовою творчістю, щойно тоді ця тема могла б стати гідною для обговорення. Я гаряче прагну цього, бо я хотів би звернутись до письменників, і насамперед до себе самого, з закликом: напишіть літературними творами історію сучасної української молоді людини. Я поставив би конкретну тему: українська молодь і війна. Тобто: як формували психіку теперішньої української молоді ті умови безперервного походу, безконежного змагання, умови ствердження себе в нації і в світі в атмосфері тотальної — відкритої і прихованої — боротьби різних сил, ті реально жорстокі умови, що в них народилося, піросло і далі зростає нове українське покоління».

Війна, про яку говорить письменник, це, безперечно, Друга світова, найкривавіша війна в історії людства. *Залишитись людиною* в таких неможливих умовах, за Костецьким, означає успішно скласти іспит з національної зрілості: «Покоління війни, покоління нечуваних ще доти на земній планеті стрясень і катаклізмів, це покоління складає іспит зрілості. Український юнак, сповнений соняшної снаги, спраглий знань, непохитний у прямованні до великої мети, толерантний до вияву кожної творчої думки, шляхетний у прагненні правди і справедливості, готовий кожної хвилини прийти на допомогу слабшому, юнак, найглибші духові кризи якого завжди мають вигляд на найкращий вихід і на синтезу найкращих почуттів, юнак, покликаний у війну, щоб знищити її навіки — таким я бачу українського юнака в дійсності і таким би хотів його відтворити, як героя своїх творів. Відтворити історію української молоді людини в сучасній війні — це була б справді честь для письменника». Саме такого героя Костецький упевнено витворює у власних новелах і романах сорокових років. Письменник вважав, що йому пощастило з

українською нацією, він не мусив її вигадувати, справжні герої були довкола нього в житті і творили високий моральний закон, який письменникові залишалося лише виразити в художніх творах. Так поставала *література війни*, в якій, як ніколи до того, торжествують мир і людська свобода: «Та кожен з тих молодих людей знав, що в його війні височить перед ним величезна, небувала, свята ціль: знищити війну, знищити її назавжди, викинути її з ужитку суспільств, народів, націй, людства». Герої Костецького вміють вмирати. Щонайменше, вони до цього морально готові. Але вмирають вони за життя, *смертю долаючи смерть*.

Для уважного читача, який давно вже мав нагоду ознайомитися з такими творами письменника як «Перед днем грядущим» і «Тобі належить цілий світ», — роман письменника «Мертвих більше нема», має виповнити вигадливий і, місцями таки насправду парадоксальний пазл етико-естетичного виміру творчості І.Костецького. В романі, як слушно зауважує М.Р. Стех, письменника, насправду, цікавить не лише «як», що в літературній творчості відповідає за формальну досконалість, але й «що», відповідальне в літературі за *тему, етику і мораль*. Перед нами у цьому романі — осягнення Костецьким теми Другої світової війни й навіть значно ширших за неї, визвольних ідеалістичних змагань українців за свою незалежну Державу. Можливо, когось здивує присвята роману Степанові Бандері. Але варто в такому разі пам'ятати й присвяту, яка супроводжує новелу «Перед днем грядущим». Крім того, тема УПА присутня в новелі «Тобі належить цілий світ», попри те, що центральною ідеєю цього невеличкого твору є принципово гуманістичні загальнолюдські цінності: *життя і свобода людини, життя і свобода народів*. І хоча йдеться про цінності загальнолюдські, а проте герой твору, німець Фріц Мюллер, уперше дізнався про них не у себе вдома, в освіченій і культурній європейській країні Німеччині, а в карпатських лісах, перебуваючи серед партизанів УПА. Саме від українців, які у жакливій великій війні провадять боротьбу на два фронти, Фріц уперше в житті почув гасла: «Свободу народам — свободу людині!» і «За нашу і вашу свободу!» Справжнім одкровенням для німця стали й слова Т.Шевченка, відомі кожному українцеві: «Обніміте, брати мої, найменшого брата». Фріц є представником нації, якій не бракує великих поетів — Гете, Георгіе, поети-експресіоністи початку ХХ століття й багато інших, але вразили його рядки саме українця Тараса Шевченка. Нічого подібного до зустрічі з українськими партизанами Фріц не чув. Нациста вчили на батьківщині, що йому на-

лежить цілий світ лише тому, що він німець. А українські партизани своїми гуманістичними цінностями, втіленими в зрозумілі гасла й поетичні рядки їх поета, довели колишньому нацистові, що *світ належить виключно добрим* людям. Світ зіперсь на українські рамена й має надію вистояти; і він вистоїть, якщо врешті почує врочисті, прості й зрозумілі слова, народжені серед української нації: «За нашу і вашу свободу!»

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

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

Все в тому ж, надзвичайно плідному для письменника 1946-му році, з'явилася невеличка збірка «Оповідання про переможців», що складалася з дев'яти новель. Серед творів цієї збірки є, як мінімум два, що присвячені означеній письменником темі *української молоді людини в жорсткій війні*, — «Там високо на горах» і «Боротьба за прапор». Лейтмотивом цих творів, знов-таки, є самопожертва в ім'я таких незнаних етичних першків, як *батьківщина, свобода, братерство*.

1 лютого 2015 р.

ОБОРОННІ БОЇ

Література — це спосіб життя.
Гюстав Флобер

Як відомо, романіст Степан Процюк починався з роману «Інфекція» (2002). Тож, маємо невеличкий, але ювілей. За цей час письменником було написано й видано шість романів. Ще перед першим романним твором були три книги коротких повістей і деяких інших, жанрово-невизначених ліричних мініатюр. Підозрюю, роман «Інфекція» запам'ятався самому авторові чи не найбільше, попри те, що було це давно й після нього автор здобув великий наступний людський та письменницький досвід. Перший роман письменника особисто я кваліфікую як традиційний, у певному сенсі, соціально-психологічний роман, що на час виходу постав у одному ряду з дебютним романом Євгенії Кононенко «Імітація». Роман київської письменниці мав ті самі жанрові прикмети й був присвячений, за великим рахунком, тій самій непривабливій темі *трансформації* української людини на межі XX — XXI століть. Обом письменникам ішлося про запровадження в літературному процесі жорсткої романної критики основ тогочасної української суспільності. Обидва романи були чи не первістками в новочасній українській постколоніальній прозі, а тим не менше, не зазнали очікуваного та прогнозованого резонансу та, поготів, якогось ширшого визнання.

Згадую наразі роман Є.Кононенко, бо її «Імітація», як і «Інфекція» С.Прощюка, — твори в найновішій українській прозі, по-своєму, унікальні та *одноразові* (безпрецедентні навіть на тлі похмурої та нещадної алегорично-викривальної прози Олеся Ульяненка, який, на жаль, узагалі лишився незрозумілим як пересічному читачеві, так і для більшості вітчизняних критиків); самі назви яких містять концептуальні ядра-сенси, що розгортаючись у романних текстах, спроможні пояснити, звідки вона взялася, — теперішня українська реальність разом із її політикою, економікою та культурою. До всіх цих глобальних понять мені неймовірно кортить додати префікс «анти», що само по собі, сподіваюсь, цілком зрозуміло. Країна, в якій імітувати починають із раннього дитинства; країна, уражена інфекцією кар'єризму та бездуховності, — чи має вона майбутнє? Бодай короточасне? Питання без відповідей, питання-пухлини, питання-гнійники, — їх було надто багато в цих творах.

Зокрема, і в дебютному романі С.Прощюка. У художньому творі, поготів у романному жанрі, — автор зазвичай відповідає на ці питання не безпосередньо, як у есеях, а за посередництва сюжету, що несе в собі історії персонажів, героїв, антигероїв, протагоністів тощо. Так само чимало важить і позиція *самого* Автора. Цю позицію розпізнати не так уже й складно, якщо автор не ховається за численними ігровими масками (зрештою, це — також позиція), не вдається до перманентних стилізацій, пародій, блазнювання та іншої, говорячи красиво, інтертекстуальності.

Прощюк, у певному сенсі, є безнадійним, — принаймні, з точки зору «Коронації слова» й подібних інституцій. Він не показав нам щасливих людей. Ані в «Інфекції», ані в «Жертвопринесенні», ані, поготів, у «Тотемі». Більше того, складається враження, що він свідомо, ніби за якимись власними програмними засадами-переконаннями, нарощує присутність нещастя та нещасливих персонажів у власній прозі. Єдині щасливці в його романах — Стефаник і Винниченко. Глобально беручи. Бо у побуті у класиків теж суцільні проблеми. Всі інші його герої — «пропаша сила» найновішої української історії. «Не варто боятися щастя, — його немає», — услід Уельбекові стверджує наш письменник усіма своїми романами. Скажімо, в романі «Жертвопринесення», окрім цілковито внутрішньо спустошеного персонажа Максима Іщенка та двох, найтісніше пов'язаних із ним жінок (дружина й коханка, яких так само не можна вважати щасливими у стосунках із поетом), автор показав ще три *додаткові* історії людського нещастя, — послідовно у трьох уставних новелях. Чи міг би він обійтися без цих новель у своєму романі? Як на мене, міг би, але не нам, читачам і критикам, а лише йому, авторові, вирішувати проблеми романної тактики і стратегії у власному творі. Тому, як на мене, навіть у найбільш парадоксальних поворотах сюжетного розвитку, — автор завше має власну неспростовну рацію. З якою можна сперечатися, можна навіть відкладати книгу в сторону й не дочитувати, але в романному світі, *створеному* Степаном Прощюком, усе залишиться так, як це бачить він, письменник.

І тут постає доволі цікавий, а водночас і вагомий нюанс художньої творчості в сучасних ринкових умовах. Я, звісно, говорю про кон'юнктуру, — тем, ідей, жанрів, літературних героїв тощо, яка визначається ринком і впливом на сучасну українську літературу великої кількості чинників, які заніс у наші краї вітер змін у останню декаду XX століття. Мені видається, що С.Прощюк — один із небагатьох, хто мало зважає на цю кон'юнктуру, значно більшою

мірою дослухаючись до питомо національних мистецьких традицій і до власного внутрішнього голосу мистця. І ця, як на позір, незначна атестація — особисто для мене багато важить. У нас не так уже й рясно на письменників, які не зважають на сторонні впливи, натомість упевнено виконують своє *життєве призначення*. Ця парадигма за кількісним складом доволі-таки обмежена. Коли я подумки перебираю ряд цих письменників, то не без внутрішнього трему відзначаю, що більшість із них уже *неживі*. Скільки це, врешті, триватиме? Коли нарешті часи існуватимуть для наших письменників, а не навпаки? Коли ринок, нарешті, насититься нашим приниженням і небуттям? Хтозна. Але все-таки, є якась кількість письменників, читаючи твори яких, фіксуєш рятівну та комфортну думку: у нас усе-таки є *своя* література. Є традиційно якісна поезія; є не лише новелістика (хоча вона дещо занепадає останнім часом), але і романна художня проза; з'являється якісний есей і літературний репортаж.

Можна відтак спробувати окреслити місце письменника С.Процюка в сучасній літературній ієрархії. Починаючи щось подібне, варто звернути увагу на те, що він є автором маргінальної, хоча, по-своєму, і вельми привабливої провінції. Варто також знати й брати до уваги, що перебуваючи фізично в самому осерді так званого Станіславського літературного феномену, цей письменник не має до нього жодного стосунку. Перед зовні європеїзованим естетством більшості авторів *феномену* С.Процюк якось одразу й беззастережно віддав перевагу національному компоненту, національному крикові, національному болю. Підозрюю, тут суттєву роль відіграла його активна участь у авангардовому літературному угрупованні першої половини 1990-х років «Нова дегенерація». По суті, маючи *спільним завданням* руйнування імперських культурних дискурсів, це літературне угруповання (а у складі його, зрозуміло, й С.Процюк) пішло суттєво іншим шляхом, аніж львівська група Бу-Ба-Бу або відоме київське угруповання «Пропала грамота». У тоді ще поета С.Процюка від початку не було у творчості такої складової, як гра, блазнювання й глум, натомість — болісне і навіть помітно невротичне переживання оксюморонної та гротескної української дійсності початку 1990-х. Надрив і волення ураженої української людини — ось що маркувало й маркує сьогодні творчість цього письменника, — поетичну, прозову, есеїстичну. Він навіть у інтерв'ю до тепер залишається понад серйозним, чим когось дратує, інших веселить і знетямлює, ще інших — просто відштовхує від своєї особи й своїх книжок. Сізіфів камінь української скаліченої свідомості, який заповзвся котити нагору С.Процюк, є

безкінечно тяжким і безрадісним. На цій дорозі йому зустрічаються похилені чорні хрести, численні принижені співвітчизники, театрального вигляду «люди із наших організацій» і лискучі успішні блазні. Небагатьом до смаку аж така *безнадійна* праця в культурі. Я знав особисто лише кількох таких, але більшості з них уже немає, повторюю, серед живих. Тож Процюк чи не останній із могікан серйозного ставлення до літератури. Літератури, апріорі не призначеної для великих накладів, позаяк суспільство уже ґрунтовно відучене від серйозного читання й осмислення своєї доби, життя, смерті, чести, добра, зла, пам'яті та інших, таких вагомих колись у людському житті, понять. Поодиноких літераторів, за світоглядом і життєвою позицією близьких до Процюка, сьогодні вважають ледве не юродивими. Тож місце романістики та есеїстики цього письменника мені представляється цілком очевидним, — поміж Олесем Ульяненком (якого ми так бездарно *втратили*) і Євгеном Пашковським. Можна назвати ще кількох, але обмежусь наразі цими двома.

Справа тут чи то у масштабі, чи у ступені згаданої затягості, наразі навіть не знаю. Творчість С.Процюка і, зокрема, його романістика, як і творчість двох інших названих письменників, щасливо свідчить про те, що в нашій літературній ситуації понад актуальною ще й сьогодні залишається її експресіоністична складова. Яка у багатьох культурах, як відомо, давно вже списана в утиль і успішно замінена постмодерністичною ігровою моделлю. Та складова, яка найчастіше у нашій науці іменується необароком, але найголовніше, що така література, не зважаючи на неможливі, здавалося б, умови, продовжує стояти на сторожі маленької та перманентно загроженої української людини. Ведучи безкінечні *оборонні бої*, розповідаючи про умови нещастя, про коріння нещастя, про засади нещастя, аналізуючи сумарне та індивідуальне людське пекло, якому не видно кінця, — такі автори, як Степан Процюк, просувають нас бодай на крок-два, але в напрямку ймовірного порозуміння самих із собою. Сьогодні письменник сягнув дорослого віку й, можливо, призупинився на роздоріжжі. Що далі? А далі, насправді, нічого нового. Далі та сама праця заради свого нечисленного читача, який іще й досі не розучився розрізняти найвагоміші в світі поняття *добра і зла*; який знає, що все продається, але відмовляється купувати, спростовуючи в такий нехитрий спосіб не лише закони глобального ринку, але й *самого* Диявола. Людина-добродій, у підсумку, — пере-
може. Інакше просто не може бути.

2 червня 2012 р.

БЕЗНАДІЙНИЙ ЖАДАН

Тоді жовтень приніс перші
звуки поеми, акорди вітру,
які приводили з собою напівтемряву
кожної ночі, що була поранена
криком тьмяного листя.
Кровопускання почуттів, сліди
завершених пісень
з розтріпаною тишею дороги,
яка зникала просто перед очима;
тоді був туман,
густий, як унутрішній біль.
У намальованій фарбою борозні
вірші роздягали гіркоту,
біль, із яким людина
відчувала цю осінь, цей жовтень
з фрагментами кіптяви у словах.
Тоді, з болем оголеного серця,
проросло почуття.

Адріян Перес Кастільо. «Той жовтень»¹

У свідомості сучасного літпроцесу є одна невеличка ілюзія. Я би навіть сказав, незбагненна й шкідлива ілюзія. Вона полягає в тому, що нібито про Сергія Жадана літературними критиками написано вже невинувато багато й чимало пишеться сьогодні; пишеться заздалеку не щодня. Особисто мені так не здається. Якщо книга, яка отримує найпрестижнішу відзнаку поточного року, викликає *зливу відгуків* у вигляді трьох-чотирьох рецензій, то можливо, насправді й немає ніякої зливи? Дивно, відтак, що взагалі хтось помітив найновішу в часі збірку поета. Мені запам'яталися лише дві рецензії на «Вогнепальні й ножові», — авторства Олега Коцарева і Богдана Пастуха. Безвідносно до якості цих конкретних рецензій, хочу зауважити, що поточне рецензування в сучасній українській літературі зазвичай відбувається з помітним поспіхом, тож цілком логічно, що домінують дискурси яскраво-істерично-афективні, безпорадно-дружньо-компліментарні або ж відверто зловорожі (втім, останніх небагато). Зрештою, справа навіть не у рецензіях, які вже прозвучали або ще прозвучать. Просто маю таке відчуття, що розмова про поезію С.Жадана у нас іще навіть не починалась. А говорити реаль-

но є про що. Було би бажання. Цей поет володіє настільки густим і багатошаровим письмом, що приводом для розмови в кожному конкретному випадку може ставати не лише нова збірка, але заздалеку не кожна поезія в збірці. Не говорячи вже про поеми. Ліро-епіка, в принципі, не чужа Жаданові (починаючи зі збірки «Балади про війну і відбудову», 2001), що добре помітно і у «Вогнепальних й ножових». Я хочу наразі звернутися лише до одного ліро-епічного твору, до коротенької поеми «Кінець жовтня», й здійснити спробу порозуміння з текстом і автором, — із їх минулим, теперішнім і, ясна річ, майбутнім.

Як не дивно, поезія сучасного чилійського поета Адріана Переса Кастільо «Той жовтень», яку я взяв у якості motto до цієї розмови, може бути прочитана як повноцінний коментар до поеми Жадана «Кінець жовтня». Як таке може бути? Зрозуміло, що вони поміж собою навіть не знайомі; більше того, я впевнений, що вони не читали й навіть не чули про існування один одного в цьому широкому світі. Що їх тоді єднає? А єднає їх «цей жовтень з фрагментами кіптяви у словах», його гаряча тілесність і прозора невагомість «із розтріпаною тишею дороги», їх єднає розуміння поезії і, власне, безперервності неймовірно солодкого та, водночас, хрипкого життя, бо, як сказано, «коли все зміниться та спалахне і голоси / на холоді втратять свою хрипкувату / розміреність, ніхто не згадає, / як зеленим вогнем / в тумані горіли важкі квіти / листопадової капусти» (С.Жадан), і «тоді жовтень приніс перші звуки поеми» (А.Кастільо). Ще в дебютній збірці «Цитатник» (1995), а потім і в «Пепсі» (1998) Жадан дуже чітко артикулював предметний світ («І ось ми з тобою перебираємо речі, / готуючись до зими, і цей перехід / від тепла до холоду / додає злагодженості / нашим з тобою сумнівам»), який об'єктивно йому не належав, але якому належав він, Жадан, ще зовсім юний тоді поет. Звідси й походить оця його впевненість, щодо речей, які можна побачити лише у старих кінофільмах: «Доки підіймається дим над дахами нічних поїздів / і ще не розірвано зв'язок поміж нами, / ми будемо діставатися міст і сподіватися, / що залізниця в країні працюватиме до останнього, / даючи нам із тобою шанс». Ті сорокові, п'ятдесяті, шістдесяті роки, в яких він ніколи не жив, ожили в його віршах й поемах і зазвучали правдиво та автентично, — аж до запаху цвілі в старих кварталах і рипіння битого скла під підошвами мародерів. *Хто схотів, той почув*, як писав Римарук,

¹ Переклад з еспанської Веніяміна Білявського.

усім іншим дісталися крихти, — публічний поет-революціонер у супроводі панк-музикантів, — усе так, як і любить невибаглива теперішня публіка. Але ця публіка навіть і не підозрює, що насправді Жадан — зовсім інший — глибший, трагічніший і масштабніший. Можливо навіть, *кругліший за свій примітивний убогий час*. Так міг би сказати про нього Ігор Костецький. (Утім, музикантів біля поета Костецький міг би не зрозуміти так само, як не розумію їх я. Як на мене, Жадан і сам-один вартий усієї симфонічної оркестри, хоча, на позір, нічого такого й не робить, — *просто чесно відбуває свій номер*. Можливо, ще підписує примірники книги, але на цьому вже, точно, все). Підозрюю, Жадан дуже чітко усвідомлює як власну безвихідь, так і всю безнадійність і приреченість теперішньої літератури. Втім, він продовжує говорити:

І ось це тепло і історії, які ти розповідаєш,
схожі тепер
на букіністичні магазини —
я все вже читав,
але так люблю цей досвід чужого життя,
чисьсь любові.

В жовтні лишається твій розпач
від неможливості змінити бодай слово
у книгах поетів, яких
ти тепер читаєш,

лишається твоє здивування від того,
що робиться в наших серцях
за нашої з тобою відсутності.

У цій невеличкій поемі Жадан укотре повідомляє про цивілізаційну катастрофу нашого часу. Й не біда, що у ролі дванадцяти апостолів виступають дванадцять циганських баронів. Найголовніше в іншому, бо йдеться про наш спільний потяг, що мчить у нікуди: «Чоловіки сиділи під дверима фургонів, / проводжали потяг із недовірою — мовляв, / куди можна приїхати в такому тумані, / коли корови щоранку приносять молоко, / наче архангели добру звістку». В теперішній звихнутий час поет дає чергове визначення батьківщини (цих визначень у нього багато; можливо, хтось колись і підрахує, написавши дисертацію): «Світло падає з високих немитих вікон, / і голоси лунають на кухні — батьківщина / для кожного з нас починається там, / куди нас виганяють / із райського саду». Весь

світ у дорозі, у пошуках невідомо чого; тим часом, «дорога — це час, витрачений нами на розуміння / своєї загубленості». Колективним антиподом дорозі, як безумній світовій турбулентності, виступають дерева. Дерев не є нерухомі, вони не стоять на місці; вони народжуються, ростуть, розвиваються і з гідністю вирушають у втаємничений перехід. Я не знаю, чи доростають вони в Жадана до образусимволу, чи несуть алегоричну емблематику сакральної містечкової України (яка й далі живе своїм споконвічним життям, стримуючи хаотичну й безумну цивілізаційну течію), але в них є коріння, і це є найвагоміша звістка:

Коли будеш думати про дерева,
думай про всіх, кого ти бачила в своєму житті,
про довге коріння, яке пов'язує
нас із життям. Коли будеш думати
про зелені яблука,
думай також про тих багатьох, хто працював
на цій ріці, намагаючись хоча б на мить
стримати її течію.

Жадан у сучасній українській літературі — поет ув одному примірнику. Це щось навіть більше за здатність бути оригінальним і неповторним, фаховим і своєчасним. Водночас, жодної містики в цьому немає, і жодної загадки також. Це лише елементарна відповідність своєму покликанню. Щось на кшталт сродної праці з дискурсу Григорія Сковороди. Ти просто є на своєму природньому місці в шанцях, або тебе там немає. Ти продовжуєш тримати оборону, бо ти інакше не можеш, або ж тобі все подобається, і ти намотуєш вірші-соплі на чарівну спілчанську паличку, аж доки тебе не спіткає Шевченківська премія. І після того ти вже остаточний спілчанський труп. Скільки б не намагалися поети-двотисячники ловити його інтонації й кілометрами красти у нього лексичні ряди, — нічого путнього з того не буде. Лише йому одному дано аж так відчувати наближення злив, про які ще не підозрюють навіть синоптики; лише він один уміє висловитись — і переконливо, і трагічно, і без надмірного патосу (за яким, як от у двотисячників, неодмінно з'являється фальш, що зраджує прикрий несмак). Жадана неможливо скопіювати, це пора уже всім згадати. Результатом, у ліпшому разі, буде пародія. Це варто уже зрозуміти і Г.Семенчуку, і А.Любці, й решті поетів із покоління естрадників-балалаєчників. Хтозна, що про цей балаган думає сам Жадан, безнадійно самотній поет у своєму при-

ватному вутлому човнику. Найголовніше, що він продовжує *бути* в нашій літературі, змінюючи періодично жанри, метричні системи і видавців, але не зраджуючи своєму голосу. Лишаючись тим, ким ми вперше його побачили, дійшовши висновку про *безнадійно застуджене горло епохи*. Бо є в нього слова, які немає сенсу виголошувати для сторонніх людей у славному місті Ляйпциг, бо *слова ці призначені виключно для своїх*:

Кінець жовтня.
Жінки йдуть від берега.
Вітер полоще важкі рушники,
мов прапори переможців.

Земля нагрівається і охолоджується.
І ти нагріваєшся і охолоджуєшся
разом із нею.

19 квітня 2013 р.

DONBAS INDEPENDENT

у штольні часу відкладається нафта любові —
чорна папороть шахтарських лабіринтів.
Сергій Жадан. «Пенсильванські читання»

Для стороннього читача слова поета, винесені мною в motto, є просто словами. Можливо, красивою комбінацією слів, але — не більше. Зрештою, такого читача я можу зрозуміти, хоча, з іншого боку, констатую прикрий факт: такий читач не розуміє поезію Сергія Жадана (з давніших часів починаючи, позаяк ці рядки походять зі збірки «Пепсі» 1998-го року), злизуючи з поверхні хіба що вершки театральності й факультативно-гротескної поп-культури. Тим часом, автентичний Жадан *відбувається* в інших вимірах, являючи уважному читачеві дискретні, але досить нав'язливі знаки любови, джерела яких знаходяться на його малій батьківщині під вельми умовною, як на сьогодні, назвою *Донбас*. Чому умовною, запитаете? А тому, що Донбасу вже років двадцять немає. Я можу це стверджувати з великою вірогідністю, позаяк сам народився, виріс і продовжую мешкати на Донеччині. Донбас пережив Радянський Союз хіба що на пару років, відійшовши відтак у каламутні води небуття на тлі кривавої приватизації, економічної та гуманітарної деградації. Він лишився у спогадах пенсіонерів і у веселих радянських кінострічках; він лежить, запорошений, у старих книжках і безкінечних архівних теках; він і досі ще *десь лежить*, поступово холонучи та втрачаючи свою актуальність, ніби змертвіла, віддалена в часі та просторі, зірка. Немає Донбасу, забудьте про нього нарешті; відпустіть його в іншу реальність — у прерії пам'яті, де бешкетує вічний Шубін і карається вічний галерник-шахтар.

23-го серпня (у переддень теперішнього Дня Незалежності) 1974-го року на Старобільщині народився хлопчик, якого батьки нарекли дуже просто й водночас, дбаючи про його *типову долю типового члена свого суспільства*; вони назвали його Сергієм. Ким же мав стати Сергій, виходячи з такого іменного забезпечення його майбутньої біографії? Йти в рекетири було уже трохи запізно, для цього треба було народитися хоча б на два-три роки раніше. Підозрюю, мав би Сергій вивчитись на шофера й ганяти місцевим бездоріжжям на розхитаній вантажівці. Одружився б із сусідкою Наталею і мав би двох дітей, таких самих майбутніх шоферів. Але сталося інакше.

Змінилась країна. Власне, занепав старий і німецький СРСР, розсіпаючись на гострі криваві уламки та здіймаючи густі клуби куряви, попелу, диму, ненависти, зойків, проклять... Усе сталося так несподівано й нагло, що вже було й незрозуміло, до якої армії йти служити, кого захищати й кого вбивати. Відтак, не пішов до жодної. Подібні ребуси трапляються раз на сто років, більшості не доводиться так страждати. Більшість зазвичай дуже добре знає, де знаходиться ворог, і під яким териконом розпивають черговий «гусак»; куди щойно завезли пиво, а де цієї миті перебувають розпашілі від шампанського комсомолки. Але зовсім інша доля судилася Жаданові, одному з найбільших поетів у *благословенному поколінні дев'яностиків*. Донбас у ліриці С.Жадана (не забуваймо також, що у доробку письменника є роман «Ворошиловград» і *деяка* новелістика з явними донбаськими конотаціями) присутній радше перманентно й іманентно, ніж спорадично. До того ж, без найменшого внутрішнього примусу, як це можна було спостерігати на прикладах київських неокласиків М.Зерова, М.Рильського або М.Драй-Хмари. Жадан свого часу й виріс із химерного, загрозливо-залізобетонного та метафізичного тіла Донбасу, і навіть не думає про це забувати чи, поготів, чогось зрікатися. Зраджувати та відмовлятися — це взагалі не в природі людей Донбасу. Інша справа — доростати до власної прихованої автентики й углибати в сутність явищ, подій і людей. (Щойно сказане безпосередньо стосується як Жадана, так і решти великих його попередників, — В.Сосюри, Л.Скрипника, Е.Андієвської, О.Тихого, В.Стуса, І.Дзюби, С.Цетляка, І.Світличного, В.Голобородька, Гр. Тютюнника...).

У вже згадуваній збірці «Пепсі» є вірш із програмовою помилкою в написанні власної назви Донбас, — «Donbass Independent». Ця помилка *ретранслюється* з імперської російської мови в мову англійську, і, попри те, що *Донбас* — *українська земля*, український правопис до уваги, звісно, не брався. Відтворюючи цю очевидну помилку, поет усього-на-всього прагнув занурити сучасного читача у колишню стихію регіону, яка все ще не є колишньою; демонструючи неабиякий опір, — не так матеріялу, як людей, що створені з того матеріялу: «По часах небуття, по жовтій стерні, / із усього спадку вціліють одні / надбання зиниць, та вони, далекі, не належать ні Богові, / ні тобі». Для когось Донбас — це терикони і копанки, заводи і фабрики, фонтани й троянди на центральних бульварах, а для мене образ Донбасу формується його постійними мешканцями, про яких, ясна річ, писати найскладніше. Проблема

в тому, що вони залишаються об'єктивними прикметами часу навіть тоді, коли потрапляють до художніх творів, перетворюючись на метафори та алегорії. Як тут не пригадати коментар поета до його власних перекладів із Марціна Светліцького: «І зрозуміло ж, що саме вони — ці його персонажі, ніколи читати його не будуть, персонажі й не мають читати, особливо книги, в яких вони присутні, в них інше функціональне призначення, тому вся ця дещо наївна відсутність дистанції зі своїми персонажами приваблює і відштовхує водночас, адже виходить так — в житті все так само, як і в поезії, просто в поезії все стилістично краще. Поезія взагалі переобтяжена стилістикою, вона в'язне в ній, як ботинок у глині, хороший нормальний ботинок, який шкода викинути». Але, все-таки: про яку *незалежність Донбасу* говорить поет та ще й у часи Л.Кучми, за якого на всіх языках все мовчить? Про що це поет жартує? Підозрюю, справа така: відомо, що більшовики наголошували на промислово-економічній вибраності Донбасу та, відповідно, його мешканців. Товариш Сталін додав особисто від себе *щось про фронт*, який залишається вічно актуальним. Виключна правда всієї цієї мітології полягає в тому, що Донбас ніколи так і не розчинився в союзному адміністративному безладі. Не скоро він розчиниться і в тілі незалежної України, якщо взагалі розчиниться; поготів, зважаючи на потужну кампанію з його невмотивованої демонізації, яка триває вже ледве не десять років.

Не впевнений, що персонажі віршів і поем самого Жадана хоч іноді звертаються до його книжок. А марно, їм би сподобалось. Скажімо, сюжетний вірш «Він був листоношею в Амстердамі...», що відкриває збірку «Ефіопія» (2009), переносить пересиченого та знудженого мешканця Амстердаму, що прагне відчутти *реальну свободу*, на терени Донбасу, з його тугими та сливе метафізичними прикметами: «І він ступив на цю дивну трасу. / Авіалініями Донбасу, / де на сніданок — лише бухло, / мріючи про країну шалену, / він вилетів за кордони шенгену, / лишивши все, що в нього було. // Ступивши на землю в місті Донецьку, / з усіх іноземних знаючи грецьку, / яку тут нібито знали всі, / він трапив до рук дивовижній парі — / водій на форді й друг на кумарі. / І сяяли зорі у всій красі. // Водій сказав: “Все нормально, зьома, / давай, почувайся у нас, як вдома, / тут друзі навколо, бачиш і сам. / Ти трапив на землю обітовану. / Їдьмо в Стаханов, там стільки плану, / що вистачить на весь Амстердам!”». Попри помітно іронічний та відчужено-растаманський антураж цієї поезії, мешканцеві Донеччини інтимно промовлятимуть деякі

зі створених поетом ландшафтних картин. У цьому комфортному для читача випадку поет просто-таки віртуозно схопив метафізику Краю:

Був простір вечірньою сутінню скутий.
Стояла зима. Починався лютий.
І місяць за ними гнався, як птах.
Тривожно світилися терикони,
на Україну ішли циклони,
й душі тонули в глибоких снігах.

Звернімося ще до двох віршів С.Жадана, тепер уже зі збірки «Марадона» (2007). Перший із них — «Гриби Донбасу», а другий — «I.R.A.». У першому йдеться про *Донбас опісля Донбасу*, про пошуки туманної ідентичності, про сором і честь, відповідальність і неминучість, любов і смерть; а в другому містяться загальні рекомендації з захисту гідності пролетаріату. І, коли поет говорить, що «Донбас навесні тоне в тумані, і сонце ховається за сопками. / Тому треба знати місця, / треба знати, з ким домовлятися», — він знає, про що говорить. Геній Жадана у тому і полягає, що *йому дано* дуже тонко розуміти соціологію явищ у ширшому гуманітарному контексті: «Хотіли вирощувати кактуси / з мескаліном, але у нас, / на Донбасі, кактуси не ростуть. // Знаєш, що головне, коли вирощуєш гриби? Головне, щоб тебе перло, точно, друг, — головне, щоб перло. / Нас — перло, повір мені, нас і зараз пре, можливо тому, / що ми все-таки еліта пролетаріату». І читач, ясна річ, розуміє, що справа зовсім не у плянтаціях грибів, на які «наїхала» кримінальна бригада, а у чомусь принципово іншому та вагомішому: «Це наш острів свободи, / розширена свідомість / сільського господарства. / Пеніцилін і Калашников — два символи боротьби, / Кастро Донбасу веде партизанів / крізь туманні грибні плантації / до Азовського моря». Дивний цей «Кастро Донбасу», і дивні ці партизани, але менше з тим. Просто є в цих краях своя безперечна поезія, яку непосвячений може проминути, не зауваживши; а той, хто володіє утробним знанням про Край і його людей, зупиниться і віддасть належне цій ненав'язливій мітології, цій ненависті та любові:

гриби Донбасу, нечутні химери ночі,
виходячи з пустоти, виростаючи з кам'яного вугілля,
доки серця стоять, ніби ліфти в нічних будинках,
гриби Донбасу ростуть, ростуть, не даючи померти

від туги усім зневіреним і пропащим,
тому що, чувак, доки ми разом,
доти є кому переривати цю землю,
знаходячи в її теплих нутрошах
чорний колір смерті,
чорний колір життя.

В іншому творі, як було уже сказано, нарощується мотив захисту людської гідності; причому ліричний суб'єкт звертається до яскравого прикладу боротьби за свої права, проводячи паралель із I.R.A., точніше, наголошуючи на разючій відмінності між ірландськими республіканцями, які чинять відчайдушний, хоча й безперспективний опір, і своїми земляками, які «насправді є профнепридатними», позаяк не можуть навіть припустити інакший розвиток подій: «І коли відчайдушні ірландські докери вистрілюють останні набой, / протестуючи проти дня народження королеви-мами, / шахтарі Краматорська хулять по дві норми в забої, / а селяни Полтавщини зустрічають сонце над колгоспними ланами». Далі йдеться про злочинність системи, про юридичний аспект, профспілки й робочу атмосферу у колективі, — все це в дусі так добре усім знаного Сергія Жадана, який, чи не єдиний в актуальній українській літературі, вміє аж надто серйозні речі пакувати у несерйозні обгортки. І, хоча все, врешті-решт, іронічно зводиться до растаманських мотивів, найголовніше вже прозвучало, відлунюючи знову і знову, вже іншими словами, наприкінці поезії:

Одним словом, життя — це така конструкція
з місяцем на одному боці й сонцем на іншому,
і доки крутиться сонце, і доки місяць крутиться,
ти завжди знаходишся в центрі всього цього переміщення.

І фішка не в тому, що утиски чи погрози,
а в тім, що душа сама знає, де небезпека,
і взимку вона болить, тому що морози,
а влітку — тому що спека.

І, насамкінець. Позаяк, не можу промовчати. Велика і бездоганна Ліна Василівна Костенко написала у своєму *нібито* романі ось такі два речення (а далі, най хоч і сонце не сходить): «На стінах з'являються метрові написи: “ВСЬО БУДЕТ ДОНЕЦК!” В лексику

міцно входять блатні слогани». До *чиєї* лексики входять? — дозволю собі запитання. Хто не захоче, той щільно причинить двері. І до чого тут, власне, Донецьк? Хіба «блатні слогани» виникли у Донецьку та ще й у 2004-му році? (Невже така знана й авторитетна письменниця не відає, що вуркаганська лексика асоціюється у мешканців усього колишнього Союзу передовсім із Одесою-мамою та Ростовом-татом? Невже вона прожила свій вік із заплученими очима?). У цьому прикрому випадку письменниця відверто підіграє смакам та очікуванням строкатого плебсу, безликого ліберально-демократичного юрмища. Опустившись тим самим на дно інфантильної безвідповідальності. Якби ж то так, нарешті, сталося. Якби ж то насправду *великі* та ще й *органічно донецькі* Василь Стус, Іван Дзюба, Олекс Тихий, Емма Андіївська, Анатолій Солов'яненко, Станіслав Цетляк, — нарешті проросли українською свіжою паростю зі старого столичного зрубу. Але нічого подібного не відбувається. Років десять тому столичний шовінізм унеможливив надання Е.Андіївській Національної премії України ім. Т.Шевченка, а інше конкретне *столичне цабе* ще й досі не бачить сенсу в усій її творчості, — для нього, очевидно, занадто складній. Мова, звісно, про В.Базилевського та його статейки-простирадла у «Літературній Україні». Інерційні сили у пострадянському Києві є настільки потужними, що чекати на будь-які зміни — марна справа. Метафізична *комсомолія* знову *на марші*. Вона плекає собі відповідну зміну із молодих — ліних, поверхових, ліберальних, політкоректних і просто ніякових, — тож, Ліна Василівна може бути спокійною: *все буде й надалі Київ*. А Київ, як і будь-яка інша столиця, має прикору властивість: разом із невинуватою завищеною зарплатнею він нав'язує талановитій людині з провінції гамівну сорочку стандартів, уніфікуючи усе живе під свої нормативи. Так у кожному поколінні з'являється популяція безликих із гуртовою оптикою. Звісно, трапляються й винятки. Є вони, на щастя, й сьогодні, але чи варто називати їх імена? Їм також ведеться не просто, їм так само доводиться блазнювати, витримуючи цілісність не такої вже й віртуальної «римської» фаланги. І лише поодинокі *шахіди*, на кшталт Гр. Тютюнника або О.Ульяненка, приходять до Києва, аби загинути, зберігши болючу свою автентичність. Коли Ю.Андрухович років тринадцять тому писав про згубний для провінціалів Київ, усі чомусь вирішили, що *патріарх* укотре жартує. Насправді ж, це був чи не єдиний випадок, коли Андрухович говорив цілком серйозно. Але занадто багато він жартував, цей *офірний цап* *новітньої української літератури* (так назвав його Тарас Григор-

чук), — як до цього випадку, так і опісля, — аби хтось до нього прислухався. Українське життя структуроване так, що молоді енергійні люди приїждять до столиці, роками заклопотано облаштовують побут, витискаючи з себе *провінціалів*, аж раптом шемлииво згадують, що на далекій і майже нереальній Луганщині *цвітуть абрикоси*. Абрикоси насправду цвітуть. Абрикоси Донеччини та Луганщини цвістимуть і далі, — але вже без цих, назавше втрачених, людей. Ну хіба не трагедія? І зовсім уже останнє. Сергій Жадан, із якого почався цей текст, мав би бути, за логікою, серед найперших піонерів-першопрохідців Києва середини 1990-х років. Натомість, він уже чверть століття мешкає в Харкові («Ми залишилися на цій землі, щоби нашим дітям недалеко / було ходити на наші могили»), не забуваючи кожного разу наголошувати у біобібліографічних довідках: «Народився на Донбасі». І одна ця коротка фраза, виявляється, спроможна утримувати мітологічний Донбас на плаву до сьогодні. Це ніби з оповідок моряка, у яких корабель успішно іде на дно, а капітан продовжує спокійно стояти на мостику, раз-у-раз попихкуючи люлькою...

Тому що і кров у кожному з нас
вертається без кінця,
перекочуючись повсякчас
через наші серця,

і кожне слово дзвінком піском
тримається горла твого,
аби ти міг своїм язиком
вимовити його.

19 липня 2013 р.

БОРотьБА ЗА ПРАПОР

(І новорічне, і Різдвяне й Великоднє)

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

Ігор Костецький. «Мертвих більше нема»

На жаль, українці дуже мало читають. А, якщо і читають, то переважно Андруховича, Дереша, Кокотюху, тоді як читати потрібно модерну класику, тобто літературу великої гуманістичної експресіоністичної доби, яка все ще не закінчилась, на наше щастя. (А той факт, що для нас, українців, вона не завершилась, ця солодка доба деміургії та суб'єктивної творчости, безпомилково засвідчує, зокрема, й феномен Майдану 2013-го р.). Нам конче потрібно читати, але, навіть не читаючи, українці, як не дивно, — суто інтуїтивно, — розуміють, що їм треба робити. А читати потрібно не Кокотюху, і, поготів, не Андруховича із Забужко, читати потрібно Ігоря Костецького. Хоч би й роман «Мертвих більше нема», який віднедавна (завдячуючи М.Р. Стехові та журналу «Кур'єр Кривбасу») є доступним для всіх, охочих із ним познайомитись. Це вельми прикметний роман, як, зрештою, і вся волюнтаристична творчість Костецького, який здобувся на прізвисько Леопард (sic!).

Є у цьому романі Костецького епізод, який для самого оповідача не представляється хоч скільки-небудь винятковим. Сільські діти вивісили на бані церкви синьо-жовтий український прапор. На ранок першим його помітив «тоненький панок», який окупаційною польською адміністрацією був поставлений наглядати за життям українських селян. Так вона й почалась, «боротьба за прапор»; і в цій боротьбі маленькі галичани отримували перші уроки зятятости, але, водночас, складали перші іспити людяности: «Тоді він нас помітив і наші погляди зустрілися. Ми не відвели наших очей від нього ані на хвилинку. Але й він тримався довго. Він довго дивився на нас, і ми тоді, в наших роках підлітків, мали змогу брати живу лекцію того, що має загальну назву зла на землі. Він дивився на нас, ми на нього, ми були притаєно задержуваті, а він — наважений». Поля-

ки досить швидко зрозуміли, що вивішений прапор не так просто повернути на грішну землю. Поліціянти принаймні цього зробили не змогли, тому викликали здалеку пожежну команду: «Було тихо і врочисто. Ніхто не сміявся. Не сміялися навіть ми, найменші, хто мав би, зрештою, повне право тут сміятись останнім. Ворога треба шанувати, треба шанувати не тоді, коли він розумний, але тоді, коли він уперто трудиться, — таку науку, хоч і несвідомо, винесли ми тоді. Пожежники справді трудилися завзято. <...> Споруду для зняття прапору довелося будувати таки з землі, і на це пішло багато зусиль. Були хвилини, коли навіть нам, малим, хотілося допомогти цим ретельним трудівникам. Ми втримувалися від цього природного жесту лише нашою заздалегідною завзятістю. Пожежники від'їхали, не сказавши нікому ні слова. Лише тоді ми зрозуміли, що може означати справжній дух боротьби».

За посередництва оповідача письменник торкається фундаментальних підвалин ментальности, визнаючи за чесноту, а не оскаржуючи, як це часто бувало раніше і є до сьогодні, *вкраїнську впертість*. Він визнає її міцнішою та круглішою (повноціннішою) навіть за силу волі. Бо сила волі, врешті-решт, може бути зламана, а впертість національного характеру — ніколи. Впертість визнається оповідачем підставою виживання й *тривання нації*, не більше, але й не менше. Оповідач пригадує, як він, будучи ще підлітком, але маючи вже за спиною *історію з прапором*, купував у Львові квиток до Тернополя. Природньо, він звернувся до касира своєю рідною мовою, стоячи вже твердими ногами на своїй землі, попри те, що це були ноги дитини. Касир-поляк відповів, що не розуміє. Малий повторив, і так мало тривати ще довго, але в польськомовній черзі зчинилось обурення, й касир змушений був поступитися. Досвід, винесений з дитинства, дозволяє оповідачеві надалі його лише зміцнювати та шліфувати, доводячи власну впертість-затятість до ідеального гатунку, в основі якого ідеалізм людей, що усвідомили власну гідність, відчули своє покликання й вирушили йому назустріч. Чи варто тут пояснювати, що цей підліток-оповідач уже за декілька років стане бойовиком ОУН і чесно загине від німецької кулі у своїй *боротьбі за прапор*? Але із історії з власною підлітковою впертістю він виніс й наступні рефлексії (цитата, можливо, й задовга, але у романному тексті цей пасаж перетікає зі сторінки на сторінку, будучи реченням, якому немає кінця, тому я відчутно його редукую): «... так, я усвідомлював, що це був не прогнаний сон, а великий рокований яв, той єдиний і вічний яв, що до нього треба

йти трудними, звертистими стежками, через хаші й провалля, через піщану безнадію пустині, через дальні пожежі міражів, іти невідхильно, іти врочисто, від того самого моменту, скоро ти ступив уже на цей шлях, — і ось тому тепер, коли я йду вже цим шляхом, коли я вже остаточно певен, що не зійду з нього ніколи, ні за яких можливих і неможливих обставин, я накликаю до себе моїх співлюдей, я хочу по змозі затримати цю точку початку в стані безруху, намагаюся всіма силами вдержати її, мов стерно у змаганні зо стихією хвиль, я волю її, можливо, довшого буття в розгорті, тому я роблю мою оповідь такою тягучою, тому я хочу, щоб моя мова протривала якомога довше, мені хочеться в цю мить говорити протяжно й важко, майже деклямувати, майже співати, щоб тільки лише відгукнутися з цього кінця просто до серця людей на тім кінці і дати їм до розуміння, що цей тяжкий і радісний обов'язок є наш спільний, всіх нас, і що мить є страшною лише в передчутті, при наближенні ж вона дедалі вище розгоряється багаттям найвищих радощів, і сама вона коротка, дуже коротка, така коротка, що в порівнянні з нею одна годинникова секунда дорівнює тисячеліттю, і відразу ж по ній, водночас із її вибухом, відбувається дійство великого збагнення, в якому, неначе у велетенському яйці, видно все відразу, єдиним всеоб'ємним поглядом, початок і кінець, і той кінець, що є нескінченним початком, і всі парості майбутнього, що живуть безгранично в минулому, і первісна трагедія кожного народження, що її потім присипляє й притупляє час нашого зростання й дозрівання, і цей наш видимий безтурботний спокій, де все розподілено по своїх місцях, і ота наша невтримно зростаюча спрага, що під зверхнім порядком речей більш або менш супокійних, більш або менш неприємних, лукаво й доброзичливо, крок по кроці підштовхує нас до високого берега, звідки або падати, або летіти, коли ж бо вже розпочинається лет, то тоді годі говорити про впин, бо щойно тоді стає зримою на весь розмах скаля, на якій виписано дійсну ціну драмам життя всіх розмірів та вимірів, драмам з їхніми болючими зав'язками і з прикінцевими фанфарами їхніх об'явних фіналів».

Тож, зрозуміло, що цей мій текст міг би мати й іншу назву; скажімо, — «Ода українській упертості». Національний контекст інспірує появу тут і дещо шляхетнішого поняття — *затятість*. Затятих, як відомо, не випадає зігнути, їх можна лише убити. Згадаймо принаймні близький нам у часі *випадок Василя Стуса*. Поет залишив нам сотні рядків для кшталтування позиції прямостояння й

обстоювання власної гідності, але передовсім пригадується хрестоматійне:

Терпи, терпи — терпець тебе шліфує,
сталить твій дух — тож і терпи, терпи.
Ніхто тебе з недолі не врятує,
ніхто не зіб'є з власної тропи.
На ній і стій — і стій — допоки скону,
допоки світу й сонця — стій і стій.
Хай шлях — до раю, пекла чи полону —
усе пройди і винести зумій.
Торуй свій шлях — той, що твоїм назвався,
той, що обрав тебе — навіки вік.
Для нього змалку ти заповідався,
до нього сам Господь тебе прирік.

У масовій свідомості, що відтворюється за рахунок зужитих штампів гамівної риторики, впертість традиційно пов'язується з чужою для українців твариною — віслюком. Тоді як терплячість, — із добре відомим українській людині волом. Якщо віслюків моє покоління бачило лише у дебільних совкових комедіях, то українські реалії занесли до генетичної пам'яті *працездатність вола*. Її знали і горці Гуцулії, і селяни Наддніпрянщини, і шахтарі пріснопам'ятного Донбасу, — так працювали у нас з діда-прадіда. Цей текст, повторюю, міг називатись інакше, але най уже називається так, як назвав, скориставшись із колишніх влучних заголовків М.Р. Стеха під час публікації ним матеріалів для з'ясування так званої «афери Костецького» («Кур'єр Кривбасу», серпень-вересень 2001-го р.). М.Р. Стехові у презентації цих матеріалів йшлося, зокрема, про природне право І.Костецького на вільний вислів власних думок, індивідуальність і гідність, — ось про яку *боротьбу за прапор* ідеться. У нашій теперішній *боротьбі за прапор*, у теперішніх *вітаннях і відповідях*, що звучать по усій країні, — вагома підстава для нашого спільного майбуття. Втім, у майбутньому вистачає й минулого, — це також зрозуміло. І кожен із нас вартий свого минулого не меншою мірою, ніж майбутнього. Але спочатку належить перейти теперішній *час убивць*, який в Україні триває вже кілька століть. І думка така: впертість (затятість) визначає людську послідовність, а ця, остання, породжує відповідальність. Відповідальність, своєю чергою, — свідчить на користь гідності. У нашій упертості — наша сила, — вважав Костецький. Стус у «Таборовому зошиті» писав про «волячий терпець».

Повірмо цим двом. Наша путь є відома, ми надто тривало вже нею йдемо, й вона стала страсною. Попереду в нас — невідомість. Чи буде вона прекрасною в тій далекій епосі, «де люди живуть своїми свобідними гуртами»? Вірю, що буде. А оцей мій текстик, написаний в останній день тринадцятого року, — лише *привітання життя і творчості*, — і новорічне, і Різдвяне, й Великоднє...

31 грудня 2013 р.

А НЕБО МОВЧАЛО

Ульяненко Олесь. *Квіти Содому: Роман*. — Харків: Фоліо, 2012. — 252 с.

Відсутність перспективи у всьому.
Час зникав разом із простором. І місто
на моїх очах помирало, як і моє життя.
Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»

Колись я писав про Олесь Ульяненка: «Його твори, внаслідок їх стильової та стилістичної складності, у жодному разі не є для більшості читачів розвагою чи приємним відпочинком. Ці тексти, у певному сенсі, потребують неабияких читацьких і людських зусиль, як інтелектуальних, так і суто нервових, психологічних». Ці слова, у якості емоційно-сислової інтродукції, пасують і для початку розмови про щойно виданий роман письменника «Квіти Содому» (журнальний варіант друкувався кількома роками раніше в «Кур'єрі Кривбасу», тож уважному читачеві уже відомий). Цей роман є настільки змістовно цільний, що весь він сприймається як одна велика цитата про вчорашній і теперішній наш-не-наш світ. Щодо майбутнього, то письменник, як не дивно, у нього вірив, це відчувається, зокрема, і в цьому романі; у майбутнє, у принципі, мабуть, потрібно вірити, — альтернативи у нас немає. У іншому разі, можна одразу з усім кінчати. Як завше, у підсумку, О.Ульяненко виводить своїх понад грішних героїв до світла, до усвідомлення, що *так жити не можна*. Життя може бути іншим, цей здогад, зрештою, завше десь на поверхні. Чи вдасться їм розпочати нове і достойне життя, ми так і не дізнаємось, але таке бажання вони, романні герої Алекс і Фанні, виказують і демонструють. Кохання, яке виникає між ними, кохання в контексті густої та непроглядної соціальної чуми, — прагне боротися за власне майбутнє. І в цьому — увесь письменник Олесь Ульяненко. Можливо, навіть — не тільки письменник, а, в хорошому розумінні, *пророк і учитель*. Якого українське суспільство 1990-х — 2000-х років успішно не помітило, пропустивши повз вуха. Читаючи твори, розумієш, що поганому він не навчить, тож марно малоросійські комісії намагалися спаплюжити його творчість, кинувши на неї тінь маргінальних дискурсів на кшталт порнографії, а відтак, відлучити від читача. Адже людина не може хоча б коли-небудь не розплющити широко очі й уважно не роззирнутись довкола;

тож, актуальність творчості О.Ульяненка буде лише зростати, — я в цьому впевнений, і навіть більше, — я сподіваюся навіть дожити до тих часів. Хоча, з цього приводу письменник залишив так само не вельми втішні думки; принаймні, вони є невтішними для живих, для тих, що сьогодні ще розбудовують пляни та пестять осяжні мрії: «Я знав, що настане наш час. Але вже без нас». Утім, усе «дно не варто впадати у відчай, бо письменник навіть серед найщільнішого мороку шукав для своїх героїв бодай невеличку шпаринку, крізь яку пробивається світло. Іноді сягаючи воістину крамольних осяянь: «Пустота ночі, яку я пройшов, давно закінчилася, але я не побачив світла. Закрадалася гнила думка, що я саме знаходжуся у ньому. У цьому треба було розібратися». Тож будемо розбиратися, поготів, що роман зацікавлює та захоплює вже з перших абзаців.

Наративна стратегія роману передбачає щонайменше дворазове прочитання твору. В іншому разі, ви нічого не зрозумієте. Без жодної експозиції персонажі (вони ж, у більшості випадків, — поперемінні оповідачі цієї історії) вступають на кривавий романний кін, і починається уже звичне дійство від О.Ульяненка. Хотів оце щойно написати: *під керівництвом* О.Ульяненка... але засумнівався, чи насправду письменник керував усіма кривавими ляльками, що їх він уводить у романний кін? А що персонажі роману мало контрольовані й живуть відповідно до уявлень і світоглядних переконань своїх соціальних груп, — стає зрозуміло одразу. Таких персонажів не перевиховують навіть у романному тексті, для якого, за великим рахунком, характерний саморозвиток персонажів; письменник-романіст часто виступає заледве не статистом, якщо він, звісно, чесний письменник і не схильний кон'юнктурні фантазії видавати за мистецьку правду. Чиї голоси почує у тексті читач, він спочатку, можливо, не зрозуміє. Лише прочитавши текст повністю, він почне нарешті щось розуміти, але для повного порозуміння з текстом доведеться почати усе спочатку. Так було, принаймні, зі мною. Втім, це анітрохи не нудне заняття; повторне читання дозволить розібратися з оповідачами, побачити події в інтерпретації кількох різних людей, а значить, — у максимально поліфонічному звучанні, що для романного жанру, знов-таки, дуже вагомо. («Все відбувалося зовсім не так, як він вам розповість», — чуємо голос оповідачки Фанні Ліхтенштейн, починаючи з першого речення третього розділу. Натомість у попередньому розділі чути голос Алекса Вовка). Крім того, ця, дещо химерна манера, зраджує кінематографічну природу твору, яка для мене є очевидною. У 2000-х роках письменник писав рома-

ни, постійно міркуючи про екранізацію своїх образів і сюжетів. Про це він неодноразово говорив і приватно, і в інтерв'ю, він мріяв про чесне українське кіно, яке підіб'є підсумки нашого розвитку впродовж останнього двадцятиліття. Ці романні історії просто просяться на екран; виховний потенціал його творчості міг би бути комусь корисний. Але, як відомо, не склалося; за незначними винятками, реалізуватися у кіномистецтві письменник так і не встиг. Але про його любов до кіна слід повсякчас пам'ятати, особливо ж, якщо під час читання ми наражаємось на відверто фрагментаризований світ багатьох дзеркал, що разом складають сучасний і дещо специфічний паноптикум від О.Ульяненка. Іноді його читати насправду страшно, іноді ж ловиш себе на думці, що ти, на відміну від героїв Ульяненка, щасливо уникнув чогось найстрашнішого, але сукупна картина, що нависла над романним Києвом і всією країною, все одно залишає обмаль шансів лишитися неушкодженим. Травматизм у цьому художньому випадку все одно неминучий, як і у випадку будь-якого іншого правдивого та чесного мистецького дискурсу: «Колись, разившись життям, наче нежитем, він набуває невиліковної хвороби. Життя — глупота, і той глупий, котрий намагається прожити його за власним планом. Фаталізм не має смаку. Але плани смердять демонською сіркою. Хто не дурний, той не входить у чертоги вищих, а спить там, біля порога, собакою з оксамитовими очима». Густий, щільно заселений художніми образами текст впливає на читачку свідомість не згірше за текст поетичний, і це також вагома риса індивідуального стилю письменника: «Я не бачу очима, але переді мною лежать квартали, присипані білим попелом надії, а хмари осідають на вулиці так, наче янголи, і янголи не такі, що ламають крила на злеті, ті, котрі падають і сиплються на землю і розповзаються многолико, всюдисуще, стискаючи кволе серце площі і кварталів. Це було, колись було. Вітер нічого не говорить, і пси часу п'ють з очей калюж, як хижі грифони, викльовуючи все, що тримало в часі незаплямовану чистоту міста, як діра страждань, нічого не варта. Так відкривається ніщо, заповнене кимось». Власне, про це і роман, — про *ніщо, заповнене кимось*.

Роман, уже від першого речення, починається, як динамічний бойовик, і читач інстинктивно озирається довкола, відчувачи присутність когось на кшталт Квентіна Тарантіно: «Ми порубали Тоцького на шматки. Замочила його Мама, а потім пішла. Ми акуратно складали впоперек та вздовж до ящика з-під телевізора його бренні останки». Чи є в цьому хоч який-небудь сенс? Навіть із погляду кри-

міналу? Можливо. Ці двоє, Макс і Лу, що порубали Тоцького, житимуть після цього лише кілька годин. Відмороженого кримінальника Макса, за наказом Мами, утопить у ванні його напарник Лу, а його самого прикінчила Мама власноруч: «Лу тягнув недовго. Після Макса він сидів спокійний, навіть з проблисками розуму в очах. Чимось схожий на песика, наляканого і стривоженого, який знає, що десь небезпека, але точно не відає, де бродить вона, тиха, тиха смерть. Я перетяла йому аорту, і він сконав через п'ять хвилин. Хату я підпалила. Ще навіть постояла на дорозі й подивилася, як бухає і сипле у перламутр неба бурштинове полум'я». Цих двох, здавалося б, не шкода, хоча вони також люди. Більше того, завдяки авторові їх *дискурс* триває і після їх смерті, тож, мабуть, письменник не відмовляє їм у визнанні їх грішних і безнадійно занапащених душ, показуючи їх перші несміливі кроки у потойбічній реальності. Макс, після того, як його втопили: «Я щось ні хера не зрозумів. Маленькі люди, все місто поселилося під воду і зараз пускало бульбашки. Спочатку я не того, а там дивлюся, що вони просто кепкують з мене. І я хотів закричати, що заганашу сволочей, але вони зібралися в гузку, у рій, і всі дружно поперли мені в рота...». Лу, якого зарізала Танцююча Мама: «Хтось прийшов до мене. Я побачив довгі жовті язики. Коли придивився, зрозумів: це собаки з оксамитовими очима. Вони говорили і кудись показували лапами. На одній собаці сиділа мати, а батько стояв з велетенським косяком і матюкав її на чім світ стоїть. Батько сказав наприкінці: “Тут бач, сина, хреново лише на початку, але жити заїбись скрізь! Да!” Так він сказав, а мати сміялася». Те, що побачив Лу далі, було ще гіршим, але я наразі уриваю цитування. Втім, ці відразливі двоє потрібні авторові не задля декору чи пак ілюстрації не менш відразливої доби, — вони і, подібні до них пішаки суспільства, творять контраст, коли на авансцену виходять політики та бізнесмени: відомі, шановані та публічні люди. Маючи цілісну картину та можливість порівнювати, читач робить висновок, що пересічні кримінальники є не найгіршими представниками суспільства; навіть більше, — може погодитись із прикінцевими рефлексіями Фанні: «Прощаємося. Нас проводжають прості злодії. На цій землі жодної порядної людини».

Кримінал із усіма його фактурно-відразливими артефактами, посідає в романі, як і в багатьох інших творах письменника, чільне місце. Але, все-таки, не найголовніше. І це зрозуміло. Передовсім, письменник, як завше, осмислює людську природу, її темні та світлі сторони, шукає межі гріхопадіння та можливі шляхи повернення

на шлях добра та любови. Судячи з «комплекту» персонажів, цей текст — про згубний шлях одного порубіжного нещасливого покоління, до якого належав і сам письменник. У історії літератури їх називають «вісімдесятниками»; це люди, які входили в доросле життя наприкінці 70-х — на початку 80-х років минулого століття. Це саме на їх долю випало блискавичне осмислення феномену *перебудови*, тобто лібералізації економічної системи тогочасного монструозного та аж надто сумнівного колоса, що звався Радянський Союз: «Перебудова розкручувалася на всі сто, Фармагей справно, на всі сто, торгував іконами, антикварною рухляддю, картинами — Саврасовими, Шишкіними, ну, усім тим мотлохом, що знову почав входити в моду, який «нові» розвішували по кухнях і туалетах. Навіть не несмак, а моральний дебілізм якийсь» (і так у всьому, не лише в інтер'єрах помешкань «нових» господарів життя. — *О.С.*). Радянське суспільство на початку перебудови (середина 1980-х років) було, на думку О.Ульяненка, вже наскрізь гнилим і глибоко аморальним. Перебудовувати не було вже чого; єдина перспектива — розпад і деградація: «Я завжди знав, що коли ти нічого не тямиш у музиці, то не фіг сидати за піаніно. І тут немає ніякої ані моралі, ані романтики. Напевне, це і трапилося із Зосею, зі мною і моїм поколінням. Але і це б не було правдою. Ми прийшли на вулицю, як на великий атракціон. Нам невідома була надія, щоб виживати. Ми були приживалами на вулицях столиці, а тому швидко її окупували. Бо ми були розумними, сильними, молодими. Нині ми оглухлі і сліпі, як кроти, що їх водою по виганяли із темних затишних дір». У цей процес загнивання, що нагадує швидкоплинну гангрену, були включені також і наступні покоління, які лише народжувались і вчилися ходити. Ці дівчатка та хлопчики, яких так багато в романі, і які ледве не від народження змушені брати активну участь у аморальних іграх (передовсім, сексуальних) дорослих, наповнюють романну історію особливим і ледве не остаточним трагізмом. Живі мерці тоталітарного минулого жваво виховують-засмоктують своїх наступників-спадкоємців, а відтак, процес набуває статусу перманентного і всезагального, і взагалі, невідомо, чи можна розрубати цей вузол страждань і збиткувань над людською природою. Ампутація, висловлюючись фігурально, не допоможе; хіба що ампутація голови, як це й сталося із чи не найбільш відразливим персонажем роману, Тоцьким.

У цьому невеличкому романі вистачає брутального сексу, до того ж, сексу суто функціонального, реально відчуженого від людської душі та від людського уявлення про щастя, яке дарує фізична близь-

кість. Здебільшого тут панує ідея гвалту: «Дамочка прийшла в себе і запручалася. Макс професійно тріснув її тричі по черепку, здається, розбив, і продовжував працювати, хрюкаючи, пускаючи фонтани щасливої піни. Я набрав по мобільнику Маму. І як тільки вона озвалася, цей ублюдок кінчив, як кінь, завалився на бік, голосно бечнувши ялдою об підлогу». Але невдовзі буде сцена, в якій задіяні добропорядні на вигляд київські буржуа (причому, всією родиною: мама, тато, донечка), яка неабияк здивує-знетямить навіть відмороженого Макса. І знову збочений секс, а невдовзі поллється кров, і додасться трупів, ніби в стрічках Тарантіно. У брудні води сексу залучено також численних дітей — зазвичай, безіменних дівчаток і хлопчиків. У такій хворобливій і збоченій фізіології фокусується в цьому романі саме розуміння Содому. Але, наголошую: цей бруд, це виродження, цей столично-київський Содом — анітрохи не налипають до автора і, поготів, читача. Брутальний тваринний секс виявляє-висвічує іманентну сутність сильних світу сього — депутатів, міністрів, генералів і олігархів. Поруч із відчуженим об'єктивним сексом — наркотики та, ясна річ, баняки із кав'яром, — життя у Содомі цілком удалося. Секс і наркотики відволікають від думки про найголовніше, що чекає за першим-ліпшим порогом; після смерті не буде кав'яру, там буде лише розплата за численними та неймовірними, як на уявлення пересічного читача, рахунками, що підіб'ють, на відміну від карного кодексу, усі їх злочини проти свого народу і проти Бога, можливо, також: «Тільки черв'яки нашого далекого майбутнього, тільки наша смерть і неприхований жах перед тим, що чекає когось на тому кінці. Але зі снами, як і з Богом, не варто бавитися і жартувати. Бо саме ваше життя — це неприхований жарт. Хто за нього буде відповідати, як не ви, навіть коли у вас не стає знання того, що за тими дверима існує всепоглинаюче щось». Бо винищення моральності в цьому світі — це вже не тільки локальна місцева проблема, це стосується всіх. І Содом, як такий, — поняття не конче українське, воно торкається всього світу, і всі проти нього сьогодні заскочені та безсилі. А колись здавалося, що Содом — то хіба що біблійна жаклива казка, принаймні, оповідка з давним-давно минулих часів. Олесь Ульяненко взяв щонайтонший скальпель і кількома вправними ударами випустив гнійні тельбухи свого часу на сторінки художнього твору. Страшно. Ще більшою мірою, — гидко. Навіть не уявляю, як мав почуватись письменник, виконуючи аж настільки страшну роботу. Будучи навіть не хірургом, а всього-на-всього письменником. Чесним письменником, якого суспільство не потребува-

ло і, за великим рахунком, майже не помічало. Але, водночас, боялося, саме так. У якомусь вищому метафізичному сенсі. Навіть не читаючи його романів, за посередництва, можливо, своїх потойбічних заступників, сильні світу сього зрозуміли, що існування такого письменника і популяризація такої творчості — безпосередньо загрожує їхньому тваринному спокою та комфорту. Про завтра вони не думають, душі вже занапащені; Содом працює сьогодні, і цього їм цілком достатньо для того, аби забутись, множаючи метастази зла у собі та довкола себе: «Людина швидше повірить в існування чорта, ніж янгола. Такі ми вже вродилися». Оповідач О.Ульяненко має сміливість засумніватися навіть у священниках, і очевидно, він має на це підстави: «Ви задумувалися над словами священника: «Владою, наданою мені Богом...»? Не страшно? А мені завжди від переляку в дитинстві видавлювало кишки, вивертало прямо-таки. Якесь чмо може мати владу від Бога? Чи не смішно... Зараз мені ані смішно, ані весело».

Персонажі роману представляють собою доволі строкату й вибагливу палітру покидків на будь-який смак. Бойовики Лу та Макс, які працюють на Однооку Маму (вона ж, Танцююча Мама: «На відміну від Івана, я ніколи не користувалася вогнепальною зброєю. Для цього вистачало удавки, ножа, секатора. Я заходила, віталася і відразу починала працювати, — виходило щось подібне до танцю. Тому-то мене і прозвали Танцюючою Мамою. Я проробляла віртуозне па, розворот, удар по вені. Удар ногою, і все закінчувалося. За десять хвилин я була вже на іншому кінці міста. Ніяких емоцій, ніякої люті...»). Ця жінка виявилася не зовсім елементарною істотою. Ось, наприклад, деякі її думки про життя і страх: «Страх не тільки заставляє діяти чи випробовувати волю, страх нас змушує, зближає нас з тим, що називається осмислювати. Тому той, хто не боїться, той набитий дурень. Страхом можна захлинутися, як спермою давляться проститутки. Щось таке. Іван мене не цікавив, мене вже цікавила власна історія, власне життя, що протікало повз. Коли бачиш красиву людину, то відчуваєш страшну самотність. Щось подібне трапилося і з моїм життям. <...> Кожного дня я відправлялася на ринок, скуповувалася, вела розмови з продавцями, і столиця золотою пилюкою осідала десь на дні моєї свідомості. Я ніколи не шукала свята. Я нюхала це життя, яким би воно падлючим не було». А ось її думки про смерть, що цікавить її як засіб («Дим розвіявся, світло мого сумління згасло назавжди»): «Від смерті нудить, якщо її бачиш часто. Спочатку це надихає, світ відкривається, як ранньою весною,

а потім вивертає, несе, як після похмілля, — нічого попереду не чекає. Мене часто запитують, що таке біль, як її відчувають ті, інші. Я відповідаю: це те, з чим ми проживаємо до самої смерті. Думка про смерть висить нереально, і ніхто не вірить, що може все в одну хвилину закінчитися. Смерть полишена страху. Що за нею, то більше подібне на сон. Ніякої ради на те немає». Своїх батьків Мама ненавиділа з дитинства. Шлюб із Іваном Калістратенком, колишнім військовим, вона сприйняла, як шанс вирватися з задущливого смороду дитинства та юности. Після Союзу Іван перекваліфіковується на злочинця (він — найманий убивця, якому одного разу не пощастило, після чого він уже ніколи не підводився з ліжка), від якого Мама перейняла ремесло («Тому, коли прийшов чоловік *звідти* і запропонував роботу, я не довго зволікала»), сформувавши згодом і власну «бригаду» («Помалу я почала збирати свою команду, збирати архіви на впливових людей. Так помалу розростався мій бізнес»). Фанні характеризує її як «найнешадніше і найнешасніше створіння, яке не вдовзі поглине ця оксамитова пучина». А ще зовсім недавно ця жінка, маючи шлюбного чоловіка, вважала: «Нічого не треба бачити, окрім мужчини, який з тобою». Але всі романні герої, врешті-решт, хоч і кожен на свій копил, угинаються під життя, його обставини та спокуси. У кожного вони свої, але щось є спільне: життя винищує в них відчуття *людського* та *людяності*, пропонуючи натомість сурогат у вигляді безкарности, грошей, сексу, наркотиків, слави, влади, — підозрілі інгредієнти зі строкатої цивілізаційної палітри, які ще нікого не ошчасливили всерйоз і назавше: «Ми надто мало живемо у цьому світі, щоб до кінця зрозуміти його, але досить для того, щоб він тобі остогид. <...> Смерть не може бути нещасливою. Від одного лиха до іншого — ось що наше паскудне життя». Втім, письменник іноді вдається навіть до іронії; але це, звісно, досить сумна іронія: «Краєм ока я дивлюся VIP-персону, про VIP-жінок. Соплегуба журналістка видає за кадром, що таких людей любить Бог. Звісно, Бог не любить бродяг, бомжів, злиднів, інженерів, ще когось, у кого кімнати не по двісті квадратних метрів». Або з іншого приводу: «Все було загальмовано... повільно і звично. І нічого не хотілося, наче знаєш, чим усе закінчиться. Як казав Ростислав, доки прийде Христос, нам треба міцно попрацювати. Як? Кайлом? Передком чи задницею? По-моєму, життя вибиває з тебе стільки гівна, що встигай за собою прибирати. Ото вона і є, безкінечна марудна робота».

Фанні Ліхтенштейн, яка народилась у Лондоні, мешкала в респектабельному районі Києва, а помирати мала, за її ж словами, «у

стічний канаві», є одним із двох основних оповідачів і персонажів роману. Фанні сама собі вигадала не лише ім'я, але й прізвище. Двама роками опісля «Квітів Содому» О.Ульяненко присвятить окремий роман доволі небуденній героїні з акцентованим кримінальним талантом і невиситомою спрагою любови, яка так само ще в ранньому дитинстві вигадєє собі екзотичне ім'я, — Серафима. Фанні — стовідсотковий продукт сучасного Содому; визначальна її риса — інфантильність. Нею від раннього дитинства користувалися як сексуальною лялькою. І письменник нічого, насправді, не перебільшує і не вигадєє. Вона просто не знала до певного часу, що у когось буває інакше: «Всі ці штуки, які б там вони не були, Фанні зносила напрочуд спокійно, як належне. Як компенсацію батьківської уваги. Так я гадаю. Але хто дав Фанні цю легкість приймати від життя найбрудніші дарунки з неприхованим дитячим сумом, але не більше? Так вона поводитися і з грошима, що протікали між її пальців, та і саме життя лягало перед нею, як оце нинішні, з вікна продивлені, сині озера». Про героїню читач багато дізнається від Алекса, а ще більшою мірою — від самої Фанні, ніяковіючи перед буденними та інфантильними інтонаціями, з якими вона оповідає історію свого життя; про людський бестярій у своєму оточенні тощо: «У пам'яті Фанні не жили дикі звірі. Її минуле і майбутнє так плуталися, що часом видавалися нереальними. Вона могла годинами розповідати про одного свого сутенера, але тінь тривоги не торкалася її обличчя, і це не було моральним дебілізмом, — дівчина була співчутлива, боязка, навіть нервова. Але всі свої спогади Фанні оповідала так, наче відривала маленькі білі календарні листки і кидала у сизе провалля. Мені тяжко було дивитися, як вона годинами, добу, другу може просидіти біля телевізора, механічно, видавалося, клацаючи пальчиками по пульту. Більше нічого: вона і мерехтливий екран неіснуючого життя. І вона це знала, але смакувала свою ілюзію, як дитина цукерку. Фанні ніколи не говорила про гроші, про секс, але оте саме жило в глибоких мінливих очах Фанні. Там жила хижа жінка, яка вночі бажала прогулятися темною своєю свідомістю, полишеною пам'яті». І, водночас, Фанні є героїня, якій письменник пропонує можливість *спасіння*. Ось Фанні міркує про своє оточення, рідну матір і про деякі, значно глобальніші, речі: «Якщо я народилася в конюшні, то я що — кінь? Умовності — це виконання ритуалу. Як поганське жертвопринесення. Не знає, чому Бог відмовився від подібного експерименту? Бо ви б наклепали жертвників по всій землі. І убивали, і убивали, і убивали. З національною ідеєю, як Тоцький, чи без ідеї.

Ідеям зараз ніхто не вірить. Ідеї виникають тільки в рубанні грошей і знищенні свого ближнього сусіда. А це стерво заявляє, що вона мені мати. Що вона дбала... Нехай дбає нині на дні водосховища. Саме там її трупаку місце». Наприкінці роману, коли Фанні пізнала трохи іншого світу й відчула можливість розпочати інакше життя, вона апелює безпосередньо до Бога і просить, за визначенням, не так і багато: «Господи, не посилай мене до раю, пекла, якщо вся ця погань несподівано опиниться там. Можеш же ти мені віднайти персональне місце. Ти ж добрий. Врятуєш мені Алекса. Я дурна, дурна шльондра, яка спробувала жити по-інакшому».

Серед інших персонажів виділяється Алла, мати Фанні, «ще та штучка, пройда і стерва, з неперевершеним артистизмом та умінням приховувати свій вік», — на рідкість аморальна жінка, при створенні відразливого образу якої письменник, як видно, не пошкодував відповідних фарб. Але, знов-таки, думка про художню гіпертрофію не виникає, — настільки переконливим є автор, створивши подібного монстра. Біля неї — відповідна компанія, правдивий бестірій; збоченець Паша, який одним із перших розкриває малолітній Фанні таємниці кохання. У тому зоопарку є й зовсім уже екзоти, приміром, Інгрід і Вольфганг, — «колишні гедеєрівські німці, які шість років відбабахали з Хонеккером у в'язниці», потім опинилися у колишньому Союзі, заприятимися з Аллою та, за згодою матері, залучають маленьку Фанні до своїх садо-мазохістичних ігор: «Вона наказала мені стати лицем до стіни і підняти спідницю. З нею було інакше, ніж з Павлом. Інгрід брутально ввела вказівного пальця мені в задній прохід і почала робити різкі та швидкі рухи». Тут же Тоцький, Зося та багато інших, переважно безіменних, але всі вони встигли ґрунтовно потоптатися по Фанні ще до її повноліття. Зупиняюсь і більше не цитуватиму. Бридко і страшно в такому світі, але особисто у мене немає на думці закинути щось О.Ульянєнкові, позаяк це не він створив чи загидив цей світ. Письменник лише чесно його помітив, пропустив через себе, а потім явив його нам. І, знов-таки, не з метою залякати чи зіпсувати нам настрої. Письменник волає, зокрема і з цього конкретного твору також, що *так жити не можна*; що людина априорі гідна іншого, — людського та людяного життя.

Такий персонаж, як Тоцький (селяк за походженням, а в столиці він є уже «власником шоколадного концерну», sic!), — не зайве нагадування про велич (*із гряди — в князі*) і ницість (труп олігарха з відрізаною головою) світу, ґрунтованого на великих статках і за по-

вної відсутності моралі. Ось як виглядає пунктирна життєва траєкторія цієї людини: «Народився Тоцький в такій глушині, що вовки кидалися під дула мисливців, аби тільки туди не потрапити. Як і всі дрімучі злидні, він народився обдарованим хапугою. Згодьтесь, вкрасти, якщо навіть бажаєш, теж треба вміти. Кожен краде — у футболістів ноги, у гімнасток тіла, у боксерів кулаки, у сексапільних усе гамузом, в додачу з любов'ю. На все є ціна і покупець. Читай, злодійкуватий менеджер. <...> Бажання володіти чимось реальним гнало його, мов допінг доходягу скакуна. Спочатку він перебивався такими-сякими заробітками, приставав здебільше у сім'ї молодичок з малолітніми дітьми. Далі можна було здогадатися. Довго він там не тримався. Відчуття небезпеки чи ще щось. <...> Тоцький влаштувався помічником офіціанта у невеличкому ресторанчику при дорозі. <...> Потім Тоцький зникає. Його розшукують. Шукає безутішна Рита, міліцейський наряд і циганська мафія, у якої Тоцький пригріб обшак, усе золото, камінчики і гроші, що знаходилися на складі. <...> У Тоцького одні розмови про секс, їжу і красиве життя». Фанні, яка півроку прожила із Тоцьким, досхочу пізнавши його світ і надивившись на аморальні розваги з хлопчиками та дівчатками, не стримує, врешті, своїх емоцій. Можливо, це тому, що вона вже бачить свій новий світ без колишнього оточення: «Видавалося, Тоцький розгризав чуже життя, як зараз пожирав омарів. Ми разом півроку. Нас таких багато у Тоцького. Багато різних. <...> Світ, в якому я жила, так і виявився неіснуючим. Щоб вийти з цього ув'язнення, треба позбутися всього чи всіх. Матір, Тоцького, діда, бабу. Я ще не мала точного плану, але не бажала помирати, а з заклинанням від радості я думала про те, як увійду в новий світ, у свій світ без них. Нехай хоч до ноги повиздихають, що завгодно трапиться з ними: чи дід мій склеїть ласти від запору у нужнику, а баба захлинеться своїм сиропом від кашлю, а Тоцького спаралізує інсульт на черговому хлопчику чи дівчинці. Я бажала, щоб вони зникли, пощезли. І весь їхній гробаний світ».

Привертають увагу й такі епізодичні персонажі, як сусіди Тоцького у респектабельному будинку в середмісті столиці, — родина збоченців і деградантів («Я відразу, з першого погляду просік, що за одна ця сімейка. Кодло відморозків»), що показані гіпертрофовано відразливими, та яких Лу, не довго думаючи, всіх разом відправляє до пекла. Божевільний Ростислав і, не вповні притомний на час романної дії, культпрацівник і наркоман зі стажем, Зося Слісаренко; небіжчик Фармагей, який чи не єдиний посеред інших помер

більш-менш пристойно, через хворобу, — персонажі для розвитку сюжету — ледве не зайві, проте вагомі для увиразнення *проблеми покоління*, якій і присвячено, за великим рахунком, цей роман. Зося — персонаж, без перебільшення, цікавий і навіть знаковий. Господь не пошкодував, щедро вділивши йому численних талантів. А вже, як із ними повівся герой, — то вже його особисті проблеми. Один із чільних оповідачів роману, Алекс Вовк, дуже добре знає історію Зосі; від нього, переважно (деякі експресивні деталі додасть також Фанні), ми її і почуємо: «У цього мужика Зосі мізків і совісті було не більше, ніж у каналізаційного солітера. Саме так. Одного часу він умудрився зажити славу народного цілителя, так, що самому Кашпировському — ховайся і вивертай рейтузи покійної тещі в пошуках сокровенного пенсійного пожертвування у вигляді спадку. А ще до цього цей байстрюк умудрився тричі продати з прогнілим днищем «мерседес», двічі за день обвінчатися, сісти на три роки, вийти через рік і таке інше. <...> Можливо, Зося — це те, що було не найкращим у моєму житті, але коли звалюєшся до ями, то тебе повинен звідти хтось-таки витягти, хоча б навіть і той, хто штурхонував тебе туди. Чимось в біографії ми були подібними із Зосею, як би нам обом того хотілося чи ні. Обидва з порядних сімей, наскільки чиновники держустанов можуть претендувати на порядність. Ми були набитими ледацюгами і нічого не вміли робити. Різниця між нами — двадцять років. Нудьга, вседозволеність перед законом, відносна, — завжди це дає приємний вибір чимчикувати в будь-якому напрямку. Здається, нас якось ще тоді називали, ага, золота молодь. І таке колись було. Ми вибрали вулицю. Нічого фігового. На свій ідіотизм у кожного своя ціна, так говорив Зося. <...> Він найперший катала в столиці. Він обкатував синків міністрів, генсеків разом з їхніми виблядками. Він сидить і пророцтує, але не знає, що цьому скоро настане край. — Вулиця якраз те, де люди знають, як жити, а живуть так, як вимагає від них розуміння сліпоти наступного дня... Через тиждень Зося програється в пух, залізе в борги, знову програється. І тоді в екзальтації, щоб не звертатися до свого впливового тата, вижлуктить три пляшки горілки, зажере пачкою етаміналу і при свідках чесного катрану відрубає кисть лівої руки. <...> Після того випадку, з власноруч відрубаною рукою, трохи поваландавшись серед професійних катал, Зося, у якого мораль розв'язалася, як шнурок на черевіку, ще в утробі дорогої матері, кинувся освоювати новий бізнес. У сенсі — ні фіга не робити, отримувати гроші і трахати молоденьких дівчаток». Але за все скоєне доводиться відповідати; на

думку письменника, іноді не лише за своє, а, так би мовити, за сукупністю: «Зося, певен я, подихав не від наркоти, а від того, що набрякло за роки, десятиліття, було зібране його батьками, дідами і так далі». І, деякі деталі до його портрету від Фанні: «У Зосі смерділо все: шкарпетки, велюровий піджак, вишукана англійська білизна. Зося стильно чистий, з вишуканою мовою, анітрохи не манірний, легкий на язик і поступки. Він не приховував своїх нахилів і завжди заявлявся у супроводі молодих хлопчиків та дівчаток. <...> Зося розумівся тільки на таких дівчатах, від тринадцяти до п'ятнадцяти, інші його не цікавили. <...> У Зосі обличчя інтелектуала. Він добре знається на кухні, на противагу Тоцькому. Не жере все підряд, мов той хряк. Зося знається на літературі, мистецтві; батьки його, покійні партпрацівники, — напевне, чесні люди за тими мірками, але система заставляє грати систему, — лишили Зосі непоганий статок, а він прогудів його в карти, витратив на дівчаток. Потім зник із столиці. Решту мені розповів Алекс: закінчив з наркотою в забитому, як на мене, Фастові, серед олігофренків і дебілів чистої води. <...> У порівнянні з Тоцьким Зося був маленьким кишеньковим злодюжкою з непомірним для його оточення інтелектом».

Життя Зосі Слісаренка, як, зрештою, і Тоцького, Танцюючої Мами, Івана Калістратенка, Алекса Вовка, Фанні Ліхтенштейн, і навіть Лу й Макса, — могло скластися зовсім інакше, але склалося саме так, як нам розповідають у цьому романі. Без жодного перебільшення, — це трагічна історія багатьох. Попри те, що співчувати таким героям ніби не випадає. Але ж людина слабка, і ми це розуміємо, рухаючись текстом услід за О.Ульяненком. Людині складно чинити опір численним спокусам і провокаціям, які кожна доба радикальних змін підкидає, немов інфекційні хвороби, інфікуючи та винищуючи не одиниці, а цілі суспільні верстви та психологічні типи: «Люди дряпаються купою жирних і ледачих павуків. Перелаштування світу навіть не спало їм у голову». Мені, на правду, складно уявити, як велосся Ульянові серед таких персонажів під час написання роману. Але це його вибір, — бути серед таких героїв, про яких більшість письменників побоїться навіть помислити: «Від одного покидька інший покидьок не чекає нічого хорошого. Це закон, хоч неписаний, але такий же міцний, як і всі затверджені конституційними судами, в глянцевиx обкладинках. Але з тією різницею, що коли ти потрапляєш у біду, то всі виблядки скопом кидаються тобі допомагати, щоб потім одним рипом загнати до ями». Чи можна пропустити крізь себе аж стільки бруду й смерті та залишатися жи-

вим і чистим? Хтось, можливо, скаже: це лише художня література. Зрештою, так. Але ставитись до літератури можна по-різному. Можна наперед прораховувати наклад, суспільний резонанс і гонорари, а можна всього-на-всього залишатися чесним письменником. Другий випадок є для здоров'я дещо проблемніший, як розумієте, і це — випадок Олеся Ульяненка.

З розповіді Алекса Вовка, персонажа помітно побитого життям, але все ще *живого*: «Я винайняв помешкання в Пасажі, щоб зіскочити з голки. Дуже гучно сказано. Але коли я прибув знову до столиці, то замість людей побачив велику китайську стіну. Сіру. Ні голосів, ні покликів, ні привидів з минулого. Страшенно боліли коліна, зуби, голова. Це не дратувало. Це навіть якоюсь мірою підбадьорювало. Я навіть встигнув здати свою квартиру на півроку, щоб перестрахуватися. Так що ті дитячі балачки про невнятність і здоров'я мислення, про глюки і таке інше були або байками, або напівміфами, або я не належав до категорії тих людей. Світ наркомана і божевільного чужий до оточуючого світу, тому в них немає відчуття небезпеки, коли ці світи хтось умисне не перетне. Жорстокість одних диктується жорстокістю інших. Це порочне коло буде окреслюватися знову і знову, вимальовуючи незабутні піруети Дантового пекла. Люди ніколи не навчаться мирно жити або принаймні не сунути писка у чужі справи. Наркоманія — це свого роду вчення, тяжке і гине. Це той шлях, який не треба проходити, щоб чогось навчитися. Тиждень я просидів на шампанському. Мочився у великий трилітровий слок. Читав допотопну підшивку «Вокруг света». Через тиждень я вийшов на вулицю і почув рій голосів. Люди говорили десятками мов. Я йшов Хрещатиком, мокрий від снігу, важко вдихав вологе повітря, слухаючи, як мої порожнини заповнюють голоси. Терпке життя, трясця його дери, врешті-решт торкнулося моїх губ. Дійшовши до Горького, я відчув млосну, приємну втому. Я зайшов до задрипаного гастрономчика, відведеного наполовину під кав'ярню, де столики завалені недоїдками, білими одноразовими стаканчиками, з гурточками молоді, переважно студентів, і купив попоїсти. На Червоноармійській зловив себе на думці, дивлячись, як хльостає сірий сніг, що нікому не потрібний, але це вже було не так тяжко, взагалі, радісно, що подібне відбувається, і з наближенням старості я роблюся вільним, як сірий сніг у котловині міста. Тут, на Червоноармійській, я купив собі блискучу, з відливом, мов кримпленовий костюм шістдесятих, штучну ялинку, кілька кульок, санта-клауса. При виході відразу підхопив мотор і повернувся щасливий та просвітлений, наче

дійсно на тому кінці свого життя побачив смерть. Цілий тиждень я спав. Прокидався, готував омлет, знову спав. За день до Нового року я прокинувся з головою, пустою, як пересохлий колодязь».

Письмо О.Ульяненка у цьому уривку є настільки проникливим, світлим і переконливим, що я не втримаюсь і ще трохи продовжу цитування. До того ж, герой — уже за крок до зустрічі з *жінкою його мрії*. Яка, приблизно в ту саму мить, підсумовує власні життєві здобутки і перспективи: «Народитися в Англії, прожити в Києві і закінчити десь у стічній канаві. Така моя перспектива». А ще до зустрічі ця жінка наснилась героєві, про що він міркує не без іронії, бо, можливо, не зовсім упевнений у власному майбутньому: «Потім вона приснилася мені. Чітко, спокійно і ясно. Мені дійшло — такі речі ти починаєш розуміти з роками, — що десь на тому кінці я зустріну цю жінку, якої не знав, не бачив. Зі здорової голови, то лише неоковирна симпатична галюцинація, котра не годилася навіть у брошурки з психології по гривні десять штук». Тож, Алекс Вовк повертається до життя, почавши пізнавати його з помітно іншого боку, лишивши позаду жах наркоманії та друзів на кшталт Зосі, Фармагея та подібних до них: «У такому стані, тим же шляхом, поміченим тиждень тому, я рушив до Бессарабки, звернув на Басейну, потинявся, сліпо, як кріт, пхаючись від однієї забігайлівки до іншої, переключився на бутики. В голові сухо, ламалися звуки. Так, вирішив, усе відповідає сивині на скронях. Діставшись Льва Толстого, я проповз, висохлим удавом, що не складе ради, як помітити територію, підземними магазинами і з нежданою приємністю вискочив у трубу. Прямо носом до задрипаної кав'ярні, з непомірно високими цінами, як на такий гадючник. <...> Я говорив, що ми були один одного варті? Як тільки побачив Фанні, ми, напевне, виматюкалися смачно, від душі разом, щоб далі легше продовжити великосвітську розмову серед порожніх пляшок, стаканів і досить невибагливої публіки. З баранкуватою головою, об котру розбивалися всі звуки, я став за стійку, затискаючи гумовою, як у відморозка, рукою білий пластиковий стаканчик з підробленим десь під Бояркою вермутом. Підсвідомість чітко визначила, де мені стояти, що мені пити, а ще макакою довела: ти повернувся туди, звідки вийшов. Так, того дня всі божевільні ангели висіли по периметру Хрещатика і до Льва Толстого. Вона зайшла, викидаючи по-модельному ногами, відразу попрямувала до мого столика. — Привіт, — сказала вона. — Я Фанні. Ліхтенштейн. — Тю ти. А я думав, що Ніфертіті, — приміряючись до рвотного пійла, відповів я. — Ну а ти тоді уламок галантної епо-

хи. І ми заглухли. Ревли слонами на вежах божевільні ангели, епоха котилася свині під хвіст». Щодо хронології епохи, то Алекс, зокрема, повідомляє, що поміж інших неприємностей у його «країні ніяк не виберуть президента». Алекс дивився на Фанні й розумів, з'ясувавши, що має спільних із нею знайомих, та ще яких (Тоцький, Зося, Мама), що попереду нічого хорошого на нього не чекає: «До мене прийшла тяжка мисля, що розбила решту: я вляпався в чергове гівно. Але мені подобалася Фанні. <...> Дійсно, це була висококласна красуня, без жодного гламурного занудства, розумна, кмітлива і водночас, зважаючи на її професію, зовсім не прилаштована до життя. Мені зробилося сумно, мої ніжні божевільні ангели завили в один голос на вежах міста і поза ним». Попереду у героїв ще чимало пекельних кіл, якими вони блукатимуть, аби врешті вийти хоча б до якогось світла у їх житті. Будучи, можливо, не чистішими за всіх інших мешканців сього роману, вони тим не менш, суто інтенційно, налаштовані вирватись із зачарованого кола й розпочати нормальне людське життя. Оптимізму в усьому цьому не так і багато, але можна принаймні привітати критичне мислення героїв та їх щире бажання змін. Утім, бездуховність означеного письменником екзистенційного простору є настільки густою та щільною, що навряд чи історія цих людей може мати щасливе завершення. Найбільш відразливі персонажі відправляються почергово до пекла, вивільняючи таким чином, життєвий простір, але в процесі взаємнення з романом читач устигає збагнути, що на зміну їм поспішають інші, ще більш відразливі. Тому-то й рефлексує Алекс дещо сумно, але з помітним стоїцизмом, малюючи у власній уяві питома постапокаліптичну картину: «Я знав, що настане наш час. Але вже без нас. Тільки сірий, як попіл, вітер гулятиме котловиною нашого міста». І все густішають хмари над столичним містом, яке у Алекса й Фанні асоціюється виключно із порожнечою.

Але *найреальніший Сodom* постає та персоніфікується в романі у множинності зв'язків-переплетень безіменних персонажів, що представляють так звану київську владну, фінансову та культурну еліту (пригадуєте столичних *«елітаріїв»*, — саркастичний оказіоналізм Євгенії Кононенко з роману *«Імітація»*? Письменниця вчасно помітила цю пошесть, що на початку 2000-х років лише зароджувалась, і створила кричущий гротескний образ, на який суспільство не звернуло увагу; літературні критики також проігнорували твір, і він не зазнав належного суспільного резонансу). Згадується в романі О.Ульяненко і президент Кучма, та ще й у прикметному товари-

стві («Цікаво, що там вигадувала душа у Калігули чи Онопрієнка, чи у Бокаси, чи у Буша з Кучмою. Потемки. Саме тому я ніколи не вповзав у політику, щоб звідти не виповзати»); присутній і його наступник, щоправда, без прізвища, але впізнаваний. Є тут і багато іншого, і так само цілком упізнаваного, — вся жива, кривава й відразлива історія нашого розвитку та занепаду: «У нашому світі, звиклому до всього, нічого розповідати те, що є ясным, як це годиться, для вуличної повії на Хрещатику. Просто: один стукач здав іншого, напившись крові. Підар кричав на всю горлянку, що той сам є підар. Один злидень душив іншого. А самий основний кидав самого основного, але це вже вважалося нині революцією. Нічого нового. Розклади на зеленому сукні однакові. Навіть нари після рябого та вусатого не удосконалили. <...> Бля, десь я це вже чув. Навіть не у Че Гевари чи там у Сталіна. Як усе осточортіло. Іноді шулявська шльондра виявиться милішою за все на світі. Мені лишилося пережити ще пару штук революцій, і дивись, життя набере приємного та обридливого темпу життя. Срань та і все. Нехай, живіть, засранці, тим паче, коли у тебе в кишені грошей неміряно». Пишучи свій роман у першій половині 2005-го року, письменник зумів подати на диво прозорливі та, водночас, фантазмагоричні картини; приміром, як ось ця, в якій відбувається дивне, на позір, єднання еліт: «Ми знову в залі, широкому залі. Люди в розірваних мундирах, з вилізлими, як у раків, очима, в помаранчевих та білосиніх краватках лежали покотом, одне на одному, в обіймах, міцніших за смерть. Блювотиння, вивернуті вульви та анальні кишки. Мене охопив смуток. По-справжньому, відчуваючи, як холодніють кінцівки, і вправду було страшно за Фанні, хоча я точно знав, що це не ми і що ми не можемо бути причетними до всього цього». І це, як на мене, — візія на рівні одержимого Босха, не менше. У цьому сенсі, роман є анатомією всьому українському суспільству: «Думати не головою, а чимось іншим. І завжди підозріло ставитися до безкоштовної доброчинності. Нічого безкоштовного, нічого нерационального, нічого такого, щоб могло вас підняти над об'їдками». Спробуйте щось таке проковтнути. Складно, але доведеться. З іншого боку, роман можна заборонити, вилучити з продажу, відправити у небуття, — і жодних проблем. Як відомо, Олесь Ульяненко та його читачі вже мають подібний досвід, — ніхто не буде здивований, адже «Бога нема, а існує мораль, якою можна вертати, як дзигною».

Пригадався наразі один з «афоризмів», виголошених Уляном у моїй присутності в донецькому готелі «Великобританія», де ми чомно та не без приємности вживали коньяк: «Людина, якій трамвай переїхав яйця, кричить; кричить дуже голосно, але ті, до кого трамвай іще не доїхав, не чують її». Так мудро й безжалісно міг говорити лише Улян; це його і тільки його неповторний дискурс, не говорячи вже про його особистий алегоричний трамвай. Можливо, нам варто почути його вже сьогодні? Маю на увазі, письменника, — не трамвай: «І логіка аж кавчала: на вулиці сніг, і цей гробобаний сніг лягає разом зі смертю, білим крилом від пірса і далі, хилитаючи чорні колючки снігу. Дивись, щоб тобі очі повилазили. І головне: всі дівчатка спочатку пахнуть милом, потім шанеллю, потім гонореєю, потім СНІДом. І так далі, доки земля або небо не пригріє їх. Так гуркотіла каскадом невиразних думок свідомість: ти шукав у ній те, чого їй від народження не вистачало. А щось інше квакало, що про людину не можна дізнатися отак з відстані, навіть проживаючи з нею роки в одному домі. Так. Її можна лише полюбити. Всього-то-на-всього».

1 вересня 2012 р.

ГРІХОВНА ТРАЄКТОРІЯ КРАСИ

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

Краса завше буває лише гріховною.
Франсуа Моріак

В останні роки життя Олесь Ульяненко працював інтенсивно та продуктивно, видавши книгами або журнальними публікаціями декілька романів і повістей. Іноді я мав відчуття, що йому не варто писати (принаймні, друкувати) аж так багато. Але після заранньої смерти письменника я нарешті остаточно збагнув, — він намагався встигнути якомога більше, працюючи сам-один за кількох, якщо не за всю сучасну українську прозу. Письменник мав унікальну здатність глибоко пірнати у найбільш відразливі життєві заглибини, повертаючись звідти на сторінки своїх творів із вражаючими історіями та майже фантазмагоричними персонажами. Сьогодні нарешті, здається, вже всім зрозуміло, що О.Ульяненко не був белетристом у чистому вигляді, хоча й перманентно звертався до такої вдячної для белетристики теми *криміналу й гріха*, — як у побутовому, так і в широкому метафізичному розумінні. Це письменник, безперечно, серйозний, як у мистецькому сенсі, так і в суто ідеологічному, та, відповідно, доволі складний для читацького сприйняття й відповідної ж читацької любови. Власне, його складність для читацького травлення водночас і є неабиякою родзинкою більшості творів цього письменника-експресіоніста. Він є завше колючим і незручним, привертаючи нашу увагу до темного, занадто темного у людині, та намагаючись вирвати своїх персонажів із безпросвітнього життєвого тлуму, а відтак повести їх у напрямку світла, добра й любови (пригадаймо хоча б такі твори як «Сталінка», «Ізгой», «Седой», «Там, де Південь», «Квіти Содому», «Ангели помсти» тощо).

Проблематику прози Ульяненка завше формує гріх і його осмислення автором і персонажами. У центрі й на маргінесах цієї прози відбувається безкомпромісна *боротьба за людину*. В межах художнього твору письменник кожного разу неодмінно зводить у жорсткому герці сили темряви й світла, даючи можливість читачеві самому спостерігати за розвитком жажливих і прикрих, без перебільшення, подій. Персонажі Ульяненка анітрохи не реалістичні, чим і знецілюють та знесилюють, напевне, читача, вихованого передовсім

на сюжетному примітиві, — як російського, так і вітчизняного вже розливу. Здебільшого його герої є фігурами підкреслено алегоричними; до того ж, із помітним символічним шлейфом, як от Серафима, героїня однойменного роману, завершеного 8-го лютого 2007-го року й того ж року виданого окремою книгою. Особисто мені Серафима представляється не так янголом, що заблукав у тенетах криміналу й розпусти внаслідок напівусвідомленого та непереборного потягу до гріха, як *apriori* кримінальною Кіркою, богинею зваблення, чарування й згуби, що тимчасово завітала зі свого приморського містечка до столичного Києва. Не зайве, мабуть, хоча б коротко згадати і про «Серафіту» Оноре де Бальзака, позаяк французького письменника неабияк вабила тема присутності янгола у людині, а наш О.Ульяненко, власне, й досліджує в усіх своїх творах цю міру присутності *янгольського* в людині; а ще — проблему індивідуальної свободи та відповідальності людини перед собою й світом.

Серафима, головна героїня однойменного твору, — персонаж доволі дивний та екзотичний; хтозна, де Улян її «підчепив». Навряд чи він знайшов її у кримінальній хроніці. (Як це було, скажімо, з образом Івана Білозуба, прототипом якого виступив реальний серійний убивця Онопрієнко. Втім, одразу зауважу, що герой роману «Дофін Сатани» заледве чи нагадує реального вбивцю, — персонаж є значно складнішим за свій прототип). Хоча в інтерв'ю, яке письменник дав Анні Данько 7-го березня 2008-го року, він говорив, що прототип іще зовсім нещодавно ходив столичними вулицями: «Ця дівчинка — це геній отрути. Це у неї з народження було. За своє життя вона отруїла понад 15 людей, і експертиза не могла нічого пояснити. Їй було 15 років, коли її привезли в Київ. За паспортом, коли вона померла, їй було 25 років, але насправді — 17 чи 18». А в інтерв'ю Надії Степулі 20-го квітня 2007-го року письменник, згадавши коротко про «Серафиму», сказав наступне: «Там про одну таку не легендарну, а реальну особу-отруйницю. Там і містика, і все таке... Це Гренуей у спідниці, геній отрути був». У вступі до свого інтерв'ю А.Данько зауважила, перебуваючи під враженнями від щойно прочитаного роману «Серафима»: «Після цього я впевнена, що його книжки треба читати у школах тоді, коли батькам і вчителям немає часу пояснювати дітям, що гарно, а що погано. Це пояснює він, і це є гарним уроком. Якщо говорити про його стиль, то на думку спадає одне: він пише у лише йому притаманному стилі Олеся Ульяненка». Щодо стилю, то журналістка, безперечно, має рацію: не існує єдиного *експресіоністичного стилю* в широкому річищі ек-

спресіонізму; є лише базові інгредієнти пекельної кухні, а вже працює із ними кожен на свій страх і ризик, мірою власного індивідуального розуміння визначаючись стосовно того, *як* усе це потрібно доносити до реципієнта-адресата. (Зрештою, про це говорив сам письменник, відповідаючи в 2006-му році на питання Валентини Клименко: «Кожний шматок прози я завжди подаю з чотирьох точок зору. Це вже мій стиль, я його зробив. От у мене спитав якийсь невіглас: “А в каком ви стилі пишете?” Я в стилі Ульяненка пишу. І в мені завжди спрацьовує моральний підтекст, або християнський — я такий автор, який показує пальцем: цього не повинно бути, цього не варто робити»). У розмові з Ларисою Денисенко (травень 2008-го р.) письменник розповів, звідки в нього інформація про жінку-отруйницю, але при цьому не помітив, як *дещо втратив контроль над хронологією* (втім, у випадку з творами Ульяненка така річ, як хронологія, не має жодного значення, позаяк він прописує позачасову метафізику зла та його незнищенність): «Коли от я написав “Серафиму”, напевне три роки тому, а ця історія, вона виникла в мене років 10 — 15 тому, коли я зіткнувся з карною справою — з хлопцями сиділи випивали, міліціонерами, і вони похвастатися вирішили, от удівіть писателя реальністю. І принесли справу мені. А я жив тоді на Бессарабці, намагався якесь там особисте життя своє влаштувати, а вони не знали мій один такий феномен, як і у Загребельного: я читаю дуже швидко, і книжку можу пролопатити за півтори години, найгрубішу книжку за півтори години пробігти, піймати сенс і вловити десь 80% інформації, згребти. І вони по п'яниці це принесли. І я якось про це забувся. А потім я поїхав на Гуляйполе, що робив Доній. <...> І там дивлюсь після фестивалю, в собак такі людські погляди, якийсь бомжачий погляд людський. І після цього я задумався над “Серафимою”. Як ця маленька дівочка не цінувала просто чуже життя. Їй просто щоб вижити за любую ціну, а те, що вона убила когось, вона просто не усвідомлює, що людина пішла з життя, що в неї може є дитина, чи була дитина, що вона приготувала собі якусь долю, чи карму, як то кажуть. Це неважливо. Якщо я пишу про таких героїв, це не означає, що я хочу бути подібним до них». Продовжуючи ось так ненав'язливо містифікувати співрозмовницю, О.Ульяненко розповів також про джерела роману «Софія»; про дівчинку, яку він вислуховував під час п'ятики з нагоди Великодня: «І це вона починає щось розповідати. І ти дивуєшся, чи може таке бути, чи не може бути». Як на мене, письменника потрібно передовсім чути в його надрукованих творах. І, поготів, у романі «Софія» не

слід шукати сліди якоїсь нічної київської дівчинки, її там немає. Натомість є досвід письменника, його світогляд і відчуття доби, його *чесність із собою* і неповторний письменницький стиль. Зрештою, як і в інших його романах.

Тож, попри згадані вище «зізнання» письменника, я схильний вважати, що романний образ Серафими ніякого прототипу насправді не має. Коротко поясню. Прототип не потрібен у випадку, коли літературного героя і пов'язані з ним події, може легко собі уявити не лише автор, але й читач. Справа зовсім не в методах, якими користується романний убивця, а в першопричинах і в мотиваціях злочинів. Або в їх відсутності, що виглядає вже зовсім загрозливо та незбагненно. Письменникові ж завше ходить про ступінь *можливого*, лише це його і обходить, — як у літературі, так і в житті. А кількаразові згадки у інтерв'ю про екзотичну дівчину-отруйницю лише додає олії в конкретне рецептивне вогнище, витворюючи фєричну містифікацію, але водночас трансформуючи її у цілковито можливий життєвий сюжет: «Коли я писав, у мене отака стопка була цих отрут, і я сидів, писав-писав-писав, і заодно і рецепти писав. А потім, коли мені сказали, що воно співпадає, прийшлося, коли я книжку видав, половину повикидати, тому що не дай Бог комусь попадеться хворому на голову і він просто використає ці рецепти, як це робиться» (із інтерв'ю з Мариною Бондаренко, 2008 р.). Як відомо Гюстав Флобер, згадуючи свою працю над романом «Мадам Боварі», суто фізіологічно відчував присмак трутизни й фізично від того мучився. І це, мабуть, нормально, коли ходить про високу літературу й цілком можливі, себто невигадані людські страждання.

Серафима, як героїня твору, є в міру інфантильна (за великим рахунком, вона таки справді не відає, що творить), але не настільки, як Фанні Ліхтенштейн із дещо давнішого роману «Квіти Содому» (2005); вона відзначається передовсім ненавистю до світу-поза-собою, але водночас, прагне кохання («Він був милим. Напевне його я найбільше любила...»), як це спостерігаємо на прикладі її алогічних стосунків із олігархом Хрустом (Хрустенком). Вона не має життєвого пляну на далеку перспективу, але чітко усвідомлює, чого хоче у своєму сьогоденні. Серафима прагне бути такою, як усі. Але не такою, як її мати в провінції, цю дівчину неабияк вабить бутафорський зовнішній блиск столичної буржуазії. Водночас, і сьогодення для неї не має великого значення. Рухаючись стежками свого життя як сновиди, довіряючи більше інстинктам, аніж розуму, Серафима демонструє відверту зневагу до людського життя. Втім, її цікавить

не так результат злочинної дії (гроші, влада), як сам процес (виготовлення оптимальної отрути та спостереження за стражданнями жертв). Є в цьому неабияка заявка на патологію, поза сумнівом. Її цікавить міра тваринного в людях; та міра, яка найповніше себе виявляє на межі життя і смерті. Також є у цій молодій і привабливій жінці щось від інфернального судді, адже вона береться самотужки визначати, кому жити й кому помирати. Більшість її жертв є людьми аморальними та злочинними; щось мені підказує, що це не випадково. Але, почавши грати на їхньому полі, Серафима не виглядає хоча б трохи чистішою. Вона нарешті стала такою, як всі, її мрія здійснилась. Серафима оволоділа смертю й отримує насолоду від такої страшної влади. Життя (і навіть життя власної дитини) її цікавить значно меншою мірою, якщо взагалі цікавить. Можна запідозрити, що в неї щось не так із головою, — в сенсі психічних розладів-потьмарень. Зрештою, після клінічної смерті в дитинстві вона насправді повернулася до життя уже *іншою*, як на цьому наполягає її мати, на чому неодноразово акцентує читацьку увагу автор, бажаючи, можливо, щось прояснити собі й читачеві. Серафима була ще в дитинстві незвичайною дівчинкою. Зрештою, більшість дітей народжуються незвичайними, і лише потім життя успішно виховує з них пересічності. Вона досить рано збагнула, що місце й умови її мешкання мають небагато спільного з лискучим красивим життям, що його вона визначала *єдиною справжнім*: «Їй було мало років, і вона була подібна до цікавої птахи, коли зачудовано дивилася на безкінечний білий пляж згори. Місто починалося з рівних квадратів кварталів: одноповерхові, чомусь сірі або темно-сірі панельні куби, розділені на стільники дванадцяти- і десятиметрових квартир. Звідси починалося *життя її* (у цитатах тут і далі курсив О.Ульяненка. — О.С.), видава якого дівчинка намагалася приховати від себе і від інших, наче подумки засипаючи золотистими і співучими пісками пляжів, що простягнулися під косою оксамитових пляжів і багатоповерхових особняків. Саме там було *життя справжнє*, і дівчинка це знала років, може, з шести. Бо те, що відбувалося в сірих бетонних клітках дванадцяти- і дев'ятиметрових квартир, розуміла з неприпустимою, навіть для дорослого, ясністю».

Подивимось на Серафиму в дитинстві, якщо вже автор надав нам таку можливість. Шестирічна дівчинка спостерігає за своїми батьками, яких від неї «відділяє тонка ситцева, з голубими і жовтими левами загородка, що нічого не приховує»: «Вона сидить на кривому дзиглику, і в її велетенські очі впливається цікавість.

Очі непорушно дивляться на дряблий батьківський зад між материнськими ногами. Так завжди відбувалося: він приходив, змивав над дюралевим тазиком руки, випивав склянку горілки, а потім по рухом голови показував дружині на ліжко. Дівчинка сидить і спостерігає, як вони мовчки, навіть не стримуючи дихання, вовтузяться одне з одним. Не більше п'ятнадцяти хвилин. Для неї це було майже те саме, що дивитися телевизор чи слухати, як кричить братик (хоча останнє набридало найбільше). <...> Терпкий і нудотний запах горілки, приторний дух дешевого мила, кислий запах поту, крик матері — коли відліплювалися одне від одного. Хропіння батька, який одразу засинав. Стишена лайка матері...». Письменник не випадково приділив чимало уваги своїй героїні саме в дитинстві, показуючи читачеві, як формується її монструозна природа, як кшталтується її винятковість й інакшість, яка яскраво відбилася у власноруч прибраному імені: «Можна сказати, що вона здобула свою мету, саме того дня, у якому змішалися зморщений батьківський зад між материнськими ногами, антрацитова кіптява, комбіжир, сеча братика; саме так — вона мала мету, мало уявляючи, що на неї чекає, як жити, як діяти і тому подібне. <...> Але навіть у свої шість років вона розуміла, що те, що на екрані, гранично відрізняється від того, що брудними п'ятами протікає перед вікнами її помешкання. Просто честолюбство у неї народилося раніше, ніж статевий потяг. Але сама нереальність, як картинкове курортне містечко, збуджувала, скошувала уяву, жолобила мрію. Її прямо-таки підкидало — сягнути саме такого життя. Це надто просто і надто складно, як вирішить вона пізніше. У шість в неї з'явилося саме це ім'я, а не те, що дали їй від народження, вона сама вигала собі ім'я, і хто б не запитував, навіть батьки, вона уперто відповідала: “Серафима”».

Пам'ятаючи, що всі ми родом із дитинства, варто звернути увагу й на першу *чужу людину* в житті Серафими. Мабуть, не випадково, такою людиною став старіючий клоун Сергій, який приїхав до провінційного приморського містечка на відпочинок. У сумних очах старого клоуна («Очі у незнайомця були світлі, з жовтими обідками, і таких очей дівчинка не бачила, принаймні у тих людей, які ночі й дні оточували її. Очі були печальними й добрими») шестирічна дівчинка чи не вперше побачила смуток і тлум усього світу. Хоча автор передовсім змушує її зазирнути в очі папуги Коломбо Білі Гетри, що супроводжує клоуна. В епізодичному образі клоуна вповні виявила себе *геніальна мистецька інтуїція* Олеся Ульяненка. Те, що не вдалося дегенеративному натовпу (циркова арена, як апотеоза примітив-

ної масової культури, кітчу й несмаку), — завершила Серафима (хай і зовсім іще несвідомо). Приїжджого клоуна запідозрили в розбещуванні дитини й розлючений натовп спробував його лінчувати: «І у людей, що вели його, був такий урочистий вигляд, наче вони зібралися до церкви. Люди випадали з кремових будиночків з палісадниками, клумбами, фонтанчиками на двориках, і зараз саме вони, а не цей чоловік, саме ці комахи-люди видавалися їй неймовірним дивом, як і її нове ім'я, що взялося невідомо звідки. Що ж пам'ятала вона? А дівчинка, нині доросла жінка з розкішним тілом, заманливим, як і порок, пам'ятала таке: весь світ перевернувся, вона сиділа, спустивши трусики на колінка, щоб не замочити, — просто робила пі-пі на унітазі, підмостивши під ноги один із саквоязів Сергія, а двері туалету прочинилися самі собою, і ніхто нічого не знав». Серафима, яка могла все пояснити й урятувати свого нового товариша, натомість промовчала, з цікавістю спостерігаючи за тим, що відбувається: «Серафима дивилася, як дрібні краплі крові злітають у повітря, розпилюються й сідають на подушки. І тут вона чітко зрозуміла: їй це подобається. А головне — Серафима знає, за що його б'ють. І їй не було страшно, навіть не було цікаво, їй справді подобалося. <...> Далі його волочили за ноги, за патли куцим готельним коридором, де стіни в проточинах і грибку, а мати була Сергія по голові сумочкою і верещала». Старіючий клоун відбув свій останній у житті номер, режисований не ким-небудь, а саме маленькою дівчинкою, за худенькою постаттю якої вже здійснювалося щось інfernальне: «І чи тоді, чи пізніше (напевне вже пізніше) вона знала, що він нічого не хотів; це перша і остання безкорисна допомога чи спроба у її житті». Сергій поїхав із міста з відбитими нирками, а вже за рік він помер. Папуга Коломбо взагалі нікуди не поїхав, лишившись лежати зі зламаною шиєю на паркеті в готельній кімнаті. Людське юрмисько надто жорстоке, але, виявляється, ним можна успішно маніпулювати, — цю істину шестирічна Серафима затимила дуже добре, пройшовши із цим знанням решту свого молодого життя, але, врешті-решт, і сама потрапила на арену людських пристрастей і, за великим рахунком, повторила долю клоуна зі свого дитинства, долю своєї першої жертви: «Серафима вирішила: що почалося, те вже ніколи не зупинити. Сонце немилосердно било у вікно, горіло на столах і склянках. І вона засміялася — довго і протяжно. Так сміються шльондри — пізніше дізнається вона — саме так рже життя, противне і неприємне, але його треба пережити, мов допірнути до дна помийні, щоб зрештою або знайти щось, або потонути». Вона

хотіла уваги великого міста й отримала те, чого прагнула, з надлишком. Єдине, чого вона так ніколи і не пізнала — це непомітна та безкорисна людська любов. Мова про те почуття, яке виповнює та вивищує людину з тлуму; мова про речі, які неможливо вкрати або купити, привласнити. Радості материнства Серафима позбавила себе сама і, здається, цілком свідомо. Будучи наділена природою геніальним даром, вона так ніколи і не збагнула, що людина, за суттю своєю, — це завше суб'єкт, і тільки в чийхось диявольських схемах, — об'єкт.

Із безкінечних і темних провінцій — зазвичай, саме звідти вони і приходять до золотого й розкішного Києва, — ці безкінечні парвеню, ім'я яким легіон. Приходять, аби поділитись своїм невигойним смутком, прищепивши столиці хвороби, які ще не знає світ. (А, можливо, і знає, але мовчить, не бажаючи демонструвати власні численні струпи і виразки). Так було в переломні 1920-ті роки, так само було в 1990-ті; почасти, так є й сьогодні. Світ *на межі* уже не вживає бром; на таких от етапах становлення він потребує вогню й заліза, бинтів і гамівних сорочок: «Крах повертає людину на її колишнє місце. Цим він і страшний: вдихнувши на повні груди фіміаму, людина очухується несподівано в смердючій клоаці, чорній дірі з мокрими щурами. Із Серафимою відбулося інше. Нею заволділа ілюзія ймовірного». Зневажена і полишена на повільне вмирання *провінція останнім своїм акордом співає столиці смерть*. Серафима («з сивими якимись очима, з навічно застиглим виразом помсти і образи, що його такі-от несуть і несуть все життя, і від чого ще, напевне, робляться спокусливіші»), в певному сенсі, може сприйматися як своєрідне уособлення української провінції останніх десяти-п'ятнадцяти років, — безправної та приреченої, але водночас здатної на помсту. Кривавий шлейф однієї лише Серафими неабияк вражає. Почавши з містечкового бандита Кості Перепаденка на прізвисько Атас, вона вбиватиме кожного, хто додаватиме в її серце все нові й нові порції туги: напівкримінальний брокер Шпуля (Василь Ісаакович) і його мати; циганка Мілка; Настя; майор Реус, Сліпак, Нікас, Гліб, Орхідея, олігарх Хрустенко, випадковий міліціонер у готелі й інші; (бандита Фіксу застрелили, але в іншому разі його б так само прибрала вона). Убиваючи вперше, Серафима (ніби прощалася з рідним містом, віддаючи умовні борги чи пак, спалюючи за собою мости) з незворушною цікавістю спостерігає за конвульсіями жертви, але водночас «вона обіцяє собі, що такого ніколи більше не трапиться, якщо у неї все вийде»:

«Їй хотілося сказати, що задоволення не можна повторити, можна повторювати відчай і безкінечну втому — це пульсувало в її скронях, двома синіми м'ячиками». Втім, вона вбиватиме доти, доки не втомиться остаточно. Саме втома, а не відчуття безкарності призведе до фатальної помилки, а відтак у міліції з'явиться шанс. Вона помре, коли остаточно втратить цікавість до цього світу: «Єдиною Серафиминою слабиною був секс. Без нього вона не уявляла існування. Решта — життя, мораль, страждання — лише фіксатори успіху. З інфантильною жорстокістю вона виліплювала цяцьки для себе, використовувала їх, а потім кидала, коли вони набридали». Ставлення до людей, як до об'єктів, урешті-решт, і згубило цю жінку. (Хоча іноді в ній можна побачити й нормальну живу людину. Ось фрагмент із її записника: «Що таке кохання? Це коли біль минає, а лишається один вихід, вибирати те знову, що тебе мучило...»). Не маючи можливості вбивати й надалі, Серафима цілком добровільно, тихо та непомітно полишає життя у лікарняно-тюремній палаті: «У доповідях лікар наполягає на госпіталізації. Дівчина страждає на тяжкий психічний розлад. Усе це лишилося в невідомості. У середу, восьмого липня, вона просить, щоб їй з бібліотеки принесли томик Кітса. Санітарка приносить книгу. Серафима лежить на ліжковій зі складеними руками. Папери на тумбочці. Вона мертва. Лікарняний криміналіст констатував смерть від зупинки серця. Урну з прахом Серафими було поховано під номером 12345. На спаленні, окрім персоналу крематорію, нікого не було. Папери Серафими дивним чином зникли, але ніхто ними не цікавився. Так відійшла у небуття та, яка хотіла мати більше, ніж їй дала доля».

Нобеліят 2010-го року, блискучий письменник Маріо Варгас Льоса, свого часу писав, справедливо міркуючи про чари індивідуального письменницького стилю: «Стиль може бути неприємним, але тим не менш — завдячуючи цілісності — дієвим. Блискучий тому приклад — Луї Фердінан Селін. Не знаю, як вам, а мені його рубані й плутані фрази, пересипані багатокрапками, нестримними дикими воаннями й жаргонними слівцями, — мені вони діють на нерви. Й тим не менш у мене немає щонайменших сумнівів на рахунок того, що «Подорож на край ночі», а також «Смерть у кредит» (хоча із деякими обмовками) — романи вражаюче переконливі, їх нудотна мерзотність та екстравагантність нас гіпнотизують, прибираючи всі естетичні або етичні заперечення, що їх ми могли б у

притомному стані проти них висунути». Велич такого письменника, як Маріо Льюса, в тому, можливо, і полягає, що він спроможний говорити правду про речі, які йому внутрішньо не зовсім близькі, які за походженням є не з його психологічної території. Написане метром латиноамериканської прози на адресу Селіна можна значною мірою віднести і на рахунок Олесь Ульяненка (між іншим, не знаю, чи це випадковість, — О.Ульяненко неабияк цінував романи Селіна, часто згадував його в інтерв'ю та в приватних розмовах. А ще письменник неабияк любив свою кішку Пуську, — подібно до того, як Селін любив свого легендарного кота Бебера, разом із яким письменник сидів у данській в'язниці та відбував заслання на березі Північного моря). Один із пізніх романів Селін присвятив *тваринам, хворим і в'язням*. За моїми стійкими відчуттями, Олесь Ульяненко всі свої твори присвятив саме цим істотам і ніколи про це не шкодував. І, хоча писати можна було й про інших, але *інші* його не цікавили. Стійка читацька більшість у цій країні давно вже «домовилась» ігнорувати твори письменника. Тим не менше, у нього завше був *свій читач*, надійний і відданий, хоча і *помітно дискретний* читач. Ульяненка читали на початку 90-х; йому заслужено надали Малу Державну премію ім. Т.Шевченка (1997); його й далі читають, а от чи будуть його читати в майбутньому, — за великим рахунком, *не має жодного значення*. Бо, можливо, ніякого майбутнього і немає. Втім, у нас є й надалі залишається зі своїми пристрасними та нещадно-безкомпромісними романами письменник Олесь Ульяненко, який хоча б якоюсь мірою виправдовує наше теперішнє існування. А це вже чимало. Говорячи патосно, цей письменник укотре довів, що *ми маємо власну літературу*. Лишається її прочитати й осмислити. Стати на бік добра. Якщо це можливо. Чинити посильний опір спокусам лібералізму. Якщо не пізно. Пам'ятати, що хоч і *все продається, але ще й досі не все купується*. Бути, нарешті, людьми. Якщо ми, напевно, ще й досі — *люди*.

13 квітня 2013 р.

І СТРАХ, І ВТРАТИ, І ЛЮБОВ

Олесь Ульяненко. *Ангели помсти: Трилогія*. — Харків: Фоліо, 2012. — 348 с.

Помирають від самих себе. Ми
хочемо змінити світ, але він незмінний,
і ми ламаємося об його вісь.
Олесь Ульяненко

Потрібен янгол помсти. Мій захисник,
мій щит, що не дозволить підупасти,
не дасть зотліти в пеклі дорікань
великосвітніх. Де ж ти? Появись!
Василь Стус

Книга «Ангели помсти» містить три повісті, об'єднані спільним мотивом помсти (не так особистої і конкретної, як у сенсі — *один проти всього світу*), але ще більшою мірою, — *метафізикою всеприсутнього зла*, якому автор та його персонажі намагаються дати яку-небудь раду, — якщо не протиставляючись, то принаймні намагаючись упорядкувати згаданий хаос і наповнити власну сутність якісно іншим змістом. Що з того виходить, яким чином люди залишаються людьми або перетворюються на озвірілих покидьків, — про це зокрема й ця книга Олесь Ульяненка. Зрештою, з теперішньої перспективи можна уже говорити про домінування сього мотиву в усій творчості письменника. Тож, виявляється, є такий письменницький обов'язок — писати не лише про красу сього світу, але й про його потворність та іманентну загрозу, що гніздиться не десь, а у нашій людській природі. Янгола помсти, як видно із мотто, потребував і Василь Стус, письменник, який із Ульяненком нібито не має нічого спільного. Втім, це лише поверховий погляд на речі. Обидва письменники, попри радикально відмінні хронологічні та соціальні детермінанти, зробили усвідомлений вибір на користь експресіоністичного світовідчуття, ставши на захист усіх знедолених і пригноблених. Маю таке відчуття, що навіть сонце всміхалося іншим, але не їм. Зрештою, чи велика цяця те сонце, коли душа волає про *янгола помсти*, єдиного захисника із надійним щитом? «У власне тіло увійти дано лише несамовитим», — писав В.Стус. І він же запитував у єдино реальної, як на нього, реальності: «Поезіє, красе моя, окрасо, / я перед себе чи до себе жив?». Герої трилогії Ульяненка

живуть напівсонним, кимось наперед визначеним життям-поза-собою, доки не починають усвідомлювати, що *це не їх життя*. Що їх справжнє життя перебуває на іншому березі; десь там, де на них чекає, зокрема, любов. Воскресіння героїв Ульяненка завше пов'язане з відкриттям неймовірного дива, яким для них є звичайна людська любов, — іноді дивакувата, іноді дурнувата, але в кожному разі призначена саме для них. Але обставини (найближче людське оточення або й ширше суспільство, не говорячи вже про невблаганну метафізику чорних дір бездуховності і криміналу) неодмінно стають на заваді, руйнуючи ілюзію щастя, можливість гармонії, — наближаючи цих людей до загибелі.

Одразу декілька слів про присутній і вагомий аспект цієї *дорослої* книги. Скористаюсь цитатою, яка анітрохи не втратила у своїй актуальності. «Книжка не для дітей, не для краснотухів суспільної і національної мораліни, не для насуплених повагою і виключністю патріотичного вантажу різних сучасних інквізиторів, не для забриханих прудерією і біготерією дрібноміщанських винюхувачів т. зв. порнографії і аморальності, — які так часто мають замкнені очі на явища іноді кричущої справжньої неморальності», — ці давні слова Вадима Лесича були написані опісля ознайомлення з поетичною збіркою Емми Андіївської «Риба і розмір» (1961), але, метафізично беручи, вони стосуються і найновішої книги Олесь Ульяненка «Ангели помсти». Зрештою, вони стосуються будь-якої чесної книги. Так сталося, що О.Ульяненка звинувачували в імморалізмі чи не від першого друкованого твору, не усвідомлюючи (або навіть не маючи такого бажання) природу такого імморалізму й навіть не наближаючись до розуміння речей, що їх намагався прокричати письменник. У несправедливих суспільствах пророк, який бачить занадто далеко й занадто страшно («Очі у мене так поставлені. Я такий світ бачу, і здебільшого мої прогнози справджуються», — сказав письменник, відповідаючи на питання М.Бриниха), автоматично наражається на ворожість і несприйняття.

У першій частині трилогії Олесь Ульяненко чи не вперше звернувся до теми міста свого дитинства й юности, події розгортаються переважно в місті Хорол на Полтавщині. Бандитизм у Богом забутому районному містечку — вже навіть не статус, а спосіб життя. Тут діє жорсткий і вибагливий принцип: свій до свого по своє. Лікоть до ліктя, спина до спини, — життя вовчої зграї, яка нікому не подарує ані слабкості фізичної, ані духовної; не подарує вона і найменшого переступу, не говорячи вже про усвідомлений бунт у середині зграї.

Будь, як усі, або здохни, ковтнувши короткий ковток свободи. Тут не можна інакше. Тут живуть і вмирають, ніби в романах Маркеса, над усім сушим і навіть іще над прийдешнім — висять невблаганні хмари долі. Розмови про об'єктивні суспільно-економічні детермінанти, що нібито визначають життя громади, зовсім не мають сенсу: щось криваве й бездонне керує цим світом. (Світом, у якому ніколи не було моралі й закону, як неодноразово підкреслював у своїх творах та інтерв'ю О.Ульяненко). Кров цих людей щедро ллється в незримий жертвовник, який ніяк не вгамує своєї спраги. Джулай, старший над криміналізованою спільнотою безногих на дощечках із підшипниками, тривалий час утримує відносний порядок і спокій, порушуваний то циганами, то вірменами. З ним рахуються й відвертий кримінал із його плінними авторитетами (Жора Стрижак). Біля Джулая живе його онучка Марго. Тут же виростають, живуть і вмирають кілька поколінь хорольських пацанів, із яких актуальними для романної дії (1984-й рік) є Олександр Ульяненко, він же — Ульян (син Славки Ульяненка, як і сам письменник Олесь Ульяненко), Венька, Кабан, Пономарь, Черевик, Хохо. Міліція в особі Григорія Силки, Титаренка, Коломійця й деяких заїжджих намагається підтримувати відносний порядок, балянсуючи між різними групами та поколіннями. І все було б добре, якби не поява у сонному містечку відвертого покидька Едіка Батрака, який є онуком впливового Джулая, і має не менш впливових батьків. Правдива апокаліпса починається, коли до Едіка з Донецька приїздить двоє його дружків-наркоманів, це — вічно обдовбаний наркотою інтелектуал Стасік і циган Кеша. Тихо містечко втрачає свою рівновагу. Відбуваються страшні події: пограбування й убивство ювеліра Білявського й пограбування ошадкаси з трьома трупами. Всі попередні події (міжрайонні та міжетнічні бійки, дрібний кримінал і непорозуміння з міліцією) блякнуть на тлі «подвигів» рафінованого садиста Едіка Батрака, його дружини-німфоманки Людки, Стасіка й Кеші, які вбивають, гвалтують, сіють жах і відчай, намагаючись перетворити цей світ на пекло. Едік, під дією наркотиків і вродженої інfernальної ненависти до всього живого не зупиниться навіть перед згвалтуванням рідної сестри Марго. Він по-звірячому згвалтує й поріже на шматки неповнолітню циганку Ліну. Шукаючи коштовностей і грошей ця зграя застрелить Джулая, який кілька десятиліть уособлював у містечку неформальний лад і справедливість. Утім, міліції простіше списати резонансні злочини на пацанів Ульяна і на Марго, яка в нього закохана. Врешті-решт, чесний мент Гриша Силка все з'ясує.

На демонів у людській подобі чекає справедливий по можливості суд і покарання. Марго, яка разом із Ульяновом спочатку рятується втечею від арешту, за кілька місяців знову повертається до Хорола, аби виступити свідком і підвести брата (який під час згвалтування убив її ще ненароджену дитину) «під вишак». Суд відбудеться, і троє таки отримають «вишку», а Людка — 15 років. Але високі покровителі Едіка Батрака таки спромоглися отруїти головного свідка. Марго помирає. Страшне провінційне життя з його тупою безвихіддю в повному обсязі відбилосся у цій частині трилогії, присвяченій непроглядному суспільному мороку і звичайній людській любові. У незавершеному романі «Пророк» (який письменник починав писати одночасно з трилогією «Ангели помсти») О.Ульяненко прокопився досить промовисто: «У мене ідіосинкразія на маленькі містечка. Може тому, що там минуло дитинство, в темних закутках якого приховані жахи». У маленьких містечках жах не ховається у окремих шпаринах буття; цілковито реальне пекло огортає такі містечка, наче тотальна червнева хмара, а біль і страждання проливаються щедрим й нещадним дощем у звичайне людське життя. Порятунк не передбачено.

Друга частина трилогії, невеличка повість «Альма», присвячена темі наркотиків. І темі безкорисної, аж дивної, як на наші часи, любови також. Яка існує всупереч, а не завдяки. Яка проростає на київському асфальті, намагаючись вижити, попри чітке усвідомлення, що попереду все 'дно зачайлася невблаганна й відверто зарання смерть. О.Ульяненко чи не вперше в українській літературі подивився на життя, побут, і почуття наркомана очима самого наркомана. Власне, очима оповідача-лікаря, якому доводиться спілкуватися як із міліцією, так і з наркоманами. Але ставиться він до таких, як безнадійний і остаточно пропащий Діма Кольт, із непідробним співчуттям і майже з любов'ю. Оповідач, попри те, що він лікар, цілком співвідноситься із самим автором: «Мій кабінет — чотири стіни, не завішені всілякою модерною чортівнею, стіл довгий, без паперів, два стільці, один для мене, другий для пацієнта. У цій порожнечі насправді відпочиваєш. Обличчя мертві, коли починають губитися серед незрозумілих чужих речей. У кожному разі, наркомани почувають себе тут комфортніше, не гірше, ніж на Хрещатику, Лютеранській чи десь на засипаній панельками та пісками Троєщині, з жахливим громадям православного храму, з тоскним співом старослов'янською жирних, як вгодовані пацюки, священиків». (Говорячи про співвіднесення, я маю на увазі ставлення до вгодованих священиків). Лікар-психолог дивиться на соціальний аспект

наркоманії як на пасивний протест, не артикульовану, але добре відчутну опозицію до лискучого ліберального суспільства: «Наркоманія — один із пасивних виявів протесту державі, яка не хоче поважати чужої думки. Іншого мислення. В цьому сенсі назвати зібрання панків якимось ідеологічним тотемом було б смішно. Повернути до нормального життя як наркомана, так і алкоголіка вкрай тяжко. Зловживання борщем не менша вада. Раніш нариків якщо і запропорювали за ґрати, то не за вживання чи зловживання наркотичними препаратами, а тільки під тією маркою, що вони чужі нинішньому суспільству. Вони були чужими, будуть і є чужими. Його пасивність — це прихований зміст боротьби, що міститься в черепушці інтелектуала. Системне святенництво, непрохідна тупість чиновника, дядька від орала, що намагається збагнути це не як шматок міської культури, а як потворне явище деградації. Місто для нього потворне. Тому столиця розквітає раз у раз пишними шароварами та недолугими бандуристами, з яких один чи два є величиною в повному розумінні слова, а решта — заробітчанське паразитування на черговій ідеї. Наша система не набагато потворніша за наркоманію, тому що агонізує і прогресує не так швидко, але симптоми безпричинної ейфорії — наявні. Забороняти все, щоб мати зиск. До останньої фрази ми ще повернемося». Загалом, у цьому творі чимало цікавих паралелей, які автор вибудовує з таких, здавалося б, віддалених понять як наркоман і суспільство: «Моралі, як такої, в розумінні пересічного обивателя чи університетської мавпи, у наркомана не існує. Як не існує її у смердючого бомжа, що перебивається, чим Бог пошле. Як вона відсутня у більш чи менш привілейованих верств суспільства, наразі майже відсутня в нашому дохлому голуб'ятнику». Й інші знахідки-блискітки, з яких складається невибагливий пазл якоїсь на диво приреченої чи то країни, чи то лише території, яка ніяк не наважиться стати нацією й державою. Ось, приміром, про скінів: «Раніше б їх вишикували під стіною, навіть би зеленкою лоба не квацляли. Так, в три аліури, навіть без вироку. Прокурор виправдає, країна, якій потрібне насуплене, забите, але вправне і вольове у своїй роботі бидло, також». Або і ширше сатиричне узагальнення, в якому відчуваються суто авторські індивідуальні інтонації: «Цивілізація рухається. Тріщить по швах сімнадцяте століття з довбнею, що вказувала на Москву. Зараз треба пам'ятнику замовити ще дві руки — одну на Схід, другу на Захід. І у кожній руці довбня». Це — гротеск, від якого не заховатися нашим чиновникам, — навіть і в тому випадку, якщо вони не читають книги О.Ульяненка.

Наркомани бувають різними; різні вони і в повісті О.Ульяненка. Є, звісно, й просто покидьки (скінхед Вася Клім), є навіть покидьки рафіновані (як от колоритна постать лікаря Зелінського: «Естетствующий педофіл, він кохався на Брамсі та Гекторі Берліозі, успішно склеюючи всі частини світу в одне. Досить успішно. Самотність його прикрашали книги, саме його книги, а також доктора Фройда, Селінджера, Маркеса і Борхеса». Як бачимо, в оточенні цього покидька присутній повний набір *нієточного*, як сказав би сам письменник, інтелігента). Але є також і жертви обставин (Діма Кольт: «Насправді в дитинстві п'яний мент грохнув його по голові кулаком просто для годиться, коли приборкував п'яного сусіда». А з іншого боку, і це не вся правда, бо над людиною від народження вже тяжіє її особиста дорога болю: «Він народився з тяжким опіумним поглядом, і все вирішив не якийсь сраний мент, а проста річ, яку навіть Діма не хоче роз'яснити»), або збочених родинних відносин за повної відсутності виховання й моральності (наприклад, Едік Вахмістренко, представник *золотої* столичної молоді: «Едік бачить перед собою прекрасні квіти. Волосся у нього шовковисте, хвилями спадає на плечі. А очі порцеляново і втомлено закриваються широкими віями. Часом він годинами, хапнувши трави, може говорити, що його чоловіче тіло гидотне, мерзенне і йому хочеться чогось іншого. Пальці унизані перснями. Пірсинг у вусі, у носі і бровах. Усі хіпушки від Едіка у захваті. У нього круті батьки. Едік знає такі речі, що жодному й не снилося, не гадалося. Він запросто міг стати їхнім гуру»). Але всіх їх єднає смерть, що залазить під шкіру ще за життя й повсякчас контролює цей рух в нікуди, — аж до свого остаточного тріумфу: «Нічого не поробиш, життя починається з плачу і закінчується ним, і все наше життя треба позбуватися болю, і ми ніколи його не позбудемося. Але ми шукаємо, весь час шукаємо і самі залежні від чогось. І та хвороба, що народилася з нами в дитинстві, колись уб'є нас, справа у часі».

Іноді письменник підштовхує читача до думки, що наркозалежні — це передовсім безнадійно самотні люди, яким помилково здалося, що з самотністю варто боротися саме так. Це часто діти заможних батьків, які від дитинства не мають мрій і бажань, бо їм усе падає просто з неба, тобто з батьківського гаманця. Все, крім тепла й любови. Лікар, спілкуючись із пацієнткою Альмою, у *якої проблеми* («Я перегортив її історію хвороби: істерія з параноїдальними рецидивами. Як і годиться для доньок багатих батьків. <...> Зараз вона скніла від провінційної нудьги в особняку в Кончі-Заспі»; «Ще

тільки починає, абсолютно не професіоналка. Їй далеко до Діми Кольта. І, напевне, ніколи й нічого подібного не трапиться. Хіба що нудьга зжере її разом з наркотиками, алкоголем чи ще чимось таким, для мене незрозумілим, що становить складову людського щастя, яке лежало собі, пхалося до тебе, але зникло»), подумки проговорює наступне: «Я знав твого татуса. Це чиновник високого рангу, за спиною якого не одне політичне вбивство. Батько розумний, швидкий на слово, і це його слово ніколи не розходилося з ділом. Він займався політикою, інколи сім'єю, хоча доньці приділяв багато, як на своє становище, уваги. Політика була для нього наркотиком і алкоголем. Це домашній диктатор, по-своєму справедливий, бо на ньому все трималося в домі чи безкінечних домах, цілих кварталів. Його повинні були розуміти з півслова. Як вона тільки пішла в дев'ятий клас, то він цинічно переспав майже з усіма її подругами. Але це її не вразило і не травмувало. Травмувала її порожнеча і туга». Оповідач, який є лікарем, висловлює думку, яку можуть і не підтримати його колеги: «Дороге авто на вулиці — ще не ознака того, що ти впевнена в житті. І не в наркотиках справа. З таким же успіхом при її статках можна сісти на стакан і згоріти за чотири, максимум за шість місяців. <...> Помирають не від блювотиння, не від передозування, не від переїдання чи кількості чогось вжитого. Це відбувається, коли щось починає перебільшувати тебе. Коли щось є тим, що займає твою порожнечу». Тобто, лікар, можливо, хоче сказати, що кожна людина вживає або не вживає (наркотики, алкоголь, секс, шопінг, екстремальний спорт й т. ін.) дослухаючись до внутрішніх голосів. Щось людину провадить у цьому світі. І в кожному випадку людина здійснює власний вибір, — зокрема й тоді, коли видається, що вибір за неї робить хтось інший. Внутрішня порожнеча має бути чимось заповнена. Ми лише гірчичні зернята в Господніх долонях; відповідальність за власне життя лякає й пригнічує, не кожний дає собі раду з такими простими речами.

А ось що можна дізнатися про місце пам'яті, любови й кохання в житті персонажів, яким, безперечно, симпатизують як оповідач, так і сам автор: «Альма спить у мене на плечі. Вона в китайському кімоно. Дивиться порцеляновими очима у самотність усього світу. Мені боязко до неї доторкнутися, наче від того вона позбавиться пам'яті назавжди, прокинеться і нічого не пам'ятатиме: ані мене, ані Кольта. Залишиться таємниця. Але Кольт жив у її пам'яті, хоча Альма ніколи не повторювала його імені. Найстрашніше — позбавити пам'яті. Глухої, з убитим дитинством. Вона не хоче поверта-

тися в наш загиджений світ, для неї ненормальний. Серед ночі вона прокидається і шепоче: “Люблю... Люблю... Люблю...”. Я вдаю, що сплю, вдихаючи запах шкіри крісел, і навіть не думаю, до кого її слова. Відчуваю себе нетямущим водієм, що сів у авто без гальм і летить прямо, з великою охотою, до пекельної безодні. Мені не важлива її любов, любов до мене чи до когось іншого. Важливе саме кохання, як головна речовина всього живого».

Вся ця, моторошна у своїй невблаганності, історія розкручується довкола життя персонажа, який відмовився бути таким, як усі. Складно сказати, чому. На це відповіді, власне, немає. Позитиву в цьому також небагато; фактично, жодного. Але, водночас, Діма Кольт викликає, якщо не повагу, то принаймні співчуття. Він не створив капітал на чужому горі, він радше виглядає добровільним рятувальником цих загублених неприкаяних душ. Кількома широкими абзацами оповідач подає читачеві його історію: «Кольт славився своєю наркотою і якимось шостим чуттям, імунітетом до правоохоронців, до усіляких милосердних зборищ кретинів з хрестами, серпами, зірками, і так без кінця. Він був головним нелегальним провізором у наркотичному синдикаті, що ніколи не давав перебоїв, постачаючи дешевий товар дешевим торчкам, типу мого клієнта Валі Калеки, або це був вишуканий рафінований товар — від креку до героїну — в часи зміцнення його імперії, побудованої на кшталт хижацьких пірамід, яка теж ніколи не давала збою. А тому Кольт був сам головою і за постачальника цього синдикату, що вмівся у хрущовці на Льва Толстого. Кольт виграв війну в китайської мафії, та вже тоді настали інакші часи. Але, гадаю, я помиляюся. Часи тут завжди були однакові. Наступну він програв і лишився живим. Чому — то одному Богові відомо. Час завжди вибирає слушну нагоду, щоб убити тебе, завалити непотрібною інформацією, щоб відібрати головне. Але Діма Кольт це діло швидко розгадав, спаливши за собою всі мости і залишивши Альму». Лишивши дівчинку Альму, намагаючись таким чином її вберегти від найгіршого, він, тим не менш, до кінця життя буде про неї згадувати. А перед смертю ще раз її побачить. Глухоніми Діма Кольт живе у власноруч створеній країні ельфів і гномів й іншого життя не бажає. Ми можемо, звісно, йому щось закинути, але що це додасть до його історії, до його драматичного вибору? Хвилеподібні перепади настрою, приступи хвороби, депресії й знову години піднесення, — так минає це окреме людське життя, до якого зовсім нікому немає діла: «Зараз у нього піднесений настрій після якоїсь виготовленої власноруч байді, якогось коло-

тилова, чогось середнього між джефом і вінтом. Пальці. Кулінарка пішла в добрі часи ще тоді, коли на кожному кроці репана перекупка торгувала барбітурою і наркотою. Альми нема. Широкий жест розставлених рук, тонких, мов два патики, обсіпані ластовинням. Дві скарлючених гілляки на мокрому травневому асфальті о п'ятій годині ранку на Хрещатику. Альма... Альма... Альма... В його очах порожньо, наче у вительбушеної ляльки або падкого янгола, який несподівано прибрав плоть і миттєво її позбувся. Тяжкий опіумний блиск, важкий, як мрії, важкий, як камінь, що його треба викотити на круту гору, зовсім знесиленої людини щезає, срібними дзвіночками в очах кришиться антигістамін із судинорозширювальними та психотропними прибабахами, що гальмують повний сльот від реальності». І тут же поруч, чується голос автора, іронічно скерований до читача: «Ніяких казок, панове. Ніяких казок. Усе за межею».

Можна від усього прочитаного гидливо відвернутися, можна зовсім не помічати усіх цих приречених, але це нічого не змінить у існуючому стані речей. Суспільство гние вже не перший рік, і нічого не вдієш. Тим часом, останню свою зустріч із Дімою Кольтом, якого оповідач із Альмою знайшли в комуні колишніх хіпі, він супроводжує заледве не інвективами на адресу тих, хто рятується втечею у брехливі наркотичні ілюзії: «Чого ти, Кольт, кремпуєшся? Ти сюди йшов, усю дорогу йшов, мій розвеселий. Ось він, земний рай, з продірявленими носами, безокий, з гнилими зеленими губами. Душу вони полишили десь на дні того суспільства, звідки вийшли, а комуні лишили догниваюче тіло. Ось чим закінчується земний рай, щоб воно виздыхало, моє моралізаторство. Але ілюзія земного раю закінчується дегенератством. Сморід висів разом із мухами». Але, навіть догниваючи у брудному сараї, Діма Кольт пам'ятає про Альму, яку він не сподівався ніколи уже побачити. Пам'ятає й кохає. Лікар і Альма знайшли скаліченого циганами наркомана з метою припинити його земні страждання. Це зокрема й остання зустріч закоханих: «Я кури́в, наче перед розстрілом. Діма Кольт розплющив одне-єдине око. Замість двох одне. Вирішили, що глухонімому вистачить й одного ока. Альма схилилась і провела долонею над обличчям Кольта. У відповідь він кволо підвів руку і зробив дашок. Літера А. Око сміялося. Вони говорили на своїй мові, одними очима, семеро очей. Альма повернулася, дістала з сумочки велику ампулу морфії, втягла всі десять кубів у шприц. Потім ще маленьку, витягла її. Діма усміхнувся. І вже знайомим жестом показав, як він її любить. Я кури́в, як перед розстрілом. Авт... Яка там евтаназія?

Останній стрибок безногого і безрукого самурая. Око смикнулося і затихло в дірі неба».

У третій повісті «Танька», яка має присвяту Михайлові Бриниху, йдеться знову про столичний Київ, про містично-паразитичне місто на пагорбах, до якого інтенційно і не лише, стримить нещасна й принижена українська провінція: «Велике місто паралізує фальшивою удачею; за усім цим ідуть одноманітні сірі дні, підсвічені, як неоном реклам, великими брехливими обіцянками. Нічого більше». Київ для всіх приїжджих починається із непривітного залізничного вокзалу, а закінчується для більшості не менш банально та печально, сіро та одноманітно. Хтось загинається в столиці, хтось інший повертається, аби загнутись удома. Втім, письменник цього разу не надто гостро акцентує на соціальній проблематиці; більшою мірою вдаючись до її містично-алегоричного аспекту, подаючи читачеві небуденні характери в аж надмір буденних обставинах. Удаючись заледве не до фантазмагоричних картин, як от гротескний бунт червоноокого божевільного офіцера міліції, в орбіту якого втягнуті колоритні наркомани, що мають безпосередній зв'язок із небом, пан Рафа і пан Хачос (це, між іншим, діти заможних батьків, Алімбеков і Нанаєв), а також безіменний циганський «атентатник» (*в народі*, як часто додає письменник, — звичайний кілер). Усе це відбувається в центрі столичного Києва. Можливо, і справді нашим новинам не вистачає чогось такого, зовсім уже апокаліптичного, хоч насправді йдеться всього-на-всього про міліціонера, який збожеволів на ґрунті примусових пошуків неіснуючих терористів. Начальство вимагає результатів. Якщо ж терористів чомусь немає, то їх треба вигадати, — хіба ми не бачили чогось подібного у реальному житті? Бачили, й невдовзі побачимо ще. Слідчий, так нічого й не добившись від переляканої трійці заарештованих, нарешті засвідчив своє божевілля: «А я знаю, що ви брешете. Бо головний мозковий центр тероризму — це я, — заявив слідак. Глуха тиша, перервана соплицями легень, круглий місяць на гудроні, теплий вітер і життя — ось що почули і побачили нещасні заручники шибонутого в голову слідака. Циган повільно обернув голову, витер тильною рукою заслинені губи і вимовив: — Так ти наш, брат. Слідак підстрибнув і зареготав, наче вампір на місяць: — А ви думали! А ви думали! А ви думали! Здорово я вас розіграв... — Він просто котився зо сміху». І почався сатанинський бенкет: «Його розкритий, майже чорний, рот з масивними рядами золотих зубів ковтнув повітря. І світ поповз, як спалена проектором кіноплівка. Слідак на даху натягував

новобранців. За півгодини вони гуртом так-сяк поставили станковий іспанський кулемет, той, що із здоровенними, великокаліберними значить, патронами. Спокій і врівноваженість не полишали командира. Нарешті вони впоралися. <...> Ніхто з присутніх громадян оком не повів, непізнана пора, рання весна чи осінь киянами зустрічаються радо, але по-різному, і тут — гриб вогню. <...> Кулемет продовжував косити паркани, задріпані «копійки», кабріолети, трамваї, магазинчики випльовували вікна, наче насіння. <...> Людей змítало, наче мокрою ганчіркою. Червоноокий терорист видав радісний індіанський крик з горлянки, коли побачив, як вилітає автобус із міліцейським спецназом. Він уміло скерував вогонь, і автобус не прибув до місця призначення, а заїхав на тротуар і став перед кінотеатром. Менти вискакували з вікон і дірок, падали на пузо і стріляли невідомо куди. Нарешті вони розтягнулися, і хтось закричав у мегафон: — Панове терористи, здавайтеся! Ви оточені! У відповідь кулемет видав чергову порцію вогню. Міліція теж відповіла нищівним вогнем, але безрезультатно. Тут варто було поговорити про зручність архітектури вісімнадцятого століття, але, самі розумієте, ні до чого. Великокаліберний кулемет відбивав бажання. <...> Стояв пан Рафа на повен зріст, виставивши праву ногу і витягнувши руку з пістолетом, поливаючи тріскучу ніч свинцем. Поруч з ним пан Хачос валив по вітринах, бив асфальт, кришив граніт на кінотеатрі з автомата Калашникова, а недалеко, сховавшись за віддушиною для повітровідбірника, примостився циганський атентатник, який пуляв просто у білий світ. Слідак сидів за бронею, пускав короткі черги, зрізаючи дерева, як траву, і поодиноких розтяп». Двоє інших персонажів цієї повісті, Боб і Танька, що знаходились неподалік від місця подій, могли бачити наступний фінал: «Пізніше вони вгорі побачили облужки зірок, фіолетове небо і двійко літаючих павуків — гелікоптерів, що виригували шквал свинцю впереміш із мегафонним матюкчям. Перші поверхи вже горіли. Неспокійне помаранчеве полум'я перекидало рвані тіні на перевернуті машини, ларьки з газетами, собачі й людські трупи».

Виходить читабельно та ефектно. Щось читача потихеньку драгує, але не своєю банальною впізнаваністю, а метафізичною неможливістю щось укотре змінити на користь людини, на нашу з вами користь. Неймовірна мистецька інтуїція О.Ульяненка укотре домінує, — і над автором, і над читачем. Авансцена забита дурниками усіх мастей, але вирізняються із загального тлуму лише ті, які ще й досі прагнуть любити, хоч і роблять це якимось химерно і нетипо-

во (зрештою, читач має розуміти, що має справу з письменником експресіоністичної парадигми, а відтак не дивуватися ані гіпертрофії гротеску, ані безкінечній нутрянній тузі його персонажів). Двоє з них, уже побувавши в трупарні в якості клієнтів (Тетяна Рудківська і Гриша Науменко, він же Боб Павук), знову повертаються до життя, відчуючи, що їх місія ще не виконана. І тут би жити, народжувати дітей, виховувати онуків, святити великодню паску, але ні — в такому разі це були б не герої Ульяненка. Біля цих двох, що походять із різних соціальних верств («тож бідний спускається у клоаку через злидні, а заможний — від іншої нужди»), але яких назавше поєднала *невипадкова* зустріч у трупарні, є зовсім відмінна людина — відставний клоун Руді Фальцбіндер. (Письменник ніби перемикає читацьку увагу, додаючи ще й такого екзотичного героя: «Чистісінький випадок звів Боба зі старим відставним клоуном Руді Фальцбіндером. Старий, з червоним, геть голомозим міцним черепом, масивним носом, кругим розворотом плечей, нагадував більше відставного боксера середньої ваги. Старий Руді був, що називається, сіллю землі цього міста. Він говорив повільно, вимовляючи кожне слово так, наче мова ця була одним із добрих його знайомих, але не надто близьких. У розмовах Руді нікого не переконував. Саме тому його слова завжди переконували»). Чого не вистачало Руді в житті з його улюбленим кубинським ромом і кубинськими сигаретами, які йому надсилав особисто Фідель? Хтозна, чого їм усім не вистачало. Але об'єднав їх, усе-таки, вже згадуваний нав'язливий мотив помсти, не інакше. Помсту можна розуміти утилітарно, дрібно й по-міщанськи, висипаючи сміття сусідам під тин. Але можна її розуміти метафізично, маючи її не суто злодійським засобом, але й високою метою, — у вигляді глибоко усвідомленого *протестного дискурсу*. Чому єдина донька нафтового магната вирушає грабувати банк? Хіба вона не має притомніших ідей і варіантів, шукаючи життєвого урізноманітнення? Адже це, як мінімум, дурнувата ідея. Протистояння індивіда та державної репресивної машини, яка невсипно стоїть на сторожі банківського капіталу, завершується, можливо, й печально, але абсолютно логічно. Тих, що зазіхають на банківські гроші, кінчають просто на місці. Справді, хто би сумнівався: «Рівно о сьомій спецназ вивалив вікна і двері у хиткій антикварній лавці. Репетуючи, вони розсипалися кімнатами, гупаючи і ламаючи підощвами порцеляну, дерев'яні статуетки. Руді звалили на підлогу. Підійшов офіцер і вистрелив йому в потилицю. Потім офіцер піднявся на другий поверх. Боб спав. Офіцер розбудив його і запитав:

— Так це ти Боб Павук?

— Павук? — глузливо перепитав Боб. — Ну й придумують...

Офіцер вистрелив і вибив йому око. Боб зателіпався, зсунувся з ліжка і поповз, але уткнувся головою в стіну. І тут він завив. Тихо, так, наче людина хоче заплакати, але з рота йдуть згустки крові. Офіцер зробив крок назад і тричі вистрелив. Але Боб не затихав. Тоді офіцер підійшов і вистрелив упритул, прямо в голову. Розвернувся і вийшов. Крізь вибите скло виднілися птахи, літак, світили яскравим світлом ліхтарі». Боб, звісно, не спав, коли по нього прийшли. Він спокійно чекав на смерть, рятуючи Таньку, відіславши її ще перед сьомою годиною до супермаркету (попередньо домовившись про це з детективом Петром Накопичем, який працював на батька Тетяни Рудківської). Щодо Тані, то вона цілком свідомо відмовилась від життя опісля порятунку, який забезпечив їй татко-олігарх. Цим вона чимось нагадує Серафиму із однойменного роману О. Ульяненка. Остаточо втративши свободу, Таня, подібно до Серафими, просто викреслила себе із життя, перекривши невидимий кран: «Наступного дня сріблястий літак поклав хмари на крило і взяв курс на Швейцарію. Так вивозили Таню. Вона сиділа біля самого вікна, між двох охоронців, а батько з матір'ю сиділи через чотири ряди. Таня заплющила очі й більше не відкривала. Вона впала в кому і померла, не долетівши до місця призначення. Поховали її в Лозанні». Просто заплющила очі, відмовившись брати подальшу участь у чужій та огидній для неї виставі. Просто тихо пішла з життя, декларує, можливо мало кому помітний, але все-таки індивідуальний протест. Кредитно-банківський час убивць протегує лише метким і слухняним, терплячим і наполегливим. Усі *інші* для нього субстрат, із якого до неба злітають бізнес-імперії, — злітають, аби потім упастися під ноги ще злішим, іще слухнянішим дітям лібералізму.

Шлях, який подолала Таня, є передовсім дорогою пошуків самої себе. Про перші напівусвідомлені кроки героїні розповідач повідомляє наступне: «Якби був щоденник, то наша Таня вивела б великими буквами: хочу бути проституткою. Хоча бідна дитина помилялася. Блядь і проститутка — велика різниця, як БМВ і «хаммер». Хто не знає, тому роз'яснимо, що проститутки у поті чола заробляють на прожиття; а особи легкої поведінки, які підставляють своє тіло заради задоволення чи мають якісь хворобливі комплекси, що звуться німфоманією, — простісінькі бляді. І не важливо, де вони мешкають: в особняках чи на вулиці. Чуттєвість засіла так глибоко, що почала рити підводні руслища». Будучи вихованою бабою й нянь-

кою, відштовхнувшись від батьківського будинку, в якому дівчина відчувала порожнечу і фальш; пізнавши театралізоване лесбійське кохання, Таня нарешті дізналася дещо про втому й апатію: «Роман з Катериною Лещенко, капітаном військ МВС України, зав'язався не відразу, щоправда, пристрасть спалахнула відразу, як у кіно. <...> Такі зустрічі, відвідини, скупі, уривчасті, продовжувалися півроку. Любов, а швидше питання, що іноді спливали в каламутній голові нашої Танечки, і те, що вона всотувала з кіно, виявилися водою в решеті. І вона це з холодним розумом рівно через півроку визнала. Зізналася, що це тільки початок шляху і, напевне, не треба чекати, коли хтось прийде, подзвонить у двері, як вона подзвонила Катерині й побачила її великі розкosi, чорнильного кольору очі, що миттєво наповнилися здивуванням і жахом. Вони розсталися тихо і невимушено, зі стриманістю старих людей, пройшло це навіть романтично, у жовтому полум'ї свічок, за червоним вином. Ніхто не плакав і нічого не говорив. Про такі речі, коли все закінчується як правило, ніхто не говорить». Хтозна, як би воно було далі, якби Таня не зустрілась із смертю, яка й підкорегує її життя; доволі коротке і безмістовне, треба додати: «На вулиці голо лежав асфальт і таким же голим лягало на людей небо. Салон “Каретті” вабив до себе, і вона направилася туди, лишивши на стоянці кабріолет. На порозі відчула, як тіло мимоволі напружилось, видалося, ніби хтось її покликав, і вона побачила люб'язне обличчя дівчини-продавчині, яка дивилася крізь вітрину; і тут Танині красиві коси неприродно піднялися, засвітившись червоним золотом, руки злетіли безвільно білими стрічками. За секунду Таня лежала, стікаючи кров'ю, на сірому асфальті, і здивовані люди йшли, боязко оминаючи красиву дівчину, яка розляглася на дорозі казна-чого».

Боб, рухаючись своїм непомітним життям у напрямку Тані, був так само цілковито дезорієнтований і ледве міг усвідомлювати, куди і з якою метою іде. В дорогу його покликала смерть трьох братів — у провінції це відбувається швидше й простіше, ніж у столиці, й зовсім без патосу: «Три брати зайнялися крутими справами, але однієї ночі вони не прийшли. Не прийшли й наступної. Одного ранку він прокинувся і вийшов на світле подвір'я, де стояли три труни, а мати, одягнена в чорне, тримала безпорадно за руку батька... <...> До цього сім'єю опікувалися брати. Батько його працював тридцять років годинником. Через тридцять років копіткої й непомітної роботи його розбив інсульт. На цьому благодать у сім'ї закінчилася. Брати подалися у мандри, і скоро дорога їх привела до смерті. Так говори-

ла мати. Про цю кляту дорогу тільки й говорили». Тоді Бобові було тільки десять років, а ще через сім років дорога покликала і його. Зійшовши з потяга на київському вокзалі, Боб мав із собою поширану книгу «Походження людини», «автор якої невідомий, тому що обкладинки не було, а назва надряпана хімічним олівцем прямо по тексту. Це єдина книга, яку Боб читав і перечитував. Тому авторитетно вважав, що людині таки не поталанило, коли вона з мавпи видряпалася в люди. Бути пасивним — якраз для нього. Любуючись на біле нагромадження квадратів бетону, сині султани димів з олівців труб, тамуючи тужливе серце, він ясно зрозумів, що таке щастя дороги: це затягнута солодка неприємність, яка ще не почалася, заморожена брехня, що все буде у житті о'кей. А неприємності почалися відразу. Купа забрьоханих циганок накинула на вихрастого хлопця оком. А в цей же час куля, пущена невідомим, прошила наскрізь голову Тетяни і кинула в мутний березневий шарварок обривки її думок. Але всього цього він не знав, і Тетяна для нього значила не більше безголового манекена у вітрині ЦУМу». Боб чіпляється за своє фізичне життя радше за якоюсь тваринною інерційною звичкою, ніж цілком усвідомлено: народжений має жити й боротися за життя, а зі смертю все одно нікому не розминутися. Він відкриває для себе зовсім інше життя, зустрівши Таню, — вже *зовсім іншу* Таню, якій смерть явилася, як одкровення, надавши коротке інтермецо перед мандрівкою у невідомість.

Ці двоє, завдяки О.Ульянєнкові, встигнуть ще трохи пожити тихим і непомітним, а значить, щасливим людським життям: «Танька перетворилася на метушливу жінку, яка опікувалася власним домом. Боб сприйняв це як належне: у дворі він виростав серед купи замурзаних дівчат, потім у нього тягнувся довгий шлейф тимчасових пригод з київськими панянками усілякого походження, а тому його подруга, яка зривалася о п'ятій ранку з ліжка, трохи дивувала. І так день за днем. Нудна торгівля, що прив'язала його до цього будинку, стабільне, порівняно сите життя зробили з нього ледацюгу. Бобу не треба було тікати і ховатися. Лише старий єврей покахикував від своїх кубинських сигарет і навідувався гречно до свого помешкання на площі Перемоги, щойно молодята завалювалися на велетенське, широке, полишене смаку ліжко з білим балдахіном». Але одного ранку когось із них знову покличе дорога, а інший солідарно займе своє місце поруч. Відчуючи, що так лише й має бути. Це, як читачеві уже відомо, будуть цілком кримінальні розваги, майже невинні пустощі, які врешті-решт закінчатся пограбуванням банку; приго-

дою, якої можна було уникнути й жити далі. Але ж дорога, без неї ніяк не можна. Коротка, як спалах, а далі уже — остаточний спокій. «Смерть, — наголошує автор, — приносить спокій, а не мудрість».

Коли Костя Макнамара заявився до наших героїв із пропозицією пограбувати банк, вони поставилися до цієї ідеї цілком протилежно. Ініціатива вкотре належала Тані: «Боба в глибині душі вона вважала за інфантіла, селяка і недоріку, борг життя висів свинцевою гирею на шії. У Боба не було впевненості, думала вона, у Боба горить під ногами земля. Боб тричі ходив під смертю: під циганами, під місцевими вурками, під її батьком, він існував поза законом. Кожен міг убити його, і вона навіть десь у віддалених порухах своєї душі бажала цього, аби не... Аби не дар Боба. У нього дійсно були дар і гострий розум. Його не приваблював злочинний світ. І він ніколи не мав ініціативи, це найбільше дратувало Таню. Але їй подобалося з ним у ліжку, його небагатослівність і ще щось таке, чого вона ніколи не бачила в телевізорі». Але, тим не менш, їх вибір на користь смерти виглядатиме спільним, затаючи до своєї смертельної орбіти, й інших людей. Переживши відносно комфортний період свого життя разом із Бобом і Руді, Таня відчуває наближення змін, або і кінця; вона не спроможна із цим боротися. Це виглядає як течія, потрапивши до якої, людина втрачає найменшу можливість або і бажання опору: «На неї упала ножом думка, що це кінець. Потім дивне почуття, солодке й отруйне, розповзлося грудьми. Таня з несподіваною радістю не захотіла зупиняти цього. Навпаки, почуття зараз потекли іншим руслом, прорвавши невидимий тугий тромб, зробили боляче, але спрямувалися саме туди, куди вона вважала зараз за потрібне. Темний будинок, що зависав над автострадою, ясно омивався водами її помсти».

Впадає в око, що у всіх трьох повістях семантичним та емоційним лейтмотивами виступає образ Жінки. Вона є Альфа й Омега художнього світу Олеса Ульяненка. Довкола неї, природньо, все й обертається. Жінка у цій прозі поліфонічна та багатолика, вона завше відкриває можливість для мрії, наближає цю мрію, а потім успішно ховає її в могилі. Вона є несподівана радість, але водночас і безкінечна купіль печалі. І не лише в цій трилогії. Письменник завше апелював до жінки, рятуючи своїх персонажів, відшуковуючи найменшу можливість для порятунку персонажів-чоловіків; саме жінка виповнює життя чоловіків неспростовним хоча й гіркуватим сенсом, — будь то Марго, Альма, Танька чи Серафима. Сенсом для персонажів О.Ульяненка є істинне буття, не вповні з'ясоване

та ніби як відкладене на завтра, хоча всі й розуміють, що день наш прийдешній буде печальним. Відтак, відбувається затяжний і, по-своєму, звияжний пошук (згадаймо принагідно назву одного з останніх романів, «Жінка його мрії», й нам дещо, можливо, відкриється). Майбутнім поколінням дослідників складної, але понад цікавої творчості письменника ще належить осмислити роль і місце жінки у його творах. Це складний, але насправду цікавий шлях, — не менш цікавий, ніж шлях самого письменника. А ще майбутнім дослідникам доведеться розбиратися із безумною наратологією творів О.Ульяненка. Ті, що вже років двадцять говорять про складність його прози, насправді не зовсім усвідомлюють, що саме їм заважає читати ці твори. Навряд чи причиною тут є жорсткі натуралістичні сцени, вбивча колюча правда письменника чи ненормативна лексика. Складність наратологічної структури (хоч би і окремо взятої повісті «Марго») пов'язана з тим, що впродовж перших сорока сторінок читач зустрічається ледве не з десятком різних оповідачів, до яких ще потрібно звикнути, яких треба навчитися розрізняти й упізнавати серед інших. Уважному та терплячому читачеві відтак відкривається світ художнього твору в густій і насиченій поліфонічній самодостатності, — з багатьма голосами, кожен із яких додає щось своє й неповторне.

Прискіпливий фаховий критик цілком справедливо зможе закинути О.Ульяненкові деякий хаос і безлад сюжетного плетива, дискретність розхристаних думок і подій, нарочиту неконтрольованість оповідачів, але варто нарешті збагнути, для чого й для кого писались ці твори, й питання сюжету (або навіть стилю) стає вторинним або й узагалі зникає з порядку денного. Можливо, цей письменник і прийшов серед нас, аби нагадати про те, що навіть у суспільній клоаці людина повинна лишатись людиною; «такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється від неї, як од скверни» (В.Стус). Саме таким О.Ульяненко запам'ятався мені під час наших нечастих зустрічей у Києві, Ірпені, Гуляйполі, Донецьку. Таким він залишатиметься для мене назавше: Улян, Бич Божий.

15 — 25 червня 2013 р.

УЛЯН, БИЧ БОЖИЙ

Олесь Ульяненко. *Без цензури: Інтерв'ю.* — К.: Махаон-Україна, 2011. — 376 с.

Кожен спогад з пори змагань
за Вітчизною став, як бруствер, —
заступив і життя й герань,
що у серці встигав зростити.
Втім, немає сердець тепер.
Залишається тільки жити
опліч тих, хто за нас помер.
Олег Короташ. «Зимовий диптих»

У певному сенсі, ця книга належить до меморіальних видань; це — *книга опісля книг*, з якої ми чуємо голос письменника Олесь Ульяненко. Це ще не книга спогадів, як справедливо зауважують її упорядники Мирослав і Олена Слабошпицькі; це, говорячи патетично, — озвучена *історія опору*, що постає й розгортається з голосу центрального персонажа та з документів, пов'язаних із найбільш драматичною сторінкою його життя. Хто такий О.Ульяненко, нам іще належить осмислити та збагнути в майбутньому, — навіть і тим із нас, які були особисто із ним знайомі. На жаль, так уже відбувається (і не лише у нас), що за життя великих мистців не надто вшановують і, зазвичай, не бережуть від несправедливості в її абсурдно-гротескному різноманітті. Ба більше, найчастіше — їх просто винищують. Аби потім поплакатись на ювілейних заходах і у спогадах, демонструючи власну причетність до світу геніїв. Ще б пак, *він пив із нами горілку, напивався і був не гішим за нас; плив у морі життєвого бруду й одного разу не виплив*. Приблизно все так і було. За одним невеличким, проте понад суттєвим уточненням. Життєвий бруд був таки завше поруч, але так і не зміг поглинути або хоча б замазати того, хто прийшов у лискуватий фальшивий Київ із дивною новиною: *Бог — безкінечно добрий; життя — страшне, але треба його любити*. Хто він такий, запитаете? Улян, Бич Божий. Неоціненний дарунок Полтавщини усій невдячній Україні. Ще один *невпізнаний гість* із нашого ринкового часу *убивць*. Чи хто-небудь помітив і зрозумів? Безперечно, були і такі, — від Павла Загребельного починаючи. Сьогодні їх майже не чути, голоси його друзів лунають усе тихіше. Декого вже поміж нами немає. Не говорячи вже про те, що Селін і Буковські взагалі не бували у Києві і не цікавились провінційно-

захланним українським життям. Тим не менше, вони писали й про нас у своїх жорсткуватих та безнадійно захриплих романах. А Улян, виконавши власну місію, п'є тепер свою каву в їхніх краях. Скажімо, у небесному Голівуді, до якого нарешті дістався, або й просто *на іншому боці ночі*. Бо Селін — це, насправді, французький Улян, а Буковські — це Улян, що блукає східними дільницями міста Лос-Анджелес, не інакше. Кому відкрилося, той зрозумів, — про всіх інших сьогодні немає мови.

Упорядники цього видання добре попрацювали, зібравши за ледве не все з можливого, тобто наговореного Уляном упродовж п'ятнадцяти років різноманітним інтерв'юерам. Утім, не все. Приміром, не бачу в книзі того невеличкого інтерв'ю, яке я взяв у Олесь на початку травня 2000-го року в м. Ірпені під час семінару творчої молоді, та яке того ж року з'явилося у донецькому альманасі «Кальміус». Інтерв'ю було досить химерним і *характерним*, у ньому насправді *багато* автентично-нутрянного Уляна. Можливо, він не сприйняв мене тоді всерйоз (усе-таки, я, як редактор «Кальміусу», представляв регіональну літературно-мистецьку альтернативу і пещерний самвидав, а не буржуазний столичний глянець), тому й говорив без найменшого натяку на самоцензуру; можливо, був надто ще ранній ранок (приблизно 6-та година), і письменник не зовсім іще прокинувся, але розмова вдалася. Зрештою, ця відсутність не є хоча б скількись критичною для оприлюдненого видання Ульянових інтерв'ю. Книга вийшла шикарною, без перебільшення. Під обкладинкою зібрані розмови з письменником за доволі тривалий період — з 1994-го по 2010-й роки. Більшість із цих розмов, як я розумію, відбулися за ініціативи та участі друзів письменника й це, як на мене, вагомо. Маю відчуття, що до більшості своїх інтерв'ю Улян ставився саме як до *розмов із приємними людьми*. За винятком, можливо, періоду змагань із НЕК, коли можливість говорити вголос і доводити до загалу свою позицію, могла сприйматися письменником як вагомий епізод у боротьбі за своє право й надалі працювати поза цензурою, захистивши власне автентичне бачення світу, свій неповторний стиль і звичайну людську гідність.

У історії з *підозрілою* та *неймовірною* заборонаю роману О.Ульяненка «Жінка його мрії» (2009) досить дивно мені видається позиція одного з офіційних речників Інституту літератури НАН України ім. Т.Шевченка. Можна по-різному ставитись до стилю, стилістики та ідеології в творах О.Ульяненка, але коли ходить про рецидив цензури й реальний тиск на письменника, то естетичні не-

порозуміння варто було би заткати в найглибший куток і виявити максимально можливу корпоративну солідарність із тим, кого сьогодні цькують і пресують. На жаль, реальність у вигляді оприлюдненого в книзі підпису науковця-експерта, чл.-кор. НАН України М.Сулими під документом із печаткою офіційної установи засвідчує щось радикально інше. Мені, якщо чесно, складно у це повірити. Але доведеться. Цитую найбільш характерні уривки й показову фінальну частину експертного висновку: «Письменник силкується “оживити” розповідь пікантними сценами, але й вони відганяють дрімучим натуралізмом, тобто виявляються “перетрушеною нафталіном банальністю”, бо написані грубо, без найменшого натяку на майстерність. Її замінено вживанням анатомічних та медичних термінів, адже письменник, очевидно, просто не вмів образно описати статеву близькість. <...> Брак освіти, нехті до читання, повна відсутність смаку в О.Ульяненка — ось усе це й призвело до створення тексту, на який “купилося” видавництво “Клуб сімейного дозвілля” (мабуть, перед тим, як схвалити його до друку, твір у своїх сімейних колах, тобто в присутності дітей, батьків, дідусів із бабусями, читали вголос Є.Чуприна, головний редактор С.С. Скляр, відповідальна за випуск К.В. Шаповалова, редактор О.І. Красюк та ін.). <...> Роздута навколо роману О.Ульяненка “Жінка його мрії” шумиха свідчить про несмак тих, хто його захищає. Дивують також розмови про свободу творчості, яку хтось хоче задушити. Замість того, щоб чесно сказати авторові “Жінки його мрії” про його творчу поразку, з нього роблять героя, готового просити політичного притулку в Німеччині... <...> Коли б редактори “Клубу сімейного дозвілля” мали добрий смак, коли б володіли високою культурою, коли б добре знали історію світової літератури, вони б не допустили тиражування низькопробного бульварного читива, яким є “Жінка його мрії”». Цікаво, що згадуючи цю історію в одному з есеїв на «Українській правді», Олесь Ульяненко беззастережно відмовився від будь-яких претензій до Миколи Жулинського, мовляв, директор — не сторож своїм співробітникам. Зрештою, можливо, і так. Але особисто у мене неприємний осад від факту участі шанованого академічного науковця (мова про М.Сулиму) у цькуванні письменника, все-таки, залишається, не минаючи дотепер. Так само, до сьогодні не вибачився електронний ресурс ЛітАкцент — за гидотну рецензію, оприлюднену під псевдонімом Максима Звичайного, *що прозвучала цілком у свинячий голос*, маючи на меті не покритикувати письменника за можливі недоліки роману, а втоптати його ім’я у багнюку під назвою

«Золота булька». Особисто я такі речі забути не можу, хоч і минув уже деякий час. Із цим доводиться жити далі.

Справедливості ради, треба сказати, що були й інші голоси, зокрема, на захист письменника та його творчості публічно висловилися Володимир Яворівський, Михайло Слабошпицький, Олександр Коваль, Сергій Жадан, Костянтин Родик, Андрій Бітов, Юнна Мориц, Людмила Уліцкая, Анатолій Ульянов, Євгенія Чуприна і чимало інших людей. Коментуючи експертний висновок пані Ковальської, С.Жадан зокрема, зауважив: «Адже, говорячи про збудження нижчих інстинктів, закон України, на жаль, не прописує, які саме інстинкти слід вважати нижчими, і нижчими відносно чого вони можуть бути. Тож і згадана та засуджена пані Ковальською “хтивість персонажа” може трактуватись по-різному, з огляду на особливості мовної виразності автора та особистої інтерпретації експерта. <...> Так чи інакше, слід ще раз підкреслити, слабку аргументованість та певну двозначність експертного висновку, котрий не лише не тлумачить порнографічне наповнення художнього твору, а скоріше вводить потенційного читача в оману щодо природи еротичного та порнографічного в мистецтві. Що жодною мірою не може позитивно відбитись на моральному стані суспільства». Своєю чергою Михайло Слабошпицький, відомий письменник старшого покоління і лавреят Національної премії України ім. Т.Шевченка, писав із цього ж приводу наступне: «Загалом треба сказати, що забороняти твори художньої літератури — справа явно нерозумна і безперспективна. Вона приречена на невдачу, бо книги живуть значно довше за тих людей, які їх звинувачують і забороняють. Звинувачувачі й заборонювачі в такий спосіб виставляють себе на посміховисько поколінь. З подивом довідався про те, що “Жінку його мрії” Олеся Ульяненка звинувачують у порнографії. Гадається мені, що ці інкримінатори ніколи не читали де Сада, Захер Мазоха, Анаїс Нін, Генрі Міллера, Буковські, а чи нещодавньої Нобелівської лауреатки з Австрії Зігфريد Елінек. Воно, звичайно, й не дивно, оскільки в Україні взагалі читають катастрофічно мало. <...> Ульяненко пише про інтимні стосунки поміж чоловіком і жінкою, про сцени в ліжку. Пише так докладно, як, наприклад, уже згадувана Зігфريد Елінек чи канадська письменниця Маргарет Етвуд. Пише про те, як статеві стосунки чоловіка й жінки відлунюються в їхній психіці. Про те, чим відрізняється психічна конституція чоловіка й жінки. Але жінкам-письменницям за їхні твори дають престижні премії (аж до Нобелівської включно), а Ульяненка якась комісія з моралі (покажіть мені

цих “моралістів”) забороняє чи то пак не рекомендує читацькому загалові України». Історія появи висновку № 33-Е Національної експертної комісії з питань захисту суспільної моралі та наступного безпрецедентного вилучення накладу роману з книгарень залишається особисто для мене навіть сьогодні не вповні зрозумілою. Уважно вивчивши документи судової справи, які подаються у цьому виданні, я так і не зміг збагнути, хто ж насправді заходився *город городити* довкола роману письменника; у чийй цинічній свідомості народився шоу-проект, який коштував О.Ульяненкові здоров'я, а можливо (опосередковано), — і життя. Представники НЕК божилися-стверджували, що їх запізнiliй у часі висновок жодним чином не міг стосуватися *готової тиражованої продукції* у вигляді книги. Тобто, висновок № 33-Е цілком спокійно міг бути похований у огромі ділової кореспонденції видавництва й Комісії, але сталося *чомусь* інакше; комусь *інферальному* та *ліберально-ринковому* був потрібен гучний скандал із далекосяжними наслідками. Ця історія ніби остаточно в минулому, але актуальність її все одно ще доволі висока; про неї неодмінно мають згадувати всі чесні люди, коли мова заходить про життя і творчість Олеся Ульяненка. А стосовно роману «Жінка його мрії», то, на моє суб'єктивне переконання, він вартий вшанування Національною премією не меншою мірою, ніж відзначена в 1997-му році «Сталінка».

Улян, судячи з усього, так і не навчився давати «правильні», підбиті ринковою ідеологією, інтерв'ю. І справа, звісно, зовсім не в матюках, які раз-у-раз звучать, цементуючи емоційні ескапади письменника; найголовніше, він не дбає про презентацію себе як *володаря дум і лавреята* Державної премії. Втім, він про щось усе-таки думав і дбав, а саме — про самозбереження. Підозрюю, боявся (а страх, за його переконанням, є щось значно жажливіше навіть за втрати, — про це є чимало міркувань у трилогії «Ангели помсти») розчинитися у лискучо-фальшивому *часі убивць*, зректися своєї внутрішньої сутності, яка й визначала формальні та змістові параметри його письма: «Деякі письменники просто роблять кальку з західного роману — Забужко взяла за основу феміністичний роман, щоб створити свій, подібне намагається зробити Карпа, Дереш також пробує щось ухопити. Андрухович з'їхав на якусь публіцистику. “Московіада” є, напевно, його найсильнішим романом. У “Рекреаціях” це був дійсно Юрко Андрухович, зі своїми плюсами і мінусами. Решту не можна назвати літературою, це просто публіцистика. Тоді він грав роль такого собі московського денді, який

приїхав у Київ, а зараз — австрійського денді, бо треба відпрацювати іншому грантодавцю...». Загалом, усі ці речення письменника, більш чи менш розхристані, — представляються мені скалками одного розбитого дзеркала, які цікаво збирати, але зібрати ніяк не виходить, позаяк окремі частинки продовжують жити, досі пульсують, іронізують, засмучуються, болять: «В кав'ярні я можу випити чашку кави, а ходити кожен день тусуватися — це не моє. Богемні кав'ярні — це дуже коштовна річ, зараз тусуються тільки мажори, які 200 баксів просярають за раз і розказують про кіно, про літературу. А наша чорна богема, яка тусується в тому бомондному гастронومی на Прорізній, то упаси Господи туди нормальній людині заходити. Там як чорна діра — хто туди залипає, то надовго. Залипають там майже всі знаменитості — Васю Герасим'юка можна зустріти, Римарука, Подерв'янського. Правда, він не любить це місце, як і я, ми з Подею як зустрічаємось, то в якомусь дешевому генделику, з ліверною ковбасою і пиріжками. І коньяк щоб клопами смердів за метр». І, конкретніше, про природу творчості, про сутність літератури, про генезу та специфіку її родових парадигм: «Поезія — тільки від Бога (проза може бути від нечистого, бо це — земля), вона падає на людину відразу, стовпом, це — музика. Чого поети — найбільші киряльщики? Бо написання вірша — це короткочасна, непосильна напруга, це мить, яка знесилює». Цікаво порівняти ці думки О.Ульяненка з відчуттям літератури, що його вистраждав персонаж С.Процюка, Максим Іщенко (з роману «Жертвопринесення»): «Справжня поезія — це концентрований згусток божественного, а проза є здебільшого багатосторінковою мастурбацією того, що можна сказати однією строфою. Проза — це пародія на поезію». І ще Процюк: «Нині появились орди романістів. Хочуть грошей? Успіху Кундери? Романістів тьма-тьмуша, а високих духом і стилем романів негусто. Я би ліпше припинив писати зовсім, ніж став би прозаїком. Бо ті борзописці, котрі зараз строчать “масові” романи, є капітулянтами, конформістами і ренегатами, і перед поезією, і перед собою». Помічаємо багато спільного, і це зовсім не дивує, адже ці письменники є носіями одного експресіоністичного світовідчуття; і це, попри всю відмінність стильових компонентів, темперамент тощо. Вся фішка в тому, що поетика експресіонізму в жодному разі не сковує *своїх вірних* шаблонами й штампами; навіть жодних еталонних понять не існує. Саме з цим і пов'язані труднощі у вивченні світового літературного експресіонізму та будь-які спроби створення детальної мапи експресіоністичного дискурсу. Я би навіть нава-

жився стверджувати, що експресіоністичних поетик існує стільки ж, скільки нараховуємо письменників-експресіоністів.

Ось лаконічна відповідь О.Ульяненка на питання стосовно його радикалізму: «Я радикальний у письмі, але й живу в жорстких умовах. Я дозволяю собі багато працювати, мало заробляти і не озлоблюватися». А ось щодо питання про прагнення «змінити світ», — проста і вичерпна відповідь: «Кожен по-своєму змінює світ, але на власному побутовому рівні. Адже ти не знаєш, для чого живеш. Власне, ти можеш не знати, як творити добро, та ти мусиш хоча б навчитися не робити зла». Про християнство і християн: «Криза християнства ніколи не настане, натомість триває криза людини. Кожна релігія завжди потрапляла в руки негідників. Однак світ склеєний за християнською схемою і тільки-но ти про це забуваєш, як потрапляєш у багнюку. Багато попів ідуть “на роботу” до церков, аби не йти в колгосп. Проте роздмухування такого становища до масштабів “кризи” відбувається винятково в головах інтелігентів. Звичайна “сіра” людина просто вірить у Бога без жодних “доказів”. Християнство — найуніверсальніша релігія, яка забороняє певні вчинки і, може, саме завдяки цьому існує. Не страх утримує людей від вбивства, а утробне, фізичне відчуття гріха — це вже є християнство». Хоча про християнство, а ще більшою мірою московських попів є у письменника чимало й інших думок. Загалом, *Улян і церква* — це окремий наскрізний сюжет цієї книги. Домінанти сюжету цілком зрозумілі: є віра, а є інституція, що опікується вірними, і примирити їх неможливо, — надто вже церква схожа на бізнес-структуру. Ще в 1999-му році письменник, підсумовуючи те, що існує, одночасно накреслив нерадісну перспективу — як для мистецької ситуації, так і для ширших дискурсів, просякнутих ліберальними ідеями безоглядного споживання: «Мені страшно дивитися на всілякі там людини року, коли з активного життя виключена величезна кількість інтелектуалів, а жирує графоманське кодро. Графоманія — це поняття поширюване на всі мистецтва — від співучих поплавків до фригідних сексдослідниць, котрі гендер розуміють не інакше як тендер. Кожна людина підгадує під себе свою правду, а сама правда одна — у Бога. І тому, напевне, ми з цього бедламу ще довго не вилізем. Людина не хоче бачити правди, тому що правда жорстока, а брехня завжди солодка. <...> Мій роман “Вогненне око” якраз відображає нинішній бедлам. Це мій поки що найкращий роман. Опісля я написав ще роман “Син тіні”, котрий вийде у видавництві “Махаон”. Цей роман — спроба сучасного аналізу, розумової

реконструкції, яка відображає тіньовий бік політики й економіки. Побудований цей роман на реальних життєвих фактах. Телевізійний досвід дався взнаки. Корупція є в кожній країні, але ми живемо в суцільній тіні. Враження таке, що ми цю тінь підписали в тексті Переяславської угоди».

Улян, попри добре помітну у багатьох інтерв'ю стилістичну вулгатність, досить часто видає на-гора афористичні конструкції: «Як би там не було, але всі ми живемо у величезній в'язниці, яка називається Земля. І всі ми намагаємося прорити свій тунель, щоб виповзти звідси. Вихід знає лише один Бог». А ось, які гіркуваті думки прозвучали ще за декілька місяців (в інтерв'ю із Ж.Куявою від 16 жовтня 2008-го року) до початку шабашу довкола роману «Жінка його мрії»: «Є нормальні демократичні країни, де все може співіснувати рівною мірою. А в нас це лише на словах... Справді, чомусь у своїй країні почуваюся некомфортно, задихаюся... Я сказав би, чому це відбувається за нинішнього президента, але не хочу створювати вам проблем. Переконалий, що мене затискатимуть і при наступному президентові, бо я неугідний будь-якій владі. Не знаю, що робитиму за кордоном, коли поїду, але якщо треба буде вибирати смерть або життя, то ліпше жити на чужині, ніж терпіти на батьківщині те, що тебе спихають у лайно, аби ти спився чи пропав...». Із контексту розмови не зовсім зрозуміло, що саме так напружувало письменника ще до рептильно-ретроградського випадку НЕК проти нього, але дискомфорт і деяка розгубленість відчуються дуже виразно. Можливо, він ще не встиг оговтатися після смерті Ігоря Римарука (ця звістка знайшла його у Донецьку, і я особисто бачив, як він потерпав, довідавшись про цю *чергову українську смерть*). А ще вірогідніше, він так і не зміг призвичаїтися до зловорожої упередженості деяких критиків (згадаю тут принаймні Н.Герасименко та О.Ярового, хоча були й інші) і видавців: «<...> машину крутять критики, які сидять на грантах. Днями у трьох книгарнях одночасно зникли мої книжки, а на тих полицях з'являється література людей, які мене ненавидять не знаю за що... Чому це відбувається і як це називати — не знаю...». Ще в 1994-му році О.Ульяненко розповів М.Бринихові про свої стосунки із птахою Гамаюн, піддавши зокрема корекції не вповні прозору, але закріплену за цим міфологічним образом семантику: «Точніше — Гамуюн, від слова гамувати. Я пережив один цікавий випадок... Тільки не красти... Клініка. Я подихаю. Серце вхопило, нігті — сині. Кричить пугач. За народними повір'ями — на смерть. Ні душі, ні валідолу. Пусто. Раптом

з'являється зі стіни щось біле з крилами, сідає мені на груди, літає кімнатою, знову сідає на груди і летить геть. Пугач замовкає. Оце і є птаха Гамаюн... За міфологією — наче пелікан, тільки з вушками, смішне таке...». Розповідь суто в його манері, в якій поєдналися чорні провалля відчаю й блакитні злети фантазії та надії («смішне таке...»). Схоже на те, що 18-го серпня (чи все-таки, 17-го?) 2010-го року ця птаха до нього не встигла, фатально спізнилась. Або письменник уже встиг написати усе, що хотів і міг для нас написати. На початку жовтня 2008-го року мені здалося, що він перебуває на піку своєї письменницької форми. Принаймні, він мав чимало задумів і бажання працювати; зокрема в кіноіндустрії та на телебаченні. Саме тоді він завершував роман «Перли і свині».

А завершити я хочу рядками, якими Марина Бондаренко (Книга.UA) дуже вдало представила Олесь Ульяненка читачам письмового викладу її діалогу з письменником. Читаючи і пригадуючи Уляна, мені здається, що ми дивилися на нього тієї самої миті й одними спільними очима, настільки точно й тонко вона відтворює жести, міміку, енергетику й дух Олесь Ульяненка: «Надзвичайно контактний, відкритий у спілкуванні, артистичний, рухливий — експресія виникала і мінилася в ньому у відповідь на перше ж слово, першу фразу, мовлену до нього, — неначе при дотику до крапельки ртуті... Олесь був запальний, але емоції не перехльостували в категоричність — був дружелюбним, мудрим і делікатним. Колориту розмови надавав його сленг — точнісінько такий, яким розмовляють його герої... І треба сказати, для співбесідника це було заразливо...». І я також підтверджую: Улян — це насправду заразливо. А на читача, у якого ще попереду взаємнення із його романами, чекають неабиякі відкриття, а разом і відчуття чогось на кшталт живої причетності до світу *доброго й справжнього*, що в нашу добу виглядає як неправдоподібна розкіш. Зрештою, так і було, так є ще й сьогодні. Бо залишилися його твори, у яких і досі присутня його неймовірна енергетика, що випромінює поезію, яка впала музичним стовпом на письменника, а тепер от дарує надію його читачам: «Учора чи позавчора помер Селбі. Так сказав мій давній товариш Михайло Бриних по телефону. Позавчора відійшов Джим Мейс. А трохи пізніше чи раніше я стояв на Трухановому мості серед глибокої ночі п'яний у димину, чвиркав пиво і думав так: “Якого фіга журитися, всі там будемо. Певно, там десь і не згадають — ні в тому Нью-Йорку чи Лос-Анджелесі”. Потім я знову подумав про Селбі. Нічого так не загострює нюх, як ніч і п'янка, а там унизу кволо текла, здається,

вода. Потім підійшов якийсь гурон і попросив закурити. Спочатку я його сприйняв за чорта, потім за ангела і подумав, що, напевно, й мені пора. Але ми швидко розібралися. Він нахабно крутив мене на пиво, втирав, що знав і того, й другого, аби тільки ще по пиву. Ми вижрали ще літрів зо три пива і вже не в'язали лика, принаймні я. Третього не було. Третім протікала річка, темна і в'язка. І тут почали лізти спогади...».

14 — 15 липня 2013 р.

ВСЕЛЕНСЬКИЙ ЖАХ РАЙОННОГО МАСШТАБУ

Ульяненко О. Пророк: Роман / Олесь Ульяненко.

— К.: Український пріоритет, 2013. — 176 с.

За чим приходять у цей світ?
Промучитися і мирно померти.
Олесь Ульяненко

Та відчайдушно пролягла дорога
несамовитих. Світ весь — на вітрах.
Ти подолала, доле, слава Богу.
На хижім вітрі чезне й нищий страх.
Василь Стус

Ну от і дочекалися на *останній* роман Олеся Ульяненка. З одного боку, це радість очікування від узаємнення з черговим текстом улюбленого письменника, а з іншого — якась особлива туга, пов'язана з чітким усвідомленням того, що більше від нього не буде жодних приємних звісток, жодного нового абзацу. Здавалося б, оприлюднений упродовж двадцяти років доробок прозаїка є доволі великий, — є що читати та перечитувати, але все одно — незатишно й самотньо, і надалі це відчуття лише наростатиме, накриваючи щоразу все більш ґрунтовно та остаточно. Роман «Пророк» сьогодні з'явився завдяки зусиллям двох людей — Надії Степули й Михайла Бриниха. Відомо, що вони були друзями письменника, тож їхні зусилля виглядають логічно, а з іншого боку, можна говорити про неабияку відданість і справжність у людських стосунках, хай би якими дискретними вони сьогодні не виглядали. Думаю, Ульянові таки пощастило на друзів. Гірше із ворогами — на диво підлими істотами. І немає жодного значення, як вони сьогодні поведуться і які свої спогади про письменника ще напишуть. («... ті, що ненавиділи, будуть рвати сорочку на грудях і говорити пристойні слова, і перед сімейством роздавати поклони... Так, чмок у щічку...»). Він для них уже недосяжний, а його неповторна творчість — і поготів.

Роман «Пророк» залишився незавершеним, хоча, як стверджує М.Бриних, письменник «почав працювати над цим романом 2005-го року». Чому ж, у такому разі, роман залишився недописаним? Можливо, цей текст видавався авторові занадто кінематографічним і для повноцінного втілення потребував іншої мистецької парадиг-

ми? Або це щось принципово інше, що не розумів до кінця й сам письменник? (8-го березня 2010-го року він сказав достеменно таке: «Сейчас как раз пишу книгу “Пророк” и не знаю, как эту кашу свести воедино, чтоб что-то выкристаллизовалось»). А можливо, працюючи над «Пророком», письменникові бракувало *двох жозефін*, яких він згадує у цьому ж харківському інтерв'ю; такий собі, за його словами, «ескорт-сервіс», що й уможливив написання роману «Там, де Південь» *упродовж одного тижня*. Особисто у мене є відчуття, що в романі «Пророк» Ульяненко зайшов до уявного коридору з багатьма дверима й почав усі їх шарпати-відчиняти. Деякі відчинились, але далеко не всі. У деякі з цих дверей, попри те, що вони відчинились, не побажав заходити сам письменник, раз-у-раз підкидаючи читачеві три крапки. Така от приблизно картинка, якщо висловлюватись образно й плутано, — у психоаналітичній манері). Хтозна, сам письменник уже нічого не прокоментує і не пояснить. Розповідаючи у передмові про історію оприлюднення *тексту*, М.Бриних згадує про дві флешки, — «дві флешки, на яких, поміж інших текстів — в шматках, уривках, розділах, окремих файлах, в електронному дранті був і незакінчений роман “Пророк”»; цей роман був стиха відвойований у небуття завдяки Надії Степулі, яка звела розрізнені фрагменти (особливо в останніх двох частинах), поклавшись винятково на свою інтуїцію та знання творчості Олеся Ульяненка; адже залишилось тільки оці дві флешки — й більше спитати поради нема в кого...». І знову *три крапки*, — наразі від редактора й автора передмови. Останній роман письменника, як і багато інших його творів 2000-х років, має присвяту: «Євгенії Чуприні, з любов'ю». А ще — промовисте motto, що належить, як я розумію, самому письменникові, хоча зазвичай у якості епіграфів він використовував цитати зі Святого Письма: «Якщо ти скажеш, що це — закінчення, то знай: дорога до Бога тільки розпочалася».

Події в романі (хоча романних подій у звичному розумінні тут і немає) відбуваються переважно «у ляльковому містечку з ляльковою церквою» неподалік від Києва: «Варто було б із самого початку сказати тобі, читачеві, що містечко Т — окраїна столиці. Цьому ніхто не надавав значення: топичан вважали за селяків, хоча містечко Т відкраювало цілий шматок столиці; тут зберігся патріархальний жіночий деспотизм, а чоловіки ловили рибу в озерах, сиділи теплими днями біля своїх хижок, попивали пиво, паскудне вино, і кожен хотів щось довести один одному, але все закінчувалося мордобоем і п'янкою, як мировою угодою». А ось про жінок цього міста:

«Жінки тут одягаються не гірше борщагівських блядей. Останні ще дадуть фори. Всі мешканці свято дотримуються традицій». Що ж це за *химерне* містечко, яке не здає свої території, а навпаки, — відкрає у столиці? Воно таки не зовсім звичайне, це містечко Т, для характеристики якого автор уже на початку твору не шкодує відповідних засобів, створюючи яскраву гротескную картину: «Отож, містечко, що кишіло служакami закону і держави, а також чорними, як біблійне гайвороння, попами, які сторчма носили срібні хрести на своїх животах; містечко, де мораль вище закону, а закон ніколи не послуговувався мораллю, хоч тут і намагалися зважати на біблійні приписи; а втім, кожен двір забутого цього міста тлумачив Святе Письмо на свій копил, і сповідували тут здебільшого віру в свій здоровий шлунок, власну кишеню, своє обійстя, — за це готові були покласти життя або дати драла, якщо на те буде вагома причина. Містечко, що вже не захоплювалося дорогими машинами, а поплювувало на столицю крізь зуби і нижню губу». І ще кілька деталей: «Тут було кілька маленьких заводиків; трохи далі, попід самим Макдональдсом, стояла дзвіничка. <...> Над усім цим громадям маленьких, подібних на лялькові іграшки, ошатних будинків піднімалася труба, вибілена в червоне і біле, на якій було написано, що місто засноване тисячу років тому. Громадяни пишалися цим фактом. А внизу лежали темні озера і копанки». Що ж до громадян цього містечка, то «довкола — одні доходяги, що рвали печінку самогоном, який в народі прозвали “колотівкою” (гнали його з жіночих колготок)». Прибулець Лука, чийми очима ми бачимо цей ландшафт, «про себе відзначив, що ця картинка йому знайома». (Знайома вона, мабуть, і всім читачам). І ще колоритна деталь («В провінції так полюбляють», — зустрічаємо пояснення в іншому місці), у якій відбилась овеча суть провінції: «У маленькому, можна сказати, солоденькому містечку не тільки всі шурі, але й комарі переписані, й всі строчать доклади, доноси». І зовсім уже окремої уваги заслуговує епізодична, по суті, сцена, в якій провінція святкує День Незалежності. Не певний, що потрібні хоч якісь коментарі: «Містом тягнувся облізлий хвіст карнавалу: з вишиванками, шароварами, кацапськими косоворотками і балалайками, бабами в кокошниках. Інтернаціоналізм підіймався на повен зріст, як член у дев'яносторічного діда. На лавках покотом лежали голі дівахи рубенсівських форм, моцні мужчини, — так бики виглядають після кастрації; дітвора, років по дванадцять, намагалася, обпившись енерготоніків, просунути свого пісюна в першу ліпшу щілину. І бу-

кети, павуки салютів та феєрверків». Втім, і в столиці, як відомо, справи не ліпші, — масштаб просто інший, а значить, — картина іще сумніша, іще жахливіша.

І от, це сон-місто прокинулося від незвичної події. До містечка прибула така собі, як атестує її розповідач, «мадам Батерфляй, мадам 3-зі, Королева», тридцятирічна заможна красуня Лана. Прибула із певною метою (цілком фантастичною, як на мене; втім, як авторові, так і його читачам, випало жити в цілком фантастичні часи, не забуваймо про це) й зворохобила місцевих мешканців, — від дітей до статечних попів. Жахливий кінець пані 3-зі не позбавлений звичних для прози О.Ульяненка есхатологічних мотивів із чіткими натуралістичними конотаціями, а химерність пропорцій між формою й змістом (сумарний хаос деталей із якими непідготовлений читач навряд чи дасть собі раду), яку демонструють численні епізодичні й навіть наскрізні персонажі, призводить до витворення оксюморонної художньої реальності, в якій художньої умовності настільки багато, що можна говорити про одну суцільну алегорію («...це як з моєю державою, закиданою сірими менторськими кашкетами»; «Параша світу. Велика параша світу проїла лисину землі»). Отже, випадок із мадам 3-зі, про який читач дізнається ще на початку твору: «Пані 3-зі — кінопродюсер: висока, тридцятирічна, з чорною гривовою і зеленими очима кобила, вона прибула в містечко Т шукати натуру для дорослого кіно. Ніхто не тямив тут, що таке доросле кіно, ніхто і гадки не мав, чим закінчиться ця загадкова і чарівна у своїй загадковості авантюра прекрасної мадам 3-зі... І одного гоного дня, коли високе літнє небо ангели роздерли білим пухом своїх крил, і лише руде, неправдоподібне сонце дратувало поштивих, наближених до могили громадян, — цього дня, поіржавленого ніким іншим, як чортом, нашу красуню знайшли голою і почепленою на найвищому всохлому дереві. Коли її зняли, то блюстителі закону зауважили, що рот і очі пані 3-зі зашиті шматками шкіри. А ще куценкий голомозий слідчий з подовбаною чиряками головою, схожою на диню-дичку, дав зрозуміти, що хоче бачити сідниці пані 3-зі («3-зі», — неделікатно поправили його). Покійницю перевернули. Виходило, що шкіру з її сідниць зрізали і «трансплантували» на рота та очі. Пані кінопродюсерка померла від асфіксії, просто кажучи — задихнулася. А слідчий сказав: “Повісилася”. Коли немає відповіді — з’являються легенди».

Лана або мадам 3-зі («як прозвали її місцеві аборигени») уособлює собою невитравну аморальність, яку можна фізично знищити

в оболонці певної конкретної особи, але чи можливо позбутись її, як явища, — питання лишається відкритим. Надто легко Лана несе і множить свою аморальність, будучи втіленням порнографічності самої своєї доби. Впродовж тексту розкидано чимало деталей, які вповні розкривають це явище. Ось вона на початку свого шляху: «З-зі завжди вірила в свою вищість, у вічну молодість і удачу. Коли ми вперше зустрілися, то вона розмальовувала трупи в одній погребальній конторі. Косметолог мертвих. Їй це було до шмиги. Ллойд навіть припускав, що вона трахається з трупами... Ну, що там того... Але за руку ми її не піймали. В юності, десь у п'ятнадцять років, вона була ефектна брюнетка з зеленими очима, круглими грудьми, на яких примостилося два акуратні червоні соски». А ось трохи далі: «А потім у Лани був пекучий роман, жагучий роман, африканський роман. Вони разом травилися коксом і героїном. Вони пропекли засрану богему до самого її дна. Вони спалювали себе в оргіях різного штибу: хлопчик і хлопчик, дівчинка і дівчинка. Зельдерович був щасливий. І вона насправді була щаслива, називала його лагідно (а вона тоді була лагідна) тупорилим євреєм, що ніяк не сприяло її кар'єрі». Але з кар'єрою таки склалося, не могло не скластися, якщо вже у її житті з'явився середньостатистичний Зельдерович («кіномангат, мільйонщик і педофіл»); із хаотичним сексом — також («Із сексом у Лани все було тіп-топ»). Лана від самого початку тяжіла до артистичної аморальності, викладаючи під Бояркою естетику й етику та водночас працюючи «у стриптиз-клубі з не найкращою репутацією». А потім їй закортіло стати справжньою зіркою: «І Лана стала тією Принцесою, якою вона була зараз, у тридцять: скупую на ласки, розбавленою, — типова картина підсохлої стерви. <...> Цілий рік вона стягувала підтоптаних режисерів: невдах, а то і зовсім опущених на дно людей. І за півроку, просто під студмістечком, у підвалі, зробили перший фільм для дорослих. Якщо простіше — порнуху. В паскудному дешевенькому кінозалі, з бобінного апарату, цілих півтори години сексу. Успіх був потрясний. Не менший, ніж у «Глибокої горлянки». Звісно, вона була там у головній ролі. <...> Лана знайшла свою роль і мету в житті. Вона, як спрагла губка, хотіла кохання, й це її бажання стало порнографічними фільмами. <...> Надто вона любила незалежність і гроші. Ось від чого у неї вульва мокріла». І, як водиться, підсумкове резюме: «Її цікавили фільми, а ще — людські долі, що ними вона рухала, як вправний лялькарь. Пані З-зі обов'язково хотілося не грошей і не сексу, а любові та слави. Вона сама вибирала, кого кохати, щоб потім це почуття зі-

жмакати, як серветку, і викинути з вагона поїзда». Сюжетна історія Лани уривається, з одного боку, несподівано і таємниче, посилюючи романну інтригу в напрямку літератури жахів, але водночас, чи міг такий персонаж закінчити інакше, ніж закінчила Лана? Навряд чи. Логіка її життєвого руху диктує саме такий фінал, тож письменник має рацію. Зло покаране, хоча читач розуміє, що це й не найбільше зло у містечку Т: «Вона була ранньою пташкою, хоча ніколи аж так рано не вставала. Щось постукало у вікно, і відразу її уява вибухнула яскравим салютом. В дитинстві вона, напевно, мріяла стати хлопчиком. Патологія геніальності, — вирішила вона, ступаючи босими ногами по росі. Вона дійшла до лісопильні, минула сторожку, де зручно примостився кудлатий пес якоїсь мішаної породи. Іноді людські очі подібні на собачі: тут наганий її дитячий страх почав переростати, виліплюватися у справжній. Гола Лана притьма киднулася до своєї оселі, але чиїсь дужі руки обхопили її і потягли на лісопильню. Вона так злякалася, що навіть не кричала».

Інші, більш-менш прикметні й придатні до осмислення події, пов'язані з дивним, сливе невмирущим («він уперто не хотів помирати...»), ураховуючи, скільки він куль упіймав, персонажем на прізвисько Вуж (він же Ларік, він же Іржавий, він же Лолін, — улюбленець дівчаток і жінок, холоднокровний убивця жінок і дітей, грабіжник банків) і з іще химернішою істотою, яку хтось уважав за пророка, а більшість — за юродивого, який не відомо звідки прийшов і не відомо куди піде. Поява в сонному містечку кінопродюсерки порнофільмів, як і юродивого-пророка, можуть сприйматись як елементи одного екзистенційного плетива. Содом районного масштабу (який емоційно витворює не лише екзотична столична Лана зі своєю «просвітницькою» місією, але й церковники, кримінальники, прокурори, міліціонери, які безпричинно й хвацько гвалтують не лише двох дівчаток, але навіть Ллойда) — має бути знищений, — на цьому наполягає завошивлений прибулець-пророк: «Він сидів під градом, під дощем, під снігом і все бурмотів щось схоже на молитву. Коли заходило сонце, він забирався у свою нору. Одного дня він виліз із нори й побачив, що вода зробилася біла, як попіл. Він довго морочився, витягуючи кліща. А потім знову сів, і два ворони завибли просто так над його головою, і це вже не була випадковість. У Всевишнього немає випадковостей. Так він прийшов до віри. Став гризти зубами землю і жбурляти камінням у всі боки. <...> Попіл з води так і не сходив. Тоді він згадав людські слова, і закричав не своїм голосом: — Пожежа! Смерть! Пожежа! <...> Доки розбиралися,

озеро вибухнуло атомною бомбою». І півміста таки буде знищено незрозумілою — чи то техногенною, чи якоюсь іншою катастрофою. Але при цьому зовсім не виникає відчуття, що Содом нарешті покарано. Випалено півмістечка, виморено половина його населення, але нічого принципово не зміниться. Всі головні фігури залишаються на звичних місцях: «Ніхто нічого не бачить далі своєї сраки. Проста філософія». Місія романного пророка — проста, як двері, про що він неодноразово й говорить. Зрештою, він такий не перший у історії людства: «Я лише прийшов, щоб попередити вас, що прийде Суддя, і того дня ніхто не промине. Це вам не колгосп і не свиноферма, щоб вивалити купи лайна і тицяти дулю прийдешньому». Але не чуять. Тож, письменник від імени одного із оповідачів далі править своє: «Місця для сміття на Землі вистачить, тільки викидай. Кров просочиться в землю і ніхто не побачить. І якщо ви надумали вислухати всю ось цю лободу, то наберіться терпіння або зовсім позатакайте всі дірки, бо я доберуся до вас. Оте невидиме наздожене вас, а як ні, то й добре. Є прості аксіоми — голод і холод. Вони то і дають вистояти у вірі». Світ на межі, який лише і цікавить (водночас, лякаючи та засмучуючи) письменника, все одно колись вибухне, — як не гарячими новинами, то загальним мовчазним божевіллям: «Всі ми доходимо до межі, де кінчається реальність й ірраціональне розпочинає свій шаманський танок; всі ми доходимо до грані божевілля: один протирає руки вологими серветками по двадцять разів на день, інший мастурбує на власну тіль, але при всьому цьому ми лишаємося добропорядними громадянами, аж поки якийсь блідий, як личинка травневого жука, клерк висаджує з помпової рушниці мізки дружині, сину або доньці».

Лише почавши читати цей незавершений і, швидше за все, самим автором іще не усвідомлений у якості самодостатньої художньої цілісності твір, читач одразу вірить М.Бринихові, що флешок було дві, а на флешках — шматки, уривки, етюди, електронне дрантя... Попри те, що для О.Ульяненка сюжет у принципі ніколи не був визначальним, роман «Пророк» позначений особливо помітною дискретністю — і в сюжеті, і в композиції, і, ясна річ, у розгортанні смислової аури персонажів. Основною причиною цього явища є, як на мене, незавершеність твору. Компонував бо його, як знаємо, не автор, а упорядник і видавець Н.Степула. Деякі з представлених фрагментів письменник, напевно, редукував би, зводячи текст у єдине ціле; дещо мав би обов'язково ще дописати, пояснивши, приміром, для чого на початку твору з'являється персонаж із екзо-

тичним ім'ям (прізвиськом?) Ллойд (як і з десятків інших персонажів), або хто, все-таки, безпосередньо причетний до садистичного вбивства мадам З-зі. (Лука? Вуж? Хто-небудь зовсім випадковий?). Хоча, за великим рахунком, все це не має жодного значення. Коли ця жінка була ще Ланою, а не мадам З-зі, вона проігнорувала застереження одного з перших своїх коханців і меценатів, кіномагната (sic!) Зельдеровича, який радив, доки не пізно, залишити країну. А в цій країні, як знати, важить не лише вчасна поява на авансцені, але і вчасне з неї зникнення. Тож, маємо роман із початком, але без кінця. Також пам'ятаємо, що сам письменник називав його «кашею». Але, все-таки, чому цей текст так і не набув більш-менш чіткої сюжетно-композиційної конфігурації? Чи в цій послідовній нечіткості та незавершеності і полягав підсвідомий сенс *написаних* уривків, чи щось таки заважало письменникові розібратися з власним художнім світом? А, можливо, це так затягувала порнографічність реальності, яка навіть і в суто умовних алегоричних фігурах нестримно виламувалась із-під контролю автора? Не побажав? Хотів, але так і не зміг? І чого тут більше — логіки чи, все-таки, зловісного фатуму? Цей текст, як виявилось, здатний викликати чимало питань (особливо ж, у тих читачів, які добре знають творчість О.Ульяненка), — значно складніше сьогодні з відповідями.

Про що, загально беручи, цей роман? Про речі всім добре відомі, але й досі не вповні верифіковані в так званій суспільній свідомості. Чи достатньо, приміром, короткого зауваження про те, що О.Ульяненко, як і всі експресіоністи, «виводить на кін лиходія» (В.Петров)? А й справді, чи цікаво спостерігати за праведником? Хіба це не все одно, що спостерігати за тим, як дерево росте при дорозі? Чи є взагалі якийсь сенс у спостереженні за деревом? О.Ульяненко не просто створює образи рідкісних (але *можливих*) покидьків, він намагається прокричати прості й найпростіші істини: *так жити не можна, людина насправді є не така, людина повинна оговтатись і схаменутись*. У романі йдеться про *гопак і сім сорок* — замість закону і справедливої влади. Зрештою, на цьому О.Ульяненко вже акцентував читацьку увагу і то досить давно, — скажімо, у романі «Син тіні» (1998): «Ми тіні власного життя, ми порожнеча, що не захотіла стати кимось, ми невідомість у великій країні, де ніколи не було закону». Що можна додати до таких от невтішних діагнозів? Хіба що написати ще кілька романів, поглиблюючи та кристалізуючи симптоматику виродження та деградації «великої країни», як це і зробив за життя письменник. Як пам'ятаємо ще зі «Сталінки»,

О.Ульяненко одразу вчився на хірурга, не вдовольняючись кар'єрою літературного терапевта. («Надто мала дистанція між життям і смертю, щоб туди ще щось укласти...»). Нещадно лякаючи свого читача, завантажуючи його неймовірними метафорами з присмаком апокаліптичної метафізики, письменник апелював до людського, занадто людського у наших душах, не забуваючи кожного разу нагадувати також про янголів і демонів. Ось епізодичний персонаж Лука з роману «Пророк», ледве накреслений, але цілком зрозумілий у власних інтенціях: «Він просто горів бажанням завалити в пекло хоча б одну третину людства. Звісно, не аж так буквально, хіба в думках... А там далі — вигадуйте... вигадуйте... М'яса, багато людського м'яса, панове. Від цього нудить. Треба, щоб плоть не постраждала, наче телячий язичок, який ще треба знати, куди встромити. Всім потрібні гламурні, вишукані. Посадити б цей гламур капіталістичний на паркан, сцяти і срати. Народ роз'їдає державу? Бля, ви гадали, народ із нардепами не ласують м'ясом? Як бездомні пси... Мало... Ніхто не скаржиться на долю. Це правда, рука руку мие, і всі бздять на флер оранджем... Смердота, нація, ментальність. Один Господь відає, що міститься у голові репліканта, а від вас і диму не лишиться, купи вінків гробарі розтягнуть під вечір». (Чуєте голос із пекла, голос Луї-Фердінана Селіна?). Письменник пропускав життєвий сморід крізь себе, виплескував на сторінки своїх творів («воно відлітає від мене, як глина») і знову пірнав на дно за наступною порцією вселенського жаху. У літературі так працюють лише божевільні, себто насправду обрані. Їх не буває занадто багато; можливо, їх навіть мало, утім — трохи є. Рецептивно беручи, чи пішла його каторжна праця в пісок? Сподіваюся, ні, — якщо я люблю його прозу, якщо я знаю десятки людей, які люблять цю прозу не менше за мене. Жодні зусилля не бувають марними, особливо ж, зусилля з навернення людей до притомного стану: «Головне — щирість і віра. Запахи в метро, запахи мастила, запахи жасмину та троянд, друже, замикаються колом. А от коло є Бог. Ні, ні, не вилуплюйте зіньки, а краще готуйте труни: одні для хороших, інші — для паскуд. Я все бачив... Знаєте, про кого я? Ні? Напевне, Бог зліпив з однієї глини Адама і Єву. Їх точно витупили з Раю за інцест. Так ось. Це не троянди. Це кров Спасителя». Ну а те, що пророків найчастіше не розуміють, а подекуди ще й розпинають, — проблема не сьогоденного дня. Згадаймо хоча б Ісуса, якого часто згадує й сам письменник.

«Доросле кіно», що його продукує мадам З-зі, — це не просто аморальні розваги з кримінальним душком. Це алегорія ліберально-

банківського світоустрою, це світ без добра й без дитячих ілюзій. Це діти, позбавлені дитинства (не лише присутня у тексті Клара, але й більшість інших), й дорослі, які не спроможні зупинитись хоча б на мить і віддихатись. У чому перспектива персонажів О.Ульяненка? Перший-ліпший приклад епізодичної Люськи (на сторінці 20-й вона, до речі, названа Людкою: принагідний кніксен видавцем): «З'ївши останні шкоринки, Люська пішла на панель. Так вийшло, що тричі місцеві проститутки це стерпіли. А потім полоснули опаскою по обличчю. Люська підставила руку і позбулася трьох пальців (не треба було сміятися з Трійці, але тоді час був такий). Люська виляла трасою, тягнучи за собою струмок крові, а в лівій стискала власні пальці». Така можливість — зупинитись, віддихатися і побачити світ, який безнадійно гине, відкривається хіба що юродивим. Один такий є у романі. Але за плечима у нього страшне минуле. З короткої довідки дізнаємося, що пророк — це колишній мешканець столиці на ім'я Абі, який продав власну дитину в рабство циганам: «Його звали Абі. У нього гниле міжніжжя, заїдала товстуха; дружина і четверо золотушних дітей. Потім ще вилупилось четверо. А потім почалось безробіття і, найменшу, Клару, продали циганам за п'ятсот баксів. Клару оглушили хлороформом і простою пилюкою обрізали ноги. Зараз вона сидить на Майдані Незалежності, під добротним червоним домом, із відсутнім поглядом просить милостиню. Іноді мене перевідує думка, що ми давно в пеклі, давно померли, а Господь Бог тим часом переглядає кіно нашого життя. <...> Наступного дня щось здавило йому груди й Абі сів на електричку та дістався містечка Т. Був сухий серпень». Жорстокий натуралізм О.Ульяненка межує з безумством, перетворюючи і його самого заледве не на юродивого, що волає в столичній пустелі, волає до мертвих кам'яниць (деякі з них є церквами) і ще мертвіших людей. Але їм не до нього, — майже всі вони задіяні в «дорослому кіні» уявної мадам З-зі, алегоризм якої не заважає їй бути цілком реальною та інфернально-фактурною. Я свідомо відмовився в цій рецензії від широкого цитування. Хто повірить мені на слово й візьме в руки книгу, той матиме можливість переконатися, що всі Ульяненкові фішки на своїх місцях: і безжальний натуралізм, і вбивчі у своїй ваготі алегорії, і увесь жах і бруд нашого щоденного існування. Це доросла література про жакливе доросле життя. Ніяких жартів, усе по-справжньому й майже за Лавкрафтом. Жах оживе й пробіжить по спині — від потилиці до сидниць. Можливо, когось і втямить. Але все це не має жодного сенсу, позаяк це доросле кіно улаштоване так, що за страшним сеансом у

інфернального кіномеханіка наготові ще страшніший сеанс, і немає цьому кінця. Бо навіть усвідомлення природи цієї вакханалії не гарантує її скасування й припинення. Точка неповернення, мабуть, уже позаду. Приречена цивілізація спостерігатиме свій безславний кінець не інакше, як у живому етері. Декілька слів на цю тему від автора: «Тьма і холод. Як подумати, то і розпочинати нема з чого... Витріть соплі, бо дрючитимуть в очко до синього поросячого вереску. Ти говориш, як проповідник, а я чую лише свиняче рохання. І піп під банею московського патріархату схожий на афроамериканське чудовисько: права рука з косяком, а ліва — на чийсь ширінці. Ні, я не ретроград. Нехай пхає хто куди, а от лікувати всіх буде доктор Смерть... Повірте мені на слово. Хоча слово нині... Ну, тоді зженіть все своє життя на цифровуху, а потім побачите, як вас закопують, кремують...».

Окрема рецептивна проблема цього роману пов'язана з наративною поліфонією. Я нарахував у тексті від чотирьох до п'яти оповідачів (хоча впевненості, що їх саме стільки, жодної...); сам письменник, скориставшись оголенням прийому, говорить лише про трьох: «Ви що, хіба не помітили, що цю історію розповідають три різні істоти?». І в іншому місці: «Ви помітили, що ми різні і говоримо по-різному? Здогадуйтеся, хто, як, коли — і все. Це дуже просто: думати і страждати. Солодке слово: страждання, — воно робить людину чистою і прозорою, як скло». (Цікаво, що котрийсь із оповідачів виявляє своє розуміння щодо присутності інших, — випадок, здається, безпрецедентний, але читачеві від цього не легше). Втім, можливо, у процесі написання тексту виникла потреба у нових і додаткових оповідачах, яких автор забув урахувати, звертаючись до читача у наведених мною цитатах. До того ж, і остаточний пазл тексту збирався уже без нього. Що цікаво, за черговою *людською комедією* спостерігають не лише оповідачі-люди: «Саме того дня я вибрав місце на торшері. Янголи можуть сідати скрізь. Якщо я вам скажу, де вони можуть з'являтися, ви відразу перестанете вірити або будете насміхатися над Батьком». Один із оповідачів, Схлипа, є не зовсім зрозумілою істотою («Знаєте, я маю таку властивість: залазити в мізинець, добиратися до мозку і жити там, прихлипуючи. Тому мене й називають Схлипою»; «І я плакав, як всі люди. Я — Маркідон Схлипа»): «Я, Схлипа, запихтів, намагаючись зробити все, щоб вони не зустрілися цього дня, саме цього дня, коли тріщало сталлю небо, й сонце стриміло прямовисно, хоч і не було спекотно». (Схлипа намагається завадити зустрічі дівчини Мілки з найбільшим міс-

цевим покидьком: «А над усіма висів Вуж. Безпредельщик, котрого боялися і сторонилися навіть свої. Він поклав око на Мілку»). Ця істота бачила на своєму віці не лише наших сучасників, тож має із чим порівнювати: «Я бачив першу живу істоту. Це було дуже давно. Істота сповзла з пагорба і стала біля мутного потічка. Точніше, це була канава, а потім її вже перехрестили на Хрещений яр, а потім це болото стало головною вулицею Києва — Хрещатиком. Нинішня вулиця — це висохле болото, з намулу кісток, звірини, людей... Я пам'ятаю його. Він присів на одну ногу, іншу підмостив під себе і довго виколупував вошей зі свого волосся, а в сірих скандинавських очах горів теплий вогник Батьківщини. І кожного дня він приходив сюди, на цей пагорб, доки хтось повів його, і він почав рубати дерева і будувати човна. Ця земля не тримала його. Він кожного разу дивився на каламутну воду, що вливалася в ще ширше гирловиння; на тому березі жили вороги, яких треба було або вбити, або просто з'їсти. Такий моральний і судовий кодекс того часу, що на нього наші предки просто сцяти й продовжували розмножуватися, як личинки. Але Бог возлюбив людей і дав їм волю. Ми — частинка чогось незрозумілого і близького водночас». Схлипа спостерігає за довкіллям і потерпає разом із людьми; він здатний змінювати людські долі, але й він виявляється неспроможним перед невичерпним людським ідіотизмом: «Ви думаєте, що я вірю усім цим пиздуватим вигадкам щодо числа 666, тринадцятого числа і п'ятниці? Це людині властиво поставити все з ніг на голову, хоч усцись. Тому я й існую. І я, Схлипа, влажу в мізинного пальця, щоб якось вплинути на дурнуватих людей. Я живу довго, і ще житиму й житиму. І коли я сердитий, то лише тому, що мій шлях далекий, довгий і ніколи не закінчиться, як людський ідіотизм». До речі, роман «Пророк» (як і більшість творів письменника) добре ілюструє давні тези Хосе Ортеги-і-Гасети про перспективи розвитку романного жанру («Думки про роман»). На думку філософа, в майбутніх романах акцент буде перенесено з сюжету на яскравих персонажів: «Отже, наше зацікавлення змістилося від сюжету до дійових осіб, від дій до персонажів». І далі, ще вагомніше (про що варто б дізнатись усім сучасним прозаїкам): «Романним образам зовсім не обов'язково уподібнюватись реальним; досить того, що вони можливі. Лише психологія можливих душ, яку я називаю психологією уяви, важить для цього літературного жанру. <...> Іншими словами, у творі може бути яка завгодно соціологія, але сам роман не може бути соціологічним. <...> Можливість творення духовної фауни буде, певне, головною пружиною роману майбутнього.

Йдеться до того. Інтерес до зовнішнього механізму сюжету сьогодні несамохіть сходить нанівець. Але це обертається на краще для вищого інтересу роману, який може зосередитися на внутрішній механіці персонажів. Краще прийдешнє романного жанру я вбачаю у вигадуванні не “дій”, а цікавих душ».

На цьому наразі крапка. (Його *кулемет* урешті-решт захлинувся й замовк назавжди, а він сам завалився на бруствер у неприродній позі. Не можна так довго перебувати на лінії вогню й залишатися неушкодженим. Про це говорить і сам письменник: «Від АК-74, та ще й майже впритул, ніхто не рятувався»). Чи заговорить він у майбутньому, чи промовлятиме до наших дітей так само правдиво й щемко, як озивався до нас упродовж останніх двадцяти років, — залежить від їхньої в ньому потреби. Маю щиру надію, що нашим дітям письменник буде потрібен не менше, ніж нам теперішнім. Бо немає підстав чекати на якесь їх абстрактне щасливе майбутнє. Немає бо жодних підстав сподіватися на політиків, менеджерів, педагогів і патріотів за викликом. Все погано у цій країні, друзі. Це було зрозуміло і без Ульяненка. Але, що все *аж настільки погано*, — про це зміг прокричати лише він один, Улян.

1 — 9 липня 2013 р.

І МЕРТВИЙ, І ЖИВИЙ...

Узнятому на плівку дні: Олесь Ульяненко у спогадах /
Упоряд. Н.Степула. — К.: Укр. пріоритет, 2012. — 224 с.

І ми всі можемо зараз плакати, що він помер,
але можемо також посміхнутися, що він живий.
Валентина Лісовська

Під час першого взаємнення з цією книгою спогадів, відчув неабияку прикрість, — вона мені не сподобалась. Передовсім, своєю змістовою еkleктикою. При цьому я в жодному разі не хочу підважити вагу і потрібність такої книги. Не хочу нікого образити, лише спробую викласти свої суб'єктивні міркування. По-перше, художнє оформлення. Я його зовсім не зрозумів. Ні малюнок із птеродактилями та іншими динозаврами, ні відірвану письменницьку голову, що прикрашають першу сторінку обкладинки. Але обкладинка — то дрібничка, значно вагомішим представляється зміст. А зі змісту стає зрозуміло, що книга готувалася поспіхом, можливо, навіть у *авральному* режимі. Мабуть, саме тому в ній відсутні спогади людей, яким *є що сказати* (власне, *згадати*) про письменника Олесь Ульяненка. Підозрюю, їх не так уже й багато, цих людей. Попри те, що після смерті письменника можна почути зазедве не в кожній київській підворотні: «Він — мій друг, я з ним пив...». Дивно, що в книзі відсутні спогади Є.Пашковського, А.Охрімовича, Л.Подерв'янського, А.Дончика, В.Тихого, І.Островського, О.Сопронюка, А.Куркова, П.Вольвача, М.Слабошпицького, Є.Чупріної та деяких інших людей, імена яких добре відомі упорядникові Надії Степулі. Натомість у змісті можна зустріти два матеріали Сергія Грабара (обидва взяті упорядником із електронних ресурсів) і п'ять матеріалів самої Н.Степули, з яких чотири — так само не нові, запозичені з сайтів. Навряд чи це сприяє читацькому зацікавленню книгою. Знов-таки, різножанрова (вірші, оповідання, уривок з роману, інтерв'ю, блоги) присутність самого Олесь Ульяненка у *книзі спогадів* про нього — викликає відчуття вже згаданої еkleктики. Як на мене, видання з чітко зазначеним жанровим маркуванням має витримувати жанрову чистоту. Втім, у моїх міркуваннях вистачає суб'єктивності, і я про це попередив.

Водночас, я хочу говорити про речі цілком об'єктивні. Приміром, про кричущу відсутність у цьому виданні (покликаному, як я

розумію, привернути увагу до життя та творів О.Ульяненка) вичерпної бібліографії як творів письменника, так і рецепції його творчості, — від перших кволих відгуків на «Сталінку», — до посмертних і достатньо ґрунтовних рецензій 2010-го — 2011-го років. Без цієї структурної частини видання суттєво втрачає у своїй ваготі та актуальності. Тож констатую прикру відсутність якісної бібліографії. Щоправда, після вступу від упорядника читач наштотхнеться на сторінки, поійменовані в змісті «Олесь Ульяненко. Твори письменника». Але замість максимально повної бібліографії літературно-критичних матеріалів читач помічає таке застереження: «Літератури про твори Олесь Ульяненко написано дуже багато: відгуки, рецензії, критичні статті, огляди, навіть дисертація. Окремі публікації різних часів названі в довідці «Олесь Ульяненко», розміщеній на сайті видавництва “Кальварія”». І що з цим робити зацікавленому читачеві, зовсім незрозуміло. Втім, зовнішній вигляд і хронологічні рамки змісту *наявної довідки* (1994 — 2001) щось мені нагадали, і я, не вагаючись, зняв із полиці авторську антологію Василя Габора «Приватна колекція» (Львів, 2002). На сторінці 583-й без проблем віднайшов *таку саму довідку*, виконану, як я розумію, Василем Габором. Я зовсім не прагну щось тут закинути, хочу наразі вказати виключно на *неадекватність* саме такої «довідки» у виданні *2012-го* року. Про О.Ульяненка написано, напавду, дуже багато — хорошого й *різного*. Пам’ятаю, кілька років тому одна моя студентка написала дипломну роботу про романну прозу О.Ульяненка, і список використаної нею літератури сягав не менше сотні позицій. Після того в письменника вийшло декілька романів і, відповідно, доволі суттєво розширилась бібліографія літературно-критичних відгуків. Підсумовую: у цій *книзі спогадів* або не варто було взагалі торкатися теми бібліографії, або ж підійти до цієї проблеми (а це напавду серйозна та кропітка праця) максимально серйозно та фахово.

Дещо ліпша ситуація з каталогізацією друкованих (і навіть «втрачених і ще не відшуканих») творів письменника. Вони структуровані за жанровими ознаками (романи, оповідання, новели), а також супроводжуються бібліографічними паспортами та вказівками на відсутність окремих видань або публікації в антологіях, зокрема, й іншомовних. Щоправда, і тут є відверті проколи. Роман «Вогненне око» чомусь фігурує серед новел, хоча вказуються романні публікації, здійснені і в журналі «Сучасність», і окреме видання «Українського письменника» 1999-го року. Роман «Серафима» хоча й знаходиться, там де й належить, серед романів, але назва його подаєть-

ся з помилкою. Оповідання (все-таки, повість, як на мене) «Седой», на думку упорядника, друкувалося лише у складі книги «Там, де Південь» («Треант», 2010). Насправді ж, цей твір друкувався спочатку в журналі Олесь Донія «Молода Україна» (2003, число 1, липень; с. 28 — 59). Аналогічно, з романом «Там, де Південь», до появи в однойменній книзі, роман друкувався в журналі Дмитра Стуса «Київська Русь»... Подаючи відомості про новели «Молитва», «Жиган», «Угода», упорядник чомусь не згадує про їх публікацію в антології «Приватна колекція». І, вже зовсім не згадана тут новела «Мент», була надрукована у складі книги письменника «Сталінка» (Львів, 2000). Про цю новелу упорядник не згадує, мабуть, лише тому, що про неї чомусь *забув* Василь Габор, готуючи довідку для своєї антології. Тим часом як довідка Н.Степули представляє собою копію довідки В.Габора, лише в суттєво зредукованому вигляді. Найбільш промовисто про це свідчить абзац, присвячений оповіданням. У Габора вказано ряд журналів із паспортними даними, але без назв уміщених творів. Цей абзац повністю переписаний Н.Степулою з невеличким уточненням: «*перелік неповний*». Воно й зрозуміло, адже антологія Габора вийшла ще десять років року, де б йому бути повним...

Я розумію, що знайдуться читачі, які на всі ці мої зауваження лише знизують плечима. Але орієнтуватися на таких читачів, щонайменше, безглуздо. Їх царина — безтурботні жовані плівки масліту, де вони без помітного успіху пасуться вже деякий час. Але ж Улян був і залишається зовсім *іншим* письменником. Його читач — це не читач Андрія Кокотюхи, якого (як свідчить Дмитро Ключко) О.Ульяненко атестував у наступний жорсткувато-іронічний спосіб: «Та він дурний, у нього тих мозгів дві чайні ложки. Його б навіть німці у війну не розстріляли б — такий дурний». До речі, спогад Д.Ключка є одним із небагатьох у якому йдеться про становлення письменника, про перші кроки в літературному процесі (у часи, коли й процесу ніякого ще не було — самі лише руїни деморалізованого соцреалістичного дискурсу). Зустрічаючись із колоритними персонажами початку 1990-х, відзначаючи реакції Уляна на світ речей і людей, помічаючи специфічні, суто його, інтонації, пригадані наразі іншою людиною, яка знала його досить близько та в досить далекі часи, розумієш, наскільки вагомо усе це зафіксувати та зберегти: «Будь-що матеріальне в його руках геть не трималося. Не раз просив мене сфотографувати його для якогось інтерв’ю чи книжки, але, отримавши відбитки, вже наступного дня просив відбити нові,

бо ті вже загубив. Лише раз я був у нього вдома. Це було літо 2000-го або 2001 року. Напередодні його квартиру пограбували, Улян з цього приводу запив, і ми з Оляною Рутою поїхали його «рятувати». Купили якоїсь їжі і щось для «поправки здоров'я». Хата являла собою сумне видовище — невідомо на що спокусилися грабіжники. У першу мить це вражало. Хоча, знаючи Олеся не перший рік, розумів, що будь-які блага та «достаток» його не цікавили абсолютно. Ще тоді, спілкуючись з кимось зі спільних знайомих і згадуючи Олеся, ми говорили, що навіть якби йому потрапила до рук валіза грошей (або мільйон баксів), він просто не знав би, що з ними робити. Йому і в голову не прийшло б робити ремонт у квартирі, купувати меблі чи автомобіль, або, принаймні, новий модельний одяг і взуття».

А от Світлана Поваляєва, яка починає свій спогад зі скромного зауваження: «Ми ніколи не були близькими друзями». Можливо, це справді так, але, наскільки пригадую, Улян дуже добре знав про існування Світлани, бачивши в ній, зокрема, здібну й *сміливу* письменницю. Так от, С.Поваляєва пригадує: «Улян був тією рідкісною істотою, що умить висаджує в повітря будь-які спроби «віднайти адекватний спосіб спілкування», «здаватися кимось», «поводитись відповідно» — найменшу нещирість. З ним неможливо було награвати, неможливо було залишатися «нормальним», неможливо було «правильно поводитись» — його присутність унеможливлювала інтелектуальні ігри за правилами. Звісно, якщо ти волів дійсно спілкуватися, а не просто «замалюватися» поруч. Улян поведився як бодгісатва — не розрізняв за градаціями, ознаками чи статусами живих істот, і поведився так зі вродженої співчутливості, котра часто може проявлятися як відсіч, але ніколи — як сентиментальність чи ота так звана толерантність. <...> Улян не переймався тим, яке справляє враження на інших. Багатьма він сприймався як бомж, алкоголік, хамло і невизнаний геній. <...> Улян вмів бути ввічливим, терплячим, умів шанувати істот, принаймні щирих і чесних. <...> У нього були очі людини, котра по природі не вміє брехати». Подібні спогади є досить вагомими, позаяк саме з них у майбутньому можна спробувати реставрувати цілісний образ письменника; приміром, у романізований біографії. Чи хто коли-небудь це зробить? Сподіваюся, так.

Щодо спогадів інших людей, то кожен із них розповідає про письменника в міру власного бачення та розуміння цієї, м'яко кажучи, неординарної особистості. Світлана Божко розповіла про мало відомий епізод із життя письменника початку — середини

дев'яностих, про співпрацю О.Ульяненка з «Робітничою газетою» та про його тодішнє життя: «Олесь став частіше бувати у нас дома. Цікаво, що ми ніколи не пили алкоголю. І всі чутки про його хворобливі залежності, які розпускали недруги, вважаю відвертою брехнею. Одна-єдина пристрасть повністю володіла ним, однією залежністю він хворів — творчістю. Тому, мабуть, Олесь сприймався людиною без минулого, адже у минулому не було текстів, і йому було не цікаво говорити про нього. Я так ніколи і не почула від Олеся жодної історії з його життя, яке було до «Сталінки»». Хтось замість спогадів намагається викласти свої розмисли про природу реалізму в прозі письменника, хоча до реалізму він у жодному тексті не був причетний (навіть у найслабшому своєму романі «Хрест на Сатурні»; і навіть у такому коротенькому етюді, як «Молитва»). Письменник дихав глибоким первинно-утробним мистецтвом; він творив, черпаючи зсередини самого себе, а не ковзаючи по поверхні життя та його ж скануючи, як дехто це практикує. Втім, незважаючи на цей очевидний факт, Анна Лобановська вперто тримається (сподіваюся, власної, а не запозиченої) примхливо-надуманої компаративістики з таким от висновком: «Реалізм Олеся Ульяненка насправді долає межі напруги». Трапляються тут і слухні спостереження, але, у будь-якому разі, цей текст не є спогадом, радше журналістською статтею з актуального приводу. Хтось інший, як от Михайло Бриних, не без успіху витворює тонку-найтоншу струну світла, і в ній реально чується не лише оповідач, але і приглушений глевким потойбіччям, але все ще цілком впізнаваний голос самого Уляна. Такий спогад-конструкція є понад цінним. Принаймні з причини, зазначеної наприкінці попереднього абзацу.

Текст М.Бриниха — це такий собі екзистенційний треш, який навіть спогадом назвати не можна. Це, радше, варіації в умовно-мистецькому жанрі — ще не сюрреалістичні, але й анітрохи не меморіально-реалістичні. Хоча і цілком правдоподібні, зокрема, й відомими багатьом деталями щодо стосунків Уляна з музикою (*не-любов*), з лексемою-паразитом «власне» й загальною стилістикою в живих розмовах із найближчими друзями. А саме такими були ці двоє. Іншого такого *друга-письменника* Бриних ніколи уже не зустріне й не знайде, тому-то й *виходить на зв'язок* саме з Уляном, — *власне*, про це він і хотів нам усім сказати в своєму тексті. Про щось подібне і мали б говорити всі учасники книги спогадів, але виходить не зовсім так, точніше не у всіх вистачає снаги бути адекватними високій і просвітленій постаті Олеся Ульяненка, письменника, який

у моїй хворобливій уяві постає невідкупним Ревізором для всієї вітчизняної суспільної грязі-гнилі на доленосному зламі ХХ — ХХІ століть. Не помітили, не зрозуміли, порівняли з «чорнухою» в російській літературі. Навіть не усвідомлюючи, — якщо для росіян кінець СССР означав насправду тяжкі часи (звідси й «чорнуха», сутий розпач і декаданс), то для українців той самий кінець імперії гостинно відкривав браму в національне майбутнє, надавши, можливо, останній історичний шанс опісля всіх соловків і чорнобилів. Не випадково, втрачений роман Ульяненка мав назву «Передчуття». Не марно, у «Сталінці» або у повісті «Ізгої» навіть останній людський покидьок отримує шанс. Це — питома по-християнськи, але це мало хто зауважив, на жаль. Натомість, звинувачення в порнографії... І зовсім уже не зайвою у всіх творах Олеся є присутність метафізичного *світла*, що до нього з такою надією линула спрагла та вимучена душа героя-протагоніста.

Донести це світло до читача, не розхлюпавши й не розгубивши щось найвагоміше, вдалося не всім учасникам збірки. Дехто просто відбудував свій номер. Цікавим, інформативним і, водночас, по-сестринськи трепетним є текст Валентини Лісовської, молодшої сестри письменника, яка мешкає у Сполучених Штатах. Напевно, всі друзі й знайомі Олеся хоча б раз, але чули про неї. Тепер маємо можливість послухати її безпосередню розповідь про дитинство брата, дізнатись, яким він був у тому сонячному Хоролі в роки їх спільного щасливого дитинства та юності. Чимало дізнаємось про батьків та родинне коло Ульянєнків. А дізнавшись, можна зробити природний висновок: а як інакше, бо тоді й Улян був би іншим. Адже, всі ми родом з дитинства: «І почувалися майже цілковито щасливими та впевненими, що живемо в найкращій країні, маємо найгарнішу маму та найрозумнішого тата. Все тоді здавалося іншим, кращим, навіть сонце світило яскравіше. <...> Частенько думалося — звідки ж узявся той нескінченний надрив у душі, той неспокій, те саморуйнування Сашка? Мабуть, від таланту, який мав вирватися на поверхню, якому тісно було, який мучив його. І не давав жити і спати спокійно. <...> Десь із Миколаївського періоду почалося пізнання іншої реальності — дна. На практику Сашко поїхав до Кривого Рогу. Це місто, з його засипаними рудим пилом вулицями, хімічними заводами (на яких хлопці з морехідки проходили практику), мовчазними, обдертими й наче ворожо настороженими будинками та жорстокими правилами виживання було тодішньою Сашковою Сталінкою. <...> Знаю, сподобався б йому Голівуд. Коли гуляю його

вулицями, які мені чомусь завжди нагадують вулиці нашого дитинства у Хоролі (мабуть, через особливо лагідне та яскраве сонце), весь час думаю та говорю до нього. Так шкода, що вже не доведеться мені з ним тими вулицями потинятися. Померкло яскраве сонце нашого дитинства. І назавжди закотилося за обрій для нашої мами». А Голівуд би Ульянові, певно, сподобався. Свого часу там зовсім десь поруч жив і пиавив Буковські. Щось між ними є спільне. Можливо, чесний і безстрашний погляд, яким вони дивились на світ, відбиваючи його у своїх романах. Не говорячи вже про те, що О.Ульяненко мріяв знімати кіно.

Також понад цікавим є спогад Марії Кучеренко, яка в невеличкому тексті спромоглася відзначити найсуттєвіші риси як письменника, так і людини Олеся Ульяненка. Дозволю собі розлогу цитату, бо в ній насправду багато болю й правди про письменника та специфіку його творчості: «Та він був із того вимираючого виду диваків, які у своїй просто-таки патологічній впертості позбавлені природного інстинкту самозбереження. Він зовсім не шкодував свого життя. Не цінував його, немовби навіть свідомо з усіх сторін обкрадаючи свій персональний час. Жив упроголодь (“Якщо нема чого їсти, можу не їсти, — казав, — але мій кіт має їсти тричі на день”), лікувався, лише потрапивши на лікарняне ліжко по швидкій допомозі. Зрозуміло, що все те, зокрема телефонні погрози й судові тяганини, лишали зовсім мало шансів на виживання і творчість. Ні, він не був представником “чорнухи”, як часом йому “шила” літературна критика, він не мав нічого спільного з нею, позаяк аж надто серйозно ставився до того жорстокого світу, що поставав із його численних романів, та його мешканців. Здається, світ, у якому повії, збоченці, безпритульні, авантюристи, гомосексуалісти, наркомани, гебісти й усяка наволоч, які вже становлять невід’ємну й органічну його частину, оцей у чистому вигляді содом людської цивілізації, — ставши об’єктом пильної обсервації письменника, сам по собі ущільнював його реальне життя. Він накочувався своєю чорною енергетикою, лишаючи в розпаленій уяві порожнє переапокаліптичне місто, в якому гуляють самі протяги і якимось чином уцілілі сумнівні суб’єкти. Це дивне місто, де вже давно немає справжніх почуттів, де навіть любов — і та з присмаком маніакальності, це місто просякнуто відчуттям приреченості, немов містичне Макондо в очікуванні пекельного вітру. Мабуть, найневдячніша справа — дослідження природи людського гріха. Занурення у його глибини ніколи й нікому не провіщало нічого доброго. Такий дослідник — усе одно, що

екзорціоніст, однаково приречений на найжорстокішу самотність і доконечну поразку. “Людина хоче бачити виправдання своїх вчинків і злочинів. Людина ніколи ні за що не хоче відповідати”, — таких невтішних висновків дійшов наприкінці життя письменник у своїх роздумах про людську природу».

А, насамкінець, хочу віддати належне й подякувати упоряднику Надії Степулі. Попри ряд суттєвих зауважень, які я тут висловив, я дуже добре усвідомлюю, як непросто сьогодні підготувати й видати книгу. Ця книга про Олеся Ульяненка засвідчує його живу й актуальну присутність тут, серед нас, дивним дивом іще живих, непритомних, нервових, хворих і просто ніякових. Він нам іще потрібен, Олесь Ульяненко. І доки він так серед нас виникає, нам є ще до кого іти, а йдучи, замислюватись над власним життям і над тим, яким воно буде завтра. День наш прийдешній буде похмурим, — саме про це сповіщав письменник у пронизливо чесних й відвертих творах. І, якщо Чарльз Буковські радив усім читати Селіна, то я би радив читати Уляна. Це навряд чи когось порятує, але гірше, ніж є, — не буде.

5 — 7 липня 2012 р.

ДИПТИХ ПРО ПАСТЕРНАКА

І. Життя, як безумна гонитва

... Ти збагнеш це пізніше, коли знову
вийдеш на вулицю, коли знову почнеться день,
коли ти повернешся в світ.
На дев'яту годину він уже набирає обертів. Обертання
світу досконале, воно супроводжується ледве чутним
шумом. Світ затягне тебе у свою круговерт, змусить
поспішати — так стрибають на сходинку потяга,
який уже вирушив від плятформи.
Мішель Уэльбек

Часом у одному невеличкому творі можна зустріти аж настільки густий і виразний алегоричний зміст, що дискурсивна ситуація такого твору дозволяє робити значні узагальнення стосовно найвагоміших речей, — стосовно, наприклад, доби та людей, які змушені *так* витрачати своє неповторне єдине людське життя (воістину, другої спроби не буде, — бо це вам не стрибки із жердиною). Подібні твори відгонять невинним, але цілковито виправданим песимізмом; тим песимізмом, що, за великим рахунком, оплачений власним життям. Мабуть, уже зрозуміло, що саме *таке* я люблю, хоча й розумію, що все мало бути інакше. Але вже не буде та й бути не може, адже час, який нам дістався, друзі, є *часом убивць*. Тож, наразі мій кніксен, моє розуміння і співчуття одному з *проклятих поетів*, — він мав абсолютну рацію. Зрозуміло, що це був Артур Рембо. І точність його прогностики особисто мене неабияк вражає. Зрештою, і такий симпатичний персонаж, як Бодлер, так само застав уже виключно *квіти зла* і жодних інших.

Це невеличке за обсягом оповідання киянина Дмитра Пастернака, про яке піде мова, привернуло мою увагу насамперед близьким мені світоглядом автора, реалізованим у художній формі, та, безперечно, особливим ставленням до матеріалу, — далеко не новим, але напрочуд актуальним і своєчасним. Оповідання «Гонитва» (в оригіналі, російською мовою, — «Гонка», йдеться *ніби лише про змагання велосипедистів*, але я прочитую в цьому банальному спортивному дійстві досить глибоку й змістовну *алегорію*, власне тому й говорю тут — стосовно всього твору — про *гонитву*, але в жодному разі *не гонку*) є радше етюдом, якщо говорити про жанр по-дорослому; тобто,

лише одним із можливих підходів до серйозної комплексної теми, аніж повноцінним сюжетним оповіданням. Це симультанна фіксація власного розуміння того, як трагічно минає людське життя. Минає, аби не залишити жодного шансу на корегування доволі невтішних сюжетів, у яких ми є не лише нараторами, але й персонажами, безпосередньо включеними в безумство сучасного світу, а відтак — досить часто — лише об'єктами, а не суб'єктами, як єдино і мало би бути у випадку із людьми. Ось як про речі цілком подібні, хоч і в іншій країні, пише сучасний французький поет Мішель Уельбек:

Світ затягне тебе у свою круговерть, змусить поспішати — так стрибають на сходінку потяга, який уже вирушив від плятформи.

І ми відчуваємо, що світ сьогодні насправді є вже єдиний; і проблеми у всіх нас, екзистенційно беручи, — однаково сумні. Сучасна людина почувається остаточно zagrożеною, але не може собі дозволити зупинитися й хоч трохи віддихатися; як сказав у іншій поезії щойно цитований Уельбек, така можливість *не передбачена ідеологією лібералізму*. От, у чому насправді фішка. Тому останню, інфернального змісту метафору, кожному вільно зустріти в підземці у вигляді чесного, хоч і доволі жорсткого месиджу-констатації: «No exit» — «Виходу немає». Втім, *час убивць* не відає про сантименти. Його хронологія позначена жертвами невідомого призначення; безглуздя численних і об'єктивних людських смертей виглядає не більшим, за марноту людських народжень. Отже, є лише вхід до цього лабіринту, а виходу, як було уже сказано, — мабуть-таки, немає.

Фабула твору Д.Пастернака доволі проста: герой, письменник Н. (який, щоправда, давно вже нічого не пише (як повідомляє всезнаючий деміург: «Он тоже был писателем. Правда, он уже давно ничего не писал. Не писал, как уехал из города»), але все-таки має зацікавлення помітно літературного характеру, як от, приміром, бажання разом із другом видавати літературний журнал), приїздить до міста свого дитинства, маючи на меті познімати цифровим фотоапаратом найвиразніші добре знані міські куточки, які стрімко зникають з-перед очей, поступаючись гламурним капіталістичним новобудовам. Але місто — це, передовсім, люди. Тому паралельно він зустрічається або має намір зустрітися з кількома людьми зі свого минулого життя. Зокрема, він запрошений на весілля до місцевої письменниці, але чомусь ігнорує це запрошення, про що, в підсумку, не шкодує. Натомість відвідує кількох місцевих письменників,

аби вирішити долю літературного журналу. У центрі таких взаємин — зустріч у каварні з давнім товаришем, поетом Л. Окрім того, ніби поміж іншим, герой відвідує храм. У потоці свідомості блукають ще спогади про колишню дружину Світлану, про ринок у центрі міста, де колись купувалося *справжнє* сало, й про згадану місцеву письменницю. Ці додаткові ніші пам'яті остаточно й виповнюють не надто густу фабульну павутину оповідання. Своєрідним бонусом, що виростає, за задумом автора, до статусу художньої родзинки твору (власне, до статусу *кратеру* цього твору), стають спортивні змагання велосипедистів, що їх герой споглядає у центрі міста. *Людина з велосипедом* наприкінці оповідання ще й підсумовує емоційний стан героя, будучи незаперечною *кодою* твору, його останньою фішкою — порозумітися героєві вдається лише з незнайомим велосипедистом і, виключно — мовчки, через якусь випадкову, але далеко не факультативну, екзистенційно, можливо, виправдану людську солідарність.

Мотив міста є одним із домінуючих у цій новелі. Так уже пішов свого часу розвиток цивілізації, що місто віддавна узурпувало культурогенну функцію, яка від часів, можливо, Середньовіччя лише посилюється та увиразнюється. Місто є драматичним топосом, його амбівалентність очевидна й остаточна. Воно витворює культурні цінності й ушляхетнює своїх бранців-мешканців, але водночас продукує відчуження поміж людьми та наповнює їх свідомість самотністю й тугою. В місті часом простіше спілкуватися з архітектурою, ніж із живими людьми. Місто, до якого приїздить Н., уже є для нього до певної міри чужим (а значить, бодай імпліцитно, — *ворожим*), хоча герой усвідомлює це не одразу й не надто чітко, роблячи спроби взаємнення як із містом безпосередньо, так і зустрічаючись із другом, поетом Л. З містом пов'язаний також виразний мотив ностальгії, що своєю чергою провокує творчі інтенції; відтак, це оповідання передовсім про місто і потребу людини в творчості (в даному випадку — література й плани видавати літературний журнал). Втім, місто вже не бажає колишніх стосунків із Н., який його залишив, промінявши на інше, себто, *зрадив*: «Н. вышел фотографировать город. Самые непритязательные, но родные виды. Город *сопротивлялся*. Он не входил в кадр, ломал композицию, не дожидаясь экспозиции, убежал размытым, нечетким, а если и четким, то *неузнаваемым, чужим*. А то прикидывался убогим, беденьким, и Н. отказывался от всякого с ним родства и даже знакомства» (курсив мій. — О.С.). Маркери *чужости*, які я в цитаті не випадково виділив курсивом, говорять,

можливо, про напівусвідомлені автором, але аж надто серйозні речі. Забігаючи наперед, скажу, що *не потраплятимуть*, якщо говорити всерйоз, до *кадру* «емоційної оптики» прибульця Н. і всі його колишні друзі, знайомі, і заведве не він сам (тому він і відмовиться піти на весілля до знайомої письменниці, обравши натомість, фактично, беззмислове самотнє тиняння містом).

Дмитро Пастернак у цьому творі демонструє неабияку вправність у володінні художніми деталями, які в нього завжди експресивні, насправду виражальні та індивідуально *колючі*. Уже перше речення — «В тот день главная улица была пешеходной», — налаштує читача на нетривіальність подальшого розгортання подій. Тут же поруч з'являються *курсанти через кожні п'ятнадцять метрів*, — і можна вже міркувати: чи насправду із *мирним* містом маємо справу, нащо стільки поліціантів на головній вулиці міста? Втім, на позір, усе благополучно, йдеться лише про спортивні змагання велосипедистів і можна розслабитися, але бажаного ефекту автор уже досягнув. Лаконічна та неординарна деталь допомагає Д.Пастернакові показати мінімальну кількість героїв, але зробити їх впізнаваними та *живими*. Ба, навіть, представити їх трагічними бранцями цього міста і часу. Згадуючи зустріч із колишньою дружиною, Н. помічає, що вона за три роки, впродовж яких вони не бачились, відчутно змінилася; втім, можливо, це тому, «что он за всю, пусть короткую, встречу так и не увидел ее глаз — она смотрела куда угодно, только не на него». Ці приховані очі колишньої дружини, які так і не спромігся побачити (упіймати?) під час їх зустрічі герой, так само потужно акумулюють *мотив чужості*.

А ось манера спілкування місцевого поета А.: «Поэт А. подсаживался к вам почти вплотную, доверительно называл вас «старик» и начинал декламировать Унгаретти и Целана, своих любимых поэтов. Руки его чертили в воздухе фигуры, а растопыренные пальцы мелькали у самого вашего носа». А от «прозаик Р. — ломал и грыз спички, и когда приходило время расставаться, рядом с ним вырастала гора щепок, а вам доставался пустой коробок». А от інші деталі, від портретних — до інтер'єрних: із поетом Л. герой Н. зустрічається у каварні в центрі міста. Ляконічно, але досить рельєфно зображена ця каварня: «Сегодня встретился с Л., поэтом. Сидели в дешевом кафе, — в кафе, где официантка подает меню, как грехи отпускает — надменно и неохотно, в туалете не закрывается дверь, а пиво так себе и без выбора». Деталі, пов'язані з простором каварні більш, ніж виразні; акцент падає на останні два слова. Саме *неможливість*

вибору, хай навіть і умовна та ситуативна (зрештою, гіпотетично можна перейти до іншої каварні, — із широким асортиментом пива, люб'язнішою офіціанткою й нормальним туалетом), провокує перцептивний *дискурс завулку*, мотив відчуження, екзистенційної безвиході тощо. І нарешті, портретні деталі до образу поета Л.: «Поэт, несмотря на свои тридцать девять, имел приличную шевелюру, как у двадцатилетнего. Да он и был похож на юношу — худой и какой-то угловатый». Наголошена невідповідність між змістом і формою, між віком і зовнішнім виглядом — витворюють добре помітну драматичну ауру довкола цього образу. Але й це ще не все: «Пока поэт читал, Н. смотрел на его руку, держащую лист бумаги. Пальцы дрожали, а на кончике безымянного пальца виднелось родимое пятно. Н. раньше никогда не замечал этого пятна. А то, что у поэта дрожат руки, он знал давно». Ці промовисті деталі в портретних ляконічних характеристиках підштовхують до думки про якісь драматичні *заломи* в людських долях, не інакше.

Доволі помітним у цьому оповіданні є мотив смерті. Це передовсім собака у вірші поета Л.; вірш про вбиту на трасі собаку припав героєві до смаку, у певному сенсі відповідаючи його власним внутрішнім інтенціям: «Пока ехал в маршрутке, написал стихотворение. О собаке, которую сбила машина. Видел ее на обочине. И поэт прочел только что написанное стихотворение. Стихотворение получилось хорошим, собаку было жаль». Це і умовна *смерть іще за життя* (убитий шлюб і неможливість подальших людських стосунків; смерть не лише як руйнування білкового організму, але й механізму духовного; небажання відкриватися людям, навіть нехіть до звичайного спілкування тощо). Тут же йдеться і про *смерть мистця*: підкреслена відмова героя від письма після розлучення з містом, хоча він і продовжує вважати себе письменником, плянує видавати літературний журнал і спілкується в місті майже виключно з людьми літератури. Мотив марноти людської смертної екзистенції також корелює з думками про смерть. Про смерть, рай і пекло, власне, про свою долю опісля смерті, Н. міркує в середині собору, до якого потрапляє майже знічев'я, в процесі прогулянки містом. І хоча він рятується добре помітною іронією, але бодай мінімальні ознаки страху й приреченості таки присутні: «И потом Христос спросит, накормил ли ты меня, когда я был голоден? Помог ли ты мне, когда я нуждался? А ты удивишься — когда, Господи, я тебя видел, разве мы встречались? Начнешь врать, выкручиваться, но уже ничего не поможет, все и так было ясно еще до твоих ответов. Наверяд ли пи-

сательница, выходившая замуж три раза, венчалась в церкви». Варто звернути увагу на останнє речення, що ніби вже зовсім штучно причеплено до попередніх рефлексій героя про майбутню зустріч із Богом. Це речення зраджує несвідоме бажання героя перемкнути увагу Судді з себе, *грішного*, на когось іншого — хоч би й на знайому письменницю, яка, не вінчавшись у церкві, мала три шлюби й замахнулася ще, як мінімум, на один.

Наявний у творі і релігійний мотив. Н. відвідує нещодавно збудований храм, в якому вже правлять службу, але стіни ще є білими, не розписаними біблійними сюжетами тощо. Н. не вміє як слід хреститися й не знає молитов, окрім Отче наш. Зрештою, в храмах він передовсім думає про рідних і близьких людей і це є його молитвою. Сього разу, намагаючись думати про рідних, він не може зібратися з думками, бо щось заважає, дістаючи, за великим рахунком, навіть у храмі Божому: «Но сегодня он не мог собраться с мыслями. Н. вспомнил гонку». Тут же він починає думати про весілля, на яке не пішов. Деякі події і люди виникають у вигляді спогадів-рефлексій, як от зустріч з колишньою дружиною Світланою, яка, як і багато чого іншого, назавше залишилась серед артефактів минулого життя: «Н. больше ее не видел, и, главное, не испытывал потребности увидеть». Минуле й сучасне переплітаються у тугий вузол причетності та водночас засвідчують значну втому героя; можливо навіть його вичерпаність — принаймні, саме для цього міста й людей, що мешкають саме у цьому місті.

В оповіданні Дмитра Пастернака на диво ослаблений мотив жінки. Цей мотив ситуативно співвідноситься із мотивами втрат і відчуження — аж до витворення архетипу чужинця: колишня дружина — *настільки колишня*, ніби з іншої напівзабутої інкарнації; письменниця, до якої Н. не схотів піти на весілля, — поза сумнівом, жінка, але така, яку легко й без видимих наслідків можна проігнорувати; чотири дівчинки-студентки в каварні, на яких звернув увагу поет Л., але коли Н. запропонував запросити їх, то Л. відмовився, позаяк вони б зашкодили їх розмові (себто, йдеться про потенційних *чужинок* на території (хай це і є всього-на-всього столик у задріпаній каварні) двох письменників; про чужинку, які не можуть бути допущені до (в певному сенсі) сакрального дискурсу творчості й іншого, суто чоловічого, взаємнення). Офіціантку, на погляд героїв, взагалі складно вважати за жінку, враховуючи, як вона їх обслуговує, — «ніби гріхи відпускає» (і все, напевне, з принципово асексуальним виразом на обличчі тощо). Отже, у творі присутні,

можливо, жіночі обриси, тіні, але навіть не повноцінні фігури, й поготів уже, — не жінки, які ваблять, спокушують, діють, випалюючи кілометри нервів, ламаючи долі тощо. В оповіданні обійшлося без жінки, і це по-своєму, мабуть, симптоматично. Цей світ, себто, *дискурс без жінки*, — є аномальним, ненормальним, збоченим, зламаним, прісним, нецікавим і безперспективним. Саме в такому світі блукає своїм колишнім містом герой Д. Пастернака.

Мотив *відчуження* (алієнації) та відповідна опозиція *свій / чужий*. Він реалізований у стосунках між людьми, між містом і людиною, ринком і людиною, між самим собою, зрештою, у випадку героя Н.: «<...> несмотря на застывшую в прошлом географию, сами люди здорово изменились. Нет, пить меньше не стали, хотя были и такие случаи, но все же люди стали другими. Аполитичны, апозитичны, что ли. И он не знал, как к этому относиться. То ли радоваться, то ли сожалеть». До речі, на остаточну вагомість і увагу автора до мотиву відчуження вказує зокрема відсутність імен у переважної більшості мешканців цього твору. Повноцінне ім'я має лише колишня дружина героя, про зустріч з якою він згадує, Світлана. Сам же він лише Н., його знайомі поети — лише Л. і А.; ще фігурують два прозаїки — Ц. і Р., а знайома письменниця, віком за сорок років, — *просто письменниця*. І вже цілком виправдано, що не має імени велосипедист, якого Н. зустрічає наприкінці оповідання на маргінальній вулиці, якою він іде не надто осмислено, намагаючись, можливо, втекти від самого себе.

Відсутність імен, як на мене, підкреслює нереалістичний характер оповідання, зокрема, його схематизм. Власне, це називається формалістичним *оголенням прийому* або «*розкриванням карт*», якщо за вітчизняним критиком 1920-х років Григорієм Майфетом. Себто, автор не намагається підлаштуватися під *образ життя*, а йде своїм суверенним шляхом, не зайве наголошуючи на факті саме художньої конструкції, а не життєподібної. Своїх персонажів Д. Пастернак, подібно до Майка Йогансена, міг би вирізати з картону, — нащо їм, у такому разі, повнокровні імена? В оповіданні, іншими словами, діють не живі люди, а персонажі-конструкти, на яких покладається автор, бажаючи поговорити, зокрема, й про нагальні пекучі життєві проблеми сучасності.

З мотивом відчуження безпосередньо пов'язаний і мотив самотності — один із помітних у сучасній літературі (зокрема, в сучасній французькій прозі), присутній він і у цьому оповіданні. Герой прагне виповнитися містом, що було колись своїм і більш-менш

зрозумілим, натомість — замість цього виповнення та очікуваного комфорту від взаємнення, — лише декілька світлин у пам'яті цифровика, але й вони не вповні задовольняють героя: «После собора он не знал, куда ему идти. Он иссяк, фотографировать ему больше не хотелось, нахлынула апатия — если знакомые виды завтра же исчезнут, пусть — ему все равно, что здесь будет. *Гонка завершена*, писательница благополучно — или неблагополучно — вышла замуж. Ему захотелось домой. Зачем я сюда приехал? — пытался вспомнить он. Неужели только пощелкать фотоаппаратом?». Тут варто звернути увагу на словосполучення *гонка завершена*. Без переможців і переможених. Або лише з переможеними (чомусь мені так здається, виходячи з перцепції двох-трьох коротких речень). Також привертає увагу екзистенційно розчахнуте питання-відчай: «Ему захотелось домой. Зачем я сюда приехал? — пытался вспомнить он». Увесь комплекс ще вчора рідного міста миттєво убрався в шати чужости та ворожости. Рятуючись, герой несвідомо заглиблюється у двори периферійної вулиці. Тут Н. помітив, що «после шумного бульвара улочка казалась пустой». Але дихалося на ній, очевидно, простіше й комфортніше. І прикінцева сцена, в якій Н. намагається хоч якось позбутися відчуття самотності, приєднуючись до незнайомого учасника гонки, велосипедиста: «Сам того не замечая, Н. пошел за гонщиком. Почему-то ему казалось, что велосипедист знает, куда идти. Да и направление было для Н. не важно, ему просто хотелось побыть с кем-то в компании. Тем болем, что и гонщик не возражал против попутчика. И так они шли, думая каждый о своём». Звичайний урок міського життя: мільйони людей щодня труться (у переповненому транспорті — в буквальному сенсі!) один біля одного, але дихати в унісон уже неспроможні. Ще була подібна ілюзія спільного дихання в нещодавні соціалістичні часи, але не тепер, коли остаточно переміг капіталізм.

Так само безкінечно самотніми є поети у цьому місті. Що стверджується хоча б і таким повідомленням: «Вообще поэтов в городе можно было сосчитать по пальцам. В буквальном смысле. Каждый имел свою особенную жестикуляцию и манеру вести разговор». Якщо говорити про центральну для художнього часопростору оповідання зустріч героя із поетом Л., то вона відгонить якимось особливим у цьому сенсі драматизмом. Лишивши друга в каварні не у найліпшому стані, Н. цілком усвідомлює ненормальність таких стосунків між друзями й демонструє помітну глибину цього усвідомлення: «Н. оставил поэта в удрученном состоянии — то ли из-

за того, что с журналом все шло не так гладко, как хотелось, то ли из-за каких-то своих мыслей, то ли от пива и жары поэт погрузился в меланхолию». Справа, виявляється, була не в цьому конкретному поетові Л., а радше в самому Н.: «Который день Н. встречается с друзьями-писателями и ни одного он не сфотографировал, ну хотя бы в обнимку — на память. Нет, его интересовал прежде всего город — мертвые камни». Відчуття жалю, що стосунки з другом уже не ті й не можуть бути колишніми, виникає після відвідин собору: «И сейчас, выйдя из собора, Н. пожалел, что так быстро расстался с другом. Даже не то что быстро, а *так* расстался — осталась какая-то недосказанность, что-то недо-, — обычная небрежность: мол, встретимся завтра или послезавтра. Но ведь не встретимся — завтра Н. уезжает, и бог его знает, когда снова появится в городе, и за это время все может произойти. А ведь Н. даже не пришла в голову мысль сфотографировать друга. Цифровик был при нем, что стоило клацнуть пару снимков, пока заказывали по второму пиву?». Виглядає так, що Н. випадково переплутав людей і каміння; зрештою, він робить спробу поводитись із містом, ніби турист, але це все-таки місто, з яким у нього пов'язано не так уже й мало. Наприклад, тут мешкає його колишня дружина Світлана. Та й із іншими людьми не все так просто; він і досі пам'ятає їх міміку й жестикуляцію, інші вагомні дрібниці. Але водночас воліє поводитись як турист. (Навіть ігнорує пропозицію відвідати весілля знайомої письменниці. Яку знає не перший рік, від якої має підписану книгу й про яку може повідомити досить цікаві подробиці: від незвичної манери тримати сигарету — до історії її минулих, не зовсім удачних шлюбів). Чому ж, все-таки, Н. поводитьсь в рідному місті, немов турист (направду вагомою деталлю тут є цифровий фотоапарат у його руках, бо, зазвичай, рідне місто ми сприймаємо просто очима — без додаткової оптики)? Сакраментальне, мабуть, питання, як на наші гидотні часи. Мабуть, щось-таки втрачено, і ці втрати вагомні; ба більше — попереду будуть й наступні втрати. Це відчувається в душевній структурі героя, який все ще шукає себе, але без помітного успіху, позаяк є до певної міри істотою інфантильною, як от мешканці прози, наприклад, Альбера Камю. Втім, із виразною часовою поправкою на початок ХХІ століття, він ще більшою мірою нагадує героїв прози вітчизняного Григора Тютюнника, драматизм яких є і передбачений, і водночас — етично обумовлений. Я, мабуть, хочу сказати, що безумний проєкт під назвою «урбанізація» (себто, глобалізація) — триває й сьогодні, будучи згубним не конче для мешканців периферійного

часопростору. Сьогодні, будучи скерованим углиб, буквально — у гени, він передовсім нищить мешканців самого міста.

Мотив творчості є нерозривним із мотивом міста й самотності в місті та у творчості; це якесь густе суцільне плетиво, позначене також ностальгією за минулими часами. Ці два мотиви є обрамленням усього твору. Творчість нікого чомусь не рятує. Вона виявляється великою ілюзією; принаймні, самої лише художньої творчості недостатньо для щастя. Це розуміє Н., спілкуючись із письменниками або аналізуючи їх життя та, так звану, їх творчість, звіддалік: «В городе, как в современной литературе, природе уделяется мало внимания, — ее нет ни там, ни там. У писательницы так точно — у ней все о женском или мужском — отношения, одним словом. И чем сфокусированнее у нее выходят эти отношения, тем расфокусированнее выходит ее собственная жизнь. Писала бы лучше о тургеневских лугах, пушкинской осени, а то всякие гинекологические кресла и пьяные мужья». Насправді ж, і самого оповідача, й письменника Дмитра Пастернака — цікавить саме *література людських стосунків*. І не лише література, а передовсім, *стосунки, як вони є*. Але в тому то й справа, що з людськими стосунками щось негаразд. Вони руйнуються й не підлягають ремонту. Людина, звичайно, не перше уже століття витравлює із себе людське, але тільки в нашому часі сягнула нарешті воістину загрозливої майстерності в цьому занятті. Пора зупинитися і повернути, можливо, назад. І підказати цей простий і потрібний вихід із пекла сучасної цивілізації мають саме письменники, а не зірки телебачення чи, поготів, — політики і банкіри. Генрі Міллер колись мав святу і наївну впевненість, що *майбутнє належить поетам*. Я хотів би стати поруч із цією його наївністю та, попри цивілізаційне безумство, вірити у майбутнє.

Показово завершилась і лінія часто тут згадуваної письменниці, що мала взяти черговий свій шлюб того дня, коли Н. здійснює мандрівку містом. Можливо, хоча б їй пощастило — попри невлаштований побут, кумедну манеру тримати сигарету й незграбний зовнішній вигляд, що лише унаочнює трагікомічність її окремо взятої екзистенції? Зовсім навіть навпаки, що є цілковито логічним у контексті кількох, ледве анонсованих, але водночас досить сильно й рельєфно окреслених людських доль: «На другом конце города писательница вернулась из загса, надела свой свитер-кольчугу, поставила в прихожей мужские тапки и села за компьютер писать очередной рассказ». Де і чим займається в цей час її новий обра-

нець, — питання, напевно, зайве. Втім, ще всередині твору в свідомості Н. прослизнула думка: «Может их, мужей, никогда и не было, и писательница все сочинила? Не исключено, что сегодня она сидит в скверике возле районного загса, ветхого зданьица с липами у входа, и представляет, как она выходит замуж. Сочиняет». Жорстко, без сантиментів, чим і визначається стиль Дмитра Пастернака, але не без логіки. Десь так воно насправді й буває — не конче в героїв оповідань, але і в живих людей. Так підсумована ще одна доля, ще одна спроба змінити незадовільні екзистенційні параметри чийогось життя-буття; водночас — це фінал усього оповідання. Фінал у вигляді підкреслено-спокійної, майже лікарської констатації і, ніби вслід за невиправним оптимістом Генрі Міллером: *мовляв, погода не переміниться...* Можливо, письменник, все-таки, мав на увазі, що марно мріяти про порятунок?

І останнє: *кожен гонщик* має вчасно збагнути якісь найвагоміші речі й подалі закинути свій персональний велосипед, — як це робить, скажімо, герой Бертран із відомої французької кінострічки «Я залишаюсь», за участю симпатичної у своїй кіношній і життєвій незграбності Софі Марсо, — незалежно від того, про що, власне, йдеться у кожному конкретному випадку. Бо швидкісна *гонка* або ж — якщо глобальніше — безумна *міська гонитва* — є на тлі людського життя безкінечною, але насправді дуже короткою; вона триватиме доти, доки остаточно не виснажить людину. Не випадково, й суто граматично лексема *гонитва* співзвучна з поняттям *ловитви* — яке, за визначенням, є суто мисливським, *нещадним* — таким, що суперечить життю *a priori*. Хтось конче має загинути. А як інакше, якщо вже *таке* почалось полювання? Після фінішу більшість (включаючи, певно, і переможця) учасників цієї гонитви відчують прикрість, але буде вже пізно. Буде занадто пізно. І в цьому, зокрема, я бачу ледве помітний, себто, майстерно прихований гуманістичний патос оповідання Д.Пастернака.

грудень 2008 р.

II. Життя, відкладене на потім

Шкіц Дмитра Пастернака «Как скоротать воскресный вечер», — на диво, цікавий. Без початку і без кінця, пунктиром, — письменник прописує *грані відчуження*, — по суті, центральну й неподоланну проблему сучасної людини, зокрема, і — української: «*Вокруг тебя*

враги. Малыш, с которым ты только минуту назад играл, становится чужим. Жена — незнакомой случайной женщиной, ты прожил с ней пять лет неизвестно почему и зачем. Квартира кажется спичечным коробком, забитым ненужным барахлом». Ця цитата виповнює текстовий простір не тільки абсурдом, а й чимось значно більш злякаєчим і остаточним: якщо не лише дружина, але й дитина для героя-оповідача — уже *вороги*. Ясно, що це, передовсім, миттєве страшне осяяння, але легше від цього не є. Бо, нагло ось так з'явившись, це болісне відчуття надалі не відпускає. Відчуження з проблеми суто філософської — в часи Освальда Шпенглера, Хосе Ортеги-і-Гасета та Сідні Філкенстайна, — перетворюється в проблему сьогоднішнього нашого побуту. Письменник висловлюється *коротко, сильно і страшно*, артикулюючи проблему саме в такий стилістичний спосіб. Хоча, можливо, більшість із читачів іще не готові до цього. Незважаючи навіть на тривалу й виснажливу історію *літератури*. Не конче української — світової літератури так само.

Показовим для мене у цьому творі є остаточне та принципове ігнорування реалістичної конвенції. І це слушно, реалізм збанкрутував, і доволі давно. Швидше за все, він просто подох, як старий, вимучений боротьбою за існування, пес. Бо задля реалізму треба було б показати соціальний стан родини, чи є в цих людей достатньо грошей для життя та відпочинку; як там сьогодні із показниками інфляції, — грошової та духовної; чи не хворіють ці люди тощо. Все щойно перераховане насправді важить небагато, якщо ходять про пошук *щасливих людей сьогодення*. Втім, у цієї родини з фінансового боку, напевно, усе гаразд. Інакше посутніша *проблема хліба* змусила б оповідача, говорити саме про неї, а не концентруватися на відчуженні, як проблемі суто екзистенційній, — важко стравній і, мабуть, непереборній. У чому, власне, і полягає ця драма, що її так сумлінно воліє прописувати Д.Пастернак.

Певною знахідкою, як на мене, можна вважати імперативність оповіди — від самого її початку: *«Пни ногой машинку малыша, чтобы она летела через всю прихожую. Малыш будет смотреть на тебя испуганными глазами. Протяни сквозь зубы — уведи ребенка, оставь меня в покое, и когда жена заберет малыша в детскую (пойдем, папа хочет побыть один), закройся на кухне. Прислонись лбом к холодильнику, а лучше к окну (стекло холодное) и выбери, что будешь пить»*. Імперативність передбачає помітно жорстку тональність оповіди, — навіть незалежно від змісту повідомлення. Крім того, читач повинен відчувати, що й сам герой перебуває в кончній залежності від цієї

імперативності, — можливо, йому б і хотілось пожити хоч трохи іншим життям, але завтра понеділок і *треба тримати себе в руках, треба бути у формі*, — світ не повинен дізнатись, як саме він вивертає тельбухи зовні пристойної та побутово цілком улаштованої людини... Імперативність у дискурсі натякає на відсутність вибору, принаймні мені так здається. Не маючи реального права вибору, героєм удається до симуляцій, демонструючи передовсім сам собі якісь рухи і жести: *«Ты хватаешься за эту возможность выйти. Уйти. Поход за пивом предполагает действия — надеть пальто, завяжут инурки... Действуй. Не отвечай на вопрос, куда ты. Буркни — не твое дело. Через секунду смилуйся: сейчас буду»*. Вийти з помешкання, в даному випадку, — означає взяти короткий тайм-аут, отримати можливість перепочинку в цій гонці із переслідуванням. Відчуження тим часом триває, його інерція досить переконлива й спроможна тримати героя в цупких і липких обіймах досить помітний час: *«Ты выходишь на перекресток, который каждый день видишь из окна. Только его и видишь. И так повторяется изо дня в день, из года в год. Твой горизонт, твой пейзаж не изменяется. Ты в колее, — нельзя ни свернуть, ни отстать»*. Отже, тільки вперед, майже не замислюючись над сенсом жестів, рухів і дій. Автоматичне життя й автоматичне мислення живих автоматів. Їм варто поспівчувати, але де їх знайти у помітній кількості, — тих, хто наважиться співчувати героєві в таких дрібницях? Адже, на позір, із ним усе гаразд; його оскарження на рівні інтенцій або й цілком хворобливого симультанного вияву, — виглядають настільки глобальними, що співчувати йому навряд чи хтось сьогодні наслідиться.

Наступна серйозна проблема сучасного мегаполісу — втрата приватності або навіть інтимності: *«Год от года многоэтажки становятся все выше. Все плотнее застройка. Окна соседнего дома так близко от твоих, что чужая интимная жизнь у тебя как на ладони: что пьют, что едят, в чем спать ложатся. И оттого что она на ладони, она уже не интимная, — ни для тебя, ни для самих соседей, в чьи окна смотрят твои окна»*. Столичне, або просто велике сучасне місто: агресивна забудова вже нікого з пересічних мешканців особливо не дивує, проте, як можна зрозуміти, напружує. Герой чудово рефлексує на рахунок унеможливлення інтимного простору в ситуації *вікно до вікна*. Ця безкінечна кількість малих і безликих вікон, у яких, як на моніторах, рухаються людські фігурки — виростають до образу-емблеми світового паноптикуму. Від нього вже не сховатися, хіба у власній убиральні, — якщо там немає вікон і відсутня каме-

ра спостереження. Похмуро й зловісно, відтак, виглядають ці вікна. Втім, можливо, я перебільшую.

Простий, на позір, рецепт подолання відчуження, все-таки, з'являється в тексті новели. Згадати про менти щасливого взаємнення з родичами, яких доводилось зустрічати, вибираючись незручної ранкової години на двірець, користуючись при тому метро, штовхаючись у натовпі тощо. Нічого комфортного в цьому немає, але відчуження відступає, — хоча б і впродовж короткої теплої миті, але відступає, поступаючись щирому почуттю, в якому *свіжість і новизна*. Втім, це триває аж надто коротко. І герой одразу повертається до своєї реальності: *«Итак, ты выходишь на перекресток. И на мгновение тебе кажется, будто раннее утро, еще не рассвело, и ты спешишь на вокзал встречать родственников. Ты уже и забыл, кто они тебе, но пока ты идешь к метро, свежесть и новизна наступающего дня — какие только возможны свежесть и новизна в миллионном городе — передаются тебе, и ты уже не злишься, а благодарен и рад этим неожиданным родственникам. Да, именно это — свежесть и новизна. Но сейчас не утро, сейчас почти ночь, и ощущение быстро улечивается»*.

А оцей епізод я сприйняв спочатку як зайвий. Але продовження історії з довгоногою дівчиною в білих джинсах має цілком щасливий — в екзистенційному сенсі — фінал, і навіть діє на нерви героя, як заспокійливий засіб: *«Ты переходишь дорогу и подходишь к остановке. На остановке никого, кроме девушки. Красивая девушка в белых джинсах. Ты все сразу понимаешь, но надеешься, что все-таки ошибся. И сюда добралась цивилизация. Девочки и у нас стоят — этим можно даже хвастаться. Белое пятно в темноте тебя тревожит. Тебе хочется подойти и спросить, какого черта она здесь делает. Но ты сдерживаешься. А она как назло начинает прохаживаться рядом с пустынной остановкой»*. Помилка оповідача на рахунок дівчини йому й самому неабияк смакує; аж настільки, що він відчуває полегшення: *«Пока ты вот так стоишь и пялишься в витрину, подходит маршрутка. Длинноногая девушка в белых джинсах запрыгивает на подножку, и через секунду остановка пуста. Значит, все-таки не проститутка. Пиво ты не покупаешь, но тебе становится лучше»*. Цей епізод я тлумачу, як вияв авторського гуманізму, письменник дає героєві відчувати й миті полегшення, — не лише перманентного напруження. Разом із героєм, сподіваюся, полегшає й читачеві.

Дуже непогана знахідка з родиною глухонімих, вона явно натякає на інфляційні процеси, що вразили мову звичайних (фізично

здорових і повноцінних) людей так само, як і їх колишню здатність чути собі подібних; дивитись у людські обличчя й очі, розуміти одне одного з півслова тощо. Слушно письменник показує соціальну ушербність і приниження глухонімих людей. Їм явно бракує грошей, аби порадувати власну дитину цукеркою. Приниженою виглядає не лише глухоніма дитина, але, передовсім, її мати. Купа людей, зокрема, з фізичними вадами, є особливо незахищеними й приниженими в ліберально-демократичному суспільстві. Вони не здатні потішити своїх дітей найнеобхіднішими або й просто елементарними речами — тією ж, наприклад, цукеркою з ларька на зупинці. Здоволення найпростіших дитячих мрій, прохань і бажань *відкладається завше на потім*. Але дитина, напевно, вже усвідомлює, що занадто багато речей у її житті відкладається *на потім*, зникаючи в невизначеному й майже нереальному майбутньому. Ця *неможливість* реалізації майстерно екстраполюється письменником на значно вагоміші та масштабніші речі. Відтак, не лише *«потом конфета...»* для глухонімої дитини, але й саме життя героя-оповідача — відбудеться, мабуть, *потім*; можливо, колись пізніше. Якщо трапиться щасливий збіг обставин. Втім, це *пізніше* і це *колись* можуть відтерміновуватися аж до останнього подиху персонажа, аж до тієї межі, за якою він не матиме можливості навіть пошкодувати за марно витраченим життям. У цей щасливий збіг обставин уже не вірить ані читач, ані сам герой. Утім, у сучасному місті не до сантиментів. *«Завтра понедельник. И нужно быть в форме»*, — на цьому шкід цілком закономірно уривається; завтра буде новий день і нова пісня про нову порцію відчуження. Попри те, що вікна будинків навпроти (завдяки особливостям столичної забудови) стають усе ближчими й унеможливають без важких фіранок щонайменшу інтимність. І немає на все це жодної ради. З іншого боку, відчуження ще не остаточно заволоділо героєм. Повернувшись, він одразу йде до кімнати дитини, намагається підключитися до хвилі дитячих рефлексій про зоряне небо й подібні ірраціональні факультативні речі. Читач розуміє, що найбільше героєві не хотілося б, аби малий відчував дискомфорт буттєвого глибинного звучання; не копіював візерунки чуттєвого досвіду своїх безнадійно захеканих батьків.

Кілька слів щодо мами маленького хлопчика (вона ж, за сумісництвом, — дружина оповідача). З нею, як видно, все набагато *складніше*. Поруч із дитиною герой іще спроможний миттєво зігрітись душею, відтепліти й перепочити, взявши короткий тайм-аут; відчувши, хоча б тимчасово, власну автентичність; натомість дружи-

на, яка в цей вечірній час перебуває в ліжку, зовсім його не хвилює. Коротке питання, коротка відповідь — навіть без найменшої потреби зустрічатися очима, — й на цьому крапка, логічний і звичний, треба думати, підсумок *небуденного* недільного вечора. Ситуація з дружиною виглядає майже невиліковною; як мінімум, — гостро клінічною. Герой узагалі вже не розуміє, чому і як вони разом. А з іншого боку, це майже абсолютна величина (звісно, не без статистичної похибки), — подібні стосунки в сучасних шлюбах. Біда, бо за цим простим і буденним фактом — аж надто вагомими речі; щось таке, що не надає нам можливості виправити й переписати, почавши власне життя з нового аркуша. За цим неспростовним фактом, — *людське життя, відкладене на потім...*

лютий 2013 р.

САМОТНІСТЬ. ПИСЬМО. МОВЧАННЯ

Пітер Біксель. А насправді пані Блюм хотіла б познайомитися з молочарем: 21 історія // Кур'єр Кривбасу. — 2010. — № 244 — 245 (березень — квітень). — С. 154 — 173.

Жінки зайняті чеканням.

Будинки є будинками.

Пітер Біксель

Пітер Біксель, цикл прозових мініатюр якого запропонував своїм читачам «Кур'єр Кривбасу» у журнальній книзі за березень-квітень 2010-го року, народився далекого 1935-го року в Швейцарії. Час його народження був часом напередодні початку великої світової бойні; це був час, коли у мистецтві вже, за великим рахунком, оформилась, наростивши потужні текстові та науково-теоретичні м'язи, велика експресіоністична доба (1909 — 1939). Яка у своєму *історичному* вимірі тривала, як мінімум, ці тридцять років. Утім, як світогляд, стиль і поетика, — експресіонізм, поза сумнівом, залишається актуальним і для наступних десятиліть, — аж до нашого часу, але суттєвим є факт приналежності цього письменника саме до історичного німецькомовного експресіонізму. Ця приналежність, ясна річ, є не лише хронологічною або географічною, належність до експресіонізму вказують ознаки поетикальні, й передовсім, стильові. Твори з добірки «А насправді пані Блюм хотіла б познайомитися з молочарем. (21 історія)» належать до однойменної книги, що з'явилася друком далекого 1964-го року й зробила її автора відомим письменником. До публікації у «Кур'єрі Кривбасу» я, на жаль, не був знайомий із цією цікавою, енергетичною та, майже у манері Василя Стефаника, ляконічною прозою. Прозою, яка насправді чіпляє та заслуговує на пильну читацьку увагу, незважаючи навіть на те, що теперішній час вимагає від літераторів зовсім іншої поетики, інших ракурсів та інших емоцій — себто, повної їх відсутності, — аби читачеві, не дай Боже, не муляло і не боліло, аби він спокійно й бездумно вживав свій прісний попкорн.

Виявляється, в підсумку цієї історії, що «насправді пані Блюм хотіла б познайомитися з молочарем», — так просто, насправді, й, у побутовому сенсі, банально. І так складно, водночас. Бо подолання побутової млявості передбачає, як мінімум, докладання певних людських зусиль. Аби почати знайомство, треба, як мінімум, поча-

ти розмову. Принаймні, зустрітись очима. «Зробіть так, аби я могла говорити з вами», — написав свого часу Моріс Бляншо у своєму лаконічно-сконденсованому експериментальному романі «Очікування Забуття» (1962). Не уявляю, чи знав П.Біксель цей відомий текст М.Бляншо, пишучи свою власну книгу, але в принципі, міг би й знати, популярність Бляншо сягнула на початку 1960-х свого апогею. Подібно до цього знакового твору французької літератури, в коротких історіях П.Бікселя центром усесвіту стає саме *письмо*. А самі ці історії, якби Біксель виявив хоч трохи більше жанрового та експериментального волюнтаризму, можна було би з легкістю об'єднати в єдиний і, по-своєму цілісний, романний текст. Бо всі ці історії, — передовсім, про мову як феномен людського буття, і про самотність, як найвагоміший модус, знов-таки, цього буття. До слова, за Гайдеггером, *очікування* і *забуття* є вагомими модусами, які забезпечують темпоральність екзистенції. Зрештою, це зрозуміло, бо якось інакше *тривати* й *перебувати* у цьому світі — нам не дано.

Згадую принагідно невеличкий роман сучасного французького письменника Крістіяна Остера «Побачення» («Les Rendez-vous», 2003). Оповідач і центральний персонаж цього твору займається тим, що лише *активно очікує*. Ледве не сидить на березі річки й очікує. Не на березі, звісно, він має звичку чекати в каварні, призначаючи там уявні побачення жінці, яка від нього пішла. Він знає, що ці побачення відбутись не можуть, бо жінка навіть не здогадується, що їй призначають побачення, що на неї чекають. Утім, можливо, й здогадується, але це нічого не додає до історії марних очікувань. У цьому гумор і сумна метафізика подібного очікування. Герой безкінечно самотній, його очікування конотується із забуттям, — майже за Морісом Бляншо. Не менш самотніми у цьому романі є й інші нечисленні персонажі, включаючи мешканців паризького зоосаду (один із героїв є працівником зоосаду й мешкає на його території; зоосад, відтак, відіграє помітну роль у хронотопі роману, а можливо, навіть і в ідейно-інтонаційному його наповненні-змісті). Фактично, всі учасники романного дійства чекають на когось, або ж просто сподіваються позитивних змін у своєму житті. Не докладаючи реальних зусиль задля цього, натомість перетворюючи своє чекання на забуття. З точки зору суспільної моралі, у стані такої майже летаргії ці люди живуть не особистим автентичним життям, а швидше перебувають у замороженому забутті. Як почувають себе самі ці герої? Складно сказати однозначно, але їм швидше комфортно в такому стані, ніж навпаки. Самотність у чеканні, відсутність зайвих

рухів, — такою є формула К.Остера. Вона, врешті-решт, спрацює, і два окремих різнополюсних чекання-очікування зливаються в пестошах-любошах, відкриваючи для себе спільну, хай і дещо туманну, життєву перспективу. Хоча читачеві все ж зрозуміло: попереду в героїв — нові й нові випробування, наразі уже коханням, егоїзмом, здатністю до мінімальної жертвовності та компромісів.

І в цьому, насправді, немає нічого дивного, поготів, у немає жодної драми. Бо *письмо*, яке витісняє мову, компенсує не тільки можливості та перспективи; *письмо* в цьому випадку стає цілим світом, — по-своєму, суб'єктивним, але реальнішим за саму предметну реальність, *доступну людині у відчуттях*. І спробуйте щось поміняти у цій невідворотній системі. Це навіть не примітивна таблиця множення. Головною темою Моріса Бляншо, як відомо, була можливість існування літератури у її зв'язку зі смертю. Вирішення поставленої задачі відгонить парадоксальністю, та вже: *необхідність літератури* пояснюється її неможливістю, а неможливість смерті — в її об'єктивній необхідності. Самотність, *письмо* і мовчання Моріса Бляншо, або й Пітера Бікселя в циклі мініатюр, — на диво суголосні розумінню автентики людського існування у хрестоматійно-відомих рядках українського поета Володимира Свідзінського:

Три радості у мене невідіймані:
самотність, труд, мовчання.

Метафізичне життя будинку (будинків), яке піддається письменницькій обсервації в циклі Бікселя, — це алегорія існування автентичної особистості. Яка в суто модерний спосіб намагається убезпечити себе від корозії, яку приховує у собі натовп («торжище», за В.Свідзінським). Це мінімальний пасивний спротив, на який лише й здатна людина ХХ століття, як це розуміє письменник. На щастя людини минулого століття, тоді ще не було сучасних засобів комунікації (а значить, *тотального контролю та поневолення* з боку масштабних і безапеляційних структур на кшталт ліберальних держав або транснаціональних корпорацій), а відтак, спротив іноді бував доволі ефективним. За бажання можна було уникати навіть об'єктиву фотокамер (показовим є приклад все того ж Бляншо, фотографій якого майже немає). Натомість, можна було експериментувати із самозбереженням за рахунок *письма*, мовчання й самотності (чого лише вартий приклад, скажімо, вже згаданого В.Свідзінського). Ці складові боротьби за людську автентичність знаходимо і в мініатюрах Бікселя, чиє *письмо* є зайвим нагадуванням, якою могла би

бути, але так і не стала *людина модерна*. «В мені уже народжується Бог», — записалось іншому українському поетові, Василю Стусові. Цей рядок можна прочитати сьогодні як перемогу, знов-таки, письма над мовою. Бо подібне зізнання не може звучати в мові, воно має сенс лише у собі й водночас корелює зі смертю — лише на письмі. А зіткнення письма зі смертю і вся неможливість їх побутової артикуляції, — це і є *велика справа літератури*. Хоч за Бляншо і Бікселем, а хоч і за Свідзінським і Стусом. *Безгоміння літератури, мовчання літератури*, — укотре шукає вірних; можливо, вони вже поруч.

Опісля народження — всі ми ніби зрізані квіти, повільно агонізуємо, маючи за перспективу виключно смерть. Попереду — тільки смерть, усе найприємніше вже позаду, в часах до нашої появи в цьому страшному світі. Очевидно, найгіршим для людини є неможливість виснувати хоча б якийсь позитив зі смерті. Бо смерть — це не повернення до ідеального стану, а похмура й сумна безкінечність; місце, з якого уже неможливо кудись повернутися, щось почати спочатку, вклеїти чистий аркуш тощо. Це суцільна і прикра уже неможливість, простерта у часі, *якщо він насправді існує, час*. Навіть релігійна людина мусить це усвідомлювати. Втім, позбуватись ілюзій страшенно боляче. Це безперечний факт. Коли зникає людина, залишається хіба що її письмо. Артефакти мистецтва також залишаються, але їх так само руйнує час. Тоді як письмо надається до пролонгації ледве чи не безкінечної. І в цьому, зокрема, його окрема привабливість. Письмо відкриває радість, якій, як на мене, немає кінця, — час укотре втрачає свою актуальність. Це знають великі письменники; це знають великі актори, і в цьому знанні присутність окремий вагомий сенс.

Світ є страшний у своїй об'єктивності; у факті, наприклад, смерті, якою людина вивершується. Залишається тільки письмо і самотність. Усе інше — ілюзія. Літературі, хоча це й мистецтво слова, властиве безгоміння — майже за видавничою анотацією, що прикрашала одну із книг М.Бляншо, оприлюднену у видавництві «Галімар». Людині не властиво говорити на самоті. Втім, іноді ми щось подібне спостерігаємо, але в кожному такому випадку до людини, що промовляє сама до себе або до безтілесних янголів за лівим плечем, ми ставимось із підозрою й навіть із видимим страхом або упередженням. Самотність завше пов'язана із мовчанням. Жодна теорія діалогічності не спроможна підважити метафізичне мовчання літератури. Таким був француз Бляншо, таким же *просвітленим* постає перед нами й Пітер Біксель. Пані Блюм бажала всього-на-

всього познайомитися з молочарем, але звідки йому дізнатися про її бажання? Їй треба було залишити принаймні якесь повідомлення з цього приводу, подати хоч ледве помітний знак. Цього не сталося. У більшості з нас життя проминає за точно такими ж правилами. Принаймні, життя, пов'язане з літературою, якій притаманна відсутність мовлення. Мовлення, звісно, заступить письмо. Коли западає суцільна мовчанка, нічого, окрім письма, взагалі не лишається. У своїх найбільш привабливих спробах література — це завше мовчання, адресоване комусь і водночас, нікому. Це те мовчання, яке підштовхує одних до самогубства, а інших випробовує на волячий терпець. Приклади настільки добре усім відомі, що нагадувати та перераховувати їх немає потреби. Хіба що згадати когось із останніх? Як от Герасим Люка, який не витримав мовчання поезії в умовах сучасної Франції і добровільно пішов із життя. Або Ігор Римарук, який відійшов у своє мовчання, але вірші й надалі звучать, викликаючи з пам'яті його погляд крізь окуляри та дещо незграбну непристосовану постать, закутану в довгий зимовий шалик...

березень 2010 р.

ЄВРОПА, ЯКОЇ МИ ПРАГНЕМО [?]

Віржини Депант. *Дрессированные сучки: Роман.* / Пер. с фр. Елены Клоковой. — М.: Иностранка. — 2003. — 224 с. — (За иллюминатором).

Як свідчить роман Віржині Депан «Дресировані сучки», проблеми в житті людей бувають прямо пропорційними до відсутності моралі в їх таки незрозумілому й хаотичному житті. Втім, не дуже віриться, що вісім озброєних бандитів можуть так просто заявитися серед білого дня до піп-шоу в сучасному Ліоні й розстріляти адміністратора та цинічно й жорстоко покалічити одну з танцівниць (працівницю цілком легального, зауважу, закладу, який відраховує податки до місцевого бюджету). Після чого спокійно залишити заклад, почувачись правдивими господарями життя та зовсім не переймаючись поліцією. Швидше за все, такого в сучасній Франції давно немає, саме тому молода письменниця й ностальгує за такими фабульними американізмами часів освоєння дикого Заходу. Зрештою, література й не повинна мати нічого спільного із реальним життям. Справжня література висвітлює зачасні інтенції та глибинні потюки свідомости, тобто події, які відбудуться хіба що в майбутньому. У житті — протести студентів і транспортників, спалені машини й сутички із поліцією, а в романі вигаданий і моторошний по-своєму світ порноіндустрії, в якому так само, як і деінде на іншому виробництві, люди живуть, працюють, відпочивають, кохають, ревнують, ненавидять, убивають.

Віржині Депан (1974-го року народження, як от наші Жадан і Дністровий) дебютувала романом «Трахни мене» («Baise-moi», 1993). Як розуміємо, ця авторка є навіть не речником сексуальної революції далеких, майже нереальних 1960-х, а дещо інфантильним коментатором доби завершального розпаду, останньої декади інфернально-привабливого ХХ століття. Впродовж згаданої декади вона встигла видати ще два романи — «Привабливі речі» («Les Jolies choses», 1998; премія Флора) і «Дресировані сучки» («Les Chiennes savantes», 1999), — перетворившись на *ніби-то* модну авторку, яку знають навіть деякі вітчизняні письменники на кшталт Андрія Кокотюхи (див. його «аналітику» «Вибуху не сталося», присвячену С.Жадану). Російські видавці письменниці вважають її творива *бомбами*, що вибухаючи, кожного разу лише зміцнюють і без того скандальну славу авторки. Не знаю, як на рахунок бомб, не говорячи вже

про скандальний суспільний контекст (бо невже сучасного читача можна ще й досі бодай чимось епатувати?) її творів. Утім, В.Депан, як на мене, напавду вставляє свої п'ять копійок до палітри сучасної французької прози, — позаяк епоха елегантної Франсуази Саган або брутально-рафінованого Моріса Бляншо давно вже позаду, а нині у французькій літературі час, якщо не Нотомб, то принаймні, Депан. І в цьому, на жаль, є своя неспростовна логіка — надто вже просто й цинічно живе сучасна людина, зокрема й людина Старого світу, до якого усім нам сьогодні кортить, і де нас насправді ніхто не чекає. Але нам все одно кортить; можливо, твори Депан бодай мінімально притлумлять нашу воістину дитячу нетерплячість стосовно тієї Європи. Не говорячи вже про те, що ми й так, споконвіку, в Європі. І європейцям ми насправді потрібні не меншою мірою, аніж вони нам. Про всі ці мало цікаві речі, як не дивно, таки змушує рефлексувати модна французька авторка.

Депан не є ані вишуканим майстром сюжетної прози, ані помітним хоч трохи стилістом, ані автором цікавих формальних прийомів. Вона досить банальна в своїй *майже жіночій прозі*, проте в цій банальності знає міру, поводитьсь з підготовленим читачем коректно та обережно. Мабуть, у цьому і полягає відносна читабельність її творів. Ще варто згадати обов'язкові елементи детективно-екзотично-пригодницького жанру, які теж на своєму місці, але використовуються дозовано й доволі прагматично. У даному романі — це собака-вбивця, на рахунок якого три жінки-жертви, хоча собака, ясна річ, не отримує насолоду від того, що робить, він є лише виконавцем напівусвідомленої волі своєї не зовсім нормальної хазяйки, що безкінечно й безпідставно ревнує свого чоловіка буквально до *всіх жінок*, що живуть поблизу. І яка ніби теж не збиралась нікого вбивати, але убивши, вже не може зупинитися, й відчуває при цьому реальне людське задоволення. Власне, пізнає ту неповторну людську насолоду від убивства, яку здатна відчувати лише людина, і яку ніколи не зможе відчути звір, бо звір без потреби не убиває.

Оповідачка на ім'я Луїза працює в секс-індустрії, — танцівницею в піп-шоу. Їй пропонують зніматися в дорослих фільмах, але вона неодмінно відмовляється, і справа тут зовсім не у моралі. Відмінність її від інших товаришок по цеху полягає в тому, що вона не реагує на мужчин, вона їх просто не впускає в себе — в прямому й переносному сенсах. Відповідно, навіть мешкає разом із рідним братом Гійомом, а за жінками та більшістю їх жіночих проблем спостерігає ніби збоку, навіть не розуміючи їх до кінця. (Промовистою

є історія на маргінесі романної дії; за стінкою помешкання, яке ви-
наймають Луїза з братом, живе жінка, яка врешті-решт закінчить
доволі погано, і все це — знов-таки, через дурнуваті ревності та не-
впорядкованість людського життя). Але все це до певного часу, а
саме — до того дня, коли вона потрапляє на *свого* мужчину, який і
зробить її врешті жінкою, — істотою, яка живе й відчуває свою ек-
зистенцію лише в ті менти, коли займається коханням, даруючи
йому насолоду й від цього факту отримуючи також неабияке задо-
волення: «Я могла лизати й смоктати його годинами й кожного разу,
як уперше, дивувалася, що здатна дарувати йому таку насолоду». Або: «Я зробила велике відкриття — моє ество переживає мільйон
різноманітних відчуттів, коли він у мені, я створена для того, аби
белькотіти незв'язно непристойності в гарячці, вигинатися та ви-
бухати». Сцени кохання в романі виглядають жорсткішими навіть
за сцени вбивств. Це засвідчують і рефлексії оповідачки, позбавле-
ні сантиментів: «В усьому цьому не було нічого еротичного або за-
гадкового — ані легких доторків, ані дражливого очікування, лише
вага чоловічого тіла й проникнення до горлянки, і яйця, що б'ють
по сідницях, і струмись сперми в обличчя, і стиснуті груди, аби йому
було зручніше кінчати, і удари об стінку. Скажені перегони, і про-
будження почуттів, і непритомність — але тільки не ніжність». Але
справа в тому, що все це героїню цілком улаштовує, їй *саме так і
смакує*. І заради чергової порції цього фізичного та морального за-
доволення вона здатна навіть убити людину, до того ж, найближчу
подругу. Воістину, гуманітарні запити жінки мають аж надто багато
спільного із чимось суто тваринним і рефлексорним; не випадково,
в цьому романі жінок часто називають *сучками, що течуть*, причо-
му, так про жінок говорять самі жінки, розуміючись, мабуть, на цій
проблематиці. Додам, що це позиція самої авторки, а я наразі лише
коментую жіночий текст. Хоча й за таких умов авторові сих рядків
не набагато простіше, бо *писати про жінок* — це все 'дно, що ходити
по мінному полю у протигазі.

Утім, звичка жити, дослухаючись до своїх інстинктів, характе-
ризує передовсім найогиднішого персонажа, Віктора, в якого й за-
кохується оповідачка Луїза. Словом, все як завше, хороша дівчинка,
якщо й повинна закохатися, то неодмінно в найгіршого самця та
невиправного злочинця. В.Депан проте наголошує, що підкорює
своїх жінок Віктор не фізичними якостями й навичками, а тим, що
є неабияким майстром розмовного жанру. Втім, це чергова баналь-
ність: мовляв, ці істоти, жінки, люблять спочатку вухами. Як би там

не було, але на розмовний жанр ведуться всі жінки, окрім оповіда-
чки, яку негідник жорстоко гвалтує, ламаючи спочатку фізично, а
потім уже остаточно підкорюючи собі; не виходить у нього лише із
фаховою повією на ім'я Соня. На Соні Віктор всерйоз проколовся й
міг би нарешті закінчити свою блискучу кримінальну кар'єру, але на
допомогу йому встигла Луїза й, не вагаючись, прикінчила подругу,
вистреливши їй у обличчя. Елементи детективно-мафіозного жанру
використані автором уповні, без цього сьогодні, треба думати, вже
й не можна обійтися, тож у романі таки вистачає трупів. Крім того,
в романі присутня розгалужена кримінальна структура, що тримає
в руках усе місто Ліон, і якою керує жінка на прізвисько Королева-
Мати.

Роман по-своєму цікавий економічністю засобів і ледве поміт-
ною театральністю; всі події й розмови відбуваються в невеличкій
затишній каварні, а крім того — лише у кількох, не менш герметич-
них локаціях. Франції, як такої, читач не зустріне і не відчує. І це,
як на мене, недолік. Події роману могли б мати місце у будь-якому
іншому куточку світу. В епіцентрі романних подій, треба думати, пе-
ребуває загадкова жіноча логіка в обрамленні вже згадуваних жит-
тєвих і белетристичних банальностей, які, як не дивно, для рома-
ністики й надалі лишаються актуальними. А починається роман із
напівпрозорого натяку-попередження на адресу читача, що праця
в секс-індустрії є передовсім доволі *небезпечним* заняттям, і тільки
вже потім — складним, некорисним, напівкримінальним, амораль-
ним тощо. Загалом, враховуючи популярність цієї авторки, романи
якої вже перекладені кількома мовами, зокрема й російською, мож-
на зробити доволі втішний висновок: навіть посередній сучасний
український прозаїк виглядав би в світі доволі незле, будучи пере-
кладеним, наприклад, французькою. Тільки от, хто ж його стане пе-
рекладати? Питання — майже риторичне.

січень 2009 р.

РОЗТИРАЖОВАНА ВІДСУТНІСТЬ

Кристиан Остер. Свидания: Роман. / Пер. с фр. И. Радченко. — М.: Иностранка. — 2007. — 160 с. — (Иллюминатор).

Я люблю, коли я там, де хто б і ніхто не подумав,
Там, де годі шукати, якби збожеволів чи вмер.
Коли є самота і усмішка, підсвічена сумом,
Коли в люстрі стіни — той, хто жив і умер не тепер.
Тарас Федюк

Коли читаю аж настільки комфортну зарубіжну прозу, мені не доводиться перебудовуватись і прилаштовувати свої ментальні та почуттєві мембрани до відповідних чужинецьких систем, — серед них, я відчуваюсь своїм, *я відчуваюся майже вдома*. І навіть відсутність мапи Парижа в моїх читацьких руках анітрохи мене не бентежить. Бо в таких творах герої хоч і рухаються невідомим для мене містом, але зовсім не топографія визначає свідомість, — мою та їхню, а деякі, приміром, зовсім факультативні речі; як от *бажання бути щасливим*, а ще більшою мірою — якась нездоланна інтенція зробити щасливим того, хто спить у твоєму ліжку, нечутно дихає поруч або, вряди-годи, — шепоче в твою телефонну рурку. Твори, предметом зображення яких стає майже невідчутна легкість буття, сьогодні вже є раритетними. Ми шукаємо їх у історіях літератур, іноді віднаходимо, але відчуваємо, що їх час нестерпно не співпадає із нашим стриженом часом; із цим поліфонічним дискурсом, у якому нас убивають, а ми, радісні та усміхнені, продовжуємо сплачувати податки й думати про майбутнє. А справді, за декілька місяців у цій країні не можна буде палити в громадських місцях, зокрема, в каварнях і ресторанах. Що будуть робити герої майбутніх літературних творів, замовивши філіжанку кави або стопочку коньяку? Чи достатньо буде запропонувати їм безкоштовний Інтернет, заборонивши натомість шкідливий сигаретний дим? Ресторатори невдовзі про це нам розкажуть без евфемізмів. І позбудуться, звісно, бізнесу, це зрозуміло і без додаткових польових досліджень. Це стосовно того, від чого ми готові відмовитись, нічого не попросивши взамін, а надалі я говоритиму виключно про художню літературу, попри те, що її зв'язки з реальним життям є значно глибшими, ніж іноді нам здається.

Маленький роман Крістіана Остера «Побачення» (2003), насправді, — простий, як двері. Цей твір — яскравий приклад того,

що письменник Іван Андрусак називав свого часу *середнім романом*, і якого катастрофічно не вистачає сучасній українській літературі. Без жодного патосу та найменшого надриву, поготів, — не дбаючи про задоволення сучасних вульгарних смаків, французький письменник розповідає просту і, водночас, дещо екстравагантну та помірно естетизовану історію міжлюдських стосунків, — стосунків між чоловіком і жінкою, а на сюжетному маргінесі — ще й ледве означені взаємини цієї жінки з її шлюбним чоловіком та їх спільними дітьми. Діти на час короткої романної дії (три доби) залишаються з батьком, а їх мати йде геть із родини (але за цілковитої згоди свого чоловіка) й чекає (і в цьому, дещо невмотивованому чеканні) полягає, мабуть, основна фішка роману) зовсім на *іншого* чоловіка, у якого, за збігом обставин, нещодавно так само не склалося з його подругою. Побачення двох дещо дивних і помітно розгублених людей («Я зовсім нічого не знаю про своє життя», — щиросердно зізнається героїня майже сторонній людині) невдовзі таки відбулося, й усе в них у романному часі складається ніби добре, але на сюжетному овиді все ще лишаются діти, які так і не зрозуміли, де і чому так нагло поділась їх мама. Але навіть цей тривожний фабульний цвяшок не стає на перешкоді потенційного щастя героїв; їх досить серйозні психологічні проблеми вирішуються ледве не самотужки. Коротше, це зовсім, можливо, не драма і, в жодному разі, — не мелодрама. Хоча фабула ніби-то апелює саме до цього жанрового вирішення, адже йдеться про руйнування родини, в якій є двоє дітей. Але ж це сучасна французька проза, — не надто густа, аби в ній задихались від браку повітря думки героїв, автора і читачів; і анітрохи, водночас, не примітивно-банальна. Найголовніше, вона — просто *жива*, ця проза про дивні стосунки звичайних людей доби супермаркетів, фактично, — наших сучасників. Підозрюю, таких історій чимало і в Україні, але наші письменники не здатні їх розповісти цілком доступною та, водночас, вишуканою мовою. Наші пишуть або вже занадто просто, або неймовірно ускладнено. А критики потім здійсмають гвалт, мовляв, *у нас немає літератури*. Зрештою, у нас її справді немає, але менше з тим.

За великим рахунком, це — роман про *відміни самотності*, як сказав би, можливо, Юрій Шерех, якби встиг прочитати цей твір. Текст дихає на повні свої легені цією самотністю, що глибоко укорінилася в людях, у місті, в ріці і мостах, у самогубцях, у напружених або усміхнених обличчях офіціантів, у каварняних столиках, до яких хтось уперто не поспішає, а хтось інший не менш уперто че-

кає. У певному сенсі, лейтмотивом роману Остера можна вважати відомі слова М.Уельбека: «Не варто боятися щастя, — його немає». Самотність у цьому романі є самодостатньою, вона об'єктивна, як і саме життя. І адекватного виходу з цієї об'єктивності бути не може. Нас народжують і ми одразу стаємо самотніми, втрачаючи разом із перетятою пуповиною свою комфортну суверенну територію. А далі — лише скорботне життя та вервечка страждань живої істоти. І, врешті, — смерть. Там, де смерть, нічого уже не буде. Там ніхто нікого не поцілує і не відчує таємно-змовницький потиск руки. Чи випадково вважається, що про мертвих можна говорити виключно добре, або — нічого? І чому в іншій максимі йдеться про те, що добре буває лише там, де немає нас? Не зачіпаючи мітологічний дискурс, міркуючи з позицій людини нашого часу, можна сказати, що всі основні події відбуваються з нами виключно за життя. А далі — мовчанка, надалі — п'ятьма. Математичний нуль і нуль екзистенційний. Чи можна говорити недобре про нуль? Про нього в принципі немає сенсу щось говорити. А якщо вже говорити, то хіба що вигадувати, а вигадки, зазвичай, бувають приємними, хай і оманливими. Так звана *квадратура круга*, цілком можливо, знаходиться також там. У цьому й полягає дурнуватий жанровий сенс *утопії*, — говорити про речі, які неможливі та недосяжні, — ані для живих, ані, поготів, для небіжчиків. Утім, достатньо вже, мабуть, лірики.

Тож, роман Крістіяна Остера — про звичайну людську самотність. Його назва, «Les Rendez-vous» («Побачення»), — безпосередньо співвідноситься з актуальним феноменом самотності. Побачення — це численні й, у підсумку, мабуть, безглузді спроби *уникнути* самотності, *нагодувати* самотність, *убити* свою самотність — спроба *одурити*, врешті-решт, саму очевидність безперспективності подібних спроб. Крістіян Остер у доволі вигадливий спосіб підкреслює марність боротьби із самотністю. Його герой-оповідач Франсіс, який три місяці тому втратив свою молоду й легковажну подружку Клеманс (вона просто пішла від героя, очевидно, не потребуючи більше його; можливо, розмотуючи нитку власних подальших безглузвих пошуків-спроб), не вигадує нічого ліпшого, як призначати їй побачення у каварнях, але *не повідомляючи* їй про це: «Відколи ми з Клеманс припинили бачитись, я ще цілих три місяці призначав їй побачення. Але її не сповіщав, так було певніше. Вкажи я їй місце, число і годину, вона би, найвірогідніше, не прийшла й тим поглибила б мої муки марного очікування, а цей нехитрий прийом дозволяв не ображатися на неї через те, що вона не з'явилася». Герой

поводиться майже, як божевільний, але насправді просто боїться, що жінка не погодиться прийти на побачення; відтак, зрозуміло, що Франсіс, усього-на-всього, інтуїтивно намагається уникнути болю («так певніше»), — *мабуть, йому вже про це щось було відомо*.

У романі вистачає парадоксів у манері В.Домонтовича, саме він спадає чомусь на думку. (Можливо, тому, що цей український письменник є чи не *найбільш європейським* із-поміж інших наших. Це, якщо забути на мить про жадливого пасинка національної культури, *незрівняного* та *неперевершеного* Ігоря Костецького). Так, уже на початку твору читаємо: «Отже, тепер, коли вона пішла з мого життя, я міг спокійно присвятити себе повністю їй». Або: «Сама думка, що жодного поспіху немає, дозволяла мені обрати поспіх». Утім, і парадокси найчастіше мають суто практичне значення, інакше просто не вижити: «Очікування обернулось для мене в звичку, і ця звичка, як і будь-яка інша, стала формою адаптації до життя». Подібні міркування героя не можуть не зацікавити читача. Це не одвічні *убогі* слов'янські питання — *хто винен і що з цим робити*. Це — просто цікаво, інтрига виникає з майже побутового ґрунту, фактично, з нічого й упевнено міцнішає та розвивається. І треба насправді бути Крістіяном Остером, аби з цього *нічого* зліпити читабельне романне твориво: «У розлученні мені подобалось бачити її янгольськи чистою та, оскільки я не мав більше жодних зацікавлень у справі, що пов'язувала нас іще три місяці тому, я хотів поважати й кохати її в своє задоволення». У постійних роздумах щодо жінки, яка його нагло покинула, не надавши жодних пояснень, Франсіс, сидячи у каварні й спостерігаючи за жіночим тлумом, розмірковує, як мінімум, не банально, сягаючи при тому характеристичних осяянь та узагальнень: «На мить я впізнавав ходу, спідницю, погляд, але подібність тієї ж миті зникала, розчиняючись у загальній масі. Всі однакові. Кожна не та. Розтиражована відсутність. Мене відвідувало розчарування. Але не образа. Клеманс була не винна». Хто ж був винний, — такого питання перед героєм узагалі не стоїть. У нього *інший погляд* на речі. Погляд, зіптертий на екзистенційний досвід європейської культури всього ХХ століття. (Тут і Марсель, і Селін, і Сартр, — крута та вибаглива суміш, яку мені вільно трактувати сьогодні як *субстрат* сучасного французького модерністичного роману).

Оповідач, як і всі інші нечисленні персонажі роману, що уособлюють або ж ілюструють собою відміни самотності, ні до кого не має претензій. Франсіс чітко усвідомлює, що окремо ніхто у цілому світі не винний у тому, що Клеманс його залишила, віддавши пере-

вагу черговій самотності з наступним чоловіком, а інша жінка ніяк не трапляється на його шляху. Зрештою, проблеми пошуку іншої (наступної) жінки для Франсіса взагалі не існує. Він обирає нестандартну (доволі дивну) стратегію і віддається на волю *очікування*, яке усвідомлюється героєм як зречення-забуття, — від болю, від поспіху, життєвого тлуму з його неодмінною конкуренцією, яка не оминає (як переконливо показав у своєму дебютному романі «*Extension du domaine de la lutte*» (1994) Мішель Уельбек), і сферу аж надто інтимну, — власне, сексуальне життя людини в добу, *коли все продається, але, на щастя, і досі не все купується*. Треба думати, секс перебуває у безпосередньому зв'язку із коханням, але знов-таки, є нюанси: «Коли ми покінчили з газетою, Одрі запропонувала розгадати кросворд, я їх не надто люблю, але думка, що я буду розгадувати кросворд із нею, зізнаюся без сорому, виповнила мене абсолютним щастям, із нею разом я був готовий робити що завгодно, а розгадувати кросворд — це як займатися коханням, я не перебільшую; до речі, коханням я бажав зайнятися знову».

Самотніми є усі персонажі роману, окрім, можливо, дітей, двох хлопчиків, Антуана і Олександра, яким іще вистачає комп'ютерних ігор і, попри те, що три доби відсутня їх мама, вони не виказують жодних ознак тривоги, задовольняючись спілкуванням із батьком Симоном, нянькою Об і другом їх батька, Франсісом. По-своєму самотніми є Макс і Жанна, подружжя пенсіонерів, яке мешкає постійно на баржі, споглядаючи незворушну Сену, самогубців і їх рятувальників, безкінечних туристів та інші атмосферні явища. (Безіменні самогубці та їх фахові рятівники на річці Сена пов'язані між собою, очевидно, якимись глибшими сенсами, ніж просто ненав'язливі текстові спроби припинити боротьбу зі своєю самотністю з боку перших і спроби порятувати їх зусиллями других). Відокремленість, автономність від міста й світу решти людей. Одна спільна самотність на двох. Є у цьому якась ледь окреслена патологія. Гостинністю цього подружжя і скористалася Одрі, коли вирішила залишити обридлого їй Симона й чекати на Франсіса. Старі приязно надали притулок для Одрі, хоча про стосунки її з цими літніми людьми докладніше нічого не повідомляється. Просто друзі і — все. Можливо, й таке буває. Най буде.

Симон, батько двох симпатичних хлопчиків і чоловік Одрі, виглядає не менш самотнім, хоча життя його нібито склалось. У епіцентрі цього життя — зовсім не діти й дружина, а зоосад, у якому він мешкає, та звірі, яких він годує, за якими доглядає, і за яких на ньо-

му відповідальність. Дітьми Симон опікується постільки, оскільки якось інакше не можна. (Поготів, що десь поділась дружина). Втім, одного вечора він запрошує побути з ними няньку (ця жінка за сумісництвом є ще його коханкою), а ще іншого вечора дітьми опікується його товариш Франсіс, бо Симону забаглося повести коханку на лекцію (принаймні, так виглядає його пояснення). Симон цілком змирився із рішенням дружини *чекати на іншого чоловіка*, до того ж, його товариша, і ця його позиція виказує, знов-таки, певну приреченість. Про Об, коханку Симона, ми майже нічого не дізнаємось. Це молода ще жінка, блондинка з симпатичним бюстом, як зауважує мимохіть Франсіс, лише коротко її побачивши. На питання Франсіса, що в нього з цією жінкою, Симон відповів, що переспав із нею лише один раз. Франсіс зауважує в голосі друга помітний сум і не може зрозуміти, це пов'язано з тим, що це було лише раз, чи все-таки він сумує за зниклою дружиною. У контексті нескладного сюжетного мережива твору ця жінка лише увиразнює хаос і плутанину людських узаємнень. Випадковий секс, на жаль, не робить людей щасливими. Хіба на короткий час, ніби даруючи жадане відтермінування від думок про найболючіші речі, зокрема, і про самотність, яка нікуди не відступає, не знаючи відпочинку й відпусток. Герої й надалі лишаються сам на сам зі своєю самотністю. І що з цим робити, — на жаль, невідомо.

Усвідомлене переживання самотності (і це, перебуваючи в шлюбі й маючи від чоловіка двох дітей), певно, настільки нестерпне, що Одрі говорить про це з Симоном і за його згоди залишає власних дітей, і три доби перебуває на баржі в друзів, чекаючи (у дещо *абсурдний* спосіб: «Я пішла, аби чекати на тебе») там на Франсіса, до часу не повідомляючи йому про дивне своє чекання. Абсурд можна здолати лише *почавши розмову*. «Зроби так, аби я могла говорити з тобою», — написав свого часу Моріс Бляншо, розірвавши на мить зачароване коло, але тільки на мить. Що й робить, урешті, й Одрі, запрошуючи по телефону Франсіса на їх перше в житті побачення. До цього вони бачились лише кілька разів, коли Франсіс зі своєю подружкою Клеманс відвідував Симона й Одрі у них удома: «Одрі прийшла сюди заради мене. І пішла так само. Я сам не розумів, що я для цього зробив. Хіба що кохав Клеманс. І чекав на неї. Нічого більше. Це приблизно все, що Одрі знала про мене. Що я кохаю. Навіть про очікування не знала. Вона і бачила мене разів чотири-п'ять. Із Клеманс. А потім я у них не бував». Як виявилось, Одрі помітила погляд, яким Франсіс дивився на Клеманс, і це вирішило її

долю. Їй також забaglось такого погляду. Симон на таке був не здатний; здавалося, його цікавили тільки звірі: «Симон нікого рятувати не збирається, а от ми рятуємо себе, рятуємо від туги і розпачу, знаходимо один одного, не шукаючи, тому що вміли чекати». (Пізніше, як виявилось, Симона таки зацікавила Об, блондинка з бюстом).

Романна дія часом нагадує добре продумане й вивірене павутиння, в якому заплутались одночасно майже всі персонажі: «Отже, я думав про Одрі, і це ніяк не сприяло появі Клеманс. Взагалі-то, з цим очікуванням на Клеманс, що не кажи, все 'дно нічого не клеїлось. Я зосередився на Одрі, хоча вона не мала стосунку до справи. Але я зовсім не думав, що Одрі раптом опиниться тут, у каварні, замість Клеманс. З тієї простої причини, що на неї чекав Симон. Я не підміняв собою Симона, я брав у борг у нього трохи очікувань, от і все, аби йому було легше та ще, аби знайти собі заняття». Ось так чекає *на когось* Франсіс. Бо до телефонного дзвінка від Одрі на його автовідповідачеві він ні в чому не впевнений. Якби Одрі не повідомила Франсісові, що вже три дні чекає на нього, він і надалі чекав би Клеманс, якій проте, як уже говорилося, нічого про це не було відомо: «І тоді я почала тебе бажати, продовжувала Одрі. (Вона зверталась зовсім не до мене). А Симона не бажала. І чекати тебе в нього вдома також не бажала. Поготів, що ти припинив заходити. Я вирішила чекати на тебе в іншому місці <...> У такому місці, куди б ти сам ніколи не прийшов. Але де я мала б можливість чекати на тебе. Адже я прочекала три дні. Лише потім подзвонила». Цей дзвінок започатковує нову історію людських сподівань; принаймні, в житті Франсіса, яке допіру складалось із марних очікувань: «Я насправду таки не жив, але все-таки чекав, сподівався, навіть діяв, тільки все це тікало крізь пальці, тому що не було кохання, була тільки ця жінка, яка подзвонила мені, хоча вона ніхто, однак я боявся не зустрітись з нею, мені здавалось, що зустріч із нею — єдина можливість грамотно перейти в наступний день». Такі речі людина, у даному разі Франсіс, відчуває на інтуїтивному рівні. Реальну перспективу, зрештою, можна сплутати з банальною короткочасною інтрижкою, але не помиляється той, хто не робить спроб. Франсіс наважився: «Існувала жінка, яка мене бажала. Я її не кохав. Але». Але варто спробувати, підказує Крістіян Остер. І Франсіс його чує й робить маленький зустрічний крок: «Отже, вона мене кохає. Треба спитати її, чому, подумав я. І як. Словом, ситуація не з найгірших. Але це все одно, що йти на побачення без квітів. Непогано б їй щось принести. Дешицію кохання, подумав я. Крапельку для початку».

Невідомо, куди поділась Клеманс, але Франсіс і читач зустрінуть її на останній сторінці роману, це станеться ввечері у зоосаді. Клеманс споглядає у зоопарку чаплю. Вродлива, холодна, самотня Клеманс — стоїть на містку і дивиться на банальну чаплю: «Я її одразу впізнав. Постапу, профіль. Сумочку. Вона була такою ж вродливою, як і в моїх спогадах. Саме такою. Ніби я її туди помістив, а відтак забув». Героєві вже не хочеться з нею заговорити, поготів, — зустрічатися, тому він звертає вбік, аби вона його не помітила. Можливо, це говорить його досвід самотності поруч із Клеманс, у ліжку з Клеманс, — і відчутно лякає його своєю крижаною перспективою. Клеманс відійшла вже у простір, в якому панує ніщо, абсолютний нуль. Ще до цієї зустрічі Франсіс зауважує сам для себе, і це бачить читач: «Дійсно, я сидів у тому ж самому місці. І зовсім не чекав на Клеманс. Не залишив їй життєвого простору. Я розумів, що вона не прийде ніколи, а тому розпорядився цим простором на свій розсуд: я думав про інше». Клеманс для Франсіса поступово (упродовж трьох місяців) відходила в небуття: «Я добре виспався в забутті Клеманс і з думками про неї — я не відчував різниці. В думках і в забутті я бачив ту саму мумію». Певно, таку ситуацію, хоча б один раз, переживала кожна жива людина, і це не найгірше із того, що нам іноді доводиться переживати.

У романі, дія якого відбувається в Парижі, майже немає конкретного міста. Топографія тут присутня, але вона анітрохи не заважає спостерігати за людською самотністю. Не місто, треба думати, цікавить автора, а вслід за ним — і читача. Є лише поодинокі маркери, — орієнтири на місцевості: зоопарк у Ботанічному саду з його безкінечним потоком відвідувачів; Нотр-Дам, перед яким зупинялись і деякий час стояли герої, усвідомлюючи власну короткочасну примарність біля його незворушних стін; набережна Сен-Бернар, де Франсіс і Одрі упіймали таксі; бульвар неподалік майдану Кліши (передмістя, у якому мешкає Франсіс, а задовго до нього мешкав, приміром, Генрі Міллер); каварня поблизу Пантеона; площа Контрескарп; вулиці Ласепада, Жоффруа Сент-Ілера, Ліннея та деякі інші; схили парку Тіно Россі; Турнель, — один із мостів на Сені тощо. Аналогічно, жоден із героїв не показаний у системі виробничих або інших суспільних відносин. І, якщо із подружжям пенсіонерів більш-менш усе ясно, то інші, певно, десь працюють, заробляючи на життя, бо це пересічні громадяни без великих банківських рахунків. Тож, кожен десь чимось займається, але тільки обов'язки Симона визначені чітко, — він годує звірів у зоопарку (власне, лише

хижаків). Але й праця Симона представлена ніби не зовсім усерйоз і схожа більше на таку собі розвагу для дорослої людини. (Ця думка належить Франсісові). Поготів, що й мешкає він разом із дружиною й дітьми в будинку на терені зоопарку; тобто, його праця більше нагадує гобі, — цікаве та, для непосвячених, — трохи навіть небезпечне. Франсіс повідомляє про себе лише те, що працює в посередницькій фірмі й плювати хотів на свою роботу; Симон годує хижаків у зоопарку; Одрі — узагалі не працює. Об підпрацьовує нянькою й, можливо, ще десь навчається. Соціальний аспект із усіма його реальними зашморгами, — безперечно, вагомий, але, мабуть, не в цьому випадку.

Ця романна історія — лише кінець одних стосунків і ледве окреслений початок інших. Можна песимістично стверджувати, що ніякого адекватного та комфортного виходу з людської самотності не існує, але це нічого не означатиме. Пересічні люди, які складають більшість на цій планеті, взагалі не замислюються над такими речами, у людей вистачає й дріб'язкових матеріальних проблем, які тлумлять багато чого в людині але не все. Завше знаходиться час для себе. (Це, приміром, коли ти лежиш у ліжку й не розумієш, чому ти іще живий; що ти забув тут, і де твої речі). Крістіян Остер у цьому конкретному романі — анітрохи не похмурий, хоча й усвідомлює ваготу заявленої ним проблематики; він радше, — елегійний, притишено-сумний і, на диво, просвітлений; ще іноді — м'яко-іронічний, адже пише про морально-хворих, по суті, людей; про остаточно дивних і доконечно-нещасливих людей, — фактично, про нас із вами. І немає жодного принципово-топографічного значення, *де саме знаходиться цей сумний зоопарк*, — у Парижі, в Донецьку, у Києві... Можливо, найголовніші слова у романі залишаються так і не виголошеними, а належать вони Франсісові: «Для мене нормальне — це кохання, а ненормальне — його відсутність, і доказом служить той факт, що з відсутністю кохання неможливо змиритися, а до кохання звикаєш, але звикнути не значить розлюбити, навпаки, починається потім нова стадія облаштування, навіть домашні капці...». Ми прощаємось із героями роману в той час, коли в них іще нічого не вирішено в сенсі практичному, — попереду в Одрі остання розмова із чоловіком і побачення з дітьми, а Франсіс, відчувши нарешті деяку впевненість, чекатиме *свою жінку* на набережній Сен-Бернар...

23 — 27 липня 2012 р.

ДИЯВОЛ У РАЮ

Марио Варгас Льюса. *Похвальное слово мачехе: Роман.*

/ пер. с исп. А. Богдановского. — М.: Иностранка. — 2007. — 224 с.

Напевно, славетний перуанський романіст Марио Варгас Льюса, один із визнаних творців латиноамериканського романного буму, знайомий зі словами математика та життєлюбця Анрі Пуанкаре про *необхідність порнографії для дорослих пропорційно до такої ж необхідності казок для дітей*. Утім, наразі не про порнографію. Наразі — про дещо гірше. Про казку, в якій хлопчик зваблює свою мачуху. Яку, втім, без її згоди ніхто би не звабив, це зрозуміло. Тож, казка ця про загальну розбещеність людства, яку унаочнює та ілюструє дитяча розпуста й розбещеність. Себто, дитяча *потреба у чомусь такому* — загально відома, але зазвичай вона з успіхом до часу притлумлюється, і все гаразд; батьки спокійні та щасливі, а діти мають чекати *своєї черги, своїх жінок*. Інакше в романі М. В. Льюси «Похвальне слово мачусі» (1988). До речі, саме так двозначно назвав свій шкільний твір один із героїв роману, згаданий хлопчик на ім'я Альфонсо; він же — Фончо та Альфонсіто. Щоправда, його батько, відомий своєю пристрасстю до літературної та мистецької еротики, дон Рігоберто, одразу зауважив синові, що це влучна назва, але не для шкільного дитячого твору, а радше для еротичної повісті. Власне, щось таке й сотворив малий Фончо за активного сприяння мачухи, але не лише в учнівському зошиті, а і в своєму житті.

У шкільному творі він описав свої далеко не платонічні стосунки із сорокарічною мачухою й запропонував батькові прочитати свій опус, а разом і перевірити текст на предмет орфографічних й інших помилок. Батько почав читати й склянка з віскі випала з його руки. Така от *історія звичайного безумства*. Проте, не все так просто; свідомість дон Рігоберто, коли він дивиться на усміхненого й такого цнотливого сина, фіксує наступну думку: *ось так і має виглядати Люципер...* Це диявольське начало в дитині помічає й служниця, яка намагається присоромити хлопчика за його відверто підлий учинок (позаяк дон Рігоберто одразу викинув свою, таку кохану нещодавно дружину, на вулицю). Натомість Альфонсо при цьому намагається звабити ще й служницю. Тоді вона хреститься й із жахом правдивої католички тікає геть із кімнати, обіцяючи собі зовсім залишити службу у цій, безперечно, хворій родині. Альфонсо на це лише сміється. Він взагалі багато сміється, навіть, як на дитину зі щасливої

родини. І є в цьому щось надприродне, щось видимо потойбічне. Диявольське у дитині підкреслюється передовсім засобами контрасту. Ось як виглядає хлопчик: «Обличчя хлопчика було, здавалося, оточене сяючим німбом свіжості та здоров'я». І, як висновок: «Правдивий херувим, янгол небесний із літографії, яку дають на згадку про перше причастя».

Втім, зрозуміло, що до плекання *дорослих бажань* у дитині доклалися безпосередньо дорослі. Фривольна поведінка мачухи, яка найбільше боялася, що пасерб не прийме її й тим самим створить проблеми в її стосунках із чоловіком, максимально сприяла фізичному потягу хлопчика до дружини свого батька та власної номінальної матері. Так само причетний до проблеми, що виникла, й тато, відомий еротоман дон Рігоберто, який на несподіване запитання сина: «Що таке оргазм, тату?», дає наступну відповідь: «Ну, як тобі сказати... раніше це слово вважалося непристойним, але тепер уже ні. Воно стосується, розумієш, статевого життя, позначаючи задоволення, насолоду. Оргазм — це, власне кажучи, вершина фізичної насолоди. Відчувають його не лише люди, але й тварини багатьох видів. Коли ви в гімназії почнете вивчати біологію, вам усе пояснять докладно...». Але в тому то й фішка, що хлопчикові все уже встигла на практиці пояснити мачуха. Питаючи в батька про оргазм, Фончо відверто знущається зі старого, напускаючи при тому підкреслено янгольського виразу на обличчя.

Льоса у цьому романі є неймовірно тілесним у сенсі витворення романної етики та ідеї. Життя всіх романних героїв обертається передовсім довкола ідеї тіла. Виникає буквально культ фізичної краси, досконалості й гіпертрофованої уваги до проблематики тіла. Чого вартують лише сторінки, на яких зображено туалет дона Рігоберто, який триває по кілька годин. Лише після цього він нарешті буває готовий приєднатися до дружини, яка нетерпляче чекає на нього в ліжку. Фантазуючи при тому та, звертаючись у своїх фантазіях до образу пасерба. Або його ж, дона Рігоберто серйозні роздуми над важливістю процесу дефекації та помітна заздрість із його боку ченцям Тибету, які цю процедуру, використовуючи спеціальну техніку, довели до рівня максимально високого пілотажу. Як розумієте, цього дона не цікавлять жодні прокляті питання, бо його більше обходить спостереження за власними фекаліями та іншими продуктами власного білкового функціонування.

Дон Рігоберто розподілив догляд за власним тілом між усіма днями тижня, і це зрозуміло, бо інакше йому довелося б зранку до ночі

займатись своїм туалетом. Романна ситуація в душі чи то тілесно-хмільного Відродження, чи пізнішого, не менш радісного бароко, можливо, і гіперболізована та аж надто рельєфно представлена, й хоча спорадично повідомляється, що господар родини чимось там у житті конструктивним все-таки займається й буває у відрядженнях, але в читача складається стійке враження, що єдине заняття дона Рігоберто — це догляд за власним тілом і сексуальні втіхи в обіймах солодкої дружини Лукреції.

Барокова фактура роману оприявлена передовсім у дихотомії високого та низького, патріархального мистецького ідеалізму та сучасного побутового цинізму. Крім того, заледве присутній сюжет розгортається в умовах майже мітологічного декору, що матеріалізується в ототожненні доном Рігоберто себе з царем Лідії, а своєї дружини з Венерою — саме так, не менше. У кожному разі ці фантазії старіючого еротомана аж перенасичені естетизованою, хоча й дещо анахронічною, чуттєвістю. Так, те що відбувається у подружньому ліжку кваліфікується не інакше, як «лагідною битвою». А дон Рігоберто схвильовано говорить до дружини: «Починаючи від нашого весілля, Лукреціє, я почав вивчати мистецтво жити. Якби не ти, я так і помер би неуком, не пізнавши, що таке правдива насолода». Загалом, максимально відходячи від реального людського життя, письменник ніби ілюструє власні погляди на художню літературу, як на світ виключно вигаданий, нафантазований та ілюзорний; такий, що не має нічого спільного з нудьогою повсякденности. Це й не дивно, позаяк «потаємною суттю літератури й літературного покликання» Льоса вважає саме «суперництво з реальністю», про що, наприклад, авторитетно повідомляє у «Листах до молодого романіста» (1997). Сучасний читач мусить або прийняти незвичні й дивні умови романної гри письменника, або відкласти подібну книгу подалі.

Роман супроводжує пінакотека, що складається з шести творів живопису, переважно радісного та оптимістичного, але не без ложки дьогтю у вигляді двох робіт абстракціоністів, які, зрозуміло, належать потворному ХХ століттю й привносять відчутний дисонанс у позірно щасливий до часу гедоністичний романний дискурс. Воістину, все жахливе в житті людини з'явилося разом із минулим ХХ століттям. Враховуючи динаміку розвитку людства, залишається лише уявити, як воно буде далі. Сексуальні революції, як і соціальні, приходять, побудуть, і йдуть собі у небуття, але що нам робити із *поруйнованою етикою*, — наприклад, етикою та гігієною родинного життя, дитячого виховання й так далі? Я у жодному разі не є хан-

жею; навіть більше того, я такий же, як інші люди, й навіть цілком спроможний сприйняти слова Сезара Моро, які автор узяв у якості motto до цього твору: «Свою розпусту належить носити з гідністю, наче мантию монаршу, як ореол — най він незримий і навряд чи відчувається», і далі за текстом, — але все має свої незаперечні кордони. Втім, у тексті немає бруду; і це зрозуміло, це все-таки Льоса, людина культури, фактично — один із обраних нею. Цим романом М.Льоса розпочав своєрідну трилогію, таку собі гедоністичну *хвалу життю*, яку, на думку письменника, не здатна підважити навіть історія зі звабленням чи то пасербом сорокарічної мачухи, чи то мачухою малолітнього янгола...

І зовсім уже останнє: *диявол так само був янголом*, варто про це не забути, аби зрозуміти й сексуальні інтенції маленького хлопчика, й, у підсумку, неможливість дорослої та досвідченої жінки протистояти його бажанням, навіть знаючи наперед, що для неї це свято тілесности завершаться хрестоматійно відомим *вигнанням із раю*.

жовтень 2008 р.

ТРИ ЗОЗУЛІ З ПОКЛОНОМ

(Деякі міркування про молоду львівську поезію)

Перший поетичний імпульс —
звернутися до першооснов.
Себто — до страждання.
Накопичувати розчарування —
чим більше, тим ліпше.
Навчитися бути поетом,
означає розучитися жити.

Мішель Уэльбек. «Залишатись живим»

Ці міркування можна кваліфікувати не лише як *деякі*, але і як цілком факультативні. Звісно, у невеличкому тексті неможливо поговорити про всіх молодих поетів Львова, але про дебютні збірки Ірини Бандурович і Роксолани Савчин я, все-таки, спробую щось сказати. У цьому випадку матиме місце заледве не симультанний аналіз найперших творчих виявів-кроків; можливо навіть не кроків, а лише жестів і не вповні виразних обіцянок. Із третьою авторкою ситуація ще цікавіша, позаяк чи не вперше в житті я писатиму не про окрему збірку, а про добірку поезій (із якою ознайомився нещодавно у відновленому альманасі «Форма[р]т»). Наразі мова про Ірину Мулярчук, найбільш, поміж трьох, експресивну («звихнену», за її власною атестацією в одному з віршів). Як на мене, лірику цих, іще мало кому відомих поеток, сьогодні визначає не так спільний мотивний комплекс (хоча деякі кореляції помітні, — це майже завше лірика, обпалена коханням, *лірика змислів*), як добре відома українській поезії *експресіоністична* тональність. Вони помітно знервовані, розсмикані, хаотичні і дещо навіть неохайні в сенсі поетикального. Але, водночас, вони — живі. І це — головне; це те, що приваблює, манить, дивує. Вони, певно, чимало читають, і мітки цього читання залишають від узаємнення з їхньою лірикою подекуди цілком амбівалентні враження. Втім, навряд чи вони когось наслідують. Я цього не помітив. Вони наосліп ідуть своєю дорогою, ну а те, що дорога ця вже давно відома (хоча й дещо призабута після десятирічного топтання на місці поетів-двотисячників, поетів-менеджерів на кшталт А.Любки), анітрохи не псує загального враження. Я передбачав у багатьох своїх текстах, що до поезії мусить повернутися живий і зболеваний нерв, — автентичність і справжність мистецького вияву. Що ж до поетикальної майстерности та віртуозности, то цього варто праг-

нути; тож, доведеться ще чимало працювати. Менше думати про лаврові вінки, — натомість, працювати. Сьогодні ж мені багнетсья привітати їх здатність видобувати автентичні звуки зі старих припошених інструментів поезії. Вони, однозначно, мають літературне майбутнє. Яким воно буде? Хтозна. Побачимо. Що ж до минулого, то вони можуть його не любити, але мають його пам'ятати. Так учив Уельбек. І було б дуже добре, якби вони спромоглись уже ближчим часом прочитати його *керівництво для початкуючих поетів* «Залишатись живим» (1991). У ньому вони почерпнуть чимало цікавого та корисного, але передовсім, остаточно переконаються, чи потрібно писати їм далі, *чи варто ставати поетами*.

1. Музика TИshe

Савчин Р. *VIPshe: Поезії / Роксолана Савчин*. — Львів: Видавнича фірма «Афіша», 2012. — 64 с.

Мабуть, найбільші розчарування
припадають на долю тих, хто намагається
впорядковувати навколишню порожнечу,
доповнюючи її своєю власною. Проходячи
через вогонь опору та несприйняття, ми
обпалюємо волосся, зазираючи в очі
справедливій і всюдисущій зневірі.
Сергій Жадан. «Єрусалим»

Роксолана Савчин минулого року видала збірку поезій із оригінальною назвою «VIPshe». У цій назві вільно бачити не надто й приховане слово *virui*, але також і два окремих слова: *vir* і *she* — вона (англ.). На шмуцтитулі, окрім світлин авторки, бачимо також, винесені в якості мотто, слова Ральфа Емерсона: «Поезія — це віра». Й, попри те, що кожний поет спроможний подати своє власне визначення поезії, ігнорувати свідомий вибір поетки не випадає. Віра, як відомо, — штука аж надто ірраціональна та інтимна. Тож, надалі доведеться розбиратися не лише із віршами, але передовсім із *нею* (ліричною героїнею) та її *вірою*, представленою ось так одразу й дещо імперативно. Без натяків на можливі дискусії: «Віра лишається... навіть тоді коли мрій вже нема» («Мрії змиваються потом і слізьми...»). В астрофічних, здебільшого, віршах, лірична героїня перебуває, немов у мушлі, намагаючись знайти надійний притулок (віра — це також притулок) або й порятунок від голосів із зовнішньо-

го світу. Вона слухає музику тиші і з тривогою споглядає безумний світ-театр («Світ пульсує без жодного збою і навіть зупинки»; «Весь світ поспішає на сцену й від цього радіє»; «Крізь тунелі дощів гарним дивиться світ»; «Ілюзія вкотре майструє для світу колиску»; «А світ намагається витерти усмішку винну й безглузду») довкола своєї хатки. Їй кортить щось змінити, але вона не впевнена, чи це взагалі можливо: «Крихіткі механізми боюся сценарій невдалий / О Боже як складно зіграти нам цей епізод! / Як важко як тісно... Цієї сцени так мало / Щоб з неї зійти потрібен малесенький крок...» («Викорінення болю...»). Особисте й інтимне Р.Савчин зазвичай розчиняє в масштабному та суспільно-значимому, ледве не соціальному. Приміром, навіть у цьому випадку: «Крізь проекцію змін наражаюсь на тишу / Ледь скорботно вдивляється ангел зими / Обтруси трішки пір'я... Я змерзла поспішно / Приміряти на себе крила твої» («Збиті амфори тріщин уже не бояться...»).

Збірка «VIPshe» складається з двох розділів, між якими приблизно порівну розподілено вірші. Перший розділ має промовисту назву «*Висказано і недоомовлено*». Дискурсивна амбівалентність або й антитетичність цієї пари виразно вказує на єдність і боротьбу протилежностей, які завше відштовхуються з тією ж силою, з якою й притягуються. Медитативний характер цих віршів раз-у-раз підважується концентрацією граничних порцій вибухово-небезпечної енергії, яка загрожує елегійним інтенціям авторки: «Стікаються сльози у ринву натхнення / Діряві дахи... просочений струмінь / Нездійснені кроки несуть одкровення / І паростком світла змінюється сутінь!» («Бар'єри тунелі западини в тиші...»). Утім, щоб там не відбувалося поза межами хатки, лірична героїня має свою непомітну нікому радість: «Сповзає на плечі світу вселенська кволість / Натомість... Ти поряд» (Кордони нездоланні... фобії ліфти сходди...). Виявляється, ось так просто вирішуються деякі екзистенційні проблеми у цьому світі. І сперечатися з поеткою немає жодного сенсу, — мова про локальний індивідуальний спосіб розуміння. Не говорячи про відчуття. Вогнегасники порожнечі тлумлять пожежу чиеїсь самотності, чиеїсь віри, чиеїсь надії — у кожного з нас є хвилини, які недоступні нікому іншому. І багато про що тут говориться, але не про все. До послуг ліричної героїні не тільки тиша, але й *мовчання, адресованого собі*. Творець був доволі вигадливим, фантазії вистачило на безкінечну кількість світоглядів і життів: «Я вірю Ти чуєш і знаєш про що це мовчання» («Молитві натхнення зведено пізні пристанище...»).

Другий розділ має назву «*Всередині музики*». Як відомо, всередині музики можна й оглухнути або, як мінімум, втратити об'єктивне розуміння про цей предмет. Про це говорить і сама поетка, причому, ще в передостанній поезії першого розділу, ніби в такий от вигадливий спосіб переводячи читача до наступного розділу: «Всередині музики зовсім не тихо... / На вістрі октав задихаються тіні / Я хочу почути про що ця молитва / Де зводять палаци зруйновані стіни / І ран не лишає заточена бритва» («На гладі смиренній трапляються камені...»). Тиша виступає в цих віршах як об'єднавчий фактор. Її вистачає у розділах і поміж розділами. Вона як повітря, вона уже скрізь. Тиша, як ворожий дискурс; тиша, яка поглинає звуки й обличчя. Можливо, за тишею лірична героїня розпізнає щось на кшталт смерті або й щось жакливіше, — мова про нагло відчуту дискретність тривання індивідуальної людської самости. Й при цьому досить часто героїня просто не має з ким поговорити, в чому й зізнається не без стоїцизму й іронії: «Що вдієш? / Якщо не всі вуха чують сказані мовчки слова» («Слова що творились тобі...»). Екзистенційне у вічному мороці небуття: «Хвилини повисли чеканням на скронях / О Боже довкола така суєта!» («Ніч... сльотаво-цинічна із смаком портвейну...»). Подібних прозрінь можна й злякатись. Звідси крик постає заледве не порятунком, крик є тотожним буттю-тут-і-тепер, де він, зрештою, і має суто людські вияви та відповідні сенси: «Ховай мене! Від гостроти колізій / Крізь рейси втоми вилікуй мій світ / Безкрилий ангел... в нього безліч місій / Життя триває... Тане лід...» («Цілуй... до горла прикладай пекуче лезо...»). Втім тиша і звук виступає діалектичною парою; адже сказано іншим поетом, якому про звуки поетичного мовлення відомо заледве не все, що «тиша іде на звук» (І. Андрусяк). Як мені видається, Р. Савчин сьогодні ще вагається між поезією змислів (почуттів) і розмислів (рацію). До якого типу поезії вона невдовзі прихилиться, ми побачимо вже невдовзі. У будь-якому разі, з цією дебютною збіркою у Львові з'явилась цікава поетка, якій можна прогнозувати майбутнє. Але, повторюся: для цього їй потрібно ще багато працювати над формою, над параметрами поетикальними, уникати риторики й одвертих банальностей, яких у цій збірці також не бракує.

2. Дівчина з ведмедиком

Бандурович І. Зліпок янгола: Поезії / Ірина Бандурович. — Львів: ФОП Гордон О. Б., 2012. — 64 с.

І янгол пристрасти скривавленим крилом
Стікає, скапує з Ван-Гогового вуха...
Ірина Бандурович

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

Авторські спроби штучного філософування та ширших метафізичних узагальнень із використанням духової конвенційно-книжної емблематики (Атлантида, Сфінкс, Содом, Карфаген, Лета, Варавва, Іуда, Понтій Пілат, Мойсей, Фавст, де Сад, Ван Гог, Захер-Мазох, Берлінська стіна) навряд чи знайдуть удалий читачий відгук. Натомість еротична й любовна лірика в її, незамуленому цивілізаційними консонансами варіанті, — не може не вабити, місцями викликаючи правдиве захоплення. У цих *найліричніших* жанрах авторка нарешті доростає до себе справжньої, щемко відбиваючись у магічних дзеркалах кохання й болю, спричиненого цим дивовижним почуттям: «Хтось спізнило порипує снігом до світла в вікні. Кіт, скрутившись у вузлик, посапує біля каміна. / Ти лежиш на дивані, мої підібгавши коліна... / Я ж лежу на дивані, твої увібравши дні...» («Стихло місто старе, ніби серце, що вже не болять...»).

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

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

У наступних двох строфах, знов-таки, йдеться про прикрий різницю у віці (хоча, швидше за все, саме різниця у віці й забезпечує ліричну героїню емпіричним знанням про справжню, не імітовану пристрасть, ніжність, надійність тощо). Можливо, цим двом залишилося бути разом недовго. Це відчуває, ставлячи цілком риторичне питання, й сама героїня, втім, вона уже знає, що варто дякувати Богам і за те, що має сьогодні. Той, хто витягнув її *з-під зимових пледів*, навчив її цінувати тепло почуттів і подарував бодай короточасну можливість відчути себе насправду щасливою. Це суто людське, *занадто людське* тривання в часі, в його каламутних і теплих хвилях, таких терпких і солодких водночас:

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

Притулися, ведмедику... Скільки нам дано днів?
Я була, мов зима, ти витяг мене з-під пледів.
В тебе тепла душа (з Північних, мабуть, вогнів)...
І тремтіла я так лиш від білих, мабуть, ведмедів...

Вистачає цікавих зразків інтимної й любовної лірики і в збірці «Зліпок янгола». Особливо ж, у двох останніх розділах. Між іншим, викликає запитання не вповні адекватна структура збірки, яка складається з чотирьох розділів, причому, впадає в око диспропорція в їх наповненні. У першому розділі знаходимо лише чотири поезії, до того ж, вони позначені тією лункою риторичністю, якої авторці слід було б уникати, «бо ж хіба то приємність — зимова засклена пташка?». Втім, і тут, зовсім поруч, зустрічаємо рядки, до яких із цікавістю тягнеться око: «Тільки хто це до хворого лоба приклав небеса / І молитву читав до ранку?» («На віконні рамена розлито розмови нічні...»). Лірична героїня — від розділу до розділу — проходить доволі складний шлях від самотності й «захоплення платонічного» — до значно природнішого взаємного кохання: «І сонце якесь браковане... І ніч у мішок захована... / І ліжко таке холодне... / Я листям пожовклим падаю, я вперше тебе не згадую, / А серце — пусте й голодне...» («І сонце якесь браковане... І ніч у мішок захована...»). Із багатьох віршів пробивається явно автобіографічний суїцидальний мотив, невисгаданий спогад про власне майже небуття. Показово, що в одному з таких випадків авторка скористалася мовленням від третьої особи: «Одного світанку на ліжку побачила скрипку / І взяла смичка до тремтячих пір'їндолонь... / І заграла мелодію серця — гарячу до крику, / А з різаних вен на діл витікав вогонь» (Вона була втіленням ніжності, зради і муки...). Є в історії ліричної героїні чимало акцентованих травматичних маркерів, які і витворюють густий травмогенний дискурс драматичної любові: «Більше тебе не кохаю, просто жити без тебе — гріх...»; «Ти сьогодні кудись пішов / Так, що й літо кудись поділось»; «Крізь мої сухожилля листки пролітають — / Фотокартки твоїх очей...». Ці вірші й складають зміст другого (найбільшого за обсягом) розділу «Протерміновані квіти». Але вже в наступному невеличкому розділі «Вчорашнім недопалком осінь...» намічається психологічний злам: лірична героїня робить вибір на користь життя: «Кохаю тебе і осінь — аж гусну, часом... / Крізь тріщини світу сиплюсь до твоїх ніг... / Знайдися мені на гріх...» («Знайчися мені, коли трісне востаннє світ...»). Прикметно, що саме восени, ламаючи стереотипи, героїня розпочинає своє відродження: «Виливай чорну туш з душі, виливайсь до дна! / А світанку нове життя зацвіте акрилом...» («Цвітіння осени»).

Можливо, найцікавішим для читача та й просто, сповненим щасливих оптимістичних віршів, є останній розділ книги «Лився у венах тепло...». Завше приємно й радісно спостерігати за живим, — за живою людиною з її дрібними, але водночас такими вагомими, життєвими радощами. Як свідчить приклад ліричної героїні, для

щастя людського не так уже й багато треба, — дрібка уваги, взаємности та любови. Здається, вона на це заслужила, тож можна хіба що радіти за неї. В цьому завершальному розділі панують вітаїстичні й піднесені почуття; героїня нарешті щаслива й анітрохи сього не соромиться, хоч і не вповні вірить своєму щастю: «Не могла відступити, просила далі не йти... / Бо печаль була вроджена, ніби хвороба серця... / А думками неслося: “Не сердься, тільки не сердься...”». / І спліталися руки й губи, немов мости...» («Увійшов до душі, ніби в Богом забутий дім...»). Той, хто прийшов її врятувати, здобувся на досить виразний портрет: «був дивний як море / відпливи припливи штиль / я деколи навіть не знала числа й години <...> / зашив мої будні шовковим потоком снів / і золотом осені вкрив заіржавілі шрами / глибоко вночі він багато писав про Львів / а я засинала / з Фемідою та мечами...» («він мав щось у собі...»). Але вона подеколи ще вагається: «я насправді гірка в мені меду ще кілька кварт / чи тобі для любови вистачить сеї дози?» («згасле листя осіннє міцніше від тютюну...»); «Я вже не холодна, я — ром, коньяк шоколад... / Та як перевірити, хто з нас насправді Фауст?» («Ця осінь назавжди залишиться в пам'яті й снах...»). Драматична людська історія має в цій книзі щасливий кінець: «ти рідніший за все життя і сплітаються між дерев / наші гаснучі тіні <...> я вдихаю тебе нараз / і любові п'яний листок пролітає між нами...» («подивись як довкола нас догорає мідянний світ...»). Вона уже вчиться насолоджуватися життям, але рецидиви колишнього страху і болю іноді повертаються, і тоді знову буває страшно і боляче: «мені тебе мало навіть коли тремчу / тебе обійнявши <...> без тебе немає сенсу немає днів / немає нічого <...> мені тебе мало навіть коли мовчиш / і слів не знаходжу щоб це тобі розказати <...> мені тебе мало / в серці щемить листопад / і янголи десь повіялись зимувати / повзу поміж листя старезна ніби Белград / болюча мов рана / а знаєш як важко кохати?» («мені тебе мало навіть коли тремчу...»). Або в іншому вірші, «Мені холодно зараз, друже...»:

Мені лячно без тебе, друже,
Навіть янгол тремтить, мов свічка.
Відбиваються у калюжах
Його мокрі й худенькі плічка...

Привабливість лірики І.Бандурович значною мірою визначають майстерні та свіжі у своєму подихові метафори: «Загратованим лезом на руки сповзає страх», «Розірвався мішечок душі», «Як тихо й ніжно плентається сніг», «Когось куранти б'ють — аж до знемоги»,

«А сніг не йде — він від небес волочить ноги», «Так зимово закутався у штори холодний світ», «А ніч попиває пунш з кометошвидких вогнів», «Запилені очі життя прокисають крізь вічність»; «На деревах запахи довершено поминки літа»; «А ворони прокльони розсипали серед дороги»... Справді, ця лірика є винятково щедрою на метафори. Складна внутрішня психологічна праця поетки вже сьогодні презентує свої результати, доволі незлі для дебютної книги. Але їй і далі є ще куди рости, проростати, вглибати. Мова, звісно, про потребу подальшого вдосконалення форми.

3. [Колумб] І. Америка

Ірина Мулярчук. *Рефлексії з яблуками: [Поезії]*
// *Форма[р]т: Альманах*. — 2012. — Число 1[7]. — С. 42 — 44.

серце що любить
нічийм не буває
самотня жінка рідко самотня.
Ян Твардовський. «Не журися»

міцно стисну тебе колінами.
відкривай мене. я Америка.
І.Мулярчук. «Метаморфози»

Вірші Ірини Мулярчук із добірки «Рефлексії з яблуками» у *Форма[р]ті* одразу привертають до себе увагу. Навіть, якщо скажу, що вона виглядає дещо божевільною (в мистецькому розумінні, ясна річ), то, сподіваюся, десь так воно трохи і є. Поезії це не шкодить. Говорив же свого часу Василь Стус: «Творити — чути в клінічній ситуації». І цю іманентну властивість поетки неможливо не зауважити, позаяк вона виривається гарячою парою назовні, обпалюючи та інтригуючи. Виникає природне бажання придивитись до неї уважніше й ближче. Щодо назви сього тексту, то її загадковість має зняти один із епіграфів. Хороша, між іншим, назва добірки — «Рефлексії з яблуками». Ліричний суб'єкт поезій І.Мулярчук є, безперечно, *жінкою*. Можливо, навіть — рідкісною жінкою. А яка жінка буває без яблук? Не говорячи вже про те, що один із основних мотивів добірки, — *мотив оскарження*, поетка також спромоглась ув'язати з яблуками, ножем і венами ліричної героїні: «кожне яблуко чищу від шкірки і ніж блистить / ніби очі від алкоголю як води Дунаю / я боюся аби не настала страшна та мить / коли сплутаю вени з фруктами й навпіл розкраю».

В епіцентрі ліричних «рефлексій» І.Мулярчук, як і має бути в молодому віці, — кохання-пристрасть, кохання-відчай. Власне, все тут і обертається виключно довкола кохання. Це насправду складна і вибаглива тема, про яку поети ніколи не втомляться вести свою поетичну розмову. Історія кохання ліричної героїні І.Мулярчук має свої індивідуальні особливості, в яких, знов-таки, на рівні миттєвого повідомлення, можливо, не так і багато оригінального, але є дещо цікаве на рівні ретрансляції зміслів. Героїня говорить про меч і вогонь («яблука стиглі і сік вибухово тече / мої губи і руки чекають вони солодкі / хотіла за тебе боротись вогнем і мечем / та твої дзвінки як життя занадто короткі»), і їй складно не вірити, бо вона насправду відрізняється помітною пристрасстю. Ця риса в її природі, в її жіночому естві, — є в її випадку рисою ледве не расовою. Є такі фатальні жінки, яких визначає й кшталтує виключно пристрассть. Перлиною еротичної лірики (або і зразком-камертоном такого гранично відвертого жіночого письма) мені представляється поезія «Серцебиття», яку й наведу задля прикладу повністю:

Коли ліжко пахне нотами твого ества,
Мое безсоння починає фортепіанну гру,
Що нагадує пісні твого тіла на світанку.
Бо тоді тільки танець голубів на підвіконні
І танець мого волосся на твоїх ключицях.
Серцебиття швидке, ніби гуцул в аркані,
Тремтливие, ніби гуцулка у ніч весілля,
Сиплеться з тебе сопілчаними нотами,
Сиплеться з тебе ожинковими нотами,
Сиплеться з тебе хвилюючими нотами
На мої вії. На мою постіль. На моє життя.
Так зникає відчуття часу і буденности.
Так з'являється відчуття твоєї присутности.
Так я відкриваю нотний зошит, поки ти спиш,
І записую мелодії твоїх запахів та дотиків,
І слухаю фортепіанну гру свого безсоння,
І маю за найкращу музику твоє серцебиття.

Погодьмося, виникає бажання побачити того мужчину, який ви-кликав до життя цей вірш. Це було б, як мінімум, цікаво. Або ж навпаки, буває і так. Я ще пам'ятаю, маючи знання не з других рук, що подібні тексти вимагають щедрої та недитячої офіри. Дорослі почуття передбачають присутність дорослого болю, який гоїть хіба що час. У таких віршах, можливо, й немає нічого особливого у розумін-

ні поетичних відкриттів. Але чимось присутнім поетка таки зачіпає; чимось таким, що знаходиться поза категоріями літературности. Ясно, що це *щось* є звичайний і добре усім відомий душевний неспокій, глибокий нутрянний біль, що реально ранить. Яка його природа? Можливо, вона у відсутності таких потрібних, але часто відсутніх, міжлюдських узаємнень (не конче сексуальних, — якихось інших також). Можливо, вона у тій неможливій самотності, яка випікає людину зсередини, а сусіди, колеги і навіть рідні при цьому нічого не помічають: «Самотньою ніччю / Зривався / Найтерпкішими хореями / Із вуст моєї душі. / Писала тебе нерухомими пальцями / І глухнула від читання» («Вчора»). І.Мулярчук прописує той тип кохання, який у суспільстві вважається гріховним або ж аморальним. Утім, пристрассть її ліричної героїні на це не зважає, як от у «Дегустації пристрассти». І добре, що не зважає, додам від себе. Є в цій дискурсивній сміливості поетки якась особливо пікантна привабливість, ґрунтована на субверсивному типі мислення й почування:

Мали кілька медових ночей і десертних ложок,
Дегустація пристрассти в білій готельній постелі.
Був солодким до млости, гріховно-солодким, Боже!
Сипав цукор на рану й на тілі виводив пастелі.

Мали ранки і каву в ліжко, і менше тижня.
По сухих, як вино, губах розтікався стогін.
Я любила Його, як жінка, коханка, ближня...
По розлуці дні стали сірі, болючі, вбогі.

Тож, львівським колюбам варто знати, що зовсім поруч ще й сьогодні вистачає америк, які чекають на своє відкриття. Відкрити — не значить відкоркувати й захланно, похапцем випити; відкрити — в людським узаємненні означає впізнати у сірому натовпі й подати руку. А далі — хоч би і за І.Мулярчук, лірична героїня якої не забариться з чуттєвою й солодкою винагородою. Вірші — це завше проєкції жажливих пароксизмів; вірші — це напівусвідомлений гріх, що долаючи дамби міщанської мораліни, стремить до впізнавання себе в унутрішніх примхливих дзеркалах. А з творчістю Ірини Мулярчук я особисто пов'язую неабиякі свої сподівання щодо майбутнього української жіночої лірики, того найближчого майбутнього, яке вже увійшло у власний переддень.

14 березня 2013 р.

СВІТ У ГОСПОДНІХ ДОЛОНЯХ

поезія народжується з того,
що випливає з уст Його й луною
між вигини земні перетікає,
із уст дерев через уста трави
передається пошепки.

Іван Андрусяк

Для людей, які й досі ще люблять поезію, кожна нова поетична книга Івана Андрусяка — це невеличке, але справдешнє свято. Він письменник, за висловом М.Слабошпицького, *універсальний*: прозаїк, критик, перекладач, автор популярних дитячих книжок, але передовсім, — напрочуд якісний лірик, один із найтонших у сучасній українській літературі. Не вдаючись наразі до детальних екскурсів у попередню творчість поета, нагадаю, тим не менше, що домінантні наразі мотиви і образи (трав, дерев і птахів) з'явилися не сьогодні. Все почалося, можливо, зі збірки «Храбуст» (2006), привабливої зокрема, соковитим трав'яним різнобарв'ям завдяки назві книги та дев'ятьом поезіям, що підсумовували збірку. Були ці вірші й у книзі «Писати мисліте» (2008), а у наступній — «Неможливості мови» (2011) — з'явилися поезії із циклів «Дерева» й «Життя птахів». Зрештою, ще значно раніше був *сад*, — «Сад перелітний» (2001), і були *дерева*, — «Дерева і води» (2002), а також «Часниковий сік» (2004). Тобто нічого у ліриці І.Андрусяка не з'являється із нічого; це поліфонічна й самодостатня картина світу, яку втримує добрий Бог у надійних своїх долонях. Побачити, відчути і осмислити такий широкий і складний світ через образи трав, дерев і птахів — це ознака насправду лагідного й трепетного авторського світу, що його творить письменник буквально з повітря, — зі своїх відчуттів та неповторного індивідуального дотику до всесвіту й усього у ньому сущого. Поготів, такий авторський погляд видається цікавим і нестандартним у нашу постіндустріальну добу. А й справді, чи багатьох письменників сьогодні надихає трава під ногами чи пташка на дереві? Спочатку потрібно їх знати. Потім — любити. І, нарешті, уже надихатися, всотуючи всім своїм людським єством неоціненну благодать природи, відчуваючи безкінечні вібрації живого й, водночас, безсмертного світу, що безтурботно й радісно живе собі й поза людиною; який був до людини й людиною у жодному разі не завершується. Ось так, цілком прогнозовано, через трави, дерева й птахів ми вийшли на людину, а відтак — і до Бога. Світ насправду, — і великий, і складний, але все у ньому міц-

но пов'язане Господнім задумом. Із цим людині розумній погодитись і легко, й радісно. Про що й сповіщає поет: «поезія народжується з того, / що випливає з уст Його й луною / між вигини земні перетікає, / із уст дерев через уста трави / передається пошепки. ти чуєш, / як радісно мовчать вони сьогодні — / це їм такі слова переказали, / якими тільки вмитися і жити — / бо для життя не треба більше слів».

Нова книга, що складається з поезій *нових і вибраних*, структурована в п'ять логічно осмислених розділів, йдучи якими ми по чергово зустрічаємось із людьми, травами, деревами, птахами і, врешті, Богом. Розділ, що має назву «Люди», за моїми особистими відчуттями, є дещо сумнішим за інші. Можливо, дається взнаки його людські, занадто людські змістові й настроєві джерела. Присутність людини виповнює довколишній добрий світ особливим трагізмом (навіть сніг представляється мудрішим за людину, яка інфікує його власним відчуженням, а відтак і самотністю), і на це вже немає ради: «приходили назватися людьми / а ми стояли збоку і чекали / хто будемо сьогодні — чи руками / торкнемося чи ляжемо кістками // і сніг стояв меж нами мовби сам / не свій не їхній навіть не лапатий — / він просто перший знав куди тікати: / спочатку в землю — далі в небеса». Розділ «Трави» одразу вводить читача у своєрідну *зелену Євангелію*. Трава має пам'ять і деякий свій неспростовний *зелений сенс*. Поетові вдається виходити на серйозні філософічні узагальнення у найпростіших, здавалося б, рядках: «зупинятися там, де в криниці рясній / тільки голос, як тиша, вологий і млосний... / ти нап'єшся цілунку, ти майже дорослий, / та слова твої досі відлунюють в ній». У розділі «Дерева» до шести віршів, уже відомих читачеві за книгою «Неможливості мови», автор додав нові поезії, об'єднавши їх напівсерйозною назвою «Усе солодший сад (вірші на виріст)» та розгортаючи в них все нові й нові смислові обертони стратегічної філософії *саду*. Ці вірші будуть цікаві не конче дорослому читачеві, бо фірмовою прикметою теперішнього поетичного письма І.Андрусяка стає присутність дитячого прочування-відкриття-переживання сього світу, — будь то дерево, птах чи літній дощик-пустун. Читаючи вірші у розділах «Трави», «Дерева» й «Птахи», читач, можливо, замислиться: кого тут більше — Миколи Бажана чи Василя Голобородька? — у сенсі, звісно, інспірації, а не наслідування. За формою, звичайно, більше Бажана (чітка строфічна побудова; сонет, попри те, що майже без рим), але за духом, — я би віддав перевагу Голобородькові. А ще більшою мірою, — самому Андрусякові, який є поетом самодостатнім і напрочуд оригінальним, не говорячи вже про його любов до птахів. А разом узяті, ці вірші складають

особливий комплекс ідей і мотивів, що якимось чином пов'язаний із давньою любов'ю І.Андрусяка до поетичного доробку Володимира Свідзінського, поета, без якого, можливо, не було б і *теперішнього* І.Андрусяка; поета, про вірші якого Василь Стус писав понад сорок років тому в незавершеній статті «Зникоме розцвітання»: «Його вірші — наскрізь асоціальні, сповнені якоїсь таємничої внутрішньої самодостатності без будь-яких зовнішніх намірів. Ці вірші існують так, як існує дерево, камінь, вода. Вони сповнені самих себе і ніби сотворені виключно для автора. Це просто знаки його особистої певності й самоутвердження. Вони — авторський засіб і авторська мета. Читаючи Свідзінського, можна піддатися враженню, що ці вірші існуватимуть і без читача: можете їх читати, можете — не читати, їм то чи не байдужісінько — адже вони стали часткою речового, предметного світу. Його поезії — то міра авторського самодовіряння й самоприналежності, інтимні щоденникові записи інтелігента, що свідомо самоізолювався од світу». Точнісінько таку ж самодостатню хвилю ліричної виражальності бездоганно ловить і наш сучасник І.Андрусяк: «... отак вільхуй собі і жди / не тих кого любила ти / а тих що мовчки не любила / лиш позирала з висоти / на річку на чужі світи / на шишечки яким несила / до справжніх шишок дорости...» («Вільха»). А у поезії «Горіх» горіхове дерево виступає каталізатором до розмислів, без перебільшення, у вагомому філософському аспекті. Мова, знов-таки, про сутнісні підмурівки життя, не конче навіть людського, — а у всій його зеленій повені й обігу незнищенної матерії, що в ній знаходить для себе сховок і вічний дух:

так мускусно і в'яжеться життя
олійно так вибілюється гусне
вимислює у досконалість звивин
у тріпотливе завмирання мозку
захищене півкулями двома

що думають усі вони — усі! —
тоді коли їх осінню обвіє
коли на листі прожилки проступлять
немов налиті втомленою кров'ю?

які химери образи які
в цих сотнях звивин мусять народитись
перш ніж ослабне тепла пуповина
й на жовту землю упаде горіх?

Я вже колись писав, але повторюся знову: теперішній світ поета Андрусяка — винятково добрий (залежне віриться, що він був учасником «Нової дегенерації» і писав жорсткуваті авангардові вірші, фонетика яких була розрахована на миттєвий експресивний ефект, а у підсумку, можливо, навіть на руйнацію радянських дискурсів; хоча, варто додати, і в ті далекі часи авангарду початку 1990-х років поет робив свою справу чесно та з чітким усвідомленням того, що тоді відбувалося). Дорослий вік поета вимірюється ступенем його серйозності в підходах до образів і мотивів. Приміром, образ Бога, якого не треба боятися, якого лишень треба чути і розуміти, відтак — любити. У цій книзі, як і в найближчих попередніх збірках поета, вагомою та зримо присутньою є християнська її складова. Це декілька віршів, які вже знайомі читачеві (як от «Церква з очерету», «парує ця земля, пітна і зрозуміла...» або «Господи — це земля!»), і поезії з циклу «Образи». Є і нові поезії. Скажімо, фінальний вірш «добрі люди вмирають...», що закриває книгу, — незахищений і ніби повернутий смиренним обличчям не тільки до Бога, але й до всіх добрих людей сього світу. Але мою увагу серед віршів розділу «Бог» знову, як і у книзі «Неможливості мови», привертає передовсім віртуозна поезія «фонетика тиші...», сотворена у добре знаній читачеві фірмовій манері І.Андрусяка, яку визначає *голос* (давніше поетове «*отруєння голосом*»; власне, фонетично акцентоване *письмо голосом*, акумуляція в голосі авторської неповторності та, водночас, універсальних, загально-значимих первнів (як от образ *тиші* в цій книзі), із яких проростає терпке й неповторне *буття*):

фонетика тиші
Господня роса
і промінь що пише
крилом небеса

до чистого звуку
живого чуття
немовби за руку
приводить Дитя

до звуку з якого
помоляться Втрюх —
так з Бога Живого
рождається Бог

25 липня 2013 р.

ПЕРЕКИНУТА БАЛІЯ СТЕПУ

(«Ювілейне» прочитання віршів Р.Мельникова)

Мій Боже то на Славу а чи Смерть ця Путь
Завдовжки діб у Сорок і Завширшки в Лікоть
Ростислав Мельників

Ростислав Мельників, — відомий дослідник літератури «Червоного Ренесансу» й не менш відомий поет (учасник легендарної поетичної формації «Червона фіра»), у книзі «Апокрифи степу» пропонує до уваги читачів поетичний доробок за двадцять років. Своєрідний творчий ювілей. І це зобов'язує. Двадцять років поезії, двадцять років непомітного для стороннього ока спротиву і впертої праці, двадцять років любові і сподівань, — чим, власне, і є поезія, якщо вона справжня. Мельників належить до тих небагатьох сучасних поетів, які друкуються на диво мало, не поспішаючи приголомшувати читача версифікаційними вправами. Він із поетів, які роками виважують кожне слово, не говорячи вже про рядок або повноцінний вірш. У цьому сенсі він досить патріархальний, себто не зовсім сучасний. Бо сучасна динаміка світу, висловлюючись фігурально, вимагає жити швидко й помирати молодим. Натомість він плекає свій поетичний садок, нікуди не кваплячись. Мені здається, що він іще в першій збірці «Полювання на оленя» опанував свій — навіть не стиль, а *поетикальний світогляд*, — і вже нікуди не поспішає, віддаючи перевагу не кількості і не зовнішній афектації, а якості та ґрунтовності. Між першою і другою збірками — відстань у чотири роки. Між другою і теперішньою книжкою — цілих п'ятнадцять років. Наразі уже очевидно, якщо цей автор «степових апокрифів» приходить до нас із новою книгою, то, поза сумнівом, варто звернути на неї увагу. Ця книга віршів, можливо, є книгою не для всіх. Не так, щоб зовсім для «гурманів», але все-таки, це видання для тих, хто гостро відчуває мистецькі дискурси загалом і поезію зокрема. Мельників — автор фонетично ускладнених і семантично багатшарових віршів із частотною формалістичною візуалізацією рядків. Ось лише один показовий приклад:

Плинність
води
зрошує
ступні

ніг
тих
хто витягує сіттю
на берег
СОНЦЕ
Осені
дерев'яний годинник
змовчує
мить
усвідомлення

ВСЕСВІТУ

ПЕРЕКОТИПОЛЯ

У цьому контексті пригадуються слова патріарха Бу-Ба-Бу, мовлені понад двадцять років тому про поетів «Нової Дегенерації»: «Українська поезія стає все кращою. Скоро її перестануть читати зовсім». Ці слова Андруховича можна віднести й на карб теперішніх «Апокрифів степу». Втім, можливо, я помиляюся, поготів, якщо пригадати, що перша збірка поета мала високий читацький рейтинг. А наступна «Подорож Рівноденням» проймала зацікавленого читача на всіх можливих рівнях, апелюючи не в останню чергу до підсвідомого, глибоко нутряного та автентичного, не говорячи вже про виразний і чітко артикульований автором зв'язок із бароковою слобожанською традицією. Ця традиція прикметна зокрема своїм формалістичним дискурсом, який тяжіє до гри та мистецької насолоди від тексту. Ось приклад такого фонетично вишуканого письма: «Проз окулярність зшитків ринв і призми / Мелодій лодді леготу легень / Й веселка весел збризне брижі бризу / Цю легітимність Лади — Ладодень // І все — з осель з олив — залива / Лупить ліпить монумент гомінкий / Ми в лодді Лади долі що вразливо / Чужих еллад гортає сторінки» («Клинопис кленів рунні вкриє ріки»). До всього іншого автор пропонує читачеві ще й дотепну «Ахверику», — «рако-поему в шести піснях». Чи є сьогодні попит на таке штукарство, чи будуть читати таку поему? Чи читають сьогодні поеми в принципі? Як на мене, попит на поезію буде завжди, бо завше є попит на іншу та комфортнішу реальність, якою й опікуються різноманітні мистецтва, зокрема і література.

У цій книзі панує східна степова стихія. Я би навіть наважився говорити про ментальну *містерію* степу, що постає непомітними зусиллями поета, спираючись на матричні емблематичні мотиви і образи, які і витворюють цілісну картину степового континууму. Зрештою, це й не дивно. Вона не лише в образах скитів, мандрованих дяків і не лише у поліфонічному топосі степу, і не тому, що «Європа далеко так». Вже на початку книги читач зустрічає відомий вірш «Змовч Містерію, Ірлице...», у якому є ледве не всі компоненти й мотиви, що визначають художній світ поета. Один із наріжних мотивів — мотив проминання, занепаду і втрати колишнього степового світу як світу *містерійно-величного*. Який, і це цілком очевидно, відступає перед зовнішнім цивілізаційним тиском. Колишній світ мандрованих дяків знаходить прихисток у фольклорі та пам'яті, а відтак — у поезії, інших ареалів для нього уже немає. Сучасність відлунує хіба що віршем «made in Ukraine», що має паралельну і аж надто красномовну назву, — «Велика фабрика емігрантів». Або віршем «Війна», про який говорити складно, якщо взагалі можливо, враховуючи теперішній контекст, у якому доведеться побутувати текстові (підозрюю, про цей вірш іще чимало говоритимуть під час обговорення книги). Єдине, що знаю, так це те, що вірш «Війна» був написаний років п'ятнадцять тому і тоді ж уперше надрукований у донецькому альманасі «Кальміус». Коли я вперше його прочитав, то подумав, що він про російсько-чеченські війни. Або про балканську війну 1990-х років. Але автор це заперечує. Тому залишається думати, що йдеться тут *про будь-яку війну*, яка продукує дискурси смерті й приниження, проти яких і постає ліричний суб'єкт цієї поезії. Втім, як на мене, *деякі промовисті деталі* таки свідчать на користь війни відносно *недавньої*: «і ти, / раз у раз, / після / кожної / безглуздої / стрілянини, / зосереджено *допасовуєш* / один *акеемівський ріжок до іншого* / зі сліпою вірою / у / свій / порятунок / на / зеконмлені секунди...» (курсив мій. — О.С.).

У поезії Мельникова оживає харківська літературна традиція, і це органічно й водночас знаменно. При бажанні читач із легкістю відзначить суголосність із Йогансеном і Семенком, чий поетичний пошук відлунюють у поета вишуканим звукописом і високою культурою *слова написаного, майже промовленого*. Підозрюю, поет, записуючи слова і рядки, паралельно уважно їх промовляє, — спочатку для себе, відтак — для нас. Він гостро пантрує звук, без якого слово, навіть друковане, втрачає свій запах, фактуру, сенс і призначення. Мабуть, саме тому більша частина текстів є астрофічною, зчеплення

рядків відбувається тут інакше, ніж у традиційній строфіці. Рядки передаються химерними візерунками слів, за якими так само багато музики, і значною мірою саме з музики постає філософський сенс цих віршів. Їхня звукова інструментовка є бездоганною, сказати б — класично довершеною. Мельників — гідний учень Майка Йогансена. З поезії «Місто — яблуко червоне...» (що має чіткий маркер, — «Югурта. Повість про Харків», пов'язаний із Йогансеном), тим не менше, визирає ніхто інший як Михайль Семенко, який незворушно, але не без іронії промовляє у своїй звичній манері: «Панно, починається століття / Й впало яблуко на аркуш». Інтонації Семенка відчутні, але не у вигляді тіні майстра, що невтомно переслідує учня-епігона, а у сенсі традиції. Згаданий вірш є одним із найпоказовіших саме у цьому аспекті. А поза тим — це маленький поетичний шедевр, яких у книзі загалом не бракує.

Одним із центральних у книзі є мотив *подорожі*. Стратегія подорожі розпадається на декілька мотивів, які по-своєму автономні, але мають певний об'єднуючий стрижень, який виявляє себе у пошуку степової автентики, певної емблематики опертя. Інакше кажучи, мова про пошуки ґрунту. Один з помітних мотивів — *світло зі Сходу*, який має свої цікаві варіації. Відверта мілітарність у поезії «Мій Боже Подорож Почнімо Рівноденням...» межує з неприхованим сумом у вірші «Змовч Містерію Ірлице...». Якщо в першому випадку маємо нездоланну мілітарну цікавість до Заходу, яка втілена в урочистих рядках — «І з Мінарету щоби Хтось читав Коран / Коли рушатимем на Захід не для гендлю / А для Війни — хай буде так: Аллах Великий / Шаблі нагострено Гінці у сурми дмуть / Мій Боже то на Славу а чи Смерть ця Путь...»; то з іншого боку — цілком протилежна картина, забарвлена мінорними інтонаціями: «Деся / на мапі Євразії / Серпень згасає / Сунуть дивнії Скити / на Захід / возами / і небесні шляхи / засихають в огудину...». Навіть потенційна смерть не лякає подорожніх, вони знають — «У Бранок і Дружин вже Плакальниці Є», і водночас — «лицарство наше опечалене». Так минає слава, — говорили західні європейці, чекаючи на Аттилу. Мельників сумно погоджується: «Все минається...». Мотив ностальгії за славними мандрівками минулого екстраполюється на власну Епоху і Покоління, які поет зумисне виписує великими літерами: «То відспівано Сурмами, скінчено Ловами / Покоління, Епоху, чи як це зоветься...», і стає дещо сумно від усвідомлення висловленого поетом у простому алгоритмі — наші часи і русла змінилися, перетворившись на «шляхи на долоні». Інша мандрівка книги, — подорож

Йони, пророка, що був відмовився служити Богові, за що потрапив до черева Кита, де в покайній провів три доби. Йона у поліфонічній інтерпретації автора є поетом («На роздоріжжі діжі — котиполе неба...»), мудрим філософом, який знає — «П'яна ідилія — бути щасливим...» («Острів, звичайно, щось значно серйозніш...»), або й нашим впізнаваним сучасником («Я сто років тебе не бачив...»). Полювання на Кита, вагітного Йоною, — це не більше як подорож від себе і до себе — відчутно іншого, наступного, трансформованого тощо. А це таки чимало — відважитися на пошуки самого себе, а відтак і епохи, і покоління *чи як це зоветься*. Власне, з подібною ж метою відбулося колись і *полювання на оленя* з алюзією до святого Євстахія, себто несвятого Ростислава. Але наразі глибше, ефектніше і з помітнішим сумом. З-поміж інших ненав'язливо, але зримо виділяється мотив *планетарного руху*. Він постає у вигляді Всесвіту-Перекотиполя, у шатах дитячого Гала-світу. В авторському художньому Всесвіті кінець настає восени-після-серпня, а не в час Риби, як вважає більша частина людства:

згіркне на денці
 тиша дзвінка
 осінь розкреслить
 на мапі міста
 і за вікном
 промайне пілігрим
 скаже ворожка
 хто
 стане
 ним.

Зникає сонце, і залишається хіба що молитися, а по тому — «три кроки в осінь...». Риба у Мельникова виринає не знічев'я, або ж, словами поета, — «Це / усе / вже й не так випадково: / риба весен / і / на / щастя / підкова / А по тому / народиться / степ». Риба весен розпочинає нову мандрівку, що за поетом, є завше промислом Божим, хоча нам і здається, що «три доби верхи / — й залишимо мурі фортечні...». Насправді ж — це лише незбагнений рух Перекотиполя — від Риби, вагітної Йоною, — до Осені, і знову — до Риби весен. Приреченість на подібну географію мандрів забарвлена дещо мінорними інтонаціями. Хоча сам автор дещо відчужено й майже спокійно повідомляє, що «уламки розбитого дзеркала — все, що залишилося від країни мандрованих дяків». Поезія Мельникова є до-

сить густою у сенсі образності і численних відсиланнях до тисячолітніх нашарувань культури й релігії, що майстерно приховані у сувовах підтекстів. Інтерпретувати деякі вірші сливе неможливо, хоча семантичні контури та рецептивні маячки ніби-то на своєму місці, як от у поезії «На роздоріжжі діжі — котиполе неба...». А ось перед нами картина осіннього ранку, сповнена алегоріями і метафорами, звукописом і примхливо-герметичною асоціативністю, — все це разом створює відчуття елегійної казки: «Помаранчі млинів з шиб відлітають у вирій / З шиб тих будинків де кривля постійно тече / І де блукає дахами осінній месія / Щоби прокинутись вранці холодним дощем // Вранці залишить під'їзду відчинені хвилі / Сув'язь надії — мій прапрадавній ковчег / Вслід помаранчам повз мурі і вежі і шпилі / Й небо розріжуть дзвіниці наших очей» («Помаранчі млинів»).

За моїми відчуттями, Мельників є поетом помітно патріярхальним і в тому комфортному розумінні, що послідовно уникає такого популярного впродовж останніх ста років урбанізму. Як йому це вдається, — певна загадка для мене. Миська культура у нього таки присутня, але тільки у знаках та емблематиці власної органічної інтегрованості у одвічний степовий ландшафт: «Маленька дівчинко, ти, певно, мазохістка: / Губами стримуєш весняний вечір / І місяця старий щербатий глечик / Завис над площею струнким готичним вістрям // Леліє пісня зубчень втечі сенсу // Ти йдеш — лебедяна, велична і лелечна, / Тамує дихання квітневе місто / І чорні сукні збуджених хористок / Вкривають нотами похилі вежі речень». Ця риса виявляється також у тому, що Мельників, за великим рахунком, є поетом-книжником (сьогодні це рідкість), «тугим бібліофагом», за влучним висловом Миколи Зерова. (Сам Зеров також присутній у одному з віршів із химерним рядковим малюнком. Поруч, до речі, з Овідієм, що теж не випадково, бо інтелектуальна складова цієї поезії апелює до дискурсу *вигнання*. І думка така: поет завжди в опозиції до профанного світу, — і в часи Овідія, і в часи Зерова, й сьогодні так само). Втім, приборкана і стиснута імпліцитна експресія цих віршів, як і у випадку сонетів Зерова, інспірує думку про інтелектуалізм, який хоча і домінує здебільшого над ліризмом, але анітрохи його не скасовує: «вікно то є завжди остання межа / між стрічкою мрій і потертим вагоном / і так покриває мережано мжа / посиніле скло і пошерхлі долоні // самотній як небо старий мандрівник / з відбитками часу на лобі і скронях / хтось викинув зорі його на смітник / і в'язнем лишив плацкартних вагонів». Синтез релігійного та світського, барокова алегорична ускладненість текстів — схиляють

до читання, м'яко кажучи, *неквапно*, яке своєю чергою сприяє створенню плідної інтелектуальної рефлексії та насиченої почуттєвої палітри. Тут немає місця для антиномій і дихотомій, синтез у цій поетичній тканині насправду сягає своєї мети і призначення.

При взаємненні з цією візерунковою поезією виникає відчуття, що автор користується засобами не лише поетичного мистецтва, але і суміжних мистецтв також. Із більшості творів постає образ автора як вправного та досвідченого різьбяр. Як наслідок, більшість поезій оздоблені вербальними та звуковими (не минаючи вибагливі семантичні компоненти) інкрустаціями, перетворюючись таким чином на самодостатні артефакти у контексті поетичної книги. Їх можна не лише читати, але й роздивлятися, отримуючи додаткову рецептивну насолоду:

Але
 Рушати Час
 — Годинник Б'є на Вежі
 — у Бранок і Дружин вже Плакальниці Є
 і
 Дош
 у Промовлянні весь:
 Г Е Л Ь В Е Ц І Є
 і
 День
 як Спис
 що
 Боже
 у Руках Ти Держиш

Присутня у книзі й інтимна лірика, аналогій якої мені так само не вдалося запобігти у якогось іншого автора. Індивідуальний почерк поета присутній і в цьому жанровому різновиді лірики. Як у виразно візуалізованій «Елегії Коханню». Або у таких на позір спокійних рядках, на споді яких причаїлась цілком зрозуміла експресія: «Я складав мозаїку твого образу: / вона розсипалася / й сочилася крізь пальці / весною і сонцем / Я писав *вірші твоїм іменем* / вони відлунювали небом / думки про тебе / тонули на дні / стомлених снів // Вибух твоїх очей / в зоні мого серця // кохана». Адресатом емоцій і рефлексій ліричного суб'єкта здебільшого виступає «дівчинка з ясними очима», поруч із якою комфортно навіть у спальному районі, «коли густа патока тиші / залипає на вустах / і я не знаю / я таки чомусь не знаю / чи стане / у нас снаги / щось чинити / окрім цієї чу-

дової мовчанки / на двох». Вона ж, «спокуслива панна», образ якої часто обрамлений містерійними шатами. Невипадковість саме такого інтимного дискурсу тавтологічно увиразнюється, дублюючись у іншій поезії, де вже не «чудова мовчанка на двох», але «спогад на двох»: «вечір на доторк — / як спогад на двох: / і тоскно / за рогом / здзвенить трамвай».

Цікаво, що перша й остання поезії книги справляють враження наголошеної семантично-сислової єдності. Це нагадує коло, що на мить розійшлося на поверхні води, ввібравши у себе всі вірші разом із читачем, а відтак укотре зімкнулось, акумулюючи на своїй орбіті цілий комплекс суб'єктивних вражень, асоціацій, алюзій. Ця історія почалася думкою про *народження* осіннього *пілігрима*, ним же, *подорожнім*, вона і вивершується. Сенси людського життя полягає в русі, — від стоп конкретного подорожного — вглиб своєї країни Кульбабії і знову назад — до майбутнього, що причаїлось на вістрі очей, устромлених у споконвічну людську перспективу-мрію. Поет на диво влучно визначає параметри цих достатньо складних речей, переводячи їх у координати рідного українського світу. А чи вдалося поетові написати *поему про наш Степ* («інколи здається, / що він існує лишень у моїй, / а чи твоїй / уяві, / оцей наш степ...»), — питання суто риторичне, бо читач уже має власну відповідь:

Степ...
 Вози...
 Дьоготь
 зрошує
 рух
 Всесвіту...
 Край волового ока
 родиться
 ранок
 подорожного

червень 2015 р.

ЯНГОЛИ НА ПІДВІКОННІ

Стрільчик Богдан. *Лезо Оккама: Збірка поезій.* — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. — 84 с.

Ідуть прокажені. Леправі не можуть не йти.
Один — щонайменший — стежу твою переступає.
Його не запитуєш: хто ти, бо знаєш, хто ти.
Бо є в нього ангел — в такого, ти думав, немає?
Василь Герасим'юк

У передмові до збірки поезій дев'ятнадцятирічного дебютанта Богдана Стрільчика Євген Баран, серед іншого, цілком слушно звернув увагу на *деяку особливість*, яка й вирізняє цього *нового* українського поета серед тлуму інших волонтерів поезії: «Мене дещо лякає загальна драматична нота у віршах Богдана Стрільчика. Я би хотів, аби опір фізичний і опір світоглядний у нього були переконливішими. Бо надто болісними є почуття ліричного героя Стрільчикових поезій. Надто багато алюзій культурологічних, філософських, історичних...». Саме цієї, згаданої критиком «драматичної ноти», ми і не бачили, скажімо, у поетів-двотисячників. Цілком очевидно, що Богдан Стрільчик є поетом якоїсь іншої та конкретнішої ідентичності; до двотисячників він не може бути віднесений ані через банальну хронологію, ані, що значно вагомніше, — завдяки продемонстрованій у збірці «Лезо Оккама» поетиці, тобто завдяки тому комплексу ідеологічних установок, ідей, образів, інтелектуальних і настроєвих інтенцій, які і формують уявлення про поета; поготів, коли йдеться про першу збірку поета. Мені вільно наразі припустити, що цей молодий поет належить до покоління, яке лише наближається до власного самоусвідомлення; «перше причастя» поезією для більшості з цих майбутніх письменників іще попереду. Водночас, їх расова особливість уже помітна та зрозуміла на прикладі хоча б і Б.Стрільчика. Ось, як про це говорить Степан Процюк: «У віршах Богдана Стрільчика, здається, ми стикаємося із новим для сучасної поезії явищем — тугою за справжніми екзистенціалами на хаотичному звалищі артефактів і пам'яток після модерного часу. Ця поезія є однією із спроб метафоричної вакцини супроти цинізму доби». В обох випадках старші колеги вказують на інакшість Б.Стрільчика на тлі чогось на кшталт канону, що витворювався в молодій українській поезії впродовж 2000-х років.

Що прикметно й одразу впадає в око, молодий поет мислить циклами, це відбилося на композиції збірки, яка складається з дев'яти

розділів. Це і цікаво, і водночас, симптоматично. По-перше, це свідчить про фаховість у сенсі досить дорослого (зрілого) та вже структурованого художнього мислення молоді людини. Не хочу сказати, що я зовсім проти хаосу, але мені симпатичний підхід Б.Стрільчика. Треба думати, у перспективі на поета чекає передовсім силабо-тоніка; можливо, навіть у традиціях українського неокласицизму з його неминучими та логічно обґрунтованими ухилами в експресіонізм (М.Зеров, М.Орест, Ю.Клен, А.Казка, С.Гординський, В.Лесич й ін.). Цю думку підпирає і базова образність, ґрунтована не на *творенні вперше, з нічого, з хаосу, з атомів і порожнечі*, а зіперта на мітологічні матриці євроатлантичної культури. А, можливо, в українську поезію входить новий Римарук, уважно дослухаючись до нічних голосів і ранкового снігу. І це дуже добре, бо комусь необхідно займати місця біля бійниць, заступаючи тих, які відійшли, та ще й так несподівано. Втім, швидше за все, в українську поезію прийшов Богдан Стрільчик; можна відчитувати аналогії, відзначаючи паралелі, але сам поет воліє уникати поліфонії й еклектики не лише в інтерпретаціях, але також і власного широкого вибору щодо творчої тактики і стратегії. Це свідчить не про бідність чи монотонність, а про чіткий та усвідомлений погляд на речі. Також про деякий аскетизм, про небажання розпорошуватись, стискаючи ув обіймах увесь широкий світ. Звідси й назва збірки — «Лезо Оккама». І, передовсім, усе це стосується вічних питань; скажімо, життя і смерті. Цих двох питань достатньо, аби наступні роки двадцять писати вірші. Але, звісно, це стосується і поезії як території, на якій відбувається заледве не сакральний акт. Зізнаюсь наразі вголос, — це мене тішить, мені це смакує.

Мислення поетичними циклами зраджує деяку схильність до епічності, до розбудови ліричних сюжетів, поштовхами до розгортання яких стають факти або історичні алюзії, які поет віднаходить у субстраті людської історії. Або моделює в кляси́чній легендарній манері, як от у поемі «Капітан життя». Цю, умовно беручи, *морську* легенду поет, як мені видається, переосмислює в питомо алегоричний спосіб, ведучи свою мову зовсім не про капітана, п'ятнадцятирічного юнга й «шторм у агонії»; поетові, швидше за все, ходить про зовсім інше море, — власне, про поезію у людському житті та про життя в поезії: «Капітане, моряче — так хто ти? / Вітер мужності, напинальник вітрил! / Юнга, років п'ятнадцяти, шкрябає криком чоло: / «Швидше в шлюпку, за мною — сюди!» / Капітан же мовчить, наче зойку того й не було. / І мугикає пісню богині води».

Гине незворушний капітан, але юнга продовжить почату ним справу: «Тепер ти капітан. / Тепер — ти... капітан...». І тут одразу виникає Гео Шкурупій; він, либонь, перший, хто спадає на думку, коли читаю поему про капітана та юнгу. Хоча міг би, зрештою, спасти на думку і Юрій Яновський, автор «морської» збірки віршів «Прекрасна УТ» і роману «Майстер корабля». Але у свідомість таки спочатку ввійшов Шкурупій. Тож, мабуть, не дивно, що вже у наступній поезії молодий сучасний поет стає на захист Тараса Шевченка. Нагадаю: Шкурупій — чи не єдиний, хто робив щось подібне в 1920-х роках, до нього й опісля Шевченкові діставалась хіба що критика, найчастіше — мало притомна та слабко обґрунтована, як це і прийнято в добу постмодерністичних шабашів. Але сьогодні захищати Тараса Шевченка, та ще й молодому початкуючому поетові? Наскільки це актуально? Чи не марна праця? Він би ще Ліну Костенко почав захищати, — скаже скептичний читач. Ні, читачу, молодий поет має досить тонку мистецьку інтуїцію, а відтак, захищає саме того, хто сьогодні відверто загрожений. Ім'я загроженого навіть не конче «Т.Ш.» (що й відбито у назві поезії Б.Стрільчика); можливо, це — вся національна українська культура, зіперта, як відомо, безпосередньо на рамена Тараса Шевченка. Поет із виправданим патосом зауважує: «Він кричить, а усі довкола — німі. / Бачить: юрба — каліка безока. / Він творив український Закон уві сні. / А юрмисько вбило святого пророка». Маю підозру, що сьогодні треба бути доволі мужнім поетом, аби заявляти такі от речі, свідомо наражаючись на можливі кпини з боку літературних блазнів, але, незважаючи на таку перспективу, говорити саме такими словами, неабияк дратуючи згадану спільноту «рожевощоких пігмеїв» і блазнів: «Кобзаря нам не треба! Хто за? Одноголосно / Сипить язиками згорблена маса. / XXI століття. Картина нового Босха. / І надпис під нею: “Розп'яття Тараса”...». Згадуючи про Т.Шевченка у відчутно патосних інтонаціях («Він — свідомості люду атлант, / Гладіатор останній в пісках Колізею»), Б.Стрільчикові вдалося якимось чином уникнути штучності, декларативності й фальшу, — всіх тих гидотних прикмет, які неодмінно супроводжують шевченківські свята, ювілеї, конференції й будь-що інше, до чого буває причетний офіціоз.

Збірка відкривається розділом «Мотто рабів», перша поезія якою — «Мужі героїнові», — одразу ж проливається на читача своєрідним холодним душем. Йдеться про безкомпромісне експресіоністичне оскарження доби («малої буденності згусток») та її негероїчних (натомість — «героїнових»), а значить, злочинних, мужів: «Це

не епос чи міф — це малої буденності згусток: / Як несправжні герої несправжні вчиняють подвиги. / Їх багато, багато, багато, як згряя лангустів, / В обладунках із трунку. Під руку з поцвілими подругами. / Їх наймення: Отрута, Зневага, Бридота і Смерть, / Існують панянки у білосніжних горах сакральних. / Та не вийде ні воїн, ні волхв, ні дитина із ними на герць. / Отроки п'яніють, в поцілунках злившись вінчальних. / Мужі героїнові, лижете попіл по дітях своїх, / Мужі героїнові — поблиску вічності вічні нікчеми. / Хай буде на совісті в мене ще один гріх — / Я зітнув би вам голови всім заржавілим моралі мечем». Це — напrawdę, щось небуденне, оцей «заржавілий моралі меч» у поезії дебютанта, — давненько я вже такого не чув. Старші письменники, які беруться вряди-годи за подібні оскарження, демонструють, у кращому разі, відверто силований патос мертвонароджених інвектив. Натомість, Б.Стрільчикові я чомусь вірю. Його натуральний патос викликає довіру завдяки пристрасній ширості, і я не бачу жодних котурнів; у цього поета наразі все чесно. Такої ж чесності й автентичності ліричний суб'єкт його віршів чекає й від інших. Часом це навіть не люди, а твори мистецтва, доля яких у ліберальну добу, на думку ліричного суб'єкта, доволі сумна, про що, приміром, ідеться в цікавій поезії «Шедеврові». Неможливість порозуміння, заикленість на споживанні, розірвана нитка екзистенційного переживання, — все це остаточно нівелює вартість навіть того вагомого, що в людській свідомості кваліфікується як шедевр. Шедевр утратив своє призначення, перетворившись на еквівалент добробуту й механізм накопичення та збереження капіталу. А шедевр, як відомо, був колись виявом найвищих досягнень людського духу й людської ж праці. Поезія ця є песимістична, а з іншого боку, особисто мені вчувається в цих рядках щось на кшталт шляхетного стоїцизму: «Тож виси і мовчи у скляних домовинах у пам'яті Бога. / Холоднішай і млій під піском, чи асфальтом, чи небом. / І нехай тобі сниться скалічена сонцем веселим еклога, / Прокидатися зараз для помсти чи муки не треба». То куди ж рухається сучасна людина і що у неї попереду? Прийдешня днина в сучасного людства заповідається бути доволі сумною. Та чи можливо спинитись в гонитві у напрямку пекла? Хтозна. Мотив оскарження домінує у першому розділі. Ось, приміром, поезія «Галерея звивин». Незгода поета скеровується передовсім на несправжність і фальш, які молодість відчуває безпомилково, але найчастіше воліє прилаштуватись до існуючих конвенційних правил суспільства. Натомість, ліричний суб'єкт Б.Стрільчика артикулює безкомпромісну незгоду з подібним ста-

ном речей. При цьому поет анітрохи не впадає у публіцистику, залишаючись на терені мистецтва, демонструючи цікаву й складну метафорику з присмаком сюрреалістичної образності. Астрофічна форма вірша увиразнює його щільну семантику, звернення від другої особи підкреслює водночас інтимність та урочистість. Повторення семантично найбільш вагомих рядків покликане активізувати та збудити читачку перцепцію. Хто ж він, цей *великий і колосальний несправжній Оратор* із новими гаслами-лозунгами? Швидше за все, поетові, як було уже сказано, ходить про намагання позмагатися із панівними дискурсами своєї ліберально-демократичної доби, які виглядають доволі небезпечними симулякрами, позаяк плекають у хворому суспільстві пустопорожні цінності, суть яких моральна шизофренія та інфантильність:

Душа і сумління дозволені і недозволені.
Великий несправжній Оратор приніс нові лозунги.
У плоскогрудих молюсків до болю розкриті роти,
Із носа, із нірок нірванного трансу вилазять кроти
І вириють мозок, сумління, вагомість і шлях до мети.
А під кришкою ракушок там не перлина — зарізаний ти.
Великий альбом червонястий твого задоволення;
Маленький миршавий альбом твого тьмяного розуму;
Душа і сумління дозволені і недозволені.
Колосальний несправжній Оратор приніс нові лозунги.

Вірші Б.Стрільчика попри те, що не є технічно віртуозними (хоча поет у багатьох випадках демонструє цікаві та неелементарні асонансні рими, подекуди — примхливий звукопис: «склепіння Асклепія склепу»; надзвичайно соковиті метафори: «Двері відкрили скрипучу щелепу»; «Ліхтар одягає потертий картуз»; «Зірки звуком арфи / Замотують шарфом / Черепицю сонного міста»), зацікавлюють вагою свого змісту: «І витискає з рота клятву Гіппократа / Похмурий склеп, велика скотобійня, / Обмита кров'ю теплою, пахучою, мов м'ята». Це поезія, поза сумнівом, — інтелектуальна. Є.Баран написав, що молодий поет нагадає йому Артюра Рембо, принаймні зовнішньо. Мабуть, не тільки зовнішньо. Я розумію, про що говорить критик. У цих віршах відчувається класика дискурсу: настрої, інтенції, увага до звукопису і аж надто серйозне та драматичне, як уже було сказано, ставлення до поетичної семантики. Є тут і вітчизняна історія, — без проклять і блазнювання, натомість — із бажанням порозумітися з нею та ледве не симультанна

схильність до її корекції (розділи «Мотто рабів» і «Країна Химерія»). Прилуцький полковник Іван Ніс отримує у Б.Стрільчика статус не просто зрадника, — його образ на очах читача виростає до статусу Юди, — відтак, *його персональна осика завше поруч із ним* (принаймні у поетичному тексті), — завше до послуг зрадника, що призвів до страждань і принижень, перекресливши, можливо, природній поступ самої національної історії, — принаймні, на якомусь окремому її етапі: «І звук такий, неначе / В немазаних коліс. / Це десь осика плаче, / Де висить Іван Ніс». Поняття зради викликає в ліричного суб'єкта відчуття гидливості, не інакше. Брак тепла, щирости, надійности чи елементарного міжлюдського взаємнення, — осмислюється в поезіях одразу кількох циклів, — наприклад, через зимові реалії, або через листи, — іноді не надіслані, а іноді взагалі загублені чи поховані у шухляді. Сумна ця історія потребує ревізії й чесного *вгляду* в її «скляклі очниці». Молодому поетові вже сьогодні стають приступними оригінальні й на диво ємкі образи: «Коли задивляєшся долі / На порошок минулих епох, / То десь поміж вен мимоволі / Спорами кашляє мох» («Мох»). Водночас, поет шукає притомної компенсації, що виливається в мотиви самопожертви, героїки та куртуазного кохання («Осокори до неба пришили плай...», «Сурма», «Паяц»). Іншим разом, як от у поезії «Диригування», — несподівано починає звучати музика, а Всесвіт нагадає музичну ріку, і все це такою мірою, що мимоволі згадаєш Павла Тичину:

Розквітнув місяць пелюстком піано
І, мовби цвіт шипшини, впав у сивину
Усесвіту, що грав на фортеп'яно
На клавішах небесних квітів полину.

Є щось питомо стусівське у віршах цього поета-початківця з Івано-Франківська. І, особисто мені, це смакує. Скажімо, оці два рядки з поезії «Диригування»: «Бо я керую світом через гнів! / Чи світ керує гнівом через мене?». Втім, говорячи про *стусівське* у Б.Стрільчика, я не маю на увазі неусвідомлене запозичення двох рядків чи, приміром, приховану цитату-алюзію. Стусівською є, передовсім, інтелектуальна складова цих віршів, які поєднують гостру акцентовану рефлексію з яскраво-емоційним її забарвленням. Крім того, молодий поет викazuje щиру готовність страждати не лише у віршах, але й разом зі своїми віршами. І хай зовні він більше схожий на Рембо, ніж на Стуса, але від Рембо у його віршах, фактично, небагато лишилося. Та й напис на червоній футболці Б.Стрільчика

сигналізує швидше про Шевченкові шляхи, на яких Василь Стус вирізьбив власну стражденну колію, виповнивши її мужніми й чесними віршами. Що ж до назви збірки — «Лезо Оккама», то й тут мені чуються слова ще тоді молодого, але вже цілком визначеного у житті В.Стуса: «Ще — ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи!». А щодо зовнішності, то, уважніше придивившись до світлин поета, розумію, що, якщо він на когось і схожий, то лише на молодого Жадана. Але і в цьому немає нічого дивного, — розвиток світу й надалі стремить за спіраллю: все вже було, і нічого іще не було, тобто далі ще буде й буде.

Мортідозне начало (на яке уже встигла звернути увагу Христина Букатчук) у збірці «Лезо Оккама», концептуально беручи, відіграє особливо вагому смислотворчу роль. На рівні інтенційності тут багато смерті, але, що вагомо, вона анітрохи не домінує. Вона просто присутня, як у історії «хімерної країни», так і в її сьогоденні; вона постає, як опонент, який спонукає до руху, до праці, до боротьби, до активного чину, до життя, врешті-решт. «Екзистенційний світ збірки оплутаний садо-мазохістичними візіями «від лібідозної крові до мортідозного леза». У його поезії, як і в реальності, гра між життям і смертю жорстка (хоч із компромісами), агресивна (хоч із милосердям), непередбачувана (хоч із розрахунком) — приречена на перехід життя у смерть, на злиття в єдине тіло Вічності», — вважає Х.Букатчук. І чимало тут слушного та цікавого, але я прочитую мортідозну інтенційність поета інакше. Приміром, «садо-мазохістичних візій» я зовсім не бачу. Втім, це, мабуть, нюанси методології, вибір точки спостереження залежить лише від конкретного реципієнта, і це нормально. Мортідозні інтенції ліричного суб'єкта пов'язані, як на мене, зі спрагою героїчного, якого так відчутно бракує у сучасному раціонально-передбачливому житті: «Сурма заіржала конем — / Кличе в дорогу останню. / Над обрієм спить кіноварь... / Білі юнацькі руки / Зжовкнуть, як мертві луки, / Бо я обираю сталь!». (І навіть ужита для повноти рими російська форма слова замість нормативного українського «кіновар», — не псує, як не дивно, остаточного враження від цієї енергетичної поезії). Не в останню чергу може йтися також про готовність ліричного суб'єкта до шляхетної самопожертви: «Осокори до неба пришпилили плай. / Чорний прапор вітри колисали. / Він пішов за поріг і сказав: «Не чекай». / А вона, а вона чекала. / Кулемети ревли і горів небокрай. / Небо куля на клапті терзала. / Він пішов в нікуди і сказав: «Не чекай». / А вона, а вона чекала» («Осокори до неба пришпилили плай...»). У цьому ви-

падку маємо подвійну жертвовність, не лише його, але і її. А ще, як на мене, цей текст дуже легко міг би стати піснею, — ніби сумною, але життєствердною.

У віршах Б.Стрільчика до поезії повертається патос. Як на мене, це дуже серйозний момент у розмові про поета, що лише на початках своєї дороги болу. І це, знов-таки, не так навіть дивно, як симптоматично та обнадійливо, — в сенсі розуміння орієнтацій і перспектив. Здавалося б, патос назавше похований під постмодерністичним саркофагом тотальної іронії. Аж ні, нічого подібного. Сакральність поетичної творчості лише відступила на час, але не зникла назавше й сьогодні вона повертається. Надзвичайно цікавою мені видається поезія «Опівночі», що за типологічними ознаками, наближається до містерії. Не хотілося б удаватись до суперлятивів, але поезія справді варта уваги. Опівночі, у час усіх почвар, у болотній корчмі відбувається звичне для України дійство, але фінальний акорд у Б.Стрільчика майже фірмовий, тобто свій, ні в кого не запозичений: «Годинникар / На брамі світання / Крикнув востанне: / Година для кар». А ось які візії постають у поезії «Спокуса св. Антонія», сумарний сенс яких є досить прозорий; мова про окремо взяті безкомпромісну «дорогу болу», зіперту на вдячний ґрунт християнської мітології. Патос цієї конкретної поезії полягає передовсім у чітко усвідомленій відповідальності ліричного суб'єкта, що концентрується в останніх двох-трьох рядках:

Рояться вороги, чекають лиш нагоди,
Щоб ззаду підійти і вдарити хвостом.
Вже обсідають, наче сарана крилата,
Хапаються за шию і за плечі.
З копитами, лускою вкриті і рогаті
Вискакують зі сатанинських печей.
Зубами вп'ялися у горло, наче кліщі
І пазурами цинковими видряпали очі.
Залізним батоном до м'яса плоть перісать.
Отак іду пустелею шодня й щоночі.
Стає душа кривавим місивом,
Та не відступлю, знаючи, що буде,
Коли своїх крилатих бісів
Я відпущу від себе в люди.

Варто також помітити алегоричний вимір цієї збірки поезій. Чи не першочергово це стосується розділу «Комашиніяда», який, швидше за все, не випадково є другим у структурі збірки та розта-

шований між понад вагомими, в сенсі розвитку-розбудови ліричної семантики, розділами «Мотто рабів» і «Країна Химерія». Попри те, що деякі деталі в цих віршах зраджують ледве не спостереження допитливого натураліста (приміром, битва тарантула з калікургом у поезії «Давид і Голіаф»), все-таки, як на мене йдеться про екстраполяцію людського, *занадто людського* на терени комашиного світу. В згаданій щойно поезії маємо прецікавий випадок спочатку першої алегоризації (нікому, можливо, крім ентомологів, непомітна битва двох комах подається як славнозвісна битва Давида і Голіафа), й буквально одразу ж відбувається зворотна екстраполяція, — зі світу комах до світу людей. Так складно й, водночас, цікаво опрацьовується поетом мотив «мисливець — жертва», а ще — відносність, здавалося б, очевидних речей: «Орошена піском земля і попіл, / Що залишився від трави. Мисливець / Вимірює це поле битви, смерті окіл. / Упевнено блистять лакований ряд крилець. / Та ціль вбиває горобця одним укусом. / Ловець же, калікур, — оса удвічі менша. / Тарантул хеліцерами ворухить, жалом трусить. / Мисливець — жертва. Хто помре з них першим?». Я цитую лише першу частину цієї поезії, у другій же частині з'ясовується нарешті, хто з цих двох стає жертвою, а хто виявляється мисливцем-переможцем.

Малість і несерйозність декого зі світу комах (знов-таки, напрошується аналогія до людської історії та, ще більшою мірою, нашої сучасності) насправді може обернутись неабиякою бідою; у тексті «Комар» це лише «музикальний обман малярії», але під алегоричним мовленням можуть ховатись і значно серйозніші проблеми, що їх ліричний суб'єкт лише констатує; можливо навіть, — дещо приреченим тоном: «Не уб'єш комара ти в червоному ложі, / Не уб'єш комара ти на синьому лобі, / Не уб'єш комара ти у чорному лоні, / Він заб'є тебе. Висмокче серце із кров'ю». Щось подібне й аж надто знайоме зі світу людей, але водночас і зі світу комах також, знаходимо у поезії «Єгипетський скнара»: «Він котить великий чудний абрикос, / У клубок зібравши мільйони мрій. / Скарабеї б'ються, падає хтось. / Ні за що, ні про що, — а за гній». Ще прозоріше в усій його нищості людське суспільство відбито в поезії «Мурашник». Порівняння людського тлуму з мурашником не є скільки-небудь оригінальним і, безперечно, не належить до відкриттів Б.Стрільчика. Але йому вдалося наповнити старий зміст новими актуальними акцентами: «Якщо ти залізеш в це пекло, метелику, / Вивчи напам'ять усі його кола: / <...> Сховали далі під фіранкою спокуси / Своє хиже ество мурашині панни. / Багатії крутять олійним вусом, / Прийма-

ють із слини ванни. / Гнів, зрада, убивство, гидь. / І в центрі усього — лінощів шапка. / Це королева мурах лежить, / Блаженно ворухить лапками. / Ти побачиш цей жах, махаоне. / Хай буде мовчання миля. / Вони не почують правду солону, / Коли ти без єпитрахія». Чи не цей саме жах ми бачимо на кожному кроці в той час, коли розумні дяді з докторськими ступенями розповідають нам про ліберальну демократію, як про єдино-можливий формат суспільного договору? Акценти, що їх воліє розставити поет, засвідчують неабияку зрілість, а також серйозні наміри. (Серед дебютантів останнього десятиліття приблизно такого ж кшталту зрілість демонструє хіба що поет із Білої Церкви Костянтин Мордатенко). На жаль, більшість із дебютантів шукають легкого шляху в шоу-бізнес, але винятки, на щастя, трапляються, про що й свідчить поезія Б.Стрільчика.

Спостереження за складним життям найдрібніших істот — комах, — і в інших віршах виявляє цікаві аналогії та паралелі зі світом людини. Як от, скажімо, у поезії з іронічною назвою «Вічна любов», із якої читач *укопте* дізнається про «весілля двох праведників — двох богомолів». Загальновідомий вражаючий факт із життя цих комах набуває помітно інноваційно-експресивного звучання. Вражає, чесно кажучи, філігранний характер образного нюансування, до якого вдається поет; лише прислухайтесь: двоє *праведників* (людина назвала цих комах богомолами). Варто також звернути увагу на суто людську сентенцію (імплантований іронічний авторський коментар), що супроводжує епізод із життя комах: «Вічним ніщо не буває». Не можу стриматись і зачитую вірш у повному обсязі, аби і читач мав можливість насолодитись цим невеличким ліричним шедевром:

Це йде паломник в ризах із зеленого хітину,
Зуби монаха колотять щелепи частоколом.
Він бачить здалеку із малахіту дружину.
Весілля двох праведників — двох богомолів.
І ось павутина любові сплела їх мов жертви,
В молінні до бога рослинного кріпнуть страждання.
Коханка вискалює зуби, щоб зжерти.
А він мовби дурень в дурмані німого кохання.
Коли ж те солодке зелене мовчання стихає,
Богомолиха рве на окрайці «миле кохання».
З'їдає молільнику голову: «Вічним ніщо не буває».
І потім у шлунку їй буде весільне вітання.

У поезії «Водомір», можливо, йдеться не лише про водоміра, але й про постать поета, або й ширше, — мистця. Надто багато йому дозволено, надто він не такий, як усі. Як тут не запідозрити щось рідне та виняткове, що виділяє представників мистецького дискурсу від усього іншого людства. У жодному разі не ходить про щось кримінальне, — лише про уявлення щодо поетів, від античності беручи, — до модерністичної доби, від елітарних «небожителів» — до «проклятих» поетів і «втраченого покоління». Не знаю, про що собі мислив поет Б.Стрільчик, а мені читається саме так. Помітити виняткове та безпрецедентне, хай навіть і в його непомітній малості для так званої більшості, пропустити все це крізь себе й видати в зовсім оновленій якості, — це ще треба уміти. До того ж, мабуть, тверезо усвідомлюючи, що аж надто мало людей спроможні прочитати і зрозуміти, про що та про кого, насправду, йдеться у цій поезії:

Настане час, я вдягну свої ковзани,
Щоб їздити по невагомій площині.
Коли зомліють сонячні сини,
Коли закинуть вудку в ночі дні.
Гладь озера напнула цератою.
Десятки тисяч звуків, булькотінь.
Лиш я один тут птах пернатий.
Лиш я один пускаю в воду тінь.
Всі решта — тонуть або плавають.
Ось місяць непомітно задивився.
«І де такий узявся ти?» — питає заболоть.
«Я в Бога на плечі сидів — навчився».

Була спокуса назвати цей текст «Капітан Поезія», полемізуючи, таким чином, із назвою передмови Є.Барана — «Капітан життя», яку він запозичив із назви однойменної поеми Б.Стрільчика. Я, зрештою, розумію, про що йдеться поважному критикові, мені теж про це йдеться. Але в поемі «Капітан життя» мова, можливо, не так про життя, як про поезію, про що уже йшлося вище. Можливо, навіть про архіпелаг Поезія. Не говорячи вже про те, що *поезія* бодай на який-небудь дюйм, але вища та вагоміша за *життя*, — як би дико для декого це не звучало. Це розумів іще Оскар Вайлд, це дуже добре розуміли й усі інші поети минулих часів. Поети все 'дно колись помирають, а поезія залишається. Ось лише на цьому я і хочу наголосити. Та й приходить, як відомо, поезія не до всіх, можна про це й не нагадувати. Вона відкривається назустріч чиємусь життю,

немов Благодать Господня, не інакше. І починає звучати голос, цілий хор голосів, і чується, врешті: вірую! Як у багатьох поезіях Василя Герасим'юка. Насправду, виглядає так, що життя і поезія — речі, які лише зрідка перетинаються. Про це знають поети, знає й сама поезія. Можливо, тому так непросто усе із життям у поетів. Навіть, якщо за вікнами мирне небо та відносно демократичний режим. Або так: *саме тому все й погано*, що за вікнами — силіконове ХХІ століття, мирне небо, демократичний режим. Утім, Богданові Стрільчику, таки пощастило народитися в одному з минулих століть, звідки й походить його чіпка та уважна пам'ять поета-експресіоніста. Ця дебютна збірка поезій яскраво свідчить: час поетів у цій країні іще не минув. Добрі янголи ще тримаються їх підвіконь, а вони собі йдуть, хоч «інакша їх нинішня путь, / та знову дзвіночки позначать, куди вони йдуть» (В.Герасим'юк). Поет, який лише щойно ступив на терпку стежу, шукає власного голосу і нових слів, аби повторити *вкотре* давно вже відомі істини. Але, звісно, не ходить про щонайменшу тавтологію, бо кожен талановитий поет додає до уже відомого й добре знаного *щось іще невідоме*, черпаючи з власної неповторної сутності. У такий спосіб поезія знову і знову відроджується та матеріялізується, раз на тисячу років змінюючи, можливо, словник, але в жодному разі, не мову та, поготів, — не метафізичну свою природу:

Дерево, люди, залізо — якесь дивне вариво.
Це страва, лікарня і надто реальне марево.
Я хворий, я люди, і я замаскований кат.
Задиhaюсь у власному соку кольчужних лат.
Так дзвінко і недоречно сміється дитина.
Впирається в шию сталева губа гільйотини.
Дерево любить мене — люди хочуть роздерти.
Я вже народився... тому не боюся вмерти.

13 вересня 2012 р.

ЩЕ Є ТАКА ЗЕМЛЯ

Карп'юк В. Brustury (Брустури): Збірка поетичних текстів /
Василь Карп'юк. — Івано-Франківськ: «Тіповіт», 2011. — 104 с.

Зміни є. Не нагадую більше карпатський килим
ні орнаментом, ні за призначенням, та нездоланна
проба його лишилась — гуцульським стилем
навіть днина моя погана в мене вткана.

Василь Герасим'юк

Василь Карп'юк уже відомий уважному читачеві збіркою віршів «Мотлох». І от — наступна книга. Тож, подивимось ближче, чим ди-хає та як почувається нині поет. Бажання писати власну нутрян-географію, — цілком очікувана річ для письменника. Втім, більшість до цього доходить у зрілому віці, коли майбутнє не видається уже прекрасним, натомість починають зігрівати спогади про дитинство і юність. Аналіз перейденого шляху, знов-таки, схиляє до пошуків першопричин того, що відбулося або навпаки. Більшість відповідей на подібні питання людина мисляча знаходить у дешифруванні формули *всі ми родом із дитинства*. Після цього вже можна перейти і до менш приємних рефлексій стосовно того, що ми відповідальні за всіх, кого приручили. Назва другої поетичної збірки В.Карп'юка концептуально поєднує субстрат дитинства і психологічної географії Краю. Брустури — це не тільки конкретне гірське село, в якому народився і виріс поет. Це, чи не першою чергою, — образ українських Карпат; у свідомості сучасних українців це виняткова земля (Кость Москалець: «Адже сама географія, відрубність гірських регіонів і самобутня гуцульська ментальність перетворювали рух опору на метафізичний спротив людини нелюдському»). У тутешніх горах московські окупанти ще могли собі дозволити розвішувати на смєреках повстанців, ніби новорічні прикраси, але вони ніколи не могли у цих горах спати спокійно. Вони ніколи не знали напевно, чи доживуть до ранку, чи автоматна черга, випущена повстанцем, припинить урешті їх ганебне перед обличчям Бога життя. Кожен плай у цих горах уходить в небо. Народитися в горах — це так само концептуально, як народитись на березі моря або в степу. Головне, розуміти з якого потоку ти п'єш свою воду, і відчувати гордість за землю, *яка ще у тебе є*. Всі ці мої попередні міркування викликані назвою збірки В.Карп'юка та його ж таки симпатичною передмовою, у якій він дуже затишно й тепло розповів про своїх батьків, сестру, про

діда, журавлів, чорно-білий телевізор і дідову ватру. Прозвучали тут і найголовніші слова: «А Брустури — це все, що маєш і більше ніц не хочеш». І, дуже добре, що його не ваблять теплі краї. Здається, навіть Київ його не вабить. Що, знов-таки, добре. Треба триматись своєї землі. А далі будемо дивитися, що там у нас із віршами. Збірка структурована у вигляді чотирьох розділів, а вірші поміж ними розподілені відповідно до мотивів і тональності, яку автор раз-у-раз моделює по-іншому.

У першому розділі «Україна, до якої завжди повертаєшся» домінує гротесковий настрій, а відкривається він однойменною *патріотичною думою* «Україна, до якої завжди повертаєшся». Фішка цієї жартівливої «думи» полягає в тому, що в Україну після пошуків щастя на інших континентах повертаються лише ті, кого до неї примусово депортують. Гумор тут, фактично, чорний. Правда, яка прозвучала в цьому сюжетному творі, — умовна, але від цього не легше. Гротеск у цьому випадку, цілком прийнятна авторська політика і вповні зрозумілий та усвідомлений вибір поета. Власне, це чи не єдина захисна реакція в ситуації, коли автор не уникає експліцитної манери вислову, коли він має бажання чітко озвучувати власні оскарження тих соціальних, політичних та національних неподобств, що мають місце у нашій історії та в сьогоденні. Такі твори як «Олесь Бузина» або «Ода московському патріархові» — не викликають жодних питань, хоч і не надто мені смакують. Затягувати ці огидні маркери нашого часу до збірки віршів — навряд чи є обов'язковою акцією для молодого поета. Втім, я його розумію: ці речі його хвилюють, і він хоче висловити власну позицію щодо абсурдистських дискурсів, які віднедавна остаточно запанували в житті суспільства:

Московський патріарх служить у київській церкві
Голосом диктатора закликає любити владу
Каже що краще бути вірним і вмерти
Ніж тусуватись на барикадах

Московський патріарх хоче нас повернути
Йому ж як нікому знати завітну дорогу
Якою поведе вельмишановний Путін
І Микола Азаров (хоча лише до порогу)

Робить це досить дотепно. Приміром, утягнувшись до уявної розмови з московським церковником, ліричний суб'єкт ув останній строфі вже і сам переходить на російську (імперську) мову. Далі

можна нічого уже не пояснювати, питання віри й усі інші питання відходять кудись на невизначені маргінали. Єдиний текст із першого розділу, що викликає серйозні мої застереження, — це «УРА — 66». У ньому йдеться про партизанів УПА; про трагічну і славу сторінку в історії Карпат. Але проблема в тому, що в тексті немає зв'язу, немає героїки, немає того, чим можна пишатись нащадкам. Натомість є деформована засобами гротеску картина, в якій можна відчуті майже знушальні інтонації: «То мало бути гарне видовище / О то мало бути гарне видовище / Коли партизанів вішали на смереках / Як новорічні прикраси / І вони щось кричали / І стогнали / Можливо навіть тішились / Що про них згадуватимуть / Грядущі покоління / І що на небесах воздасться»... Не знаю, чому поет не відчуває таких очевидних речей. Можливо, ходить про свідому авторську провокацію. Підозрюю, тексти з першого розділу В.Карп'юк найчастіше читає на поетичних фестивалях, додаючи до власне текстів свій шарм, енергетику, жестикуляцію та інші інгредієнти, які зазвичай додаються під час безпосереднього спілкування із читачем. Можливо, гротеск поета скерований проти шароварної рецепції цієї теми, проти офіціозу, який досі не визнав власну національну героїку, — цілком може бути. Але мені при цьому спадають на думку рядки із віршів і поем Василя Герасим'юка. Нічого на позір не оскаржуючи та пишучи заледве не для себе, Герасим'юк витримує максимально серйозну й трагічну ноту. Згадати хоча б його поему «Коса», поезії «Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав...», «На ту стаєньку вийшов я вночі...». Або новелу «Веселі діди 47-го» з вражаючим метафізичним рефреном: «Де партизани, діду? Де партизани?». А, справді, хочеться запитати, — тепер уже у В.Карп'юка: де партизани, Василю? Чому вони в тебе висять, як новорічні прикраси, замість того, аби гинути у боях?

Справедливості ради, маю додати, що молодий поет таки спроможний у тлумі сучасного побуту помітити й відбити цілком драматичні нюанси сучасності. Так є із образом молодої жінки, яку в шлюбі утримують передовсім гроші (хоча і дитина, напевно, також); так є із дівчинкою, яка прагне схуднути й стає жертвою цинічної реклами й безвідповідальності чиновників із міністерства охорони здоров'я. Ці вірші про *вчора й сьогодні*: в них розчавлена людська особистість, випалена територія, цинічний бізнес і бездуховність, — ось ті об'єкти, які поет піддає ґрунтовному та безжальному оскарженню. Здавалося б, усе тут на місці (крім партизанів), але чогось все одно бракує. Боюся, що бракує у першому розділі, власне, *духу*

поезії. Напевно, саме цього розділу і стосуються слова С.Процюка з його післяслова до збірки: «Не все у Василевій книжці я приймаю. Але й елементи епатажу, і маска так званого ліричного героя як циніка, і спроба глянути на деякі епізоди національної історії крізь гротескно-збільшувальне скло — це ті забавки, які по-своєму личать молодому поетові».

Другий розділ «Чи варто говорити для того, аби не мовчати?» різниться від першого і мотивами, і, що вагомніше — іншим інтонаційним забарвленням. Майже зникає гротеск, ніби його й не було, натомість з'являються елегантність та дещо сумна іронія. Як на мене, у цих віршах поет виглядає природнішим, подібнішим до себе справжнього; сягаючи, можливо, піку автентичності в напівсерйозній і, водночас, дещо іронічній поезії «Мері». Хоча це всього-на-всього замальовка з життя сучасної молоді. Беззмістовний вечір, алкоголь, вибір партнера на ніч, — *рутинний, по суті, дискурс*, якщо розібратися. Але, як доводить поведінка ліричного героя, і в простій ситуації можна виявити людяність і гуманізм, можна бути людиною навіть там, де на це ніхто не звертає увагу. Варто бути до іншого чим-ним, слід виявляти повагу, — це потрібно, насправді, всім. От тільки мало хто в цьому годен зізнатися:

Коротко стрижена і короткозора
У великих окулярах і в завеликому ліфчику
Хотілось сказати — потвора
А все-таки гарна дівчина.

Я вже сьогодні згадував В.Герасим'юка, аби зауважити, що у молодого поета щось не так із партизанами. Натомість сам В.Карп'юк уже в першій поезії другого розділу згадує старшого колегу, аби визнати, що в нього *щось не так* не лише з партизанами, але й із нареченою (у порівнянні з нареченою у віршах Герасим'юка): «Моя молода не цілуватиме нікого / Як то робить Герасим'юкова / Бо всі її цілуватимуть / У вже охололі губи / У бліде обличчя / Із глибоким пострахом / І відблиском останнього променя» («Сонце що погиває...»). Після гротескних віршів читачеві досить складно налаштуватися на сприйняття серйозного та драматичного, звідси й деяка амбівалентність у відчуттях, деяка недовіра з обох рецептивних сторін: одним бракує абсурду й іронії, іншим не вистачає серйозності автора. Це враження міцнішає після взаємнення з наступною поезією «Неймовірно ліричний вірш про черешню». І знову, як на мене, можна відчуті прихований діалог із творчістю В.Герасим'юка, — через іро-

нію, травестію, алюзії та ремінісценції. Якщо у В.Герасим'юка маємо реальний трагізм ситуацій, пов'язаних із білим цвітом черешні та білявою дівчиною, яка вночі ховається на дереві від чекістських облав, то в сучасного молодого поета — зовсім інший ландшафт із черешнею й дівчиною:

Облизує сік розстібає сорочку і мене облизує
Я звичайно відповідаю неабиякою взаємністю
І не передбачаючи аніякого ризику
Масую її перса із вдаваною чемністю

Проте як на зло трапляється ще один інцидент
З'являється господар черешні і городу на якому вона розміщена
Голосно лається вимахує вилами і каже що я блядський поет
Потолочив йому траву хоча і це не найгірше

Загалом, мені здається, що у поезії Карп'юка присутність доволі частий діалог із *текстом* В.Герасим'юка. Не дискусія і навіть не розмова, а щось на кшталт невимушеної інтертекстуальності, яка іноді відгонить пародійністю — не конче остаточно усвідомленою. Пародійність у цьому випадку може бути наслідком конфронтації не поетів і навіть не поколіннєвих парадигм, а виключно поетик, які формувалися за відмінних соціально-економічних, політичних і духових обставин. Водночас, варто звернути увагу на другу строфу цієї поезії, яка, можливо, засвідчує усвідомлену автопародійність, скеровану на всю молоду поезію: «Чи варто говорити для того, аби не мовчати / Не вказуючи розділових знаків але з потрібною інтонацією / Стрибати з гілки на гілку у сорочці картатій / Демонструючи гарну спортивну підготовку і грацію». Після цієї строфи історія з черешнею й дівчиною прочитується як ілюстрація семантичної невиваженості сучасних поетів.

У поезії «Мо Бе Са» ліричний суб'єкт звертається до своєї самотності як до живої істоти: «Моя безпорадна самотносте...» (з цих початкових слів і виникла назва). Вірш із акцентованими алегоричними контрапунктами прочитується як зразок екзистенційної лірики (щоправда, дещо підважений специфічною авторською іронією). Парадоксальний зміст (ліричний герой «замучив» свою самотність, а не вона його, як мало би бути) таки привертає увагу. Виявляється, буває й таке. Самотність намагається вивести свого господаря зі стану апатії, запрошує на прогулянку, їй багнетсья спілкування. З цієї, можливо, метою вона вдається до цитування відомих кож-

ному школяреві слів В.Симоненка: «Навіть мені деколи хочеться / З кимсь поспілкуватися / Хоча теоретично — це нонсенс / Але ж ти / Ти — людина / Ти знаєш що ти людина? / Ти знаєш про це чи ні?». Врешті-решт, вона не витримує і залишає його: «Все-таки подурному вийшло — / Мене покинула власна самотність». Відтак, *естетика абсурдизму* представляється досить близькою нашому поетові: «Однаке коли тебе полишає / Власна самотність / То це насто-рожує». Будучи змушений удаватись до якихось найнеобхідніших узаємнень із соціумом (продавчиня в крамниці продуктів), і досить тяжко їх переживаючи («Ти сука! / Кажу продавчині / Ти сука тому що багато патякаєш / Задля чого кривиш паршиву мармизу / Гвалтуючи вуста штучною посмішкою? / Хіба я приперся аби подивитися / Як ти скалишся? / Ні! Я прийшов купити хліб і майонез...»), ліричний герой весь час повертається думкою до своєї безпорадної самотності: «Можливо я навіть її любив / Можливо я все ще її люблю». Загальне враження про розділ доповнюють мініатюри з філософічними інтонаціями, які проростають із гною звичного побуту: «Хлопці дівчат лоскочуть / Дівчата всміхаються дзвінко / Кожна з них дуже хоче / Бути назавтра жінкою»; «Ти мені наснилась / Значить про мене думаєш / Я готовий стати забобонним / Тільки б це було правдою». А мені при цьому пригадалися два інші поети, ще й обидва Василі, — Голобородько і Слапчук.

Можливо, найцікавішими у цій збірці для мене є вірші з розділу «Апостоли у постолах танцюють аркан». Я передбачав присутність карпатської автентики й, нарешті-таки, зустрів поезії, що якоюсь мірою відповідають моїм уявленням про дискурс поета, горянина за походженням. Починаючи вже з першої поезії «Грепіна», автор нарешті вводить читача у окремий, незмінний, фантастичний світ Карпат. Нічого особливого, крім акцентованого ірраціонального почуття однієї людини до іншої. Чоловік закохався у світлину чорноокої жінки, яка про це навіть не здогадувалася: «Білоголовий вуйко / Ходить по світу спираючись на палицю / І показує фотографію / Невідомої коханої / Якої можливо вже давно нема в живих / І яку він ніколи не бачив живою / І навіть не здогадувався / Що можливо вона страшна нехарь / І мама у неї...». Світлина цієї жінки походить із сорок другого року. Автор не конкретизує, як відбулося знайомство: можливо, в європейських концтаборах (про це є натяк у творі), можливо, на інших дорогах війни, яка кидала людьми і народами, наче трісками. Грепіна прожила довге життя, але вони так ніколи і не зустрілися. І вже, коли чорнооку красуню поховали,

чоловік таки знайшов її: «І рівняючи фотографію з сорок другого / Зі світлиною на хресті / Таки упізнав ту яскраву чорноту / Що не давала йому супокою / Протягом всього життя». Є тут і свій *апокриф* (авторське жанрове уточнення) «Аркан», у якому чоловіки танцюють під «запальні ритми гуцульського аркана», лаштуючись у довгу дорогу до Галілеї, будучи, виявляється, апостолами: «Апостоли у постолох танцюють аркан / А Ісус за цим спостерігає / І добра усмішка з'являється / На Його обличчі». Іронічний контекст цього вірша може стосуватися деяких новочасних теорій як про походження Ісуса, так і щодо алхімічних зв'язків Галичини і Галілеї. Втім, поетові, здається, не до цього. І, можливо, найсуттєвішими є ось такі рядки із середини вірша, де прощальний танок чоловічої солідарності, цілком вірогідно, поведене їх уже назавтра до потаємних гірських криївок, звідки вони вже ніколи не повернуться, стаючи ще за свого молодого життя *безсмертними*:

Спітнілі чола апостолів
Переливаються сонячним промінням
А тонкі лляні сорочки
Прилипають до вологих тіл
Й увиразнюють візерунки
Вишиті їхніми жонами
Котрих сьогодні бачать востаннє
І востаннє чують запальні ритми
Гуцульського аркана

Маю відчуття, що В.Карп'юк таки увесь час підсвідомо утримує нерв доброякісної дискусії зі своїми попередниками. Взяти хоч би «Пісню про смереку». Скільки таких пісень ми уже наслухались за радянський період? Чимало. І більшість із них є профанно-лубковими, і звучали вони досить часто у ресторанних дискурсах та ще й під огидний регіт окупанта. У молодого поета зовсім інша *пісня*. Припускаю, що, він не мав на меті дискутувати з профанними дискурсами, але написав, тим не менш, щось зовсім до них опозиційне, інтимне, притишено-особистісне. Його «Пісня про смереку» — це *ляндшафтний вірш*, у якому обійшлося без людей, якщо не рахувати самого ліричного героя: «І вже минав останню смереку / Як та неждано лапнула мене за плече / І тихо проказала: / “Напиши про мене пісню...”».

Безперечно, все змінюється, як писав В.Герасим'юк, але, на щастя, не все; як, зрештою, він же проникливо зауважив (див. motto до

сього тексту). І в таких поезіях В.Карп'юка, як «Матріархат», «Пантруй ватерку бо як згасне...», «Бутин», «Таїнство», «Почалася гроза», «Блаженний старець...», «І діти як вівці...», «Притча дерев'яна», «В передчутті Різдва» — постає сливе метафізичний світ давнього загадкового народу, який здатний чинити опір не лише конкретним окупантам, але й безликому цивілізаційному канцеру, що все нівелює й нищить, зводячи до спільного знаменника супермаркету. Молодому поетові вдалося показати і сакральне призначення гуцульської ватерки («Пантруй ватерку бо як згасне...»), і старих гуцулок, які готуються, насправді, не до банальної смерті, а до *урочистого переходу*: «Верхами куриться / І гори ховаються у мареві // Гуцулки стелять / На вологу землю / Церовані сорочки / І толочать їх / Грузькими постоломи // Тоненькі сиві кіски / Розвіваються / У шаленому танці / І солоні краплі поту / Збігають / Поморщеними лицами / З яких випромінюється / Жага до життя // Це остання можливість / Лишитися живими / Переродитися / Інеєм і димом / Впасти росю» («Матріархат»). Сувору праця чоловіків у зимовому пралісі стає поезією, щойно на неї падає погляд поета, *бо в тому лісі все є поезія*, а життя і смерть перетинаються тоненькими вібруючими нитками і нікому не знати, яка з них виявиться найтоншою: «Три зимові / Місяці / Прожиті / По сусідству з вовками // Три похорони / Добрих легенів / Що піддалися дереву / І стали пожертвою // Вони єдного ранку / Забули помолитись / І тепер молитимуться / Вічно / Під старою смерекою / Що стала їм Матір'ю» («Бутин»). Природа й людина в цих віршах співіснують за споконвічними законами, які змінити не можна й сьогодні: «Почалася гроза // Мама засвітила / Освячену на Відорщі / Свічку / Що відвертає / Блискавку // І ми всі // Почали / Тихенько / Молитись» («Почалася гроза...»).

В останній поезії розділу є цікаві візії, пов'язані з проблемою ідентичності молодого людини, яка виїхала з села і тепер мешкає в місті, буваючи у батьків хіба що на великі свята. Вірш містить сновидні, майже сюрреалістичні («Іде чоловік / З гарбузом замість голови...») настрої та мотиви. Ліричний герой, по суті, фіксує зачатки відчуження (але ще не зречення, тож усе поправимо) від людей свого дитинства, від колишнього родинного побуту тощо: «Іде чоловік / З гарбузом замість голови Кажу: “Слава Йсу!” / А він не відповідає / Бо не має рота // Мама мовить / Аби йшов розтрусити отаву / Бо забуду як пахне / І я подумав що справді / Забув // Як тепер знатиму / Що то отава? / Спитав би у чоловіка / З гарбузом замість голови / Але він також не знає / Запаху / Бо не має носа // Мама

каже: “Йди зажени теля, / Бо забудеш як виглядає!” / Пригнав теля додому / А виявилось / Що то сусідова вівця / А чоловік / З гарбузом замість голови — / То сусід» («Іде чоловік...»). Цікаво, що маємо лише фіксацію подій і думок, але не автокоментар. Безстороння й прохолодна об’єктивність ліричного суб’єкта, можливо, увиразнює природність і майже логічність цієї драматичної, за великим рахунком, картини, — за всієї її майже сюрреалістичної алогічності. Так гори ховаються в хмарах, так губиться плай чийогось дитинства, а хмари нагло проліються дощем, пропливаючи темними каравелами над гуцульським обійстям.

У заключному розділі «Я хочу пропити всі гріхи і бути тверезим» ліричний герой Карп’юка повертається, до певної міри, до себе колишнього (до абсурдиста, якому не чужий епатаж у гротескних його відмінах), але з деякими суттєвими нюансами. Він виглядає вже ніби дорослішим. (Дозволяючи собі, приміром, іронію, — чи то на адресу найближчого в часі поетичного покоління своїх попередників, чи то на адресу старих критиків-буркунів, які цим поколінням чомусь невдоволені: «Ці / молоді поети / о / ці молоді поети-двотисячники / вони думають / що вони / поети / вони пишуть вірші / вони навіть інколи пишуть поезії»). Відтак, уся збірка сприймається дещо нерівною (виказуючи *траєкторію росту* молодого поета), а її автор, можливо, не допрацював у сенсі її комплектації. Маю на увазі, що першого розділу можна було й уникнути, залишивши експліцитний дискурс тих віршів відповідним фестивалісним підмосткам. Утім, для мене Василь Карп’юк цікавий навіть і в першому розділі. Він *живий і розкутий*, тому відгукується у своїй поетичній творчості як на *метафізичне* та *незниконе* в віках, так і на *сьогоденне* та *скороминуще*:

Пустельник у джінсах з претензіями на небо
Маска що у ній зручніше ніж бути світлим
Кричу: я готовий пожертвувати свої ребра
Заради Тебе Господи заради Тебе Світе

Люди кажуть — он який майже Людина
Чомусь те що кажуть люди багато важить
Розбавляю спирт соком вишневим малиновим
Я образив себе і тому я на себе ображений

Слабкий і байдужий на подвиги не спроможний
Лишається шлях до якої-такої аскези
Пляшки з-під спирту вже не зі спиртом — порожні
Я хочу пропити всі гріхи і бути тверезим.

Варто відзначити авторські назви розділів, гра слів у яких породжує цікавий семантичний або фонетичний ефект. Латинка в назві збірки нагадує топографічний вказівник — чи то у Словаччині, чи деінде, але у Європі. Зрештою, це справедливо, Карпати завше були тим містком, який починався на нашій землі, а зникав у Європі. Художнє оформлення книги, здійснене І.Стронговським, залишилось для мене загадкою. Забагато постмодерністичного хаосу, об’єднати який у техніці коляжу — напевно, річ нездійсненна. Хоча, пародійні настрої і найпростіші меседжі поета дизайнер, таки зловив. А ще мені здалося, що винесені на останню сторінку обкладинки слова Ігоря Померанцева є безкінечно далекими від поезії В.Карп’юка. (Що він сказав би, цікаво, якби почитав поезію Т.Мельничука, В.Герасим’юка, І.Андрусяка або Т.Григорчука?). Ці *необов’язкові* слова *метра* є типовим прикладом *інтелектуального симулякру*.

17 березня 2013 р.

ЯНГОЛИ, ПОЕТИ, ПАРТИЗАНИ

Григорчук Т. Янголи — не дичина: Поезії. —
К.: Видавництво Сергія Пантюка, 2008. — 128 с.

Ах, поети! Ви — дичина для бога!
Франсуа Моріак. «Літератор», 1926

Зізнаюся, я так тривало чекав на першу книгу поета, що, побачивши її, не міг уже, як слід, і радіти. Натомість уважно почав її гортати, вишукуючи знайомі твори, а ще більшою мірою — відновлюючи свої колишні враження від цих неординарних, або й відверто дисонансних до нашої сучасності віршів. Можливо, це й не має катастрофічного значення, але Тарас Григорчук насправду таки затримався з книжковим дебютом; не спізнився, а саме *затримався*. Будучи частково друкованим упродовж 1990-х — 2000-х років, а відтак і доволі знаним поетом, він міг би зробити більше, вчасно явивши ширшому читацькому загалові теперішню книгу; міг би навіть, як на мене, утрутитися до формування поетичного канону дев'ятдесятників і двотисячників. Бо в тому каноні, що склався, відчутно бракує поезії пасіонарної, свідомої власної гідності та нагальних своїх завдань. Надто ще мало написано про замучених у численних катівнях національних героїв. Власне, писалося, може й не так мало, але за виконанням це були переважно тюремні плачі, а не обіцянка помсти. Не говорячи вже про те, що багатьом національно стурбованим авторам бракувало елементарної поетикальної вправності і таланту. Відтак, цей дискурс у нас виявився значною мірою спрофанованим: навіть ті, хто сприймають *idei*, не могли сприймати відповідні тексти через їх кітчевий або й зовсім уже графоманський суто формальний вигляд.

Інша справа — вірші Т.Григорчука. Їх насправду не вистачало в поетичному дискурсі 1990-х і 2000-х років, — не вистачало того духу національного протесту та войовничості. Тим часом, купа українських питань до світової історії так і лишаються досі питаннями без відповідей. За геноцид потрібно карати, бо численні злочини проти українства ніколи не заіржавіють, — а ми, перелякані чистоплюї в краватках, натомість проводимо квазінаукові конференції та врочисті панахиди, множимо мовчазні меморіальні дошки, які мало що здатні змінити. Водночас, чимало із нас відчували брак поетичного голосу на кшталт колишніх поетів-пражан, — поетів-вояків і

вояків-поетів. Тому й доводилося звертатися до Олега Ольжича й Олени Теліги, які вже давно в історії й чию поетичну традицію нині фактично немає кому підхопити й понести далі. Втім, винятки є і сьогодні. Й одним із таких нечисленних щасливих винятків можна вважати творчість Т.Григорчука, якого Василь Герасим'юк у передмові до збірки «Янголи — не дичина» назвав *справжнім поетом*. А якщо комусь і досі *щось не зрозуміло*, то метр радить перечитати поезію «Цимбали». Думаю, не лише «Цимбали», *переконливих віршів* у цій збірці вистачає. Патос оскаржень і гнівних обіцянок ліричного суб'єкта поезії Т.Григорчука зовсім не заважає і, поготів, не муляє; можливо, саме такого патосу більшість із нас сьогодні й шукає в мистецтві. (Додам: шукає і не знаходить, а відтак слабкий і попсовий роман Василя Шкляра «Залишенець» здобувається на Національну премію й іншу народну любов, яка, втім, дуже швидко набула відверто гротескного вигляду). Ось, для прикладу, поезія «Всупереч смерті», яку поет присвятив своєму чернівецькому побратимові Роману Жаківу:

то холопи а ми собі ми
сад вкраїни за нами до смерку
нас сміливо назвали людьми
певно всупереч смерті

воском теплим спливатиме час
невагомий мов місячна варта
десь свобода блукає між нас
хоч свободі блукати не варто

проскачім вороний крізь мерзот
сіно днини смакуймо із хрустом
треба буде впадемо разом
із простреленим серцем
на бруствер

Не знаю, як інші, а я чомусь вірю в такі рядки. Можливо, тому, що ми потребуємо саме таких рядків (не гучних, але *впевнено-артикульованих*), бо їх нам відчутно бракує в сучасній українській поезії, в якій витоптане й згвалтоване слово безнадійно мовчить або ж стоїть, нікчемне, й дурнувато посміхається на поетичному фестивалі, де його роздягають із метою вижебрати в дядька-олігарха черговий грант на видання чергової нікчемної книжечки. Натомість слово Т.Григорчука акумулює в собі передовсім енергетику вагомих

інтенцій-змістів. Тих найвагоміших сенсів, які упродовж багатьох століть верифіковані нашою драматичною історією, — як давньою, так і зовсім ще свіжою, яка й досі активно кривавить. Як от, при-міром, із поезії «Ексгумація Краю», у якій ідеться про мученицьку смерть двох українців, закатованих у румунській сигуранці. Я не хочу сказати, що сьогодні варто виставляти комусь рахунки, як це роблять наші сусіди, але я хочу (в унісон із поетом: «Примирення із ворогом старим / є для полеглих тягарем найважчим!») наголосити на тому, що *про таке* не слід забувати, інакше історія може заверну-ти на повторне криваве коло. У цьому сюжетному вірші автор від-штовхується від інформації «з архівних зшитків газети “Буковина”» (ї немає значення, — це реальний факт чи авторська містифікація). У газетному повідомленні йдеться про те, що під час полювання на вовків сталася «лиха пригода»: селянин Мелага, влучив замість вовка у свого товариша Чекия, а побачивши це, застрелився й сам. Чи могло таке трапитись? Звісно. Але ліричний суб'єкт слушно не довіряє колишній окупаційній газеті. Увійшовши у транс-зв'язок із душами загиблих (подібно до того, що робить Василь Герасим'юк у новелі «Веселі діди 47-го»: «Я на хвилю вивів їх із небуття»), він ді-знається, у чому полягає правдивий зміст *лихої пригоди*:

<...>

Якщо Мелага трафив Чекия,
чому втаїли свідчення експертів?..
Любов дається раз на все життя,
а ненависть — то так, щоб й після смерти.

Свічада вкрили у хатах жінки,
коли в трупарні розтинали трупи.
Нирки криваві, кили, печінки... —
відбито все від борлака до пупа.

Про те — нема в замітці пиздуна,
а вигадні: мовляв необережність.
За кожним кличе з-під землі труна,
Але не кожен цій землі належить.

Чекий мовчав... Мелага говорив
(я другого докінчував голити):
«Коли тобі світ очі заступив
життя ще при житті мож' загубити...

*Немає страху понад відчай. З ним
і світлі душі — назавжди пропащі...
Примирення із ворогом старим
є для полеглих тягарем найважчим!*

*Тому і йдуть до лісу... У нітьму,
де кожен сам собі одне наврочив...»
Антін здригнувся... То, відей, йому
необережний сон скотився в очі.*

*Мій співрозмовник до світанку стих...
А здогади, неначебто повстанці,
ішли на приступ, бо забито тих
обох за українство в сигуранці.*

Справжньою окрасою і вагомою прикметою лірики Т.Григорчука є її волюнтаристична семантика, бо попри те, що «там де на си-ньому золото й лев / ще смердітиме зрадником і комуністом», по-при те, що *наші забарилися*, читач цих віршів передчуває та розуміє, що вони все одно невдовзі підійдуть-підтягнуться, ну а тоді вже — «Павло, повстанці, в п'ястуках — різак... / Сільраду — спалено, сокиру — межі роги!» («Здвижіне»). Сусідня держава шельмує й обплывує нашого національного героя? Нічого, переживемо і цю невеличку проблему, адже сказано: «україна бандери більша за бога / так як поезія / за кожную живу чи замерлу мову» («Будь схожим на Степана Бандеру»). І навіть звичайний дім у цих віршах здатний відіграти якусь особливо вагому роль: «Прикмета в цього дому є одна: / на чистий замах з верхнього вікна / якогось дня сліпого — зрячий постріл... // Й ніхто не втямить кілера в лице, / лиш кварти-рантів возвістять, що це / убито президента високосним» («Дім»). Найвагоміша та найправдивіша поезія у розумінні Т.Григорчука, — це та, яку підпирає чин. Така поезія з легкістю прошиває час і простір, потрапляючи до нас безпосередньо із партизанського 1947-го року, позаяк вона сама собі час і простір, сама собі світ і Бог, життя і смерть, любов і ненависть. (Згадаймо принагідно тво-ри В.Герасим'юка «Коса», «Чорні хлопці» («там чорні хлопці були і цвіли!.. / Айя, хло', айя! / Понатирали столи і стволи, / й зникли, як зграя. // Зграя — не лая: не виють — висять, / їм до вподоби»...) або «Веселі діди 47-го»). Життя і поезія тривають навіть там, де їх досить складно собі уявити, — таке життєствердження не знітиться й перед личиною самого диявола:

Так, як сказав...

*«Я — син гуцульського газди,
та головне — вояк,
бандерівець й улюбленець красунь.*

*Помежи цим я інколи
Складаю вірші українською:*

*оспіваю красу жіночих тіл
жіночих тіл і кіс (що то за коси!)
безодні втіх стрімкі несамовиті
з коханкою що грішна й запашна*

*а ще сплановую убивства
чортів-енкаведистів»*

Цей бездоганний стиль не від поета,
бо смерть про нього вірші пише, а не навпаки...
без імени, але датовано
(написано у сорок сьомім році)
на берегах підпільної газети, від руки...

Наскрізним лейтмотивом збірки «Янголи — не дичина» є окремий і неповторний, сливе фантастичний світ українських Карпат (таких віршів чимало: «Чудовий вояк», «Пригісне», «Шібри», «Сонетський», «В однині», «Зійтися з Богом», «Похід на Білу Кобилу з ночівлею», «Сонетський — 2», «— Де Джурів? — Онде!», «Келеп», «Коли гниє в болоті мокрий лист» й ін.). У цьому світі відбувається чимало містичного та водночас величного у своїх невідпорних і потаємних зв'язках зі світом гірської природи, яка продовжує чинити опір згубній для всього живого цивілізації. Зустрічаємо тут шандара-упири («Із нього воду пили херувими, / але минулася душа йому з тих пір») і «задушену панchoхою няву», а паралельно поет розмірковує про *поетику* сонета: «Виходили у два ряди маленькі / із лона на смарагд мохів мерці — / вже рвуться пуповини, нерви, вени, // і луплять плавники по молоці. / Немовби тілом втоплої синці — / сонетського терцини і катрени» («Сонетський»). Пан-Бог у цьому *чудовому* світі може сидіти за одним столом із дияволом і знаходити спільну мову: «бог і диявол за столом / в саду під вишнею що квітне / сидять розмова в них привітна / диявол голову крилом // підпер мов квітку з-понад гангу / де обіч мрії волопас / провідав бога в пізній

час / його улюбленець і ангел»... («В однині»). Тут «німий архівариус човгає попри рай, / старий ополченець погладжує шмайсер»... Направду можливо все, а над усім тяжіє вища правда обраних сього Краю — від Довбуша і Баюрака — до Тараса Мельничука, Петра Мідянки й самого Троїстого (*псевдо* (sic!) Т.Григорчука). Поета з тлуму інших сучасних авторів виокремлює просто-таки побожне ставлення до висловленого або навіть і лише намисленого: «Тому мусиш пам'ятати / з яким словом засинаєш / аби знати з яким прокинешся» (курсив, до речі, Т.Григорчука. — *О.С.*). Поет досить чітко артикулює своє розуміння поезії, її автентичности, доцільности та переконливости («ще сніг не тільки на землі / і я не тільки на папері»). Для нього це ситуація, коли не поет пише вірші, а вірші пишуть поетом: «не вірші я а вірші мною пишуть / тому тобі сумління не надишу / я з лісу де жидівський комісар / закопаний бо вбитий моїм дідом / котрий пішов мене шукати слідом / що сніг приймив від полохливих сарн» («Келеп»). Або ще радикальніше: «ще доки видко як на тім / на цьому боці мій оприше / де твердне віск де стигне грім / і смерть що нами вірші пише» («Облава в Підзамчу»). Родзинкою цієї книги є поезія «Чудовий вояк». У шести катренах поетом згадано десятки трав, які творять образ горянина, стаючи його тілом, одягом, зброєю... Показавшись читачеві у першій строфі опришком, цей горянин ближче до кінця змінюється відповідно до модерної доби, перетворюючись на *вічного бандерівця*, що не спить, пантруючи спокій рідного Краю:

Він озирає полонину... Дивовиж
із божих ручок, косарів, лебідки,
медунки, споришу, сліпої квітки
така, що видається, наче спиш.

Та він не спить. Він мовчком пантрує
барвінок, ряст, брата-й-сестру, будяк,
бузьків вогонь, голубку золотую...
Він — снайпер. Він — бандерівський вояк!

Цікавим і абсолютно не зайвим мені представляється останній розділ книги — «До решти», упорядкований Віктором Сердульцем. І він направду схиляє до думки сприймати цю книгу не дебютною збіркою віршів, а книгою *вибраного* Т.Григорчука. В цьому розділі, як попередньо зауважує упорядник, «зібрано цитати з газетних інтерв'ю, статей та публічних виступів поета. А також висловлюван-

ня Троїстого під час поетичних обсервацій, пиятик, оргій, погромів; із залів суду, казино, камер попереднього ув'язнення, курільних притонів, катранів; журналістських відряджень, літературних вечорів, світських прийомів, депутатських сесій, дипломатичних зустрічей, таємних перемовин...». Ці фрагменти розмовного дискурсу поета допомагають не лише ліпше розуміти його поезію, але поглянути на Т.Григорчука і поза поезією. Звертаючись чи то до аудиторії, чи то до самого себе, поет говорить про творчість, історію, літературу та літераторів, про державу й політиків, про містику в житті і про життя у містиці, про Карпати та їх незнищенні моральні джерела. Зрештою, про все це говориться і у віршах, але інакше. Окремі висловлювання Т.Григорчука допоможуть прочитати його вірші об'ємніше та повніше: «Не бачив нічого непристойнішого за позірну пристойність»; «Одкровення може проникнути лише в ту голову, яка не чинить йому спротиву... Це потребує тривалого очищення крові. І п'явки тут не допоможуть...»; «Зрештою, наші слова на нас і ляжуть...»; «Заповіді Господні — Декалог Вояка УПА — Програма Національного розвитку! Все, що треба! Натомість — гопак довкола корита... Про позірну пристойність я вже казав...»; «Кажете, що багато присвят біля моїх віршів? Якщо й так, то не зле товариство зібрав: може когось не вистачає, але ж — нікого зайвого!»; «Найнищівше те зло, котре маскується під добро... Ним би диявол гидував, а ця мерзота тішиться...»; «Сумління почасти не те, що ти чиниш, але те, чого ти не чиниш...»; «Ти поет, доки життя і смерть пишуть тобою вірші; якщо пишеш лише ти — вже писар»; «Багатство — насамперед річ шляхетна! А від сьогоднішніх комерців аж задуже смердить кізяками...»; «У державі влаштовано все таким чином, аби до влади не потрапили нормальні люди...»; «Правоохоронців у нас називають “мусорами” не тому, що вони неосвічені, заздрісні, ліниві та походять із найнижчих верств суспільства, а тому, що вони найперші ладні порушувати закон, це у них вже у генах...»; «Передбачаю, що, можливо, пишу для зниклого народу...»; «Прозу треба писати, поезію треба чекати... Прозу можна пригадувати, поезія має пригадати тебе...». У деяких максимах Т.Григорчука звучать відверто банальні нотки, — надто вони вже усім відомі. Але при цьому, як не дивно, все 'дно звучать свіжо і переконливо. Помітна імперативність додає їм особливого шарму; так говорять ті, хто здатний учить й вести за собою: «Ніколи довго не сперечайся з дурнем, бо збоку буде не зрозуміло, хто з вас хто»; «Ніколи не знущайся з людини. Не ганьби її. Можеш її зневажати, можеш її оминати, можеш убити... Але не

знущайся з людини, не будь покидьком. Попри всі свої гріхи, будь шляхетним». Загалом, подібну практику можна брати на озброєння і всім іншим упорядникам поетичних книжок. Бо у В.Сердulyця у випадку з книгою Т.Григорчука вийшло цікаво й навіть заразливо.

Окремо хочу виділити фрагменти з рефлексіями Т.Григорчука щодо знакових літературних феноменів нашої доби. І, знов-таки, поет виявляється значно глибшим, ніж, можливо, хтось очікував: «Роман Жажів каже, що “коли читаєш Габрієля Маркеса — читаєш про себе самого... коли читаєш Андруховича — читаєш про Андруховича...”». Відповідаю, що великої різниці не бачу, бо кожного разу, коли наважишся на читання, маєш бути готовий до зустрічі з якимсь демоном... Далі, розуміючи куди хилить Жажів, продовжую: можна плювати на Андруховича вкупі з його романами, преміями, маніями, постмодернізмом разом зі всіма невдоволеними... Можна любити його вкупі з переліченим разом зі всіма невдахами, що його обступили... Але ж, курва, хіба не тямите, що не цим усім чоловік славен! Юрій Андрухович — офірний цап новітньої української літератури! Хоч маю сумнів до того, аби ви мене порозуміли». Ось так, читачу. До речі, в книзі є вірш, що має назву «Офірний Юрко». Здається, цей вірш перегукується з шойно наведеною цитатою, але, курва, якби ж то я знав, що значить на гуцульській говірці «піндзя-ріндзя»... Думка щодо Ю.Андруховича в ролі *офірного цапа* є не просто оригінальною, — вона є перспективною в сенсі майбутнього розгортання історико-літературних сувоїв із витисненням на них канонам 1990-х — 2000-х років. Попри складнощі написання майбутньої історії постколоніальної української літератури, вона все одно буде кимось написана. Попри недовіру до будь-якої індивідуальної версії такої історії, консенсус буде колись віднайдений. І найслабший твір Ю.Андруховича, повість «Рекреації», — буде визнано за його найсильніший твір. (І навіть сам Андрухович буде змушений із цим погодитись, налаштовуючи телеприймач на канал «Культура» й кутаючись у гуцульський коц китайського виробництва).

А от Т.Григорчук згадує про свою зустріч із Еммою Андiєвською: «Так, без сумніву, дуже вразила мене осіння зустріч 2006-го в Чернівцях з Еммою Андiєвською. Вона привезла з Мюнхена в подарунок університетові сто своїх картин, а також презентувала збірку віршів. Ми тоді довго розмовляли (я писав про це розлогу статтю) про “час Господній і час людський”... Про можливість вибору, навіть коли його нема... про янгола, що зійшов до неї на вул. Кобилянської (присягаюсь, я це бачив)... Про лабіринти, в яких пані Емма

“ніколи не блукає” і вчить цьому інших... Звісно, про поезію... Тоді я зрозумів, що йдучи за думкою великих людей, маєш значно більше шансів не втрапити в маразм людей низьких та підлих...». У цих думках ми зустрічаємо дещо неочікуваного Т.Григорчука, який, забувши про власний волонтаризм Троїстого, трепетно дослухається до голосу генія. (А я, своєю чергою, пригадую напис, який залишила поетка на моєму примірникові її збірки «Хвилі»: «Ви — Україна. Від Вас залежить, чи вона існуватиме»). Ну і без янгола, як бачимо, знову не обійшлося. Янголи, поети й партизани, якими так щільно заселена поезія Т.Григорчука, — це минуле й майбутнє терпкого й примарного українського космосу, який усе ще представляється можливим. Незважаючи на гидотну реальність сьогодення, у якій сохнуть дерева, в’януть трави й змовкають птахи; і від якої нам усім нікуди не подітись. Утім, поезія, можливо, погамує. Бо на кого іще сподіватись, як не на поетів? Ачеї, не на банкірів із політиками, не на штатних патріотів й інших носіїв «духовности». Бо у власній реальності поетові комфортніше навіть віч-на-віч зі смертю, ніж тут і тепер, «де межі своїми людьми / неначе межі ворогами»:

Не збийся із дороги, моя смерте;
життя — немов летючий корабель,
мов шіді-ріді спів, що відтепер
від штемпеля залежить на конверті.

<...>

Коли скидала стриптизерка шати, —
я бачив образочок між грудей...
Яке спасіння терпиш від людей,
котрих лиш ти ще в змозі пригадати?...

Якщо ж нема спасіння — то й не треба,
бо є потреба чути сій землі,
як скинешся від погляду в імлі...
Лиш дим над Прутом знає все про тебе.

24 липня 2013 р.

РЕПОРТАЖ ІЗ ЗАДЗЕРКАЛЛЯ

Микола Мартинюк. *Світ за Брайлем: Поезії.* —
Луцьк: ПВД «Твердиня», 2012. — 128 с.

З чийого звуку ніч, і хто її тиран?
Чий молоток в старий годинник вперся?
З якої мови ця незрячість персня?
В якому серці слово, як екран?
Аніфатій Свиридюк

Можливо, поет — це шур у передчутті
катастрофи. Тільки втікати йому нікуди.
Це лакмусовий папірець. Це голос
спасителя в часи тотальної глухоти.
Віктор Неборак. «Підстави для поезії»

Микола Мартинюк минулого року видав збірку поезій «Світ за Брайлем», чим укотре привернув до себе увагу в іпостасі *поета*, хоча всі уже, мабуть, звикли, що він є передовсім науковцем і видавцем, а також автором успішних дитячих віршів. Адже віршів *дорослих* не було вже п’ятнадцять років, власне, їх не було після давньої дебютної збірки «Одинадцять заповідей» (1997). Повернення після такої перерви є відверто інтригуючим для читача, але небезпечним для автора. Тож, будемо розбиратися, як сьогодні виглядає поетичний світ М.Мартинюка; спробуємо зрозуміти зокрема, *для чого йому взагалі потрібні вірші*, — життя ніби склалося і без них. Поготів, якщо пам’ятати, що вірші сьогодні цікавлять хіба що поодиноких диваків із вимираючого племені. І, насамкінець, що це за алюзія, що це за *меседж*, урешті-решт, — згадка імени Брайля у назві поетичної збірки, виданої у Луцьку восени 2012-го року. Втім, одразу зрозуміло, що йдеться про деяке Задзеркалля, про інший світ, у який занурився ліричний суб’єкт цих віршів, маючи на меті неодмінно повернутися і розповісти про нього. Тож, маємо щось на кшталт ліричного репортажу з місця подій. Але, чи відбуваються у Задзеркаллі якісь події, чи там узагалі що-небудь існує, окрім остаточної порожнечі?

Збірка структурована в чотири розділи, перший із яких є наголошено публіцистичним. Саме в розділі «Про що мовчать прадавні фоліанти» й виникає образ «світу за Брайлем», й читачеві стає зрозуміло, про що, власне, мова: «Твій предок йшов у бій / із піднятим забралом. / Ти ж народивсь сліпий: / читаєш світ за Брайлем»

(«Твій предок йшов у бій...»). Першому розділові також передую самотня поезія-заспів, позначена граничним у своїй категоричності дидактизмом: «Час розчавити в собі вже слинька і невдачу, / Що по-холуйськи не зміг підвестися з колін» («Все ілюзорне навколо, а ми — марновіри...»). Подібна «виховна година» від поета навряд чи на когось сьогодні подіє. Втім, можливо, вся справа у адресатові, який мені не відомий; у тому адресатові, до якого промовляють такі от рядки, — в суті своїй, незаперечні, але аж надто безпосередньо промовлені: «Збагнути час — знайти у нім себе / (Бодай якусь частинку, йоту), / Щоб вирватись з його міцних лабет. / У цьому суть буття. Достоту» («В наш покруч-час заплутались віки...»). Претензії у цьому випадку стосуються не змісту поезій, а виключно їхньої форми й стилістики; іноді — настрою та інтонацій, — почасти майже блазеньських, — як от у поезіях із циклу «Бутафорська Україна»: «Слава рідній Україні — / краю парадоксів! / Незнищенній прісно й нині, / незбагненній досі. // За без'ядерну державу / вип'єм рюмку віски. / Бутафорську маєм славу, / дерев'яне військо. // Але скажитися годі — / срамота навзаєм, / як казав один добродій: / маєм те, що маєм» («Слава рідній Україні...»). Петро Коробчук, автор передмови до збірки, цілком слушно відзначив інтонаційну та жанрову близькість цих віршів до творчості Володимира Самійленка. Саме цей клясик сатиричної громадянської лірики першим спадає на думку під час узаємнення з багатьма поезіями М.Мартинюка.

Громадянський дискурс є, напевно, визначальним у цій збірці віршів, і це, наскільки я розумію та відчуваю, — свідомий авторський вибір. Попри те, що публіцистичність, у будь-якому разі та в будь-яку епоху, однозначно шкодить *власне штуці*, редукуючи метафоричність та більшість інших суто естетичних її прикмет. А й справді, погляньмо, як промовляють речі, взяті безпосередньо та упритул: «Ми не просто патріоти, / ми — сини народу. / Україну любимо доти, / доки ймемо вигоду» («Слава рідній Україні...»). Тут є від чого скривитись й навіть відчувати зніяковіття, — мовляв, функціональність такої поезії виключає мистецьку тишу, не говорячи вже про ледве відчутну ходу Евтерпи. Погоджуюсь, є проблема, — всі ці *не відрегульовані стосунки з Евтерпою*. Деякий надмір риторичних загальників призводить до втрати концентрації, — як версифікаційної, так і змістовної. З іншого боку, концептуальність та «анестетичність» (принципова відмежованість від нутряно-метафізичного та внутрішньо-чуттєвого досвіду) є, своєю чергою, парадигматичними властивостями, які й формують самодостатні по-своєму жанри гро-

мадянської лірики. Ліричний суб'єкт цих поезій ніби взяв на себе відповідальність (не лише за постановку дражливих питань, але й за *редукцію власне ліричного* в ліриці), пройшовши цей шлях Задзеркаллям, висвітлюючи вкотре тугі його вузли, які вже неможливо розв'язати у дипломатичний спосіб, — хіба що спалити білим вогнем зненавиди. Це не така вже й почесна роля; поети сучасності її зазвичай уникають, — от, зокрема, про що слід сказати. Ця самотня мандрівка грузькими нетрями антисвіту — не така вже й приємна подорож. Але хтось мусить і це робити, не чекаючи вдячності чи хоча б мінімального порозуміння із читачем. Віктор Неборак цілком слушно стверджував іще далекого 1991-го року: «Поезія — не ужиткова. Ужитковий текст — не поезія. Неужитковість поезії — це шанс людини порятувати себе від ужитковості, від навали предметів, які перетворюються на сміття, — зона чистого дихання, місце втечі. <...> Отже, поезія не потребує підстав. Якщо вона є. А вона є. Вона — вічна. Якщо ж її нема — немає і нас. Апокаліпсис відбувся» (есеї «Підстави для поезії»). Всі ці речі — настільки ж зрозумілі та об'єктивні, як і заплутані та суб'єктивні. Та й *апокаліпсиса наша* (українська літературна) виглядає при цьому анітрохи не одноразовим актом, — радше, касетно-хвилеподібним. Зрештою, про те саме говорить і поет, протестуючи проти банальності й побутовизму: «В нашого прийдешнього / різкий запах / свіжостятого аїру / А ми все / лепеха лепеха / лепечемо / і пожбурили / навідмах старі граблі / вперто і густо / посипаємо голову / попелом» («В нашого минулого...»).

У першому розділі присутні не лише аж настільки відверті у власному дидактизмі оскарження та інвективи, є тут і відчутно іншого кшталту лірика. І, враз, риторична хвиля спадає й слабне; на овиді виринають обриси Тарбського саду Жана Поляна, в якому вже можна бачити й чути справжню *поезію*. «Пахне ладаном світ», — здавалося б аж надто проста у семантичному та граматичному сенсах конструкція, простіших, мабуть, і не буває. І цілком зрозуміло, чому світ пахне ладаном. Тому питання виникають вже після цих слів. Приміром, а ким буде той, *останній*, який і відспіває цей світ, походивши довкола нього з велетенським усесвітнім кадилом? І хто свого часу відспіває його самого, у *разі чого*? Й одразу все помітно ускладнюється. Питання виникають і залишаються, хай навіть і такі дурнуваті, як от, наразі, мої, — натомість, відчутно бракує відповідей. Власне, вони й не потрібні. Невипадково й поезія, з якої я вилловив ці слова, називається «Настроеве»: «Цинамонова ніч нанівець

догорить. / Ну а що не згорить — на світанні дотліє. / Пахне ладаном світ, і кудись догори / струменіє за вітром чужа безнадія». А поезію, що має назву «Сюрреалістичне», я особисто перейменував би на «Апокаліптичне», настільки прозорими є тут саме такого кшталту візії, настрої, відрухи-інтенції: «Пасує вітер ніч об дах, / Аж квилить, сука, / Та, що назвалася Біда, / Конає в муках. <...> Блукає повня в небесах / Ген на просторі, / Немов самотній дикий птах, / Збирає зорі». В цій і в наступних поезіях продовжує розкручуватись нитка громадянської лірики, але «риторика загальних місць» (за Жаном Поляном) вже майже відсутня. Політичного присмаку оскарження поступаються місцем глибшим (філософічним) мотивам. Водночас поет не цурається і відвертого формалізму, вдаючись до цікавих і витончених інтелектуальних ігор, як от у двовіршах із циклу «Зороне-прозорість», або у поезії «Життя всього — від Пасхи і до Трійці...» з останнього розділу збірки «Самба неприборканих стихій»: «Життя того — три крихти прісні в жмені, / А решта — сіль... А більше — сльози й кров. / І знов — мов тромб у (vidi! vici!) вені: / Побачив, переміг!.. Та чи прийшов?». Або у цікавих (або й дещо несподіваних у мотивному сенсі) віршах із циклу «Перелюбні рубай». Все це — анітрохи не зайві рухи-кроки у контексті громадянського письма поета.

Перший і останній розділи збірки складаються з римованих віршів, тоді як у двох серединних («Автографи» і «Сага про свічі») представлені ще й верлібри та інший, найчастіше неримований, мінімалізм філософічного (екзистенційного) звучання: «У кожному автографі / ми залишаємо / частиночку себе / аби ніколи / не бути самотніми». Іноді, суто інтонаційно (та завдяки м'якому гумору), М.Мартинюк перегукується зі своїм земляком, найбільшим сучасним поетом Волині, Василем Слапчуком: «Понад усе / поет любив / автографи / колекціонувати / Зібрав чимало / рідкісних найбільше / Не поспішав лиш / за автографом / до Бога». Або — вже ні з ким не перегукується, даючи зразки *поетики тиші*, впритул наближаючись до *складного в простому*, потрапляючи до простору власне мистецького: «Коли громи / розписуються / у власному безсиллі / на похмурому / аркуші неба / блискавками / сентиментальні хмари / виплакують їхню / давнішню печаль». Або ось такі, не менш цікаві приклади: «Сліпий / знедолений дощ / виплакав / зболені / очі / а на вустах / усмішка»; «Розхристана ніч / принесла у сповитку / туман / А він на ранок / посивів». Іноді, шукаючи окремої оригінальності у парадоксальних вербальних конструкціях, автор так заплутує

словесну різьбу, що її годі розплутати читачеві. Принаймні, в мене з цим виникали проблеми, часом я відверто зашпортувався у кому-нікативному сенсі. Ось один із прикладів: «Усі ми / вирушаючи в дорогу / за далекі горизонти / беремо із собою / паспорти / а імена та прізвища / лишаємо удома / Поети ж і художники / там залишають / лиш / свої обличчя». Зрештою, підозрюю, потрібен *певний* настрій, і тоді все легко відкриється. Або ще одна показова поезія, складність прочитання якої майже дратує, позаяк читач усвідомлює, що йдеться про речі аж надто зрозумілі й відомі з дитинства, — про Іуду та *його* осіку: «Коли а Каріоті / народився / Іуда / в його честь / посадили / осіку / Не саджайте / дерев / на честь / немовлят / ніколи». Несподівані злами парадоксальної думки, модерна версифікація й «сита поетична гра» (як сказав би сучасний екзорцист літературного малоросійства Володимир Єшкілев) цілком доступні нашому поколі; це стає зрозуміло зокрема з таких от, заледве чи не віршів-заумів, достатньою мірою учуднених й алегорично навантажених, але, напевно, не заради них писалась ця збірка. Відважившись на мандрівку гнітючим українським Задзеркаллям і не лякаючись його алегоричних монстрів, ліричний суб'єкт М.Мартинюка апелює передовсім до нашої гідності, — національної та загальнолюдської. І я наразі думаю, що заради актуалізації такого предмету як *людська гідність*, таки варто ризикувати, — хоч би навіть і власною поетичною репутацією; зокрема й свідомо удаючись до жанрів громадянської лірики в добу її абсолютної непопулярності та знецінення. Питання етики ніколи не бувають зайвими, увага до них ніколи не буде надмірною, позаяк саме етика будує людину.

29 листопада 2013 р.

ВІЧНА ЗАГАДКА ЛЮБОВИ

Олександр Гордон. *Зі Львовом у серці:*
Поетії. — Львів, 2012. — 80 с.

Львів, звісно, не Флоренція, а все ж...
Олександр Гордон

Складно знайти у сучасній українській літературі письменника, який був би так фанатично відданий своїй приватній топографії, що виростає з дитинства («Вулька, рідна Вулька — не місто, / а край дивовижних насолод дитинства. / Перед очима крізь сльози постають / килими зелені, пагорби і яри з деревами. / Європейська колія Австро-Угорської імперії / врізалася у моє життя / оцим зеленим клаптиком раю») й стремить, немов сама вічність, у віддалену майбутню перспективу, якій ліричний суб'єкт здатний хіба що безкінечно дивуватися, екстраполюючи це почуття на своїх читачів і просто випадкових перехожих: «Де б іще ти знайшов у світі / Місто з небом високих літер?» («Ти далеко, у царстві лісів...»). Ця незвична гіпертрофія спричинилася до появи значної кількості поетичних збірок Олександра Гордона, чи не єдиним лейтмотивом яких є конкретне місто Львів у всій своїй повноті, — у минулому, в сучасності й у його безперечному майбутньому: «Шукає тільки рівних між тисячоліть, / Змагається з Афінами, Парижем, Віднем, Римом...» («З любов'ю до Львова»). Ця топографія виразно та з помітною любов'ю естетизована; можливо, й саме місто дивується, коли чує такі рядки поета: «Коли Високий Замок заспіває / І відгукнеться знизу Кайзервальд, / Крізь вулиці, озвучені трамваєм, / Озветься сам маестро Оскар Вайльд» («Коли Високий Замок заспіває...»). Дивуємось, можливо, і ми, але Львів, «з яким змагався Краків», напевно заворожує, і це розуміє кожен, хто хоча б раз у житті відвідав це дивовижно красиве місто.

Ця книга *вибраних віршів про Львів* має чітко продуману композицію і складається з поетичної інтродукції, що являє собою своєрідну «ліричну екскурсію» вічним містом («Мандрівка Львовом»), і п'яти розділів, які в хронологічній послідовності розгортають сувої метафізичної історії Львова (перші три розділи) з його цілком реальними історичними персонажами та архітектурними пам'ятками, — від засновників міста з доби Середньовіччя до по-

етів Б.-І. Антонича та О.Ольжича, що уособлюють модерний Львів напередодні Великої війни середини ХХ століття. Два інші розділи містять мотиви, що їх уже втілює та успішно ілюструє сам ліричний суб'єкт, удаючись до активних ліричних рефлексій стосовно речей не менш ірраціональних і складних для туристичного розуміння-травлення, як от, приміром, Галичина і галичани, або ж кохання, віра, надія, любов (розділи «Кохання у Львові» та «Галичани — віра, надія, любов»). Попри хронологію, якою позначена ця конкретна поетична історія Львова, книга сприймається як своєрідне блукання уявними концентричними стежками довкола непересічних, а тому вічно актуальних артефактів, які і витворюють у свідомості реципієнта ідеальне чи пак віртуальне місто, в якому, як у казці, все є можливим. Не втримаюсь і зацитую: «Юр височить над містом як янгол-охоронець, / як останній лицар епохи середньовіччя, / як барокова цитадель духовності тих, / хто ще вірить у красу та силу мистецтва, / як потік свідомості епохи, / яка застигла у його кам'яних стінах» («Мандрівка Львовом»). Лірична інтродукція, що відкриває книгу, позначена неприхованим шляхетним сумом (як за проминанням людського життя, так і за минулістю культури, якої у сучасному житті залишається все менше і менше з кожним банківським днем), що вповні себе виявляє у фінальній частині твору: «Це місто настільки величне та давнє, / що кохання вітається з тобою на вулицях, / наче старий добрий знайомий, / якому ти ще з минулого століття / заборгував трохи сонця, небес і тепла, / а тепер вже не маєш чим віддавати, / бо щастя оминуло тебе / і все, чим ти можеш поділитися, / це лише сні, які ще з дитинства / заборгували тобі / багато днів щастя / і тепер з сумом шоночі / каються перед тобою...». Ця «Мандрівка Львовом», між іншим, чи не вперше демонструє, що О.Гордон дуже непогано володіє верлібром, про що він раніше не поспішав інформувати своїх читачів. А шкода. Подібна зміна версифікаційного локусу не лише пожвавлює читацьку цікавість, але й авторові дозволяє відкрити щось новеньке й незнане в собі та безпосередньо для себе. (Тобто, я хочу сказати, що в силабо-тонічному Гордонові, можливо, для всіх і все уже зрозуміло, аж раптом — нові нюанси, безпосередньо пов'язані зі зверненням автора до верлібру). Відчувається, що поетові неймовірно комфортно в *своєму* Львові, і цим відчуттям він прагне поділитися з усіма бажаними, залишаючи, тим не менш, щось сокровенне лише для себе:

Це місто веселих красунь,
Чарівних таких бойківчанок.
У серці твоєму свій сум
Лишатиме кожний світанок.

Куди не поїхав би ти
І скільки не бачив би щастя...
У тебе завжди на меті:
Одну з бойківчанок украсти.

Три перші розділи книги, в яких автор намагається поетичними засобами ще раз відтворити-закарбувати історичний Львів, перекинувши водночас місток із історії до сучасності, для багатьох читачів може бути цікавий не менше за екскурсійний путівник. Звісно, це специфічний путівник, із якого можна дізнатися, скажімо, й таке: «Львів для поета — наче Томи. / Скорботна тиша віршування. / Живу у Львові, як Антонич. / Як жив Овідій у вигнанні» («Живу у Львові, як Антонич...»). Автор, як видається, не обійшов своєю увагою жодного прикметного куточка міста, згадуючи як усім відомі вулиці, так і цілком латентні для стороннього ока: «Львів — місто таємничих вулиць... / Личаківська, Академічна, / Куркова, Крижова, Каліча... / Тут наші долі перетнулися» («Львів — місто таємничих вулиць...»). Останній розділ книги «Галичани — віра, надія, любов» — це, знов-таки, *освідчення в любові*, але вже не місту, а видатним його мешканцям; переважно — поетам, від «Руської Трійці», починаючи. Чи не найпомітніше місце тут відведено Іванові Франкові, що цілком зрозуміло: «Тут вершилася доля Івана Франка, / Тут Шашкевича думка мужніла, / Тут усім відкривається тиша така, / Що за мить можуть вирости крила!» («Теплий вечір ховається в затишок слів...»). Патос і помітна риторичність, якими позначені вірші розділу, представляються зовсім не зайвими, мова бо про духовних велетнів і про долю національного мистецтва. Зринають у віршах також імена Олега Ольжича, Леоніда Мосендза, Б.-І. Антонича («Ти — не звідси, ти — віщий, твій спів — невмирущий, / Ти — призначений Богом — лиш раз на віки!»), Квітки Цісик, Миколи Зерова (два вірші з циклу «Зеров у Львові»). Віддаючи належне у власних віршах такому культуртрегерові, як поет М.Зеров, О.Гордон не без успіху використовує *знакові* та *емблематичні* для творчості лідера київських неоклясиків образи й тропи (переважно, алегорії). Виходить незле, і виглядає як приєднання до напівутрачених традицій *високого* українського модернізму:

Йому боги аплодували і притани,
Стихала гамірлива Агора...
В його присутності здригалися титани,
Хоч насміхалася над ним пора.

У засланні на півночі, немов Овідій,
Він скорбну тишу серцем прочитав...
Та все ж лишалися після її відвідин
Переклади Вергілієвих глав.

І все-таки, найцікавішим розділом книги мені видається добірка інтимної лірики «Кохання у Львові». Назва розділу виглядає дещо сумнівною, але це авторський вибір, і з ним доведеться змиритися. Втім, я не маю бажання чіплятися до подібних нюансів, поготів, що *місце* таки має значення. Направду, *є місце з особливою аурою*. З іншого боку, я також знаю, що й люди своєю чергою впливають на місце, змінюючи їх енергетичні поля, вирівнюючи або викривляючи їхні конфігурації. Мабуть, щось подібне має на увазі й поет О.Гордон, наголошуючи на *коханні у Львові*. З-поміж кількох десятків віршів у цьому розділі трапляються цікаві знахідки або і правдиві перлини. Починаючи вже з першої поезії «Ми знову відшукалися у Львові...», яку я, між іншим, знаю й люблю вже з десятирок років. Цікаво, як на мене, виглядають у О.Гордона зразки спорадичного верлібру, про що б ніколи не подумав, якщо чесно, бо вважав, що верлібр не є органічним для цього поета, який здавна тяжіє до *клясики* (у розумінні Володимира Державина), неабияк шанує неоклясика Миколу Зерова тощо. Ось, про які речі я наразі говорю: «Мої вірші про тебе ще такі маленькі, / що бояться перельоту / зі Львова у Краків» («Мої вірші про тебе ще такі маленькі...»). Або ще один приклад ненав'язливо-впокореного письма-промовляння: «Спочатку я розмовляв з твоєю красою, / пізніше — з твоїм серцем, / а потім — з твоїм тілом. / Наймовчазнішою виявилася краса, / найтихішим — серце. / І тільки тіло / заспівало, неначе соловейко» («Спочатку я розмовляв з твоєю красою...»). І ще один невеличкий верлібр, у якому чується так багато поваги до найінтимнішого та сокровенного, що не можу його оминати: «Спочатку була Краса. / Потім уста промовили Слово. / А, коли погляд зустрів погляд, — / прокинулися серця. / Уста заговорили мовою кохання» («Спочатку була Краса...»). Не знаю, як іншим, а мені сьогодні багнеться саме такої, сказати б, *евфемістичної еротики*, а не вульгарних порнографіз від сучасних поетів-слемерів.

Природня філософічність, що проростає з тканини інтимної лірики, — цілком імовірна й сподівана річ. Ліричному суб'єктові багнеться закарбувати високу мить своїх емоцій попри жерстяний опір обставин, причин і недобрих людських поглядів: «І скільки тої вічності у нас? / Шанс бути почутим — все ж мізерний... / А ми знайшли свій код, свій світ, свій час... / Коли заколосились зерна» («А все ж як боляче... Життя болить...»). Інтимність у якісній ліриці в принципі здатна ставати загальнодоступною та однаково вагомою для багатьох через щасливу вдачу людини проживати власне життя у контексті мільйонів подібних (хоча й не тотожних) людських життів, в околі безкінечної кількості суголосних думок і емоцій: «У тиші снів дрімає Львів. / Високий замок на сторожі. / З п'їтми імлаві ліхтарі / Вихоплюють будинок кожен» («У тиші снів дрімає Львів...»). На сторінках цієї книги вкотре оживає всепрймаюча любов, — до будинків, до неба над ними, до людей, без яких нічого б, насправді, не відбулося, — ані доброго, ані лихого. Вічна загадка любови вкотре набуває конкретно-чуттєвого втілення в тексті промовленому, в слові закарбованому. Поезія, зрештою, тим і вабить, що дозволяє відчутти наближення і причетність до ось таких, аж надто сутнісних речей. Щасливих прикладів якісної інтимної лірики у цій книзі вистачає, їх хочеться цитувати, блукаючи сторінками, артикулюючи вголос і передаючи відчуте іншим людям, бо вони того варті:

Німотний світла візерунок
На серці ночі й навпаки...
Застиг у думці поцілунок.
Життя — на відстані руки.

То ж де сховатися від тебе?..
Немає жодних панацей.
Мені найближче лиш до неба
І до твоїх земних очей.

6 січня 2013 р.

ДЗВІНОК У ПОРОЖНЄ МЕШКАННЯ

Богдан Бойчук. *Щоденності схибнутого поета: Міні-роман*
// Кур'єр Кривбасу. — 2010. — № 248-249 (липень-серпень).
— С. 4 — 55.

Поет, співець, богемна душа — між двох жінок.
Котра ж із них справедлива жінка співця?
Ігор Костецький. «Поет та його жєнщини»

Той факт, що Богдан Бойчук — *людина із прекрасного минулого*, зрозумілий напевно, всім. Найбільшою мірою він має шокувати так звану сучасну молодь, виховану свого часу Пелевіним і Андруховичем та підсумовану критиками із Мережі. Натомість Бойчук залишається в *просторі літератури* (хоч за Морісом Бляншо, а хоч і зовсім без нього). До того ж, літератури на диво *актуальної* та аж занадто не сучасної, себто — анітрохи не ліберальної за духом і навіть за *буквою*. Себто, я хочу сказати, що метр залишається й надалі *письменником*. Він залишається *модерним* письменником, чим і цікавий, — передусім. Ігор Костецький писав із подібного приводу не менш парадоксально-притомні речі, ось лишень послушайте: «Поняття “модерного” автор цих рядків не хотів би беззастережно уточнювати з поняттям “новочасного”. Критерій прямої послідовності бажано з мистецтвознавства вилучити. “Модерне” варт сприймати радше з квалітативного погляду. Якість модерного: фаховість». (Фаховість, як стверджував Юрій Смолич (якщо не брехав у черговий раз), була ідеєю-фікс для Майка Йогансена, відомого штукаря із двадцятих років. Йогансен виник тут, підозрюю, не випадково, бо той же Костецький у «Попередній сповіді» (яку внаслідок безгрошів'я писав, за власним зізнанням, у поганому гуморі) зізнався в наступному: «З підсоветських авторів талановітшими за себе я вважаю тільки Барку, Йогансена, Яновського й Осьмачку»). Це я до того, що логіка культури визнає лише власні іманентні ієрархії, натомість із легкістю ігноруючи *собачі бої* довкола преміювання за працю *на ниві* культури та всіляку іншу кон'юнктуру. Знов-таки, американськість Бойчука особисто мені не муляє. Американськість Бойчука є лише величезним і об'єктивним шматком його людської біографії, себто — життям, у якому лишилися дві (чи вже три?) колишні дружини і двоє синів. Не говорячи про нерухомість у США та в Києві (про що дізнаємось, дістаючись до останньої сторінки надрукованого тво-

ру). Але українській літературі це анітрохи, повторюю, не заважає. І навіть його колишні мемуарні (не вповні, як на мене, обґрунтовані) випадки проти Костецького не здатні тут щось зіпсувати.

Для тих, хто принципово не розуміє назву цієї рецензії, коротко поясню: *порожнє мешкання* — це сучасна вихолощена література, *не конче навіть українська*. А ще — це часи напередодні остаточного хаосу. Бо ж світ улаштований як? Світ — це *атоми і порожнеча*, це знав іще Геракліт. Щось не зовсім збагненне відбулося із атомами, відтак порожнеча перемагає і впевнено домінує, підтримуючи капітулянтів, коляборантів та іншу принагідну нечисть, яка лише здатна здійсмати мул, або, як влучно з цього ж приводу висловився Олександр Бойченко, — *виповнювати комунікативні канали шумом*, утім — не більше: плянктон — він і є плянктон. А *дзвінок* — це спроба етико-естетичного реагування мистця старої *модерністичної школи* на ліберальний перерозподіл світу, закамouflований під переможну ходу демократії, боротьбу за права людини тощо. Мистецтво не знає, що таке демократія. Бог свого часу подбав і про це, бо не міг не подбати, а вже потім жерці мистецтва упродовж тисячоліть творили елітарний дискурс, куди не було щонайменшого доступу для банкірів і свинопасів. Життя — позбавлене сенсу, — писав Уельбек, коментуючи творчість Г.Ф. Лавкрафта, — але і смерть так само не має жодного сенсу, — додав він уже у наступному реченні. Втім, як на мене, неабиякий або й винятково вагомий сенс мають *історія і спадкоємність*. Модерністична (у широкому, ясна річ, розумінні) парадигма — єдина, яка забезпечує принаймні якусь структуру, дбаючи одночасно про форму і зміст, про красу і силу, про чоловіка й жінку, врешті-решт, про життя і смерть. Ну а смерть, — іще той *камертон*, як відомо.

І от уже тінь, благодатна й спасенна *тінь Леопарда* виникає поруч цієї розмови. Не лише у зв'язку із назвою сього тексту, яка, звісно, й мала на меті нагадати читачеві від самого початку, де він, читач, перебуває і де його речі. «Чому я такий модерніст? — писав у 1957-му році Костецький у листі до Олексі Ізарського. — Та саме тому ж, що шукаю дійсних, а не ялових засобів, якими можна було б утримати людей при класичному». Богдан Бойчук — не Ігор Костецький, і проза його — *не зовсім* проза Костецького. Але цей невеличкий роман Бойчука сприймається мною сьогодні як несподіваний *дзвінок із минулого*; з того неймовірно комфортного минулого, в якому банкіри займалися банками, борделі мали справу із фаховими блядами, а літератори опікувалися літературою й, здається, нічим іншим,

окрім літератури. (Іноді, щоправда, встряючи до політики та гублячи під гільйотиною голови, але це, переважно, локальна проблема французької літератури). А потім, як у відомій байці Льва Толстого, все змішалось — банки, супермаркети, бляді, література, політикум, — усе на спільну смердючу купу лібералізму. А вже опісля такого інцесту — спробуй знайти нормальний банк, нормальну блядь, нормальну літературу, нормального політика, — нічого немає, *одна суцільна еклектика*. Не *хаос*, між іншим, а саме вона, *королева дебілів*, — постмодерністична еклектика. (Якій, тим не менше, — сьогодні не соромляться співати осанну, — як письменники, так і їхні видавці, а ще обслуга з літературно-критичного цеху). Де він, старий Нью-Йорк, який належав злидням і гангстерам? Де Париж, що належав повіям, поетам і самогубцям? Де Донецьк, що належав трояндам, металургам і шахтарям? Нічого немає. Нічого, *окрім імітації*, як слушно підсумувала свого часу Євгенія Кононенко. Такої ж думки задовго до неї був Жан Бодріяр, який витлумачив сучасний світ як звалище симулякрів, — не просто дешевок-одноденок, а цілком порожніх віртуальних оболонок, позбавлених жодного сенсу й змісту. Натомість, все сміливіше почуваються демони, з якими мав безпосереднє узаємнення Говард Лавкрафт, відправляючи їх у кожному своєму творі назад, додому, до пекла. Але Лавкрафта давно немає; натомість, демони знов повертаються, аби переконати нас, що наші етичні цінності нічого не варті. Останні часи грядуть, і ми їх уже не зупинимо. Але ми і досі спроможні бодай на останній змістовний жест: ми все ще спроможні фундаментально зіпсувати світовому дідькові його *свято повернення*. Для цього не треба героїки, для цього *потрібна лише культура*. Та стара культура, яка ніколи б не визнала Енді Воргола за мистця, не говорячи вже про генія. Що вже говорити про тих, які йдуть уторованою стежкою, безкінечно клонуючи не лише мистецтво, але маючи схожі агресивні інтенції й щодо самої людини. В них насправду неабиякі пляни на наше із вами майбутнє (навіть і в тому випадку, якщо ніякого майбутнього в нас немає). І ніхто, крім людей культури, не здатний чинити їм опір. І хай навіть опір має форму безглуздих, як на перший погляд, дзвінків у порожнє мешкання, але, як сказав би Осип Мандельштам, якби знаходився поруч зі мною, — *ми ще поживемо, й неодмінно будемо дзвонити в порожні мешкання...*

Безглузді вчинки, безглузде життя, — нормальний триб божевільного чи то пак, *схибнутого*, як сам себе й атестує оповідач-поет Антоній. Те, що він божевільний, — є очевидним, мабуть, для всіх,

але особисто для мене тут не все так однозначно. В романі панує стихія *очуднення*, — і на рівні стилістичному (і в цьому — найбільш об'єктивний перетин Бойчука із Костецьким), і, що вагомніше, — на рівні змісту. Все, що відбувається, як у свідомості Антонія, так і в його зовнішньому житті (передовсім узаємнення з батьками і дружиною Софією), це — суцільна фантастика. У тому розумінні, що в реальному житті *аж настільки й аж такої* маячні навряд чи можна зустріти. (Але що нам до реального життя, читачу? Та й Ігор Костецький із цього приводу зазначає наступне: «Якщо ж модерний мистець переходить у світоглядний табір матеріалізму свідомо і послідовно, він неминуче перестав бути модерним, неминуче стає “реалістичним”. Як правило — він стає тоді поганим мистцем». На щастя, все це не про Бойчука). До того ж, *схибнуті* зазвичай ґрунтовно приховують власну схибнутість, поготів, ніколи її всерйоз не визнаючи, а у романі все це перманентно демонструється й навіть аналізується самим оповідачем. То як до цього ставитись читачеві? Хороше питання. Пропоную знову коментар Костецького: «У тенденції модерного мистецтва до подолання природи — його антиматеріалізм. Устремління до понадчасових категорій — його духовість». Трохи легше? Чи зовсім погано? Єдина можлива порада, яку можу підкинути читачеві, полягає у *рецептурі читання*: і Костецького, і Бойчука варто читати повільно, незначними обережними ковтками, — тоді буде смачно. З літературою, на відміну від белетристики, узагалі не варто поспішати, слід спочатку відчути високий ґатунок продукту, а разом і власну *породу* реципієнта, — співучасника солодкого злочину, який відбувається в тексті. Тоді, і лише за такої умови, — буде нарешті комфортно. Цікаво, що *тему читача* Бойчук обговорював 1963-го року все з тим же Костецьким і почув від метра таке: «Я ж і маю саме це на увазі: читача конче треба створити. Творять його по-різному (виховують, або інтригують, або ще якимсь робом провокують до читання), але творять неодмінно. Навіть тоді, коли Вас хтось запевняє, мовляв, він пише “для себе”, — не вірте. Він пише для якого-небудь “майбутнього ідеального читача”, але він не пише ані рядка без того, щоб не уявляти при тому, як це буде читатись. Навіть щоденник так пишуть, навіть найінтимніші щоденники» (лист від 18. 2. 1963).

До речі, звернімо увагу на початок Бойчукового роману, а саме — на чудовий «Прояснень», у якому автор звертається до читача, намагаючись прояснити деякі очевидні речі: «Підготовляючи до друку Вибрані п'єси, я відчув потребу переробити п'єсу “Регіт”,

написану 1963-го року, на роман. Починаючи роботу, я не усвідомлював, як тяжко буде перевтілювати драматичний твір, діалоги, в розповідну форму. В результаті вийшла гібридна композиція — і не роман, а тільки міні-роман». Цей, анітрохи не зайвий, уступ від автора варто прокоментувати, передовсім із позицій об'єктивних, тобто з історико-літературних. Отже, п'єса «Регіт», що стала основою для теперішнього роману Бойчука, була написана 1963-го року. І це, як на мене, — прекрасно. Можу припустити, що написання автором п'єси (можливо, й інших п'єс) того року могло бути інспіроване однією вікопомною подією, — (попри те, що як мінімум дві п'єси він написав раніше, — «Поламані стежки» (надрукована в журналі «Сучасність», 1961, число 8., с. 3 — 36) і «Голод» (виставлена у Нью-Йорку «Новим театром» Володимира Лисняка 1967-го року; надрукована в книзі Б.Бойчука «Дві драми». — Видавництво Нью-Йоркської групи, 1968)), а саме — виходом збірника драматичних творів І.Костецького «Театр перед твоїм порогом» (Мюнхен: «На горі», 1963). У короткому листі до Бойчука від 1-го листопада 1963-го року Костецький зокрема зауважує: «Я вислав був нещодавно повільною (морською) поштою збірку своїх п'єс». Не говорячи вже про те, що з Бойчуком у нього під ту пору відбувалося активне епістолярне взаємнення, у межах якого посеред інших цікавих і вагомих речей обговорювались драматичні твори молодшого колеги. Як от п'єса «Поламані стежки», про яку Костецький висловився, як завше, максимально відверто, водночас даючи авторові безцінні поради: «Ви запитуйте мене, що я думаю про Вашу драму. Дозвольте сказати зовсім одверто (і благаю Вас своєю чергою говорити з мною так само абсолютно одверто щодо будь-яких моїх писань). Там є драматичний каркас, дуже добре розподілено чергування сцен і побудовано мізансцени, а пантоміму (чотири ремарки про громадян на виставці) зроблені таки знаменито. Тож я не сумніваюся в театральному таланті у Вас. Але добрий тільки скелет. Усе, що його виповнює (т. т. репліки, мова персонажів), недобре. На мою думку, недобре тому, що, поперше, все викладається фронтально, з називанням речей власними іменами, декларативно, без підтексту, без обертонів. Подруге, цю декларативність, яку Ви й самі, безумовно, відчуваєте, Ви намагаєтеся залатати “красивостями” поезії (“пелюшки темряви”, “сонце тіла” і т.д., і т.д.), і сполюка одного з другим стає нестерпно неорганічна. Думаю, що у драмі треба зображувати дію, а почуття й думки персонажів читач сам повинен висновувати. Коли говориться про земну жінку, не можна ані разу вживати слова

“земна”. Таке було б моє загальне враження» (лист від 23. 9. 1961). А ось як Костецький висловлюється про іншу п’єсу Бойчука: «“Голод” відсилаю, згідно з Вашим бажанням, Кошелівцеві. Моя думка про нього така. Річ без порівняння стрункіша й органічніша (в розумінні однородности засобів), ніж та Ваша п’єса, яку я піддавав критиці спершу в листі до Вас, а потім в “УіС” (“Україна і Світ”. — *О.С.*), що ось-ось має до Вас надійти. Якщо там вилучити кілька повторень і вичистити від деяких галичанізмів (наприклад, “все” в розумінні “завжди” і подібне), то була б цілком можлива річ, — і то саме театральна цілком можлива. Але в ній одна біда. У ній перейнято техніку Бекета, і тим самим річ дістала свого роду невідгладне тавро. Коли я свого часу прочитав бекетівський “Кінець гри”, я пережив приблизно те саме, що переживає людина з більш-менш нормально здоровим організмом, коли вона переп’є. Те, що переп’є, вона, попросту кажучи, виблюває. Я цю річ виблював і вилучив Бекета раз і назавжди з свого вжитку, зробив з ним справді “кінець гри”. На Вашу користь можу сказати те, що Бекет досконалий — тому що органічний (органічний тут у тому розумінні, що його техніка перебуває у повній гармонії з його світоглядом), а Ви в цій техніці неорганічний, тим то й [не] можете бути остаточно досконалим. Раджу з усього серця взяти з Вашої п’єси її прекрасний початок і до нього доробити щось зовсім інше (т. т. не доробити, а по-новому вивести). До речі, напочатку близько до довженківського світо- і стилевідчуття. Переконалий, що воно для Вас органічніше» (лист від 18. 2. 1963). Цитати з листів Костецького, будучи імплантованими до цієї розмови про роман Бойчука, попри те, що дещо обтяжують текст, насправді не є хоча б трохи зайвими. Звернімо увагу на висновки метра щодо контекстуальної мистецької притомности чи то пак, *органічності*. Богданові Бойчукові, якому пощастило бути учасником такого епістолярного взаємнення впродовж кількох десятиліть, можна хіба що позаздрити, — *так щастить небагатьом*.

Але повертаємось безпосередньо до тексту Бойчука. І тут укотре не обійтися без порівнянь. Якщо, приміром, Стець Германович із новели Костецького «Шість ліхтарів і сьомий місяць» після вервечки невротично-нав’язливих станів усе-таки відкриває в собі людину (власне, засвідчує здатність до людського взаємнення з іншим людським індивідом, до того ж, у найкомфортнішій одміні, — з людиною протилежної статі: «Як вам пояснити. Воно не так легко. Щоб згадати, як нині ми з вами двоє трошки погарячилися. І — щоб не так уже аж надто соромитись, коли часом хочеться побути трошечки

людиною»), і разом із цим відкриттям виявляє спонтанне бажання до очуднення світу у найбанальніших речах, що часом нагадують дитячу гру (знаменитий «кобридень»), включно зі здатністю видобувати із свідомости чийсь дивні поетичні рядки, а відтак і формулювати тверезі висновки («Гарно, що в нас є такі поети. Гарно, що в нас є такі поети, про яких хочеться думати»), то *поет* із роману Бойчука *поетом насправді не є*, він лише інфантильно в поета грається. Добре, що Антоній це усвідомлює. Але найбільша його проблема полягає зовсім не у відсутності практичного аспекту життя, що так непокоїть його батьків, усе набагато складніше. Він у принципі *відкладає усе своє життя на майбутнє* (про що б він не думав, — про вірші, численних гіпотетичних коханок чи власну особливу місію «спасати людство й володіти ним», — Антоній твердо переконаний: «І на це прийде час»), називаючи це «перверсійними, чи, радше, вивернутими навиворіть настановами, які вводять його у конфліктні ситуації з людьми». Ось деякі з цих настанов, вони повідомляються читачеві вже на початку твору: «Я ненавиджу своїх батьків. <...> Я ненавиджу свою дружину Софію. <...> Останнім часом я відчуваю, що маю особливе призначення. <...> У мене є ще одне призначення — писати вірші. Я продукую їх цілими стосами, — вони акуратно поскладані на моєму столику. Я часто годинами стою й люблююся ними. Правда, ніхто ще не визнає мене великим поетом, ніхто не надрукував ні одного рядка, але я не турбуюся. *І на це прийде час*. Я рішив описувати свої візії й аберації в формі щоденника, але насправді не маю для цього ніяких основ, бо не розумію часу. День може тривати для мене кілька годин, може тривати тиждень, а то й місяць» (курсив мій. — *О.С.*). Тим часом його дружина Софія кваліфікує ці причуди менш поетично, називаючи їх попросту «зайобами». (І, швидше за все, вона має рацію). Але все-таки слід кваліфікувати ці дивацтва персонажа як *хронічну інфантильність*. Він давно уже виріс, має дружину (яка терпить його до часу), але залишився назавше дитиною. І у стосунках із власною дружиною, і у взаєминах із зовнішнім світом, який він зовсім не розуміє, а відтак боїться й ненавидить. Залишаючись дитиною, він тим не менше має гіпертрофовано нав’язливий потяг до сексуальної сфери (як це зазвичай і буває із підлітками; тут — нічого нового). Можна помітити, що бажання писати вірші у випадку цього «поета» безпосередньо пов’язане з пошуками натхнення, єдиним джерелом якого для Антонія є коїтус. Не складно здогадатись, що первинним (базовим) бажанням тут виступає нерезалізована (гіпертрофована) сексуальність, а вірші (творчість) лише

спонукою до реалізації базового бажання. У цьому дивному випадку сексуальний і творчий акти у жодному разі не є взаємозамінними, — Фройд перевертається в могилі, а відтак поспішає внести корективи до теорії сублимації, яка тут чомусь не працює. Інша справа — взаємини із батьками, яких герой прагне знищити (отруїти, втопити тощо), особливо ж, — свого не в міру іронічно-прискіпливого батька Георгія, — і Фройд, нарешті, може спокійно видихнути.

Цей міні-роман Бойчука неодмінно викличе у читачській свідомості спогад про ще один твір Костецького, — «Поет та його жінчини», що має авторське жанрове уточнення: «повістка без ремарок». Текстова маргіналія («повістка без ремарок») досить міцно пов'язана з «прояснем» Бойчука, це речі одного порядку й спільного технічного призначення. І справа не лише у авторських поясненнях жанрової специфіки творів чи то пак, їх генерики. Мова передовсім про «гібридну композицію» (як висловився Бойчук, а Костецькому й пояснювати нічого не доводиться, бо й останньому бевзю ясно, що його (явно незавершений) твір балянсує на межі двох мистецтв — літератури й кіна) і не менш гібридний світогляд, що реалізується в цих конкретних творах на прикладах роздвоєної (хворобливо-шизофренічної) свідомості персонажів, які до певної міри можуть мати амбіції стосовно власного наративного статусу (як от *альтер-его*, *протагоніст* тощо). Ярослав у кіноповісті Костецького легко долає роздвоєння між двома (чи кількома?) жінками, формально віддаючи перевагу *майже дружині* Марусі («Він поет. Їх дві: одна — вже про ню дещо сказано: маленька танечниця; друга — жінка вдома невінчана й ніде не зареєстрована — (громадянський шлюб!) дружина. Є ще інші») перед тимчасово-випадковою танцівницею Валюшкою Вітрильською («Я підводжу її і вже в думці пристрасно вціловуюсь у пухкі уста. Вони в неї наче в дитини»), а насправді, економлячи зусилля задля однієї-єдиної істинної своєї любови й пристрасти, — творчости. Натомість Антоній із роману Бойчука, нібито перманентно («щоденності») перебуваючи у пошуках творчого натхнення, а насправді шукаючи лише сексуального задоволення, близький до ситуації, коли сексуальна невротична хроніка здатна непомітно трансформуватися у щось на кшталт психозу з усіма печальними та остаточними наслідками. Зрештою, саме це й відбувається. Після невдалих (і цілком прогнозованих) спроб пролонгування відвертого сексуального визиску натурниці Марини, Антоній опиняється у єдино органічному для нього місці, — у божевільні. Причому, що цікаво, цілком добровільно. А ще до цього

він нарешті зрікся версифікаційних вправ, — без Софії й Марини немає жодного сенсу брехати не лише батькам, але й собі, — адже вірші були лише ширмою, що виправдовувала хвору свідомість цієї людини. У психлікарні Антоній нарешті відчув себе комфортно: він володіє світом, повністю позбувається взаємнення з батьками, вигадує нові закони, що мають поліпшити життя його вірогідних (чим до певної міри нагадує Малахія Стаканчика із драми Миколи Куліша, — генеруюча роля жанру продовжує нависати над цим твором Бойчука навіть і після його трансформації з драми в роман). Серед «законів» Антонія є досить дивні, як от про «позбавлення людей мови». Для втілення подібного абсурду пропонуються наступні кроки: «Параграф перший: треба закоренити у свідомостях людей страх. Параграф другий: щоб досягнути цієї цілі, треба: 1. Розстріляти кілька мільйонів за вживання мови. 2. Виморити п'ять мільйонів за вживання слів. 3. Засилати на вигнання за мовну непокору. Параграф третій: застосовувати повищі засоби, поки люди не будуть боятися вимовити слово». Як бачимо, у мізантропічній послідовності схибнутому Антонієві не відмовиш, хвора свідомість працює ледве не бездоганно. Так би й тривало ще деякий час, — аж до логічного кінця, але автор подає Антонієві останню рятівну соломинку у вигляді вже знайомої нам натурниці Марини (так чи інакше, але саме вона спричинилася до загострення його хвороби, тож їй і рятувати ситуацію), і хворий за неї хапається: «Та не вспів я приступити до розгляду закону про ліквідацію кохання в людських стосунках (sic! — *O.C.*), як до кімнати влетіла Марина. Я чуть не впав від несподіванки». Відновлена у свідомості хворого ідея коїтису («ти нормальний тільки тоді, коли маєш секс», — говорить йому Марина) повертає його до хоча б якоїсь життєвої перспективи. Антоній залишає лікарню, а читач розуміє, що за цим чудовим звільненням стоять батьки хворого, тоді як Марина лише виконує щедро оплачену ними роботу повії: «Обнявшись, ми бігли вулицями, не відриваючи уст від уст. Люди зглядалися, хитали головами, але ми не зважали. Бо ми бігли до цілі. І знали, де її досягнути. На матераци!».

Чи зможе Антоній повернутися до повноцінного життя, читач уже не дізнається, сприймаючи цей твір радше у якості саркастичного застереження в шатах специфічно-акцентованої антиутопії, ніж конкретний, хай навіть і літературно-умовний, людський життєпис. Натомість читач прекрасно розуміє, що у підґрунті хвороби Антонія — відомий і прикрий феномен, сенс якого полягає у неможливості міжлюдських узаємнень. Не дарма письменник показав нам

Антонія у стосунках із дружиною. Їх шлюб, що тривав десять років, дещо несподівано втратив свою актуальність. І це попри обнадійливі зізнання Антонія: «Ми одружені вже понад десять років, а вона досі збуджує мене до нестями, як коханка, якої я, на жаль, ніколи не мав, але завжди хотів мати. <...> Я ні на мить не можу перестати думати про Софію. Ці думки розпалюють мене до тої міри, що я кілька разів на день мушу бігти до неї на секс». Але він говорить і про ненависть, про що вже згадувалось вище: «Я ненавиджу свою дружину Софію. Насправді, не так Софію, як її ненависне ліжко. <...> Проблема в тому, що я не можу знести її імпозантно-претензійної кімнати, обладнаної старими французькими меблями. <...> Та найбільшою проблемою для мене є її високе ліжко з балдахіном. Я прямо боюся лізти на нього, щоб не впасти й не скрутити собі в'язи». Страх Антонія у його зародковому стані є всього-на-всього зрозумілим страхом дитини: він боїться впасти з висоти. Коли до цього додається зневажливе ставлення все тієї ж дружини, з'являється вдячний ґрунт для неврозу. Дитинність героя швидко укорінюється, спираючись зокрема і на поведінку батьків, які раз-у-раз доводять формально дорослому синові, що він ні на що не здатний, а версифікаційні вправи, якими він виповнює бездарне життя, призведуть колись до кепських результатів. Так і станеться врешті-решт. Антоній іще був підсвідомо потягнувся до продажно́ї жінки, якій за кохання треба платити (не найліпший, але все-таки варіант для дорослішання, позаяк купівля-продаж кохання — явно не дитяча забава). Але будучи абсолютно непрактичною людиною, Антоній і тут зазнає поразки. Далі — прогнозований психіатричний стаціонар. Зрозуміло, що це твір про людську самотність. Власне, про одну із її відмін, позаяк на маргінесі маячить ще й проблема творчості. Самотність можна долати творчістю, у деяких випадках самотність є необхідною передумовою плідної творчої праці. (Варто пригадати хоча б концептуальні для творчості Володимира Свідзінського *самотність, труд, мовчання*, цілковито верифіковані як життям, так і творчістю поета). Але це не випадок Антонія. Написання *чогось на кшталт віршів* було для нього не творчістю, а дитячою акцентованою грою. У цьому процесі він намагався знайти сам себе та порозумітися зі світом. Але марно. Це — просто не його дорога. Можна також помітити, що у Антонія не склалися стосунки з батьками. І це ще м'яко кажучи. Він їх не любить і не шанує. Втім, вони не залишають дорослого сина, який уже має десятирічний шлюбний стаж, ані на мить, — риючись у віршах, коли його немає вдома, і навіть

підглядаючи, коли він кохається з дружиною, а потім із натурницею Мариною. Подібні стосунки з батьками можна визнати за одне з вагомих джерел невротичних станів Антонія: «Я ненавиджу своїх батьків. Вони, правда, в усіх відношеннях нормальні люди. <...> Але до мене вони мають obsesivne відношення. Риються в моїх паперах, розкидають їх по кімнаті, — а це доводить мене до розпачу, бо я люблю лад і порядок. Крім того, вони конечно хочуть усе про мене знати, наче б про людину можна все достеменно взнати. Тому я досьогідні почуваюся, наче зв'язаний з ними пуповиною. А це особливо неvigідне почуття». Звернімо увагу на два останні речення. Пуповина тут сигналізує про відсутність свободи і власної індивідуальної перспективи, тому то, на думку Антонія, — «це особливо неvigідне почуття». Самотність і водночас відчуття несвободи, — оце і є координати його божевілля. А творчість у випадку Антонія не забезпечує йому ані свободи, ані повноцінного взаємнення із кимось або чимось. Це, по суті, глухий екзистенційний кут у жаскому дистильованому вигляді. Антоній у жодному разі не імітує свій прикрий стан. І навряд чи гроші батьків утримають біля нього Марину якийсь помітний час, — герой виглядає приреченим, і на це вже немає ради. Всі ми родом з дитинства. Антонієві ніколи не пощастить звернути увагу на шість ліхтарів і сьомий в ряду опісля них місяць.

15 лютого 2015 р.

ФРОНДЕО — ФРАНКІВСЬК — ТРАНЗИТ

Черковський Р. Таксист, або Уламки дзеркала заднього огляду / Роман Черковський. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. — 180 с.

Ви, звісно, можете подумати, що я належу до стукнутих самітників, запеклих онаністів та прихильників тоталітарного режиму. Не можу сказати, що все це неправда, хоча кожен пункт потребує уточнень.
М.Бриних. «Електронний пластилін»

У жовтні 2007-го року, після прочитання дебютної книги Романа Черковського «Фрондео», я занотував наступне: «Маємо, як мінімум, цікавий романний дебют івано-франківця Романа Черковського, що побачив світ у новій книжковій серії «Інша проза». Чому цей роман з'явився саме у серії «Інша проза» — питання, либонь, не суттєве. Це чиста й мало цікава для читача умовність. Бо цей талановитий текст міг би вийти й деінде, а сам автор спокійно міг би бути зарахований до так званого *Станіславського феномену* — якщо, звичайно, на тому *олімпі* ще лишилися вільні місця. Отже, роман «Фрондео» виконаний у фірмовій івано-франківській стилістиці, — напівсонній, напівказковій, галюциногенній і відверто естетизованій, традиції якої варто, напевно, шукати де завгодно, але не в Степана Пушика, і навіть не в Степана Процюка. Швидше вже — у Тараса Прохаська або у Тані Малярчук. Екзотика гірського містечка корелює з екзотичними іменами персонажів; присутність таємничої секти, відверто тоталітарної та терпко замішаної на сексуальних злочинах, має додатково приваблювати читача, хоча насправді, коли дочитуєш до кінцевої сторінки, то відчуваєш деяку прикрість і незручність за автора. Не в тому сенсі, що роман зле написано, а в тому єдиному розумінні, коли й може виникати подібна прикрість, хоч і ходить про автора не без таланту. Тож, прикро за *втрачені можливості*, себто за дещо *змарнований час*. Не так, щоб зовсім, бо автор, принаймні, зазнав певної цехової ініціації, відбув технічний жанрово-фаховий романний вишкіл, продемонструвавши незлі результати й доволі успішно склавши залік. Прикрість виникає через чітке розуміння, що автор звернувся *не до тієї* проблематики, *не до тих* персонажів, а відтак — виникає відчуття далеко неповної реалізованості автора й, власне, тексту, як певного *простору мистецької*

правди. Бо про що цей роман? Про життя, любов і смерть. Якщо говорити загально. Але ж і всі інші романи в світі — так само, — лише про ці винятково банальні й, водночас, такі значущі для кожної людини речі». Сьогодні я міг би повторити всі ці слова, що стосуються дебютного роману письменника, без жодних корективів, але наразі говоритиму про його найсвіжіший у часі романний твір, а саме — про роман «Таксист», який має у своїй назві й другу (очевидно, не зайву) частину, — «Уламки дзеркала заднього огляду».

Як я розумію, учасником *феномену* Роман Черковський так і не став. Запізно, мабуть, народився. Але, й сам *феномен* сьогодні вже на етапі активного розпаду, якщо зважити на те, чим давно вже займаються його фундатори та найактивніші репрезентанти, — Ю.Андрухович, В.Єшкілев, Ю.Іздрік... Андрухович упродовж останнього десятиліття ніяк не може написати роман, годуючи читачів сирцем у вигляді глибокодумних інтерв'ю та опасистих дорожніх нотаток; Єшкілев уже тривалий час та з незбагненною радістю колонізує простори дикої вітчизняної белетристики, заткавши свій колишній програмовий естетизм (деміюргію) кудись так далеко, що звідси й не видно; концептуалізм Іздрика набуває форм усе більш аеродинамічних, суто технократичних за виконанням та презентаціями. Тож, *немає по кому лунати дзвону*, — це я про пріснопам'ятний Станіславський феномен, поодинокими оборонцями стилістичних ідейлів якого залишаються хіба що Тарас Прохасько й Таня Малярчук. Не ставши учасником *станіславської літературної льожі*, Р.Черковський, тим не менш, усерйоз віддався літературі, видавши упродовж п'яти років два романи та книгу оповідань «Ігри мізантропа», — не такий уже й дрібний ужинок, як на вітчизняного прозаїка. Вже сама назва збірки оповідань якимось незбагненим чином відсилає читачку думку до творчості ще одного івано-франківця, Степана Процюка. Можливо, тому, що Процюкові про *янголів і мізантропів* дещо відомо; його свого часу ледве не одностайно зараховували саме до таких безкомпромісних і похмурих літописців доби. І деяка доля міщанської правди у тому, напевно, є. Ну, не бажає Процюк пестити свій недолугий час і своє убоге хворе суспільство, відмовляється лоскотати читачке вухо щасливими та пухнастими історіями про ідійотів, ім'я яким легіон, — і по всьому. Іноді так буває.

Подібним шляхом жорсткої критики суспільства пішов у своєму другому романі і Роман Черковський. Відтак, написав типовий (або й *показовий*, як на сьогодні, враховуючи деяку екзотичність жанру) соціально-психологічний роман. Утім, реалістичний домінант

у цьому романі не так уже й затишно, у тексті вистачає умовностей, недописаних епізодів і не вповні розчакхнутих (у психологічному сенсі) персонажів. Це стосується навіть головного героя роману. А все — через *уламки розбитого дзеркала заднього огляду*. До речі, підозрюю, що деяких читачів така немоделерна, на позір, назва спроможна напружити й навіть відтрити від читання книги. Втім, насправді, вона, ця назва, апелює до читача обізнаного й акумулює давніший поліфонічний (бароковий) підхід до художньо-полемічного тексту. Полемічна складова сього твору є наскрізною та, сказати б, жанрово-моделюючою, бо авторові неабияк кортить критикувати ледве не всі сфери життя нашого несформованого суспільства, і він із цим анітрохи не криється та не соромиться у виборі засобів. Та чи завше він переконливо виглядає, переадресовуючи цю критичну функцію своєму персонажеві-протагоністові? Письменник разом із оповідачем не надто глибоко пірнає в життя, радше ковзає міськими вулицями — такими собі, більш чи менш фактурними поверхнями життя, замаскувавшись для зручності таксистом. Нібито непоганий вихід із ситуації, мовляв, а як іще в найдешевший сюжетно спосіб обсервувати міське життя, як не з сучасного авта (до якого добровільно підсідають десятки людей щодоби), маючи в тому фахове заняття, яке і годує, і розважає, і дозволяє пізнавати життя удень і вночі в усіх його різноманітних виявах і варіаціях. Нібито все тут гаразд, і навіть альянзи-відсилки-підказки до однойменного американського кінофільму присутні, от тільки не зовсім зрозуміло, що саме вони дають авторові або потенційному читачеві. Отже, питань вистачає. Але найголовніше, як на мене, зрозуміти, чому цей роман, фактично апіорі, не здатний зажити успіху, а його автор — слави та читацької любові. Соціокультурні чинники я розглядати не буду, з ними все давно зрозуміло: українською мовою не читають, книготоргівля знищена, видавець не спроможний вкласти достатню кількість грошей у промоцію книги-товару тощо. Все це, на жаль, уже не цікаво. Якщо письменники пишуть, а видавці видають, — значить, вони усвідомлюють, у якій країні та з яким читачем вони працюють. Поготів, що приємні винятки в українському літпроцесі, все-таки, трапляються. Чому сього не сталося з романом Р.Черковського «Таксист», — ось, що наразі цікавить мене найбільшою мірою. Чи можливо дати притомну відповідь на це питання? Не знаю, але варто спробувати.

Як уже було сказано, роман «Таксист» є добротним романним текстом, у якого, фактично, *немає вад*, і в якому присутні майже всі

складові сучасного читива, включно з алкогольними запливами та сексуальними сценами, терористичними актами локального масштабу, продажною та відчуженою від народу владою, *тугою за справжнім*, зокрема, за такими зрозумілими та, врешті-решт, банальними речами, як повноцінна держава й звичайне людське кохання. Головний герой, Стефан, походить із понад респектабельної родини партійного керівника: «Мої межі були дуже тісними, аж до запаморочення. Я жив у тоталітарній державі, в провінційному містечку, відвідував елітну школу з відповідними правилами та вимогами і, на довершення, виховувався у сім'ї першого секретаря міськкому партії». Він отримав вищу філологічну освіту (що звучить дещо дивно, але може бути, в це можна повірити) і встиг попрацювати в школі, де «активно шукав партнерок для любовних утіх». Після того, як зі школи героя «поперли за аморальну поведінку», він стає таксистом: «Праця перевізника привабила мене три роки тому відносною свободою й гарною соціологічною формулою: оптимальне спілкування дорівнює максимальній кількості людей, поділених на мінімальний відтин часу. Нагадує калейдоскоп і дуже пасує до нинішніх уявлень про безсмертя». Стефан є персонажем не зовсім типовим навіть для нашого постмодерністичного часу, він фактично порвав із батьками й намагається віднайти свій окремий шлях. Його мати — агонізуюча алкоголичка, доживає в цілковитій розумовій прострації, зберігаючи тим не менш відчутну ненависть до свого сина і чоловіка. З батьком у героя так само давно і ґрунтовно не склалося, зокрема й тому, що батько, будучи в минулому впливовим комуністом, непогано прилаштувався й до нових умов ліберального капіталізму з його відчуженим бізнесом і надмір цинічною політикою: «Днями знову зустрічався з батьком. Старий цікавився, на якій стадії розвитку перебуває моя невгамовна дурість. Йому конче потрібні люди, яким він міг би довіряти. Дуже нервував, вилив на мене всю вигрібну яму, а наостанок обіцяв задушити власноруч. Незабаром вибори до парламенту. Його демократично-християнська партія має непогані шанси виграти їх, а разом з ними в черговий раз — і виборців». Стефан — персонаж, по-своєму, шизофренічний; принаймні, з деякими цілком упізнаваними рисами такого психотипу. Зрештою, він і не криється з цим: «Зізнаюся чесно, попри свою бунтарську сутність, мені зчаста кортить відчути себе щасливим бургером, успішним молодим чоловіком. Навіть не знаю напевне, чи це старість стукає у плечі, чи, як казала одна балакуча фурія, з якою нещодавно довелося переспати, “підсвідоме бажання того, чого не любиш”». А доба навколо, з

усіма її хворобливими персонажами, — просто проситься, — як не до кримінальної хроніки, то до художньої літератури. Ось типовий суддя: «Кілька разів на рік цей дурило набиває повні кишені пачками хрустких банкнот з портретом Шевченка, перев'язаних банківською стрічкою, і цілу ніч вештається містом: вечеряє в ресторанах, смакує кавою в кав'ярнях, трахає кобів у борделях, купує цигарки у нічних кіосках чи трамadol в аптеках і, геть знеможений, катається в таксі, пересідаючи від одного водія до іншого. І всюди, де б не був і що б не робив, розплачується такими сумами, від яких у кожного тепліє в животі, а головою снують плани на майбутнє. І жодного тобі гонору чи зневаги. Навпаки, очі випромінюють провину і ніби промовляють: “Не погордуй, візьми”. Мені, правда, так ще й не поталанило перетнутися з цим паяцом. Тож для мене він залишається лишень різдвяною легендою. Кажуть, це голова нашого апеляційного суду так ділиться хабарами з простим народом, коли заснути вночі стає вже несила». А ось ще один типовий персонаж із нашого часу. Це колишній військовий, колонізатор із примусу, що зрісся зі своєю життєвою роллю-маскою, цілком шизофренічний персонаж із питомо хворої доби: «Леонід Миколайович зневажав країну, яка наповнювала його пенсійні рахунки, натомість поважав ту, в якій не прожив жодного дня, а мешкати прагнув у неіснуючій — тій, що могла б щемливо нагадувати його зашкарублomu серцю про молодість. Класична людська психологія, а може, вже й психіатрія». Звідси й одне з численних прозрінь персонажа, що все-таки, здатний тверезо мислити-аналізувати: «Ми пронумеровані біомеханізми, які волею випадку змушені перетинатися, підтримувати формальні стосунки, розповідати анекдоти, пити разом горілку тощо. Але насправді ми завжди самотні. Ми заморожені рибини у космічному супермаркеті, щедро обкладені кригою забуття». Красиво. Дотепно. Влучно. Не до заперечення. Як у справжньому романі, автор якого щось таки знає про внутрішню форму слова, прийом поновлення, метафоризацію найбанальніших істин тощо.

До свого роману, сповненого не духом нашої прекрасної давнини, а радше смородом нашої ліберально-демократичної сучасності, письменник віднайшов понад притомний епіграф, що, у певному сенсі, є бездоганним, бо аж надто він ємкий і, водночас, доступний для якнайширшого читацького розуміння. Але з ним, водночас, є й очевидні проблеми. Р.Черковському, мабуть, не пощастило витримати аж настільки високу сюжетно-сміслову планку, що її анонсує, а відтак, і передбачає уривок густого афористичного тексту з роману

Германа Гессе «Степовий вовк»: «Людське життя стає справжньою мукою, справжнім пеклом тільки там, де перетинаються дві доби, дві культури, дві релігії... Бувають часи, коли ціле покоління так застрягає між двома епохами, між двома способами життя, що всяка мораль, всяке почуття норми і безпеки, всяка душевна простота втрачається». Проілюструвати аж настільки точно вивірені тези, розкривши предмет художнього дослідження в нових і найвагоміших обертонах, — завдання, напевно, доволі складне. Розповівши п'ять невітшних історій із життя колишніх однокласників, Стефан доходить цікавих висновків: «Героїчний час посиляє смерть у лицарських обладунках, дрібний — безглузду, схожу на паяца із середньовічних мандрівних театрів. Але наскільки винуваті самі жертви у буфонадності свого життя і смерті? Чи годні вони змінити епоху й випросити гідний кінець? Поодинці, напевно, ні. Але кожен з них може спробувати змінити самого себе, тим самим провокуючи зміни навколо. Важливо комусь зробити це першим. Звісно, легко бути героєм під час війни, тут мало що залежить від індивіда. Важко ним залишатись по тому, у мирний час. Бути чи не бути у боївці УПА в сорокових — вибір був невеликий, сам час спонукав. Набагато більше мужності потребувало помирати на владних штиках у шістдесятих. Що ж, безумовно, час формує епоху й поведінку у ній людини, але епохи змінюються теж не самі по собі. Хребет їм ламають лишень Великі. Шкода, що зараз їх майже нема. Залишились тільки фальшиві, ниці й змалілі, наче наше Азовське море». Ось такий він, Стефан-перевізник зі своїми думками на самоті. Єдине, з чим складно погодитись, так це з міркуваннями щодо сорокових років. Як свідчить історія, декому все-таки було зручніше податись у «стрибки», як от *Федьові з Прислопа*, аніж до УПА. Та й море Азовське, — підозрюю, загинається не за власним бажанням, його також угробили ми, симпатичні та щирі українські люди.

Стефан — освічений, середньостатистичний громадянин, який вважає, «що будь-яка держава складається з конкретних людей. І ліквідація без вироку кримінального авторитету — не боротьба зі злочинністю, а намір зайняти вакантне місце». І тут же, для чогось, поруч, згадуючи в розмові з товаришем убитого кримінальника, — несвідомий вияв побутової ксенофобії: «Знаєш, він хоча би не допускав до міста чорних. Це зараз багато коштує». Ксенофобія з присмаком расизму матиме місце в цьому романі також у епізоді, коли до авта Стефана підсядуть чорношкірі пасажири: «Расистом себе не вважаю, проте кожна зустріч з іншорасами підсвідомо ви-

кликає обурення. І це дещо дивно, враховуючи те, скільки народів впродовж історії моєї країни проживали на її території, століттями переміщуючись туди-сюди її південними землями, залишаючи свій культурний та генетичний відбиток. А може, власне, через це і з'являється подібна реакція на чужу кров у колективній свідомості. Природна боязнь остаточно втратити генетичний код штовхає до спротиву. Треба буде якось звірити свої здогади з компетентними джерелами». Можна і звірити, але біда в тому, що нейтральних джерел не існує: одні з них пропагують ліберальну мультикультурність на користь транснаціональних корпорацій, а інші — расизм. Коло замикається в чеканні нової світової бойні, яка, на жаль, неминуча. Ніхто не закликає любити Вавилон із його безкінечним багатолоссям, але елементарна толерантність повинна бути аксіоматичним надбанням будь-якої індивідуальної свідомості. Я далекий від думки, що на ксенофобію страждає сам автор, мова наразі про персонажа. Людина слабка, тож і Стефана зрозуміти можна, особливо, якщо пригадати дев'яності роки з їх бридкими реаліями та приниженням автентичних мешканців цієї країни. Повторюю, зрозуміти Стефана можна, але не виправдати. Вавилон давно вже мандрує цією плянетою, дістався він і до нас, це — реальність, із якою живе увесь світ. Інша справа — відсутність реальної правової держави («Думаю, як круто було б, якби історія нашої держави минулого століття була лише сюрреалістичним сном...»), про що часто міркує герой, будучи всього-на-всього міським перевізником; якби ця держава була реальною, то ніхто не відчував би себе людиною десятого гатунку. Ксенофобію, мабуть, породжує відчуття страху і незахищеної загубленості. До речі, в усіх подібних випадках я завжди пригадую дотичну думку Ігоря Костецького, який уважав, що навіть двомовність, у підсумку, має відіграти позитивну роль в історії України. Сподіваюся, він не помилявся і цього разу, хоча наша доба злостиво шепоче про інше.

Фінальна частина роману особисто мені представляється не виправдано згорнутою, тобто нагло зредукованою. Я розумію, що так, можливо, буває в житті, але ж маємо справу не із життям, а з художньою літературою. В одну мить вирішити проблеми героя з коханням — це неможлива річ у художньому дискурсі, адже, маємо справу не з казкою чи масовою літературою. Герой мав би впродовж помітного часу намотувати власні криваві тельбухи довкола умовного стовпа випробувань і принижень, і при цьому позитивний результат у жодному разі не гарантований, як це зазвичай і буває у тво-

рах О.Ульяненка, Євгенії Кононенко або С.Процюка. Як сказав би у цьому випадку Сергій Жадан, «прихід» — безперечно, можливий, але, на жаль, не є гарантований. Р.Черковський — або втомився від свого героя, або зашпортався в пошуку адекватної фінальної сцени, й таким чином, усе невмотивовано спростив. Ми ще не встигли збагнути, хто ж така, ця романна жінка-рятівниця героя (бо в тексті її було небагато), як на дисплеї його мобільного телефону висвічується сакраментальне: «Марина». І, відповідно, прикінцеві схвилювано-радісні рефлексії Стефана, який за щасливим збігом обставин, ще й рухається з клієнтом саме в напрямку аеропорту, де на нього чекає *відверто несподівана* Марина: «Яким я, виявляється, був дурнем. Невже я міг так легко її забути? <...> За вікном миготять дерева, будинки, машини і люди. Небо застигає золотою блакиттю. Все довкола стає дрібним і неважливим, наче звужується до мізерної крихти. Марина ж, навпаки, легко заповнює спорожнілий простір. Вона — людина, сім'я, місто, країна. Вона — планета, на якій мені хочеться жити». Оця, непомітна обмовка за Фройдом, — «невже я міг так легко її забути?», — чи не найдужче підважує присутність на цій сторінці не лише художньої, але й примітивної життєвої правди. Тих, кого ми кохаємо, ніколи не вдається забути без неймовірних нервових перевитрат і душевних страждань. Фігурально висловлюючись, у таких ситуаціях завше має місце убивство або самогубство. У кожному разі, залишаються помітні й глибокі відмітини, стигми, рубці. Невже наш письменник про це не знає? В які такі мильні ігри він грається із читачем? Читач романів здебільшого не є мудрецем, але він прекрасно знає, скільки коштують почуття, тут його не одуриш. Із цими речами не рахуватись уже не можна. Поготив, коли світова література накопичила такий неймовірний досвід у розв'язанні подібних проблем. (У невеличкому романі француза Крістіана Остера «Побачення», здавалося б, не відбувається нічого унікального і драматичного: люди просто чекають на своє кохання, чекають до абсурду затято і вперто. Попередній результат для героїв виявляється досить комфортним. Як буде далі, — ніхто не знає, роман уривається на досить ліричній ноті, — попереду у героїв, як мінімум, ніч кохання; це зрозуміло не лише читачеві, але і самим героям. Ось це і виглядає, як високий пілотаж письменника; як епізодичний, але безперечний тріумф мистецтва!).

Але Стефан у романі «Таксист» не завдає собі праці навіть у вигляді чекання. Можливо, йому про це ще мало відомо, або йому ще нічого такого не треба. Тому він живе пересічним і нецікавим жит-

тям таксиста, працює, спілкується з небагатьма товаришами й паралельно розважається із принагідними жінками, не маючи жодних уявлень про *день свій прийдешиїй*. А він обіцяє бути доволі сумним і безрадісним. Утім, користуючись незаперечним *правом автора*, Р.Черковський із видимою легкістю витягнув Стефана із екзистенційного небуття, засвітивши для нього на обрії блакитний ліхтарик щастя, а відтак — потенційного порозуміння із собою та цілим світом. Цікаво, чи автор не забув при цьому, яку самохарактеристику нав'язав своєму героєві в першій чверті тексту, розкриваючи сутнісно-світоглядні засновки його та двох його найближчих друзів: «Життя — насправду антипод коханню. Хто живе серед любові, той відверто не ладнає з реальним життям. Мирко, скажімо, безпорадний, наче дитина, зате закоханий, як герой Шекспіра. Валентин регоче з його почуттів, зате чудово ладнає зі світом речей. Я ж належу до третього типу: не потребую ані любові, ані речей. Почуваюся самодостатнім і вільним, хоча насправді знаю, що разом із сімдесятьма п'ятьма відсотками мешканців Євроатлантики перебуваю у полоні нудьги». Людині для щастя, насправду, небагато потрібно, тут Р.Черковський має впевнену рацію. Але, повторюю, він поводить із читачем, як правдивий ілюзіоніст. Бо, що ми дізналися про стосунки Стефана з Мариною ледве не на початку твору? Щось доволі сучасне, а отже, безрадісне та безперспективне, типовий випадок із життя сучасної молоді: «Знову згадую Марину. Між нами не було жодних блювотно-солодкавих почуттів, жодних безглузвих вчинків, ніякого божевілля чи боязні втратити хоча б одну спільно прожити мить, а лише спокій вічності та липке єднання тіл. Ми по-буддистськи беземоційно прийняли рішення про розлуку. Щоправда, відзняли на відео акт сексуального прощання задля підтвердження матеріальності наших взаємин. Зрештою, це опредметнення було радше символічним, аніж практично-необхідним. Зазираю до нього від сили зо два рази, та й то не через ностальгію, а через банальну цікавість. Останні кілька місяців мене переслідує страх, що ми колись таки зустрінемося».

Спостерігаючи за життям свого товариша-циніка, герой виявляє у власних рефлексіях передовсім свої життєві пріоритети, попросту кажучи, зраджує власну сутність: «Я заздрю Валентинові. Про таке одружене життя можна лише мріяти. Жодних зобов'язань і перепон. У кожного своє життя і нічого спільного, окрім житла і прагнення до втіх. Хто сказав, що щастя неможливе без кохання? Ця людина, мабуть, зогнила ще в позаминулому столітті». Серйозні

заяви, як розуміємо, серйозні та фундаментальні, й водночас, типові для нашого часу, — їх складно підважити чи, поготів, заперечити. Так уже є у країні сьогодні з коханням, у якій іще двадцять якихось років тому *не було сексу* (про що одна жіночка повідомила всьому світові в телеетері). Герой Р.Черковського, в принципі, чимало розмірковує на цю тему. І, зрештою, йому не відмовиш у певній логіці та синхронізації цих міркувань із панівними дискурсами його доби: «Любов, до речі, — теж вибір слабких. Сильний не може закохатись. Це робить його вразливим. Кохання — ахіллесова п'ята кожного сильного чоловіка. Не випадково в добу надлюдини кохання стало анахронізмом, який ще у першій половині ХХ століття був гидливо розчавлений важким солдатським чоботом. Що вже казати про наш час. Коли я на запитання подружки про свою реакцію на її можливу вагітність відповідаю, що ця проблема легко вирішується за п'ятдесят баксів, а вона, замість того, щоб врізати мені по пиці, тулиться до плеча і запевняє, що їй зі мною дуже спокійно, — про яку любов може йтися? Від глобального потепління людей рятує прохолода почуттів». І все ніби правильно, але раптом, на останній сторінці роману, спершись для надійності на ліричний шедевр Г.Чубая, Стефан категорично заперечує усі свої попередні розумування, поспішаючи на зустріч звичайній жінці, з якою несподівано для читача пов'яже своє майбутнє: «До губ твоїх лишається півкроку»... Де гарантія, що ці губи витримають іспит хоч трохи помітним часом? І чи не занадто радикальні зміни в героєві, підстав для яких читач, напевно, зовсім не помітив? Чи подарує читач письменникові аж настільки шахрайський прийом, цю прикінцеву *фабульну біту*? Не знаю; мабуть, ні в чому не можна бути упевненим наперед, особливо ж, якщо так зухвало ігноруєш закони земного тяжіння. А можливо, все значно простіше й усьому виною — уламки дзеркала заднього огляду, хтозна. У будь-якому разі, констатую появу неоднозначного, але, по-хорошому, сучасного роману, який мав би знайти свого читача, та чи знайде, — подібне питання особисто для мене лишається непогамованим. Поготів, як стверджує Михайло Бриних у «Електронному пластиліні», у читача, напевно, є й корисніші заняття, ніж читання сучасних романів.

15 серпня 2012 р.

ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ

Чернінька О., Чернінька Ю. *Моя остання надія, або Хутір розбещених душ: Роман.* — Львів: ЛА «Піраміда», 2010. — 228 с.

... скільки подужаю *Зла* — стільки знищу:
шипить, наче міх у кузні...
Костянтин Мордатенко

Втім, я мало вірив у те, що сей
світ можна очистити від гріха.
Часом його стає більше, часом менше.
Такий Закон. Світ очищається сам по собі.
Галина Пагутяк. «Слуга з Добромиля»

Як на дебютний текст, то твір цей доволі цікавий одразу в кількох аспектах. Передовсім, у аспекті жанровому. Це роман-антиутопія з виразними та симпатичними ознаками-рисами національного вертепу. Тобто, дійство (романна дія) й сюжетний тлум відбувається в трьох площинах або ж у трьох *вимірах*. Включно з усіма потрібними ляльками і супровідними коментарями письменниць. Ляльки, здебільшого, — відразливі та страшні. Якщо не зовні, то внутрішньо. Можливо, це ті патологічні ляльки, які втекли з роману Степана Процюка, матеріалізувалися й розкошують тепер у реальних людських подобижах у романному місті Л. письменниць сестер Черніньких. Якщо С.Процюкові закидали вроджену мізантропію та набуте кумівство з головою Прикарпатської філії НСПУ, то сестрам Черніньким уже після першого їх роману одразу закинули і порнографію, і графоманію, і блюзнірство, і аморальність... Чи не забагато негативної уваги, як для початківців? Будемо з цим розбиратися.

Критика Тетяну Трофименко у цьому романі неабияк напружили *вірші*, доцільність присутності яких вона розгледіти не спромоглася. Або, радше, не виявила такого бажання. Зрештою, нічого страшного в цьому факті немає. Я також спокійно ставлюсь до того факту, що комусь може бути не відомий Мішель Уельбек із його міркуваннями про перспективи розвитку сучасного роману; це, мабуть, не такий уже й гріх, — не знати, про що говорить у інтерв'ю та есеях лавреят Гонкурівської премії 2010-го року (а говорить він, зокрема, і про доцільність включення в сучасний роман не лише віршів, а й діяграм, таблиць і всілякого іншого текстуального мотлоху, який покликаний усього-на-всього максимально відбити (власне, вирази-

ти) свій час). За Жаном Коеном (про що із неабияким натхненням писав М.Уельбек у есеї «Абсурд як креативний фактор»), — «поезія розриває причинно-наслідкові зв'язки, вона постійно грається з вибухонебезпечною абсурдністю, але поезія не ототожнюється лише з абсурдом. Вона — абсурд, сповнений творчої потуги, вона витворює новий сенс, дивний, але стихійний, бездонний, такий, що хвилює душу». А в інтерв'ю з Жан-Івом Жуанне Уельбек сказав наступне: «Варто було би розширити можливості для звернення до лірики: в ідеальному романі повинно знайтися місце для римованих, або й покладених на музику фрагментів. <...> Роману варто було би включати у себе все. Новаліс і загалом усі німецькі романтики прагнули досягнути абсолютного знання. Відмова від цього устремління виявилася помилкою. Ми крутимось, як розчавлені мухи, і тим не менше, відчуваємо потребу в абсолютному знанні». І, в іншому місці, відповідаючи на питання журналіста про присутність «духу» поезії в багатьох романних абзацах самого Уельбека: «Поезія для людини — найбільш доступна можливість виразити суто інтуїтивне відчуття, що триває не більше миті. Адже у нас є суто інтуїтивне начало, яке можна безпосередньо висловити в образах або словах. Доки ми залишаємось у сфері поезії, ми залишаємось у сфері правди. Проблеми починаються пізніше, коли доводиться збирати ці фрагменти разом, вибудовувати їх у певній послідовності, усвідомленій і музичній водночас. Тут мені, певно, допоміг досвід праці за монтажним столом». І, найголовніше: «Перше, що треба здійснити — це рішуче відмовитися від світу, яким він є, а також визнати існування понять «добро» і «зло». Забачати виникнути в ці поняття, визначити кордони їх дії, зокрема, і всередині власного «я». А потім повинна з'явитись література». У своєму листі до Лакіса Прогуїдіса поет і романіст Уельбек викладає цікаві міркування про кризу романного жанру, наукового мислення, суспільних інституцій, і водночас зауважує щодо *перспектив* поетичного дискурсу, зокрема, в поєднанні його з романним жанром: «І все-таки я маю таке відчуття, що поезії належить відіграти тут певну роль, можливо навіть, виступити чимось на кшталт першооснови. Поезія первинна не лише стосовно роману, вона, безумовно, первинна і стосовно філософії».

Та вже, Бог із ним, *чужим* Уельбеком. Але ж є ще й суто українська традиція; барокова традиція, яка свідомо поєднувала поезію й прозу в одному тексті. Невже і ця, суто *вітчизняна* парадигма не варта уваги? Можливо, Т.Трофименко і не читала монографію Катерини Борисенко «Prosimetrum в українській літературі барокової

доби» (Донецьк, 2008), але ж *не читання не знімає відповідальности* за мовлене та, поготів, написане слово. Сестри Чернінькі (я в цьому абсолютно впевнений) не знайомі, ані з бароковою поетикою, ані з есеями М.Уельбека, ані з монографією К.Борисенко і, тим не менш, виявили власне інтуїтивне мистецьке чуття, яке й підказало їм правильний, чи пак адекватний шлях. Юрій Шерех у мемуарах наводить думку Віктора Петрова, яка стосується геніяльності Леоніда Лимана. Так от, за В.Петровим, генію зовсім *не обов'язково усвідомлювати* свій акт творіння, його контексти, підтексти та остаточне значення, — генія провадить виключно інтуїція. Я далекий від того, аби наразі стверджувати, що сестри Чернінькі у своїх романах є геніяльні, я лише маю за свій обов'язок відзначити їх насправду *вражаючу інтуїцію*, яка виявила себе і в обраному жанрі (якщо для нашої читаючої спільноти щось таки важать імена О.Ульяненка, Ю.Щербака і Т.Антиповича, які приблизно в той самий час звернулися саме до жанру *антиутопії*, то ця спільнота має оцінити й напрощуд тонкий *жанровий вибір* сестер Черніньких), і у поєднанні віршів із прозою (що автоматично сигналізує про відродження шляхетної барокової традиції в сучасній прозі), і навіть у тому потужному потоці моралізаторства (що ним так густо позначений роман Черніньких), за яким, як на мене, — найближче майбутнє світової літератури.

Не знаю, чи звернув хто-небудь увагу (чи *протикали-проспали* за малоросійською звичкою) на присутність віршів (*пісень*, за авторським визначенням) у експериментальному романі Івана Андрусяка «Вургун» (2005). Щоправда, *пісні до роману «Вургун»* у І.Андрусяка не розчинені в тексті роману і навіть не розподілені за розділами, а подані всі дев'ять віршів-пісень компактно, після п'ятого розділу, а після добірки (циклу?) цих віршів — розташовано ще два романні розділи. «Романні» вірші в І.Андрусяка несуть усе те ж знайоме навантаження: підсилюють емоційний вплив твору на читача, значуючи собою ту окрему метафізику, до якої, за словами М.Уельбека, нічого додати уже не можна; *просто війна триває*, — і війна народу Ічкерії за свою свободу, і наша війна в українських Карпатах, і війна в усьому світі, бо світове *гаддя* анітрохи, на жаль, не локалізоване дотепер; воно скрізь, і щомиті загрожує людям у будь-якому куточку великого світу та у будь-якій формі. Віршами (піснями) *поет* Іван Андрусяк додає та компенсує читачеві й навіть самому своєму текстові те, чого, можливо, з об'єктивних причин не вдалося здійснити прозаїкові. Зрештою, ходить значною мірою про *прозу поета*, — (прозове письмо Андрусяка представляє собою густий і ущільнений

потік притомности з експериментальним застосуванням діалектної гуцульської говірки, з цитуванням тексту проповіді Стефана Яворського тощо), але, тим не менш, це проза — складна й у багатьох випадках ще недоступна для розуміння нашої публіки. Можливо, щось подібне маємо і у випадку з творчістю сестер Черніньких. Хоча, у їх конкретній приватній ситуації, вистачає й інших, суто доколелітературних факторів, які і формують *крейдиане коло відчуження* або і ненависти, і це відбувається незалежно від поетикальних особливостей їх романів.

Упродовж лише одного неповного року (від листопада 2010-го року, коли в «Кур'єрі Кривбасу» був видрукований роман Олеся Ульяненка «Перли і свині», і до осені 2011-го року) в українській літературі з'явилося чотири романи-антиутопії. До роману Ульяненка додалися дебютний роман сестер Черніньких «Моя остання надія...» та романи «Час смертохристів» Юрія Щербака і «Хронос» Тараса Антиповича. Якщо й після цього хтось говоритиме, що в українській літературі немає чого читати, — значить, він просто не є читачем цієї літератури. Доволі цікавим і обнадійливим представляється той факт, що письменниці-дебютантки Олена та Юлія Чернінькі одразу звернулися до такого складного й аж надмір серйозного романного жанру, яким є антиутопія. Втім, нагромадження творів цього жанру впродовж лише одного року має також про щось свідчити; можливо, це часова прикмета й на зміну розважально-утилітарним і карнавально-наркотично-розважально-пригодницьким творам-одноденкам прийшов нарешті серйозний жанр, хтозна. З чотирьох романів — один, по суті, лишився поза увагою критики та читачів, — це роман О.Ульяненка (і, хоча це *останній із завершених* творів письменника, але навіть і це, на жаль, ніяк не вплинуло на активність літературно-критичної та читацької рецепції). Про три інші — мляво, але все-таки поговорили, — про романи сестер Черніньких, Юрія Щербака і Тараса Антиповича. Роман останнього впевнено рухався до здобуття премії ВВС, але, як відомо, не склалося (на жаль, дотепер ніхто не озвучив *реальну причину* такого фіяско). Ю.Щербак, своєю чергою, за роман-антиутопію отримав премію порталу «ЛітАкцент», успішно обійшовши все того ж Т.Антиповича; втім, цілком прогнозовано. Попри деякий, штучно творений критиками-друзями (І.Славінська та ін.) шум, невідомо, насправді, скільки читачів спромоглися здолати доволі-таки нестриваний зубодробильний «Хронос». Принаймні, серйозної преси він досі зібрати так і не зміг. А от роман сестер Черніньких «Моя

остання надія...» став, можливо, першим українським романом, який вітчизняна публіка відмовляється читати в доволі агресивній і, скажімо відверто, неадекватній манері, — лише з тієї причини, що *авторами його є Олена та Юлія Чернінькі. Що там не так* із сестрами Чернінькими, — ніхто досі притомно не пояснив; одні говорять про амбітність письменниць (а що в цьому є кримінального чи хоча б неприйнятнього?), інші — про агресивний маркетинг (і це в умовах ніби-то ліберально-ринкової економіки, *sic!*), але більшості з потенційних читачів, всього-на-всього, *не до читання*, позаяк увесь вільний час пожирає сидіння у соціальних мережах на кшталт Facebook. Ну, то на здоров'я, шановні, — хочеться їм сказати.

Вже згадуваний харківський критик Тетяна Трофименко назвала перший роман сестер Черніньких *«войовничою графоманією»*. Звинувачення, як усі розуміють, доволі серйозне; єдина проблема — зовсім не помітно аргументів. Свої особисті рецептивні фобії критикаса намагається видати за щось на кшталт рецензування. Нічого притомного, в підсумку, не виходить. Проблема подібної кваліфікації дебютного, але доволі резонансного роману Олени та Юлії Черніньких *«Моя остання надія, або Хутір розбещених душ»* полягає в простому й прикрому факті: якщо немає чого закинути творові та його авторам, то закидають *порнографічність* (але *це ми уже проходили*, і у випадку не з ким-небудь, а з романом *самого* Уляна *«Жінка його мрії»* у 2009-му році), або ж, *про всяк випадок*, графоманію. Ясна річ, без найменшої спроби порозуміння з текстом і, зокрема, його жанровими особливостями, які активно впливають на всі рівні художнього твору: від суто формальних — до ідеологічних. Феномен сестер Черніньких полягає не в тому, що так, як вони сьогодні ніхто інший не зміг би писати, а в їх доволі оригінальному задумі та у притомному втіленні задуманого. Втім, як побачимо далі, деякі реєстри цього задуму зустрічались і в інших авторів; певно, це *щось*, що вже *деякий час* висить у повітрі безпосередньо перед нашими очима й волає про своє відображення в мистецтві й художній літературі. І сестри Чернінькі не лише спромоглися це *щось* зауважити, але й відобразити у своєму романі. А перед ними це здійснював, наприклад, О.Ульяненко, до того ж, не одноразово, а упродовж усієї своєї творчості. Зокрема, і в останньому романі *«Перли і свині»*, який був оприлюднений, на жаль, уже після смерті письменника, але, що по-своєму цікаво, майже одночасно з романом сестер Черніньких.

Судячи з усього, жанр антиутопії знову стає актуальним і набуває неабиякої популярності серед письменників, інтелектуалів і

«звичайних» читачів. Сього елементарного факту Т.Трофименко не лише не помітила, але навіть не побажала помітити. Її схвилювало інше: нібито, образливо неприпустимий образ священика, який з'являється вже на початку твору, в його пролозі. Отець Андрій, образ якого не є детально виписаним, а лише накиданий короткими, але промовистими експресивними штрихами, навряд чи представляє собою щось виняткове. Це звичайний собі *податківець на ниві духовній*, щоправда, вибиває із пастви він не що-небудь абстрактне, а конкретні гривні. І поводить він із неприпустимим блюзнірством, але паства до цього давно уже звикла. Зокрема, його поведінка в храмі та манера спілкування з випадковим незнайомцем, який зайшов до церкви. Цей типовий і цинічний священнослужитель не є помічений у якомусь винятковому криміналі. Він є пересічним представником своєї суспільної верстви, не більше. При цьому він, звісно, не викликає симпатії. Чи це є криміналом з боку письменниць? У моєму розумінні, — анітрохи. Для письменника не буває *недоторканих*, будь-хто може потрапити до тексту в якості персонажа і навіть у форматі ширшого соціального узагальнення, яке набуває суспільно вагомого значення-резонансу. До цього треба бути готовим усім, зокрема, й критикові Т.Трофименко, яка до того ж, демонструє мало адекватні реакції на етико-естетичні артефакти, до яких я й відношу мистецькі твори. Художній твір — це інша реальність, але спроектована не сама на себе, а на суспільство; така реальність не конче буває реалістичною, це вже давно відомо. Така художня реальність нікому й нічого не боргує, зокрема, і критикам на кшталт Т.Трофименко. Втім, реальність, відбита в романі Черніньких, на жаль, таки чітко співвідноситься з життям сучасної людини (не конче навіть української).

Еміль Сьоран свого часу писав: *«Зіпсоване людство — сировина для літератури. Письменник радіє перверзіям Адама, а його талант розцвітає лише тоді, коли кожен із нас стверджує та відтворює ці перверзії»*. Сьоран, можливо, й занадто критичний щодо такого акцентованого висвітлення історії паразитування письменників на людських недоліках і пороках, але думка його, як завше, бездоганно відшліфована, гостра й точна, — з нею можна не погоджуватись, але скасувати її не можна. І, треба визнати, *левова частка правди у ній присутня*. Але «звинувачення» Сьорана на адресу усіх письменників разом узятих суттєво відмінні від «конкретних» претензій Т.Трофименко до сестер Черніньких. Претензії ці, можливо, не так дрібні, як суттєво надумані, точніше, продиктовані одним-єдиним

дискурсом, — «церковним навчанням». Що таке «церковне навчання», — ми всі можемо хіба що здогадуватись, але який це має стосунк до *світської* української художньої літератури, хтозна. Цікаво, що критикеса підтримує спілкування з людьми у мережі Facebook і в неї, як я розумію, анітрохи не в'януть вуха від того, що там перманентно чути. А от, у зв'язку з сестрами Чернінькими та їх творчістю, вона невтомно і навіть нав'язливо торочить про «церковне навчання». Що стоїть за цим, окрім упередження? Все правильно, — сучасна українська *послідовність*. Утім, це не надто цікаво, значно цікавіше почати розмову про роман сестер Черніньких «Моя остання надія, або Хутір розбещених душ».

Події роману тривалий час розвиваються за законами жанру утопії. *Добродій* на ім'я Мефодій (Фодик) *чистить* своє *безсоромно красиве місто* Л. від мерзотників різного кшталту й калібру, відправляючи їх назавше до імпровізованого пекла (саме пекла, а не чистилища, бо повернення звідти не передбачено) під назвою *Хутір розбещених душ*, але з часом Мефодій починає сумніватися у своїх можливостях і, ще більшою мірою, — у правомірності своєї «подвижницької діяльності». Так, поступово, виникають обриси жанру антиутопії. Зло — незнищенне, особливо ж, якщо намагатися нищити його ззовні, в суто механічний спосіб. Зло є всередині кожного з нас, воно не береться нізвідки й нікуди, на жаль, не зникає. І це — фундаментальне знання про світ, у якому живе людина. Ця метафізика вже багато століть поспіль осмислюється як теологами, так і мистцями. Все нібито вже зрозуміло; здавалося б, достатньо дотримуватись імперативів Канта, і все має налагодитись. Але так чомусь не виходить. І ми надалі продовжуємо з цим жити, страждати й *битись головою до стіни*. Сучасний поет, мало кому відомий Костянтин Мордатенко з Білої Церкви, доходить до сього болісного розуміння-знання у власних віршах, доволі формалістичних, але передовсім позначених переконаннями *етичного* порядку, як от, приміром, у поетичній збірці «Аніфатій Свиридюк: Заримований біль, замерзлий в сльозі, на щоці промовиці» (2011). До іншого виміру апелював ув останньому своєму романі й Олесь Ульяненко, створивши текстовий соціальний бестіярій у романі «Перли і свині». І, хтозна, чого в ньому більше, — гротеску й памфлету чи щемкої (через усвідомлення об'єктивних утрат) етики, туго вплетеної завдяки біблійній асоціативності вже в саму назву роману.

Що таке паралельний світ, пояснює запис із особистого зошита Мефодія-перевізника: «Паралельний світ — це реальність, що

існує якимось чином одночасно з нашою і незалежно від неї. І ця реальність може мати різноманітні розміри — від невеличкого географічного району і аж до цілого Всесвіту. У паралельному світі події відбуваються на свій лад, і він може відрізнятись від нашого як окремими деталями, так і цілком кардинально у всьому. Паралельні світи можуть бути і абсолютно незалежними один від одного, і взаємодіяти один з одним. І ця взаємодія може полягати або в можливості за певних обставин проникати з одного світу в інший, або в існуванні певних паралелей і точок, в яких ці світи перетинаються. Всесвіт насправді має не три просторові виміри, а набагато більше. Отже, якщо у двовимірному просторі можуть існувати паралельні прямі, а у тривимірному просторі — паралельні прямі і площини, то вже у чотиривимірному просторі можуть існувати паралельні тривимірні простори...». Сумніви щодо доцільності саме такої боротьби зі злом, що почали облягати Мефодія, цілком очевидні не лише для нього, але й для читача: «Фодик робив свою чергову нотатку, та колишніх радощів це писання йому вже чомусь не приносило. Минув азарт і запал. А на зміну прийшла повна апатія й шалений сум, розчавлений жалем та докорами сумління. А чи мав він на все це право? І що змінилося в цьому світі? Сморід і надалі розповзається за капелками й задвірками міста Л., уже повністю заповонивши всі відомства людського перебування...». Критик Богдан Пастух дуже слушно відзначив свого часу стосовно ваги натуралістичних елементів зображення в цьому романі; і їх, на правду, вистачає. А як інакше діяти письменникам, коли йдеться про деградацію й виродження, про реальний сучасний людський тлум, що аж надто нагадує тваринний, аж надто тваринний (чого варта лише прикінцева розповідь про *труди і дні* мистецького колективу «Марево Карпат», що цілковито заслужено та майже у повному складі втрапив до пекельного Хутора?). І, останні думки Мефодія після вбивства *нетутешнього* Домініка (чи не Ісуса мали на увазі письменниці?), якого йому навряд чи дозволять поховати, позаяк убитий був незнайомцем без документів: «Він загинув. Його вбили. Але то тільки тіло... душа полетіла... а куди — нікому не вільно знати... Добро не помирає. Так само, як і зло, адже існує два Відомства. І вони завжди добре працюють. Як чітко налагоджений механізм...». Це останнє усвідомлення, фактично, нівелює попередні зусилля Мефодія. І це вже зовсім останні слова цієї історії, які остаточно й засвідчують жанрову домінанту тексту, — йдеться про талановиту та досить своєчасну антиутопію. От тільки, чи знайдеться нині читач на цей твір, — пе-

редбачити складно. Мав би знайтися, якщо не сьогодні, то завтра, але як воно буде, — покаже час. Принаймні, якщо цьому світові ще потрібна серйозна література, то творчі зусилля письменниць мають бути поціновані належним чином. Утім, це анітрохи не скасовує й іншої очевидності: задля наступного успішного просування в літературі письменниці терміново потребують якісного літературного редактора, не говорячи вже про коректора.

5 серпня 2012 р.

ПРО ХУДОЖНЮ ПРОЗУ БАРБАРИ РЕДІНГ

Редінг Барбара. Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот: Збірка етюдів, новель та оповідань. — К.: Смолоскип, 2008. — 304 с.

Авторка у своїй дебютній збірці новел «Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот» воліє виступати під псевдонімом *Барбара Редінг*, хоча, звісно, має й інше, суто людське ім'я. Кілька її імен — наразі я не лише про схильність молодой авторки ховати своє ім'я за численними псевдонімами, — це, передовсім, її приватна хатка, яка уможливорює інтимність у вищому сенсі цього поняття. Псевдонім — це елементарна можливість для автора дистанціюватися від власної людської біографії, від самої проблеми *людської назви* (майже за І.Костецьким). Між тим, поява імени *Барбара Редінг* переконує мене в тому, що в літературі продовжує жити таки суб'єктивно-спроможний Автор, але в жодному разі не механізований скриптор. Уявний скриптор міг би обійтися взагалі без імени, скориставшись, скажімо, неповторною комбінацією цифр у власному ідентифікаційному коді тощо; натомість автор потребує яскравої та перфектної автопрезентації навіть (або й першою чергою), коли йдеться всього-на-всього про дебютний публічний літературний виступ. А ще, прибране ім'я гарантує авторові бодай мінімальну свободу вислову (хоча видавництво «Смолоскип» повелося, як мінімум дивно, розголосивши *автонім* Барбари Редінг у своєму інформаційному бюлетені, ще й додавши поруч світлину, — аби зняти найменшу інтригу довкола авторки...); йдеться не так про самоцензуру, страх і бажання сховатись за маскою, як про відому традицію алегоричного мовлення і письма, започатковану в світовій та українській літературі не так підпільниками за зразком московського Едварда Стріхи, як експресіоністами на кшталт М.Хвильового, В.Домонтовича або І.Костецького. Та й загалом, як писав свого часу *незабутній* Володимир Львович Єшкілев, «німецьке жіноче ім'я <...> відразу наштовхує на констатацію приналежності <...> до ХаДЛІА¹, з тамтешнім культом *сумрачнага германського генія*»² (у цитаті зберігаю курсив,

¹ Харківсько-Донецький Літературний Альянс — поняття з категоріального апарату відомого акціоніста В.Л.Єшкілева; маркер для позначення одного з численних феноменів актуального вітчизняного літпроцесу. Див. МУЕАЛ — 2 В.Єшкілева на сайті: www.ji-magazine.lviv.ua

² Єшкілев В. Сучасна українська проза — 2: Боцмани дискурсивних барж // Форма[р]т. — 2001. — Число 2. — С. 12.

правопис і стилістичну *притомність* автора. — О.С.). Отже, це ще й досить по-донецьки, виявляється, — прибирати для можливих мистецьких розваг незвичний для малоросійського вуха псевдонім.

У цій книзі доволі багато сексу. Просто *куна сексу*, — як сказала б, напевно, Світлана Пиркало. Не на рівні, звичайно, фабули, а в сенсі густої, наче туман у листопаді, авторської інтенційності. Ця проза дихає передовсім життям і чуттєвістю, і вже потім, можливо, культурою, — не зважаючи навіть на велику кількість абстракцій, інтелектуальний схематизм та інші плоди та наслідки відмінного навчання в колишній магістратурі та у теперішній аспірантурі філологічного факультету. Що це? — нові культурні коди? Усвідомлення того прикрого факту, що лишень секс і художня творчість — єдині щось-таки значать у цьому житті, й вони ж єдині спонукають до майбутньої реінкарнації? Хтозна. Все це доволі складні питання. А можливо, — зовсім і не питання, а лише палімпсести, що остаточно перекреслюють комсомольську юність української літератури, дихаючи нарешті не футуристичним скандалом, а звичайною автентичністю живої істоти, яка поруч із вагомим і складним не забуває про одвічну свою біологічну природу, себто — про *екзистенційне* в чистому (оголеному) вигляді. Поруч із сексом і творчістю неодмінно і, як часом здається, занадто близько постійно блукає смерть, чекаючи свого виходу на сцену життєвої містерії. Врешті, без смерти всі ці, такі вагомі й чуттєві речі, насправду втрачають будь-який свій потаємний солодкий сенс. Смерть підсумовує; смерть підбиває ризик — під тим, кого любив, кого не встиг, а кого, можливо, залишив до наступної інкарнації. Смерть — занадто приваблива штука, аби письменники коли-небудь про неї могли забути. Тож, у цій книзі так само багато смерті — не так у сенсі тематично-фабульного, як у екстатично-інтенційному тонуванні художнього матеріалу.

Ця збірка новел і етюдів, як на початкуючого автора, доволі чітко та грамотно структурована; твори розподілені за чотирма розділами й об'єднуються відповідно до основних лейтмотивів (часом — за жанровою специфікою). Загалом, не складно зауважити, що й сама назва збірки відгонить іронічними конотаціями з сучасним науковим дискурсом. «Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот» — чим не назва для чергового квазінаукового трактату, профінансованого однією з гіпотетичних численних західних фондаций? Утім, іронії тут, можливо, не більше, ніж насправду серйозного ставлення до визначених об'єкту й предмету художньої обсервації. Перший розділ «(Власне) обходить укр. варіант» позначений суто

донецькою конфліктністю української бойової одиниці з тотальним російськомовним агресивним континуумом. Привертає увагу короткий текст, що й дав назву розділу, — «(Власне), обходить укр. варіант». Свого часу я зацікавився творчістю Барбари саме завдяки цьому етюдіві — ляконічному, жорсткому, експресивному, на межі сучасної міської екстатичності. Цей текст про болюче зіткнення українського світу зі світом ментально й фізично ворожим або, в умовах Донецька, всього-на-всього реальним — російським і, безперечно, обмежено-тупо-шовіністичним. І цей *реальний* світ укотре (якщо за Г.Ф. Лавкрафтом) *не може бути прекрасним*. Він просто чужий, як мінімум. Не *інший*, а саме — чужий. У підсумку, в розділі виникає образ *міста ілюзій і марних сподівань* — це замість попередніх висновків, хоча, знов-таки, у розділі присутній текст із такою ж назвою. Паралельно, цілком у майстерний спосіб вплітається мотив поразки *суто жіночої*, яка так само протистоїть світу реальному; хоча, момент гендерний, як на мене, помітно приглушений і своєю актуальністю виразно поступається акцентам суто національним.

Як на мене, в знайомстві з кожним новим автором чи не першочерговим завданням є взаємнення з його стильовою манерою та світоглядом. У випадку з донеччанкою Барбарою Редінг я бачу так звану *нову сповідальність* у широкому річищі світового культурного контексту. Цьому, безперечно, сприяло п'ятирічне навчання на філологічному факультеті, яке, до слова, — триває сьогодні в аспірантурі зі спеціальності «Українська література». *Нова сповідальність* — це, коли є непереможне прагнення писати текст, черпаючи не так метафори зі світової мистецької скарбниці, як суху інформативність із власної біографії, приправлену терпким алегоричним мусом. Тому-то таким доречним виглядає давно вже відомий телеграфічний стиль, який письменниця запозичила у колег із 1920-х років. А власна біографія на сьогодні значною мірою складається із прочитаних книг. І з непрочитаних, мабуть, так само; вони просто чекають своєї черги, як і деякі майбутні [fuck]ти біографії авторки.

Це проза про інтенційність, можливість та дискретність ініцій кохання — передусім про це. Десь на цьому перехресті, можливо, виникають солодкі привиди так званих *атракторів кохання*. Водночас — це проза про неможливість чи пак, безперспективність такого предмету, як кохання. Мабуть, саме тому це і *проза*, бо у віршах говорити про щось подібне майже не випадає; хіба що у віршах, які просто приречені стати піснями. Натомість — художня проза. Проза, присвячена не так душі, як тілу. Молодому й прива-

бливому жіночому тілу. Коли ж з'являється він, то в певному сенсі ходить уже й про душу; точніше — про неможливість єднання цих душ. Звідси — логічні та зрозумілі травми й рубці, що мають всі шанси трансформуватися в стигми, які будуть тривало кривавити й просто боліти. Причини, в принципі не важливі, тому про них, мабуть, нічого й немає. Натомість є дещо про мало помітні механізми драми, викликаної до життя цією остаточною неможливістю.

Цікаво, або й симптоматично, що в цій прозі немає героїв у сенсі структурному. Оповідачка, озброївшись особливою трансмісією, збирає колекцію своїх власних реакцій на цей світ, зосереджуючись передовсім на внутрішній фізіологічній атестації. Така собі, говорячи патосно, інтерполяція власної *території смутку*. Світ, що складається з безлічі інших істот, наразі ще не цікавить; це прийде, напевно, пізніше. Сьогодні ця проза більше нагадує внутрішній інтимний щоденник. Реалії світу, безперечно, присутні; вони часом уречевлені або й агентурно-інформативні, але це тайнопис, який мало хто зрозуміє, насправді. Можна упевнено говорити про становлення молодої людини, не зовсім сучасної за своєю домінантною інтенційністю. Чималої ваги у цьому процесі, як було сказано, набувають прочитані книги; чимало з письменників та їх творів безпосередньо беруть участь у творенні текстової тканини й настрою в тексті; присутні й спроби діалогу з деякими з них. Уже в першому творі збірки присутність виразна (хоча, можливо, і випадкова) ремінісценція з біографії Ч.Буковські — ота *одна шоколадка за цілий день*. Утім, Буковські з'явиться й пізніше, тому й шоколадка цілком на своєму місці; не говорячи вже про те, що студенти часто саме так і харчуються. А вже в наступному творі присутність репліка, що безпосередньо відсилає до назви відомого фільму культового французького режисера: «Дозвольте мені вирішувати, якими будуть мої ночі та дні» (фільм «Мої ночі щасливіші за ваші дні»).

Здебільшого гомодієгетичний наратор провадить своє існування, обклавшись книгами сучасних і не дуже письменників. У цьому її секрет і в цьому її потенція. Зрештою, її денне життя так само мало кому помітне. Тим часом, у надрах тіла клекоче магма свідомості, що має доволі високий тиск і будь-якої миті готова вирватися за межі умовної оболонки. Саме тоді й відбуваються акти фіксації — слова й тіла. Власне, тоді і з'являється крик, — хоч за Едвардом Мунком, або і за Барбарою Редінг. Тоді з'являється шанс бути на решті почутим. Це може бути нічне sms-повідомлення (доволі поширений, нині комунікативний жанр); це можуть бути й аркуші

на моніторі, але в кожному випадку це оприявлена та зафіксована праця індивідуальної людської екзистенції. Це, очевидно, щось більше за літературу як вид мистецтва. Це, можливо, напівусвідомлене *стриміння до бароко* (якщо піти за Хосе Ортегою-і-Гасетом). Це аргументи на користь буття, до того ж, буття не елементарного, завантаженого численними *проклятими* питаннями. Й тут знову стає актуальною література, чи пак — *простір літератури*. Бо саме література є тим вагомим засобом інтерполяції досвіду індивідуальних екзистенційних осяянь. Магма екзистенційних потоків затоплює аркуші на моніторі. Втім, не варто чекати готових рецептів чи пак, легітимних порад. Знову (укотре!) йдеться лише про мінімальну здатність до передбачень, яка своєю чергою вкотре нашттовхується на неможливість змінити прогноз погоди на завтра. *Погода вкотре не переміниться*. І це усвідомлення не стільки дарує надію, скільки дозволяє пересвідчитись: світ усередині нас — можливий, і цей світ ще триває. Все решта — не має жодного значення. Включно із тим, який саме прогноз погоди на завтра ти можеш почути сьогодні увечері. Бо світ створено не для раціонального пізнання чи, поготів, — прагматичної його експлуатації транснаціональними корпораціями. Світ створено для страждання. Світ існує, аби внутрішньо йому посміхатись, — навіть тоді, коли реально болить під нігтями. Не більше, але й не менше. Відтак песимізм авторської концепції виглядає не таким уже й песимістичним. Я вірю. Принаймні, в талант і спроможність Барбари Редінг. Зрештою, я вірю ще в купу речей, які теж по-своєму, мабуть, пов'язані передовсім з літературою та мистецтвом. Хай науковці й надалі переконують нас у відсутності Бога та в хаотичній структурі Світу, — ми, письменники маємо право їм не повірити, маючи власні переконання. Власне, цим непростим питанням і присвячені твори другого розділу книги, що має назву — «Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот» — чи то цілком іронічну, чи то насичену мало зрозумілими алюзіями та ремінісценціями, включно з безособовими присвятами.

Третій розділ складається з творів максимально наближених до драматичного роду літератури; хоча, як на мене, це все-таки проза — бодай через ляконічну етюдну жанрову форму цих творів. Авторці загалом притаманні драматичні акценти у її прозі, що й породжує в підсумку твори майже драматичного жанру. Мабуть, у більш «клясичному варіанті» художньої прози їй не вистачало б фактури цих оголених драматичних голосів; звідси ця схильність до драматичного (до драматизації), ця наголошена діалогічність творів у розділі з

дещо провокаційною назвою «Просто хороший секс». Отож, коли в попередньому розділі йшлося все-таки про перипетії кохання, то в цьому акценти зміщуються до проблем, сказати б, фізіології; точніше, її болісного або й хворобливого осмислення засобами якщо не дискусії, то принаймні, художньо-сценічної дискурсії.

Останній розділ книги — «Тюлені», — як мінімум, має наштотувати потенційного читача на асоціації з дещо нетутешнім екзотичним письмом сюрреалістів чи, принаймні, якихось махрових авангардистів, які анітрохи не переймалися наслідками своєї творчості (дбаючи виключно про перебіг атракцій), яка здебільшого ґрунтовно руйнувала рецептивно-перцептивні конвенції літератури класичного модернізму, не задовольняючись вже деякими відвойованими в реалістів теренами й постійно розсуваючи цей *простір боротьби*. До цього розділу так і хочеться додати в якості мотто відомі слова Моріса Бляншо: «Зроби так, аби я могла говорити з тобою». Втім, чи насправду слід згадувати при цьому саме Моріса Бляншо чи якого-небудь Алена Роб-Гріє, я не певний. Можливо, найближчою до цієї розмови буде безумна американка Кеті Акер, або такі ваганти світового авангарду як Антонен Арто, Жорж Батай, Роберт Кувер або Жюльєн Грак. Світ авангарду доволі щільний і досі ще мало кому зрозумілий; хоча я цілком свідомий, що в тому світі вистачає й пересічних одноденних халтурників чи пак, кон'юнктурників. Розділ цей у нашої авторки складається з чотирьох речей, і лише перша з них — «Істота» — має більш-менш чітко окреслену фабулу; втім, анітрохи, звісно, не сюжет. Фабула ця вкладається в принагідну подорож до міста Феодосії зі звичним уже в цій прозі нагромадженням перцептивних елементів, які й покликані, можливо, виправдати *майже автоматичне письмо* нашої авторки. Передовсім, звісно, як завше, ходить про подорож від себе і до себе. Авторка в цьому розділі (власне, у загадково-затемнено-герметичному тексті «Тюлені») вдається до цитування рядків В.Стуса (мабуть, з метою полегшення процесу читання, хоча я не певен у цьому); дозволю і я собі щось подібне: для повнішого визначення суті згаданої подорожі в новелі «Істота» я би спробував апелювати до такої хрестоматійної поезії Стуса зі збірки «Веселий цвинтар», як «Мені здається, що живу не я...», в якій, як можливо, ніде інде, поет зумів висловити те одвічне *солодке прокляття*, з яким доводиться жити мистцеві: «Ти ждеш іще народження для себе, / а смерть ввійшла у тебе вже давно». Прокляття, яке ХХ століття зробило ще більш рельєфним, ніж у попередні часи існування людства. Універсальна мистецька модель, по-

годьмося; особливо ж, якщо зважити на такі попередні рядки поета: «Сто ночей / попереду і сто ночей позаду, / а межі ними — лялечка німа: / розпечена, аж біла, з самобою, / як цятка пекла, лаконічний крик / усесвіту...». Ф.Кafka, до речі, був солідарний зі Стусом, говорячи про незavidну роллю людини, яка неймовірно страждає, перебуваючи певний час у метафізичному тунелі *поміж народженням і смертю*. Додам насамкінець, що, як загально відомо, ні З.Бережан, ані О.Зуєвський, ані Е.Андієвська, ні Ю.Тарнавський, — на місцевому літературному ґрунті своєю естетикою не прищепилися — попри очевидні зусилля багатьох людей упродовж останніх років. Утім, у нашому безперечному мистецькому набутку є ще й досі не перетравлений, як слід, досвід поетичного сюрреалізму В.Голобородька й згаданого шойно В.Стуса (принаймні, періоду створення збірки «Веселий цвинтар»). Тим цікавішими є теперішні спроби молоді донецької авторки. Хоча, підозрюю, ці її спроби більшою мірою пов'язані із сумлінним читанням романів Г.Міллера, який (попри те, що більшість із вітчизняних скрипторів і досі ще кумкають про якусь *ніби-то порнографію* в творах письменника) таки віддав належне *сюрреалізму* (зокрема, у дебютному романі «Тропік Рака», 1934). Втім, у всіх цих майже сюрреалістичних візіях і малюнках Барбари Редінг передовсім ходить про добре відоме на українському ґрунті алегоричне письмо експресіоністів.

2007 р.

ПРИСТРАСТЬ & ЕТИКА

Барбара Редінг. *Безумці: З історії кохання Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної: Роман.* — К.: ВЦ «Академія», 2012. — 184 с.

Вогонь чорніє. Хочеться вмирати.
В цій тиші — тільки ти і я. І Бог.
Й немає ради, як немає зради,
Є тільки небо, сказане на двох.
Бо воля і неволя говорити
Є правом і неправом бути вщерть.
Ми — речені на вічність, як санскрити.
Між нами — вибір смерті, а не смерть.
Маріанна Кіановська

Напевно, віднайдеться хтось, хто неодмінно кине авторці, мовляв, у її тексті, що представляє собою белетризований фрагмент із життя Михайла Коцюбинського, майже *немає літератури*, бракує *мук творчості* та іншого звичного письменницького мазохізму. Зрештою, так приблизно і є. Але роман Барбари Редінг «Безумці» — зовсім не текст про *письменника* та його шлях від наслідувача млявих народницьких оповідок до вирізьбленого мистця-модерніста (власне, експресіоніста, якщо по-дорослому дивитись на зрілий період творчості), що став клясиком національної літератури. Це роман, як видно з назви, — про двох, як мінімум, людей. Уже на початку твору читач розуміє, що авторці ходить передовсім про глибоко нещасливого у своєму приватному житті Коцюбинського та його ще більш нещасливу подругу Олександру Аплаксіну: «Мені доводиться змушувати себе не бачити у тобі порожнечі. Утім, я її бачу — темну, аж діймає. При цьому зичу тобі щастя поза мною. Ти хочеш обійняти, мовляв, ніякого щастя поза тобою. Але обійми наразі не доступні, відтак — апатія і тупий біль, що посилюється, коли думаєш про мене. Твоє існування — суцільна рана, і ти цього не приховуєш: не говориш, не пишеш, не живеш. Принаймні, саме це повідомляєш чи не щоденно. Мене діймають твої хвилювання, твоя невігойна спрага у мені: якщо я тобі необхідна — я буду, і я не висловлюватиму жодних жалів». Насамперед, *роман про цих двох*. Усі інші, — дружина й діти Коцюбинського, батьки та інші родичі, так само як і рідня Аплаксіної, — на текстових маргінесах. Утім, усі ці *інші* ґрунтовно завадили людському щастю цих двох: «Ти думаєш, що я все розумію.

І я розумію, тому пропоную стати чужими: твоя дружина говорила з моїми матір'ю і сестрою (моєю хворою матір'ю і моєю вкрай правильною сестрою). Вона була переконана, що вони вплинуть. Вони були переконані, що вплинуть так само. Я роблю кострубаті спроби позбутися тебе і не позбуваюсь. Ти відчуваєшся винним увесь час і нестерпно (втомлений, хворий, розбитий). Я відчуваюсь не ліпше й мовчу (втомлена, хвора, розбита). У тебе — конфлікт між обов'язком і почуттями. У мене — ...а хіба в мене є якісь конфлікти? Я молодша за тебе на шістнадцять років і не заміжня. Я доглядаю за шістьма молодшими дітьми й вимученою злидним життям матір'ю. Я, врешті-решт, жінка, яку ненавидить уся твоя рідня...».

І що є вагомішим, — творчість великого майстра, що стала набутком нації, чи його індивідуальна *несвобода*, незахищеність і неспроможність зазнати простого людського щастя? Питання це позначене прикрою амбівалентністю; втім, надмірний максималізм у його трактуванні виглядав би ще страшнішим. Цей шлях задовго до Коцюбинського перейшли чимало чоловіків. І не всі з них були письменниками. Цим шляхом деякі чоловіки йтимуть завше. І це зовсім не значить, що йдеться про усвідомлений вибір. Можливо, це просто *дивний атрактор* любови, — несподівана прірва, яка поглинає. Й немає, можливо, про що говорити; *погода не зміниться*, якось інакше уже не буде. Підозрюю, зрештою, що *якось інакше* їм і не треба. Про більшість цих непомітних драм ми ніколи уже не дізнаємось. Можна лише уявити, як їм усім велося, як почувалися їхні дружини (чи їм було все одно?); як тяжко ними відхворіли *інші* жінки. У такому простому понятті, як *інші*, завше присутня трансгресивна етика. Якби я працював у пожежній команді й запрагнув розповісти цю історію колегам, то я сказав би, що це щось на кшталт *трансгресивної естетики* Оскара Вайльда. (І вони б усе зрозуміли без зайвих пояснень). Це щось на кшталт останнього погляду суїцидника, який, на щастя, немає кому фіксувати. Говорю, *на щастя*, бо не треба насправді його фіксувати; достатньо й того, що все це присутнє у нашому світі, — світі безмежних людських ілюзій, несподіваних осяянь-пристрастей і неймовірно болючих оскаржень. Світ — нескінченний театр, і грають у ньому саме такі *от безумці*. Всі інші, здорові й моральні люди, зловтішно спостерігають: усе це на правду цікаво, але як же добре, що все це сталося *не з нами*.

Опція, яку обрала письменниця, виразно засвідчує, що йдеться про *втрачений погляд*. Про якісно інший погляд на речі, з яким сучасна людина ґрунтовно розминулась. Мені наразі ходить, як мі-

німум, про декілька речей одночасно. В романі я побачив варіант кохання, який сьогодні практично уже не існує, принаймні зустрічається зрідка. Йдеться про кохання, яке апіорі приречене на *поразку*; мова про насправду *безумні стосунки* двох людей, яким ніколи не бути разом *по-справжньому*, — ані в ліжку, ані в нудотно-солодкому побуті. Тим часом, підозрюю, вони б залюбки побули в такому *прикрому побуті* хоча б із десятків щасливих років. Але не судилося. Точніше, це той випадок, коли ще на початку стосунків уже зрозуміло: треба ставити крапку, нічого *реально* не розпочавши. Але ірраціональність людських почуттів не відає про примарність моралі, закону тощо. Кохати, розуміючи примарність таємних стосунків, спроможні лише одиниці: «Ми удвох. Ти зрідка, як нині, у моєму ліжку. Хоча це аж занадто зрідка: у нас майже немає можливості на інтимну самоту. Єдине — нетривалі сходи, приміром, на Болдиній горі або на цвинтарі у Березках. Чекаю я, часом — ти чекаєш. І так роками». Але втрачений погляд, до якого я апелюю, говорить передовсім про *драму жінки*. Це передовсім жіночий погляд: «Ці кілька годин, що у мене нині, намагаюся (щоразу) подовжити у нескінченність. Але я знаю, що нескінченність — це смерть. А тобі я бажаю життя. Життя ти і сам собі бажаєш. Тому подовжую нескінченність лише безперестанними пестошами, які ти, не приховуючи, від мене чекаєш. За ці чекання, відтак, отримуєш по вінця — мого оксамитового болю, який ти сприймаєш за тепло».

Тож дуже добре, що цей роман написаний жінкою та від імені жінки. Власне, тут оповідь від другої особи, але ми чуємо виключно голос жінки. Цей текст насправду не варто було би писати чоловікові. Бо що він зміг би запропонувати? Які страждання він був би спроможний переповісти, нічого про них не знаючи? Або майже нічого. Так, безумців у цьому випадку двоє. Але *безумною беззастережно* є тільки одна із двох і, поза сумнівом, це — Олександра. Бо в нього була родина, діти й улюблене гобі, — література, яка ще за життя підіймала його в повітря. І це навіть попри слабе здоров'я та неможливість бути поруч із коханою жінкою. Доля компенсувала йому невибране до кінця кохання художньою творчістю. Тож у нього із наповненням власної екзистенції все склалося більш-менш прийнятно. Попри те, що мистцеві завше хочеться більшого. Коцюбинський таки не встиг реалізувати себе уповні (на заваді стали хвороби й смерть), залишивши нам лише кілька віртуозних новел і дві, вражаючі своїм актуальним мистецьким чуттям та етичним потенціалом, повісті. Він міг би, напевно, зробити більше. Якби не

життєві обставини та зарання смерть. Коли Василь Стус писав про те, що *нам усім судилась смерть зарання*, то мав на увазі не стільки дисидентів і себе серед них, а завше опозиційних мистців, — і себе, безперечно, у їх огроми.

Інший аспект *утраченого погляду*, про який я намагаюся говорити, полягає в наступному: коли немає можливості бачити, — залишається тільки чути, — чути себе, чути того, кого ти не можеш бачити поряд кожної миті свого скорботного існування. Але це ще не все, не поспішайте зітхати з полегшенням. Коли немає можливості говорити, — залишається хіба що кричати, — безгучно і страшно; лякаючи самого Диявола, який усе це успішно спроектував-передбачив, підсунувши нам у наше життя. Кричати від самого ранку, вдень і вночі: «Неодноразово повторюєш, що живеш мною, а не собою. Життя внутрішнє, аскета. Нemoжливiсть писати не менше аргументована неможливістю часто бачити мене. Лишаються на ранок щоденні листи, а під вечір — попіл від них (палиш — такі твої засоби безпеки). Коли сум такий, що готовий лізти на стінку, ідеш до мого будинку, аби побачити лише на мить м'яке світло лампи з-під блакитного абажура у моїй кімнаті, і переконатися, як у мене мирно, тепло і затишно. Ти хотів би опинитися у моїх обіймах, головою на моїх колінах, але тобі не можна туди, не можна до мене. Це одна з причин твоєї затяжної хвороби. Незмога часто бачити мене, невільна розлука, незадоволеність від такого роздвоєного життя, яким нині живеш, — все страшно вимучує. Ти заздриш моєму спокою і вмінню чекати. Ти чекати не можеш. (Аякже, моє вміння бути спокійною і чекати, недарма — північна квітка). Душевне нездоров'я переростає у фізичне. Лежиш у ліжку: інфлюєнца. У робочій кімнаті твоє місце порожнє. Постійно тягне туди. Серце не витримує. Усі думки десь побіля мене. Чи відчуваю я твою відсутність? Я відчуваю твою відсутність. Лежу у ліжку: інфлюєнца. Про те, що ми хворіли одночасно, ти дізнаєшся від сестри Зіни, коли спотворишся хвилюваннями. Хотітимеш бути у мого ліжка. Заспокоювати, цілувати».

Чи можливо в контексті сучасної української прози говорити про кохання? Чи можлива така розмова в художній прозі без таких уже звичних артефактів як еротична білизна й ключі від помешкання друзів? Виявляється, можна й сьогодні відтворити найглибшу безодню драми двох безумно та безперспективно закоханих, уникаючи широко розповсюджених брязкалец-штампів. Адже авторці ходить не про наглий курортний секс, а про кохання-пристрасть, кохання-хворобу й, нарешті, кохання-обов'язок. Барбара Редінг ро-

бити це вельми успішно. Можливо, вона особисто знайома з предметом розмови; можливо, їй щось про таке відомо. Швидше за все, так і є. Надто глибоко вона пірнає в ці безкінечно-безумні хвили *жіночого* болю («Чомусь уважаєш, що зі мною тобі було б добре і в пеклі. Чомусь уважаю, що ми з тобою в ньому і є»). Надто вона переконлива, хоча чіпко та принципово тримається реальних обставин життя персонажів, користуючись виключно документами, нічого натомість не вигадавши: «І в цей момент я остаточно розумію, що з моїм можливим (майбутнім) заміжжям ніколи не складеться, бо ж несамоовито чекаю на тебе, навіть якщо без можливого (майбутнього) заміжжя». Можливо, історіям кохання всього-на-всього притаманна прикра властивість повторюватись, кидаючи свою остаточно згубну тінь на безкінечну кількість людських життів? Підозрюю, десь так і є, адже типів людського болю в природі не так і багато: «Тобі здається, що я народилася, аби наші душі зустрілися на нашому земному шляху і могли злитися у великому почутті, найпрекраснішому і найсвітлішому — в коханні, сильніше за яке нічого немає у світі. Тобі здається, що ми не можемо сумніватися одне в одному — аж так міцно зв'язані наші серця, аж настільки ми є близькими». Як на мене, Коцюбинський аж надто легко відбувся, вислизнувши із власної юдолі страждань, відійшовши з нашого світу попереду *своєї* жінки. Як їй велося на самоті зі своєю хворобою? Про це ми ніколи насправді уже не дізнаємось. Зрештою, це справедливо. Право на мінімальну інтимність приватного пекла нам гарантує сама природа, — бодай у чомусь нам пощастило. Письменнику ж вільно про все це говорити вголос, використовуючи власні бездонні ресурси болю: «Якщо довго тебе не бачу, то маю відчуття, що втратив зір, — колись від тебе мені. Якщо довго тебе не бачу, то маю відчуття, що втратила зір, — наразі від мене тобі».

Відчувається, що у цьому романі розкошує *дискурс невимовного*. Із такого субстрату зростають тужливі народні пісні, які зачіпають мільйони. У даному разі так відчуває *жінка* в романі Б.Редінг. Як відчувала насправді Аплаксина, — не може знати навіть авторка цього, все ще *таємного*, але уже *белетризованого* кохання. Цікаво також, але це уже для майбутніх дослідників літератури, — де закінчуються почування Аплаксини і починаються емоції самої письменниці. Знаючи, що перша книга авторки («Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот», 2008) містила чимало автобіографічних маркерів, можна припустити, що і теперішній роман не позбавлений деякого автобіографізму. Справді, це дуже добре, коли про дра-

му жінки береться писати жінка, — є у цьому якась особливо пронизлива екзистенційна правда й гендерна адекватність. Тому і *потуплено*, тому й *невимовно*. Про найголовніше завше доводиться говорити поміж рядків, не маючи жодної впевненості щодо читацької адекватності: «Наді мною побілена стеля — цей обмежений (скінченний) простір. Я малюю на стелі твій силует, хоча який із мене художник. Намальований мною ти дихаєш до нестями прозоро, так, як маєш. Намальований мною ти цілуєш мене до безпам'ятства. Намальований мною ти безумно кохаєш дитинку. Я потуплена в білу стелю. І в очах у мене — потуплено». Зрештою, у романі є все, що повинно у ньому бути. Видавничо-редакторський волюнтаризм у випадку з цим романом був доволі поміркований, замінюючи словосполучку «сексуальна самота» більш цнотливим «інтимна самота». Втрати для тексту, відтак, незначні, з ними можна миритись. І тільки літературно-критичний вакуум, що вдруте поспіль виникає довкола донецької авторки, підштовхує до невтішних, соціологічно беручи, думок. Приміром, таких: а чи насправду українцям потрібна *своя* художня література? Чи нам ще потрібні притомні автори? Чесно кажучи, на такі прості питання я не маю сьогодні відповідей, занадто вони очевидні, — до непристойності.

20 червня 2015 р.

АБИ КОХАННЯ

Деркачова О. *Крамниця щастя: Любовний роман* /
Ольга Деркачова. — Брустурів: Дискурс, 2013. — 172 с.

Вона любить його, він любить її.
У них купа перешкод. Вони сумніваються
в почуттях одне одного, а потім
він цілує її, і все стає чудово. Так не буває.
Ольга Деркачова. «Крамниця щастя»

Після двох книг талановито написаних оповідань і кількох окремо презентованих читачеві повістей у періодиці Ольга Деркачова написала *любовний роман*. (Згадані повісті й оповідання так само були *про кохання*, — про його невзаємність, а відтак і кричущу, — ніби хтось неподалік терпугом торкається скла, — неможливість). Після прочитання роману «Крамниця щастя» виникає стійке відчуття, що це все-таки повість, а не роман. Зрештою, теоретичні (жанрові) нюанси, знов-таки, — є однозначно вторинними у зіставленні, приміром, із проблемою *читабельності*. Цей текст читається легко, я би навіть сказав — *занадто легко*; тобто — це повість для домогосподарок, це — текст, який однозначно має сподобатися Андрієві Кокотюсі, — в цьому і полягає його основна *проблема*, як тексту, якимось чином приналежного до художньої літератури. Як на мене, ця книга начисто позбавлена стилю. Або я його не помітив. Як не зрозумів нічого стосовно ідентичності наратора, попри те, що він, звісно, присутній у цьому творі. Й тепер от думаю: *чия це поразка й чия це біда?* Талановитого автора, якого я люблю уже років десять? Моя, у іпостасі літературного критика? Всієї актуальної української прози? Бачить Бог, я щиро прагну розібратися з цими питаннями. Втім, не певний, що в мене щось вийде.

Історія студентки Марини — аж надто проста, а відтак — занадто фантастична й банальна водночас (див. мотто до цього тексту, в якому сама письменниця все досить чітко та вичерпно пояснила). Марині не пощастило: вона втратила одразу обох батьків (нешасний випадок), але їй пощастить із коханням. Її випадковий обранець, вузівський викладач математики Олексій Степанович, потягне деякий час (але не більше двох семестрів) гуму, але врешті-решт, зробить ображений студентці (яка не бажає так довго чекати) шлюбну пропозицію. В цій історії студенткою буде стоїчно проігноровано ще одну таку ж пропозицію, — від однолітка-студента Миколи. Воно й зрозуміло, — викладач так само досить молодий, але вже сягнув певних вершин у кар’єрному зростанні; втім, найго-

ловніше, що Марина дослухається до голосу (назвімо це так) свого серця. І не помиляється. І всі ми можемо порадіти разом із нею, бо найголовніше у її житті вже відбулось. А й справді, як говориться у постскрипті: «Не було розкішної квартири. Але так затишно в їхній тепер спільній “хрущовській” двокімнатці. Не було діамантів і порцелянового посуду. Але було море книг. Він не встеляв їй підлогу пелюстками троянд. Але він носив її на руках і бачив такі самі сні, як вона. Невже цього мало?». Не сперечатимусь, сього, можливо, і *не мало*. Для Марини, припускаю, навіть цілком достатньо. Але переконливої дискусії зі *споживацько-ліберальною етикою*, на жаль, не вийшло. Обрати за *мішень літературного розстрілу* спільноту домогосподарок (або студенток, як у нашому випадку, — майбутніх домогосподарок) — справа для белетриста — цілком зрозуміла й навіть почесна. Для іронічного інтелектуала, мабуть, — також. Але щось мені підказує, що наша авторка писала цей текст цілком серйозно й без додаткових стимулів і завдань. Я не відчув глибинних течій підтексту й мені стало сумно. Я майже впевнений, що Ользі Деркачовій забаглося написати *ще один твір про кохання* (яких, нагадаю, в неї вже *трохи є*) й назвати його романом. Але кохання в цій книзі немає, є лише його жанрова імітація.

Читаючи текст, я так і не зміг собі уявити головну героїню (русявого кольору її волосся для мене виявилось катастрофічно замало), а також і її обранця Олексія Степановича. Вони нематеріальні, попри те, що вона хворіє і спорадично плаче, а він декілька разів бере її за руку й навіть (!) легенько цілує в щічку. Значно переконливішими постають постаті другого пляну — Іра й Наталя. Особливо — Іра. Цю останню не лише можна уявити й побачити в усій красі, *але й пригадати*, — ми таких уже бачили й продовжуємо бачити заздалегід не щодня, — якщо не в житті, то принаймні на телеекрані. Значно гірше з Мариною. Її гра у кохання не є бездоганною. Більше того, вона асоціюється у читача з панною-лялькою, яку сама ж і подарувала маленькій сестрі Миколи Оленці. У панни ляльки немає ніг (підтекст у контексті спроби критики основ теперішньої суспільності — *пречудовий, але не для любовного роману*), а в Марини немає відчуття *реальності* і *реального*. Не з’являється це відчуття і в читача, бо немає звідки йому узятися. Реальне життя смердить зовсім іншими барвами. Не говорячи вже про запахи. Я не обмовився у попередньому реченні, я просто намагаюся бути експресивнішим за авторку роману, — є наразі таке бажання, хоча я всього-на-всього коментую художній текст, а не пропоную власний. Тобто я, звісно, паразитую на художньому тексті, як і будь-який інший критик, але

маю при цьому свою мету. Адже це і до мене, зокрема, звертався Гі Дебор із цілком очевидною пропозицією: «Треба замислити і здійснювати критику, яка була б нічим іншим, як життям».

Але є у книзі й цілком позитивний новаторський нюанс. Текст категорично позбавлений фізіології. Остаточо і безповоротно, особливо, якщо зважити на сучасний контекст української прози, в якій (як от в одному романі вінценосної Люко Дашвар) уже в першому абзаці першої сторінки читачеві пропонують сцену орального сексу, — аби не сумував й не думав про високе. У романі О.Деркачової немає не лише елементів еротики (і це в творі, який завершується весіллям!), але й будь-якого відчуття та присмаку натуралістичного зображення-вираження, — навіть на рівні інтонаційному та інтенційному. В цьому сенсі текст є стерильним, попри те, що заявлений на титулі, як *любовний роман*. Цей експеримент представляється мені цілковито вчасним і, ясна річ, цікавим. Це *майже містифікація*. Текст не виправдовує очікувань домогосподарок, їхні ілюзії будуть розстріляні й знищені без щонайменшого жалю. Це мені, зізнаюся, неабияк імponує. Ми вже чули: на часі нова й сувора етика. Яку першою має проголосити література. А мода невдовзі підтягнеться; запрацюють захланні механізми ринкової економіки та пропаганди, світ буде змінено впродовж найближчого десятиліття. І ніхто не згадає про колишню розпусту; архівним порнострічкам років за сто вже ніхто не повірить. Чи ми, теперішні, не сприймаємо Содом і Гоморру лише в якості експресивних алегорій? Так буде і з нашим теперішнім *часом убивць*. Алегорії — це лише артефакти експресивного художнього мовлення, — й нічого більше. До цього варто ставитись із розумінням й належним спокоєм. Усе врешті-решт перетворюється на символи та алегорії. Направду, варто із цим змиритися й жити далі. Література — це тільки література. Втім, це саме з неї найчастіше зростає дивна музика зойків, музика вивернутих людських суглобів. 1-го серпня 1927-го року Василь Стефаник написав у листі до редакції журналу «Плужанин»: «Я писав тому, щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Се мені вдалося, а решта се література». І, на останок, іще одна репліка від Гі Дебора, якого у наших краях, здається, досі не почули: «Нині ми втягнуті в організацію довготривалої боротьби». Це було сказано понад п'ятдесят років тому. Але й сьогодні є над чим замислитись. Зокрема, й пишучи любовні романи. Бо імітація кохання, як і будь-якої іншої боротьби, — не порятує і не втішить, — лише знеатьмить-розчарує.

15 січня 2014 р.

«БОЖЕВІЛЬНИЙ БУДИЛЬНИК»

Український літературний критик — біла ворона.

І.Костецький. «Стаття про роман»

Будь-яка інтерпретація чужого тексту справа невдячна.

Є.Баран. «Звичайний читач»

Сьогодні вже досить багато людей пишуть про літературний процес і книжкові новинки. Пишуть із різних міркувань, заради гонорару й навіть із чистої любови до предмету (трапляється ще й таке). Нині подібна діяльність полегшується, до того ж, наявністю електронних ресурсів, хоча їх і небагато. А от років десять тому, не говорячи вже про двадцять, літературних критиків, фактично, не було. Але був такий собі скромний літописець літературного процесу 1990-х, Євген Баран, який, зокрема, писав про свій літературний час, будучи його уважним хронікером і цікавим інтерпретатором: «Літературні дев'яності все-таки стали одним із найяскравіших етапів розвитку української літератури у ХХ столітті». У цьому твердженні, звісно, вистачає категоричности та суб'єктивности, як це й буває притаманно людям, яким доводиться жити й мислити у часи тектонічних зсувів політичних і етико-естетичних платформ. Бо ясно, за відсутности своїх поколіннєвих Домонтовича й Хвильового, Свідзінського і Тичини, — літературні 90-ті навряд чи можуть дорівнятися літературним 1920-м рокам. Ну а відсутність одного лише Ігоря Костецького перетворює 90-ті з усіма їх героями та персонажами на бліду копію того процесу, що ним керував *жахливий і неповторний* Ігор Костецький. Дев'яності особисто мені представляються купою острівців, подекуди справді яскравих, які так і не склалися в цілісний масштабний архіпелаг національної літератури останнього й, відповідно, найвагомішого для нас, теперішніх, *культурного відродження*. Провина за цей дещо прикрий факт може бути покладена на ліберальну ідеологію, яка поза своїми ринковими цінностями будь-які інші цінності банально не визнає, ігноруючи або і оскаржуючи їх. Але мова, зрештою, не про дев'яності з їх першими постмодерністичними штучними ерзац-творами, а про сумлінного літописця тієї доби, критика Євгена Барана.

Серед усіх інших читачів української актуальної літератури цей критик вирізняється якимось особливо системним і пильно-уважним зануренням у художній текст, а крім того — ще й у присутні

(хай навіть суто імпліцитно) або й відсутні (буває й таке) контексти й підтексти сучасного літературного процесу; при цьому він часто не приховує власних емоцій, тобто поводить себе як достоту правдивий *ангажований мистець*, який розуміється на ролі *ідеології* літератури й, ширше беручи, культури. Висловлюючись при цьому просто й по-людськи, навіть тоді, коли доводиться рефлексувати про твори відверто складнопідрядні, нетутешнього сказати б, походження (маю на увазі передовсім романні твори кумедного та віртуального Любка Дереша, чи цілковито реального, але не менш фантомного В.Єшкілева). Втім, це зовсім не означає, що цей критик позбавлений суб'єктивності; і це — нормально для поточної літературної критики, бо критика є органічною складовою живого й неоднозначного процесу, в якому люди значать не менше за книги, а з людьми, як відомо, завше непросто. Значно гірше, коли така, незбагненого кшталту суб'єктивність, виповнює, підмінюючи собою методологію, академічні або вузівські підручники й енциклопедії. Втім, на щастя, останнє Є.Барана не стосується. Принаймні, на час, коли я пишу ці рядки про нього. Я хотів би наразі максимально *кругло* охопити постать Євгена Барана у якості літературного критика та есеїста, користуючись кількома його книгами, виданими впродовж останніх п'яти років.

Не зайвим буде при цьому звернутись до міркувань самого критика про ролі й значення літературної критики та її відносини з творцями художніх текстів. Таких рефлексій у своїх рецензіях і есеях критик залишив чимало, але мені особливо запам'яталась його досить давня стаття зі збірки статей «Звичайний читач» (2000), що має промовисту назву — «Письменник — критик: Діалог, який не відбувся». В цьому невеличкому тексті є чимало цікавих і відвертих міркувань про специфіку ремесла й про контекст власне *українських* літературних 90-х: «У сучасній українській літературній критиці можна на пальцях порахувати імена тих, хто займається поточним літературним процесом. <...> Це дуже невдячна робота. Як правило, таких критиків звинувачують в усіх можливих і неможливих літературних гріхах, їх виступи ігноруються або ж гостро, інколи дошкульно, а то й образливо критикуються. Причина проста: письменнику не вигідний розгляд його літературної практики в історико-проблемному зрізі. Насамперед невигідно літературній невиразності, посередності, бо надто вже помітними при такому розгляді є їхні промахи формального і змістового планів. Письменникам-формалістам дошкуляють закиди етичного плану. <...> Діалогу між пись-

менником і критиком немає. У кращому випадку є ретроспективна інтерпретація. Письменник не терпить незалежного критика. Між творцем й інтерпретатором письменник вибере останнього. Він погодиться на критика-творця лише щодо мертвих письменників. Також він погодиться на критика-творця, якщо це буде *його критик* (курсив мій. — О.С.). А сам аналіз письменницького доробку буде лаковано-правдивим. <...> Відсутність діалогу між письменником і критиком локалізує сферу діяльності й впливу кожного з них. Шанси письменника завжди залишаються більшими. Відомий афоризм “Аплодують не маестро, а Бетговену” унаочнює перевагу письменника над критиком. Але лише до того часу, поки письменник нараз усвідомить, що утримати сталий читачський інтерес без взаємодії із критикою він зможе в одному випадку: коли перейде у розряд шоу-бізнесу. <...> Світ письменника і світ критика є одним світом великої літератури. Звичайно, мова про письменника-творця і критика-творця. Тільки тоді вони можуть взаємодоповнювати один одного, розширювати загальний культурний простір потенційного читача, який, безперечно, існує, але досі перебуває поза впливом монологічних одкровень, які ніяк не переростуть у діалогічну, а відтак і полілогічну форми». Думки, пов'язані, здавалося б, із суто цеховими проблемами, виводять критика на масштабне узагальнення, якому не відмовиш у рації, але водночас ці міркування позначені індивідуальністю автора-критика: «Це замкнуте коло втомлює. А ілюзія життєвої втечі перевтілюється в реально відчутний екзистенційний жах. У результаті література наприкінці другого тисячоліття нашої ери опинилася там, де перебувала на початку своєї історії: на стартовій межі до подолання страху буття. А це означає, що ми перебуваємо на тій самій стадії свого поступу: на стадії можливості свободи. Однак з песимістичного висновку випливають оптимістичні прогнози: ми втомилися не від поступу, а від топтання. Пора зробити перший крок. У літературі — це встановлення діалогу, насамперед між письменником і критиком». А у анкеті «Літературної України» критик висловив незайве застереження на адресу майбутнього волонтера літературної критики: «Але він мусить знати, що за свою працю матиме гулю з маком і кпини літераторів, не кажучи про заздрість і нерозуміння». Ось такі, доволі невеселі міркування критика про ремесло й своє місце в нашому літературному процесі. На цьому тлі видається ледве не фанатичною його віддана праця в царині української літературної критики.

І критик, і поціновувач

Баран Є. *Читацький щоденник* — 2005. —
Тернопіль: «СорокА», 2006. — 104 с.

Минуло шість років опісля збірки «Звичайний читач», і от, нарешті, нове видання. Що стосується цієї книги Є.Барана, то вона представляє собою збірку рецензій, написаних упродовж одного конкретного 2005-го року, складаючись із рефлексій у напрямку не так пережитого, як прочитаного. Зрештою, життя письменника — це передовсім життя читача (якщо він, звісно, не сидить на короткому повіді у видавництва й не змушений, відтак, штампувати якісь одноденки, за які все одно доведеться колись червоніти), а його найближче оточення — це передовсім книги, мовчазні та незрадливі друзі. Маючи давню звичку починати читання з передмови, я одразу відчув категоричну незгоду з автором, який наполегливо переконує свого читача в тому, що він, автор, є лише «звичайним читачем» і — не більше: «І хоча мене називали критиком, зрештою, ідучи за кон'юнктурою, так називав себе і я, однак я був і наразі залишаюся уважним і відданим звичайним читачем Літератури». Подібне лукавство чи пак кокетування, — цілком можливе й, до певної міри, виправдане, але тільки до певної міри. Бо, хоча літературний критик і є читачем *an priori*, але все-таки, він є доволі незвичайним читачем, чим і відрізняється від решти смертних. «Мистцеві не потрібні критики, лише поціновувачі», — стверджувала Гертруда Стейн, пояснюючи молодому Ернестові Гемінгвею письменницькі звичаї й побут. Як на мене, Є.Баран у цій книзі й намагається виступати більшою мірою в ролі поціновувача, а не критика, коли запускає цю невинну містифікацію з образом «звичайного читача» (зрештою, ще збірка статей 2000-го року мала саме цю концептуальну назву — «Звичайний читач», тому має місце помітна наполегливість і послідовність автора). Саме тому й презентує на читацький розсуд не книгу критики, а «читацький денник» за 2005-й рік, повідомляючи, що, мовляв, він бавиться такими речами (читацькими щоденниками) зі шкільного віку.

Всі ми родом з дитинства, це ясно. Я, приміром, учився читати в чотири роки, тримаючи в руках не абетку, як нормальні шахтарські діти, а грубезний роман одного вірменського автора під назвою «Полонені» («Пленники»). І нічо', якось вижив, перейшовши неведовзі до казок народів Півночі, а вже за ними одразу приступив до повісти Григора Тютюнника «Климко» й романів Віктора Гюго. Щоправда, читацького денника ніколи не мав. Намагався тримати

все в пам'яті, частенько переповідаючи зачарованим одноліткам прочитані в книгах історії. Втім, наразі не про мене, а про літературного критика й есеїста Євгена Барана. Наполігши у передмові на самоназві «звичайний читач», критик ніби робить спробу знівелювати власні численні й доволі принципові роздуми про критику й літературно-критичне життя в цій країні, які я цитував у попередніх абзацах, але все ж таки залишається критиком, це зрозуміло.

У цій збірці переважають рецензії на твори прозові. Можливо, 2005-й був роком художньої прози, а можливо, це певна випадковість (або й авторський волонтаризм) у читацькому виборі критика. Найцікавішими з-поміж рецензій мені видаються статті про спогади І.Гнатюка, про роман С.Процюка «Тотем», художньо-документальну повість А.Кокотюхи й М.Розумного «Любити живих», книгу Т.Прохаська «З цього можна зробити кілька оповідань», про романну прозу Д.Білого. Прикметною рисою письма Є.Барана видається доброзичливість і чесність із читачем. Передовсім це помітно в рецензії на роман Василя Слапчука «Дикі квіти». Можна було б, навіть не особливо напружуючись, представити цей роман у якості шедевра, поготів, що йдеться про твір близького знайомого. Але ні. Прозвучала критика. Доброзичлива, але все-таки, критика: «Слапчук переповів — точно, легко, з добродушною іронією — сімейну історію, яких багато. <...> Про саму книгу ніби більше й нема що сказати. Є декілька міркувань іншого плану — чи треба зловживати такими необов'язковими сюжетами? <...> Кожний автор має право на відпочинок»... А завершив критик тим, що представив і читачам, і автору рецензованого роману, зразок для можливого наслідування, а саме — «Три романи» Богдана Бойчука. Втім, щодо В.Слапчука, то критик висловив переконання, що «наступний його роман буде не “одним із...”», а майже взірцевим». Цікавими, хоча, можливо, й надто серйозними є контрверсії, висунуті Є.Бараном у рецензії на книгу А.Кокотюхи й М.Розумного «Любити живих»: «1997 рік був “моментом істини” для літературного покоління 90-х: всі розуміли, що час сконденсований, ігри закінчуються, пішла серйозна боротьба і серйозний поділ за місце в літературі». Навряд чи все було аж так драматично та безнадійно; кожен із покоління 90-х знайшов би своє місце й без антології «Іменник». Зрештою, скільки людей увійшло до антології? Не так і багато. Не всі увійшли навіть до ширшої за обсягом антології В.Махна. Та й антологій було чимало, окрім двох щойно згаданих, це був просто час такий — *час антологій*. Пов'язаний, не в останню чергу, з фінансовими проблемами й переорієнтацією

літературного життя в принципі. П.Загребельний і Ю.Мушкетик, на щастя, більше не вирішували, *хто може бути письменником*, цю роль на себе перебрав читач, минаючи відстійники офіціозу. Завше буває цікаво читати рецензії Є.Барана на твори його близького товариша й колеги, прозаїка Степана Процюка. Помітно, що критик уникає іронії, але суто дискурсивно, іронія має місце. Втім, перцепція — річ суто індивідуального походження, визнаю. Тому я наведу невеличкі цитати, а читач най сформує свої неповторні відчуття: «Процюк талановитий спостерігач суспільного і морального занепаду. Він все фіксує і про все знає. Навіть трошки прикро, що він все знає, а разом з ним і його герої. <...> Процюк занадто дидактичний, аби бути цинічним чи вульгарним. Хоча спостерігаються якісь приховані візії садомазохістських інтимних картинок (цим страждають підлітки й очевидно інтелігенти). Єдине, що зрозуміло — герої Процюка правильно теоретизують про внутрішній світ жінки, але не мають потреби знати його. А тому використовують їх як втілення своїх незреалізованих дитячих сексуальних фантазій». Ось такий дріблінг, доволі талановитий, до речі, й зовсім не образливий. Хіба, трохи наївний у власній амбівалентності, але, можливо, це провокується не менш бароковою прозою самого Процюка.

Кинулась мені в очі з цієї книги й рецензія на спогади Івана Гнатука. Прозвучали тут, зокрема, покайно-вибачливі слова: «Насамперед не покидає мене зараз відчуття якоїсь мимовільної провини перед письменником. Чому не прочитав відразу, чому не обізвався бодай добрим словом. Але так вже є, і доводиться жити з відчуттям, що справжнє в житті проходить повз тебе, і ще добре, коли ти услід встигаєш скинути шапку і вклонитися...». І в цьому ще одна специфічна або й характеристична риса критика Є.Барана. Мені принаймні не відомий хтось інший, здатний на оприлюднення подібних думок, попри те, що всі ми люди й, можливо, іноді переживаємо подібні відчуття оскарження, жалю й провини, з якими вже нічого неможливо зробити.

Невитравне тавро 90-х

Баран Є. Навздогін дев'яностим: Проза бібліофіла.

(Серія «Інша критика»). — Івано-Франківськ: Тіповит, 2006. — 192 с.

Серед десятка книжок літературно-критичного жанру, що представляють собою принагідні компендіуми з літературних 1990-х, лише книги Євгена Барана й ІБТ претендують на майже системне

висвітлення згаданого літературного десятиріччя. Це відбулося зокрема у назвах їхніх деяких книг: ІБТ — «Текст 1990-х: герої та персонажі»; Є.Баран — «Навздогін дев'яностим: Проза бібліофіла». Наразі, залишаючи за дужками мало цікавого ІБТ, поговоримо про 90-ті роки в освітленні літературного критика Євгена Барана.

Маю давню звичку не полишати без уваги авторські передмови, якщо вони присутні в книгах. От і у цьому випадку з Є.Бараном, — почав читати з його короткого вступного слова «Прощання з 90-ми: Спроба пояснити» — і що я бачу? — «Цієї книжки не мало би вже бути. Все, що я зміг сказати про 90-ті, — вже сказав»... І в мене одразу виникає непереможне бажання не погодись із шановним автором. Утім, відчуваю, що маю справу з напівусвідомленим (поза авторським бажанням, можливо, десь на рівні інтенційності) епатжем. Маю й давніші докази сього, як от колишні майже одночасні (тобто синхронні) суперлятиви та інвективи критика на адресу двох поетичних антологій Олександра Гордона — «Позадесятники» й «Позадесятники 2». З іншого боку, наразі така от заява автора: «Той, хто читав мої міркування про сучасний літературний процес, зауважить певні видозміни в інтерпретаціях: спочатку я критикував, даючи рекомендації, інколи вони виголошувалися в категоричній формі. Тепер я не хочу критикувати, я хочу спілкування. І багато письменників, чії книги я прочитав, допомагають мені зрозуміти... насамперед себе». Подібні слова свідчать як про дорослий вік, так і про досвід — життєвий і фаховий, які переплітаючись, роблять людину мудрішою, спокійнішою та добрішою.

Допіру про літературні 90-ті він говорив здебільшого рецензіями й короткими репліками, часом — через формат інтерв'ю. Але для посутньої розмови цього замало. Розмова про 90-ті для Є.Барана, як на мене, лише починається. Попереду — час синтезу; час узагальнень і написання детальної літературної історії тих незабутніх 90-х, коли в найновішій українській літературі все починалося, як завше, ледве не з чистого аркуша. 90-ті роки для Є.Барана щось на кшталт невитравного тавра; 90-ті для нього — це вже назавше. З роками тавро буде, можливо, тьмяніти, але зникнути — вже не зникне. Його навіть штучно видалити — проблема. В усякому разі, для Є.Барана, для якого той час пов'язаний з його власними першими спробами в літературі. А література — це, зокрема, й люди. Або й передовсім — люди. Декого вже немає, як от В.Ковалю, Г.Гордасевич, Ю.Гудзя, А.Морговського, І.Іова, Л.Куценка... А тим часом серйозна розмова про них — так само іще попереду.

Десятки імен і творів, рецензії на поетичні, прозові й літературно-критичні видання. Все це доповнюється трьома інтерв'ю, які дозволяють побачити фігуру критика більш фактурно й безпосередньо. На відміну від ІБТ або О.Бойченка, Є.Баран ніколи не грається, ані людьми, ані навіть художніми творами. Він завше демонструє співіснування з літературними явищами; в його невеличких рецензіях читач зможе знайти і вдумливий погляд, і емоційне співпереживання. Й навіть у подекуди роздратованих нотках цей критик лишається відповідальним і співпричетним — це його література, й іншої в нього немає. Думаю, вже й не буде. Підсумовується ця збірка фаховою та ґрунтовною післямовою Володимира Брюггена, який наголошує на ролі критика в літературному процесі: «Та я просто мріяв би, щоб критичні твори стали раптом найцікавішими в усій українській літературі»...

До суттєвих проколів цього видання передовсім варто віднести відсутність бібліографії видрукуваних наразі різножанрових текстів. А з'являлись вони свого часу в доволі екзотичних (і мало доступних навіть для фахівців) та подекуди вже неіснуючих виданнях: «Кальміус», «Прообраз», «Форма[р]т»... Загалом, таким літописцям літературного процесу, як Є.Баран, варто було би дбати й про інших, що вже завтра писатимуть свої власні дослідження про сучасну літературу, звертаючись, безперечно, й до таких вдячних джерел як оцей тезаурус нашого критика. Наступним недоліком цієї книги можна вважати відсутність у корпусі цих, знову оприлюднених текстів, що здебільшого є рецензіями й полемічними репліками, якоїсь пояснювальної узагальнюючої статті, яку варто було би написати у жанрі, скажімо, незайвого постскриптуму. В якому автор міг би пояснити свою амбівалентність у ставленні до певних явищ і персоналій, коли на зміну відвертому роздратуванню надходив більш поблажливий настрій, і — навпаки. Приміром, це стосується таких явищ і процесуальних казусів сучасної літератури як «Станіславський феномен», віртуальна група поетів із однойменної антології «Позадесятники», курйозна полеміка в колишньому альманасі «Форма[р]т»... І персоналій — О.Гордон, Ю.Андрухович, В.Єшкілев тощо. Добре знаючи, до того ж, імпліцитну кухню літературних 90-х, будучи свідком як пиятик, так і суто естетичних фактів літпроцесу, критик міг би прояснити чимало цікавих і заплутаних речей, спростувати чи ствердити численні чутки, що зазнали небажаної аберації, мітологізації, карнавалізації, містифікації, фальсифікації тощо. Зрештою, дещо є, як от у випадку з Юрієм і Софією Андруховичами, але цього очевид-

но замало. Було ще багато чого хорошого й різного, а відтак — так і залишилося не артикульованим, хоча маємо справу із очевидцем процесу та його, треба думати, досить великим архівом, зокрема, епістолярним. Утім, у цьому й виявляється специфічна серйозність і ґрунтовність критика Є.Барана; що добре видно з кількох інтерв'ю, які присутні в книзі. В жовтні 2002-го я вже намагався вивести його на якісь гострі відповіді для журналу «Кальміус», ставлячи провокативні питання, але в мене так нічого тоді й не вийшло, — із провокацією, маю на увазі, не склалося. Що, знов-таки, свідчить про відповідальність критика за написане й мовлене слово.

Роман з Літературою

Баран Є. Наодинці з літературою: Щоденникові нотатки, есеї. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. — 172 с.

Письменницькі щоденники, як на мене, — читиво напrawdę захоплююче. Поготів, коли йдеться про оприлюднення творів не колишніх бронзових клясиків, а наших із вами сучасників. Основними об'єктами обсервації в таких щоденниках виступають *люди і книги*. В наш час цей жанр стає все більш популярним. Є уже навіть кілька письменників, що не перший рік друкують свої щоденники, — варто згадати, принаймні, щоденники П.Сороки, К.Москальця, А.Дністрового... А дехто з них, як от Петро Сорока, вважає сьогодні цей жанр провідним (якщо не єдиним) для своєї творчої діяльності. Не буду великим оригіналом, коли зауважу, що це напrawdę цікавий жанр. Узнаєш про людину значно більше, бачиш книги, які вона читала й чуєш думки, тими книгами викликані. Несвідомо приміряєш ці думки на себе й порівнюєш із власними думками стосовно тих самих творів або людей. Бачиш багатьох людей, зокрема й спільних знайомих, дізнаєшся про специфіку їх стосунків із автором щоденника; чуєш уривки з листів, зокрема й до себе рідного; на маргіналіях такого тексту виникає ще й письменницький побут, окремі деталі якого завше бувають цікаві, бо дозволяють побачити письменника в звичайних людських, аж надто людських, умовах, себто в умовах максимально несприятливих, скажімо, для творчості.

Єдине, чого не буде в подібних нотатках ще за життя їх авторів і персонажів, — так це якихось бодай мінімальних окрушин із царини їх інтимного життя; ніяких закоханостей, жодних пристрастей, — ніби письменники й живуть лише заради книг — задля їх читання або написання. Але ця відсутність не викликає відчуття чогось, на

кшталт фальшу, — максимум, що відчуваєш, це присутній ефект умовчання; зрештою, це також стилістична фігура. Якщо ж врахувати, що майже усі письменники мають дружин і дітей, то згадана недовомленість у їх щоденниках сприймається з цілковитим розумінням. Хоча, погодьмося, було би цікаво дізнатися щось про цю сторону їх життя; поготів, що існує думка, що в письменників цей сектор життя є завше заповнений понад цікавими та драматичними фактами і подіями... Втім, чи не з кожного такого щоденника невідпорно тисне похмура людська самотність; і добре, коли поруч є діти, дружина й друзі, численні проблеми яких суттєво відволікають, тим самим рятуючи від численних химерних відлунь, не говорячи вже про паскудне місячне сяйво, яке іноді зазирає у вічі і позбавляє людину такого вагомego внутрішнього спокою.

Вперше Є. Баран подав мінімальні фрагменти зі свого щоденника в книзі «Звичайний читач» — лише три з половиною сторінки записів за 1995-й рік. Це катастрофічно мало, але й такий мінімалізм із зашифрованими іменами давав розуміння про стиль, специфіку щоденникового мислення автора та його толерантність: «10.12.95. Н. замовк десь з 15 листопада. Як казав про нього Петро Л., він був би нормальним хлопцем, якби не писав віршів». Хто насправді такий, цей Н. — цілком зрозуміло навіть мені, не лише авторові щоденника й Петрові Л. зі Львова. Але я, подібно до Є. Барана, не бачу потреби зайвий раз травмувати людину. Так є, й так повинно бути. Втім, у значно повнішому щоденнику 2000 — 2006 років читач зможе знайти аж надто чимало відвертих і нелакованих місць про достатньо відомих сьогодні письменників. У щоденнику розгортаються кілька сюжетних ліній. Одна з них — стосунки Є. Барана й С. Процюка, двох давніх друзів-колег, настільки давніх, що автор щоденника час від часу фіксує своє охолодження до товариша. Із не надто загадковим Н. — узагалі перериває епістолярне взаємнення, але тільки для того, аби знов його відновити. Люди втомлюють значно серйозніше за літературу, — приблизно таким є один із висновків. Люди часто бувають невдячні — це ще одна істина. Але, врешті-решт, усе окупається літературою, у житті письменника все саме так і відбувається. Я свідомо не цитую зі щоденника Є. Барана, бо цитувати його можна із задоволенням і безкінечно, настільки інтригуючим читвом є цей щоденник критика, на відміну від тієї ж «Келії чайної троянди» К. Москальця. Можливо, причина захована у темпераменті, у співпадінні або неспівпадінні якихось не зовсім проявлених регістрів, не знаю.

Іноді автор не коментує зображені сцени, як от у випадку з презентацією книги есеїв про свободу: «Так собі презентація. Ульяненко: “Тут сидить „местный писатель” Процюк, з яким я хочу випити. Оце і єсть свобода”...». Як на мене, марно Є. Баран не коментує ці слова Олеса Ульяненка. Втім, можливо, на час появи нотатки автор не вважав за потрібне ще й коментувати її. Але наважуся додати власний коментар до цих слів Ульяна, хоча я і не був присутнім на тій презентації. Сам формат зустрічі-презентації, як на Ульяна, містив формалізм, нудьгу і навіть *очевидну несвободу*. А в залі сидів С. Процюк, його добрий знайомий і доволі близький йому за духом прозаїк, неформальне спілкування з яким представлялось Ульянові значно цікавішим за висиджування на презентації. Тобто, я хочу сказати, що його репліка в жодному разі не була якимось бовканням маргінала, якому не терпиться випити; цей письменник всього-на-всього у свій автентичний спосіб висловив те, про що насправді йшлося в серйозних і патосних висловах інших людей під час презентації. Це я до того, що авторові щоденника варто деякі речі все-таки коментувати, тобто пояснювати читачам. Висловлюючи принаймні власне бачення й розуміння, не полишаючи їх натомість у ситуації небажаної двозначності. Бо читачі трапляються різні, треба мати на увазі всі їх гатунки...

А, зрештою, я цілковито приєднуюсь до Василя Слапчука, який слушно й проникливо писав у післямові до цієї книги: «На перший погляд, Євген Баран написав книжку абсолютно відмінну від усіх своїх попередніх книг, проте якщо розмислити — різниця не така вже й велика. Як мені здається, специфіка його письма не змінилася (хіба щоденник не можна назвати рецензією на порухи душі і тіла?), просто автор пішов далі, від чужих книг та творів, у контексті яких неодмінно прозиало його “Я”, до власного “Я”, у контекст якого тепер вводиться література (зверніть увагу на назву книги), — змінився навіть не об’єкт дослідження, а скоріше напрям, автор зайшов з іншого боку. Тож не треба думати, що Євген Баран заліз на чужу парафію, він лише розсунув поле діяльності або, як сказав би Мішель Уельбек, “розширив простір боротьби”». Ця книга, основою та родзинкою якої є щоденникові нотатки про українську літературу й людей цієї літератури, як на мене, є найбільш захопливою й читабельною серед інших видань Є. Барана. Пора б йому вже подумати про оприлюднення й відповідну своїх щоденників за наступні чотири-п’ять років. Переконалий, вони знайдуть свого читача, хай навіть і у кількості ста примірників. На відміну від А. Кокотюхи, я не

вважаю стотисячний наклад свідченням письменницького успіху. Не накладом, а сумлінням, фаховістю й відповідальністю збагачують книги національні літератури.

Колюча правда

Баран Є. *Порнографічна сутність правди: Есеї. — Париж — Львів — Цвікау: Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна», 2007. — 80 с.*

Зізнаюсь одразу: я не люблю сучасну публіцистику й зовсім її не читаю. Точніше, мені буває достатньо подивитись на назву статті або книги, аби зрозуміти, що це не моє, що я нічого подібного не замовляв і прошу дати мені спокій. Загумінкові спілчанські публіцисти й інші «діячі», «люди з наших організацій», як саркастично й влучно називає їх Степан Процюк у своїх романах, — надійно та остаточно дискредитували цей жанр на шпальтах «Літературної України» та іншої комунально-колгоспної вітчизняної періодики. Вони його просто заговорили, разом із найсуттєвішими проблемами нашого непростого життя. Відтак, я намагався останніми роками не читати навіть про Помаранчеву революцію й наступну «контрреволюцію», не говорячи вже про все інше. Чесно кажучи, не без певного скепсису брався й за цю книжечку Євгена Барана, знаючи, що в ній зібрані його короткі репліки, спогади, коментарі, друковані свого часу в авторській колонці в івано-франківській газеті. Письмо для газети завше буває навантажене публіцистикою, яку я, як було уже сказано, давно й ґрунтовно не люблю, точніше, — я їй, публіцистиці, вже не вірю. Як не вірю політикам або, наприклад, публіцистові В.Яворівському, або й іншим, більш просунутим колумністам, які до своєї появи в газетах були ніби-то письменниками.

Про принципову публіцистичність свідчила й назва книги, яку я, скажу чесно, так і не зміг збагнути, якщо брати до уваги всі стилістичні нюанси або, говорячи красиво, інтерференції; а саме в них, нюансах, на маргіналіях, і зберігається часто найглибша суть. Зрозуміло, що автор хотів підкреслити терапевтичні особливості правдивого слова; я би навіть сказав — хірургічні його властивості. Отже, порнографічна — себто, *оголена сутність правди* (саме під цією назвою, незалежно від волі автора, був уперше оприлюднений есей, що дав назву всій збірці). Але ж поняття *порнографічна* включає в себе брутальність і бруд, а не просто оголеність (себто, клінічну відвертість у розмові). Втім, це цілком зрозуміло й по-людськи,

якщо, не всі грані авторського месиджу, які містить ця назва, мені відкрились. Я приблизно такий же читач, як і сам Є.Баран, і маю часом власні мурахи в нейронах. Утім, то таке. Що мене насправду здивувало, так це те, що у Є.Барана на диво пронизлива й людяна публіцистика, не позначена мертвотним формалізмом і банальними штампами-закликами; давно не зустрічав чогось подібного. Можливо, ця публіцистика буде не всім цікава, але, потрапивши читачеві під певний настрій, здатна круто змінити і згаданий настрій, і напрям думок. Передовсім, його письмо — помітно емоційне. Не хочеться бути патетичним, але відчуваю, що публіцистичне слово сього автора апелює, як мінімум, до співпричетності — національної, громадянської й просто людської; і при цьому зусилля автора не поглинає гарячий пісок забуття, — вони мають шанс відбутися у вигляді паростків читацької вдячності (не хочеться говорити про *рецепцію*, надто болючі питання іноді обсервує письменник).

І, насамкінець. Упродовж останніх кількох років я з особливою цікавістю читав літературних критиків. І не лише Є.Барана, І.Андрусюка, Г.Штоня, Р.Харчук, В.Неборака, В.Слапчука, ІБТ, В.Карп'юка, О.Стусенка, О.Бойченка, І.Котика, Кіру Кірошку, Василю Куюмурджи, Б.Пастуха, але й багатьох, так би мовити, клясиків жанру, — І.Костецького, Ю.Лавріненка, В.Державина, Ю.Шереха, Б.Рубчака, М.Стеха тощо. І нарешті мені відкрилося, що писати про написане іншими є, можливо, цікавішим і більш вдячним заняттям, аніж творити самому вигадливі та фантастичні світи із цілковито картонними, як сказав би М.Йогансен, персонажами. Писати про книги інших — це насправду приємна праця; анітрохи — не каторга. Втім, літературний критик — теж творець, поруч із письменником і читачем. Критик, якщо він на своєму місці, є понад вагомою ланкою у цьому ланцюжку творення-інтерпретації-споживання літературної продукції. Так от, наразі мені остаточно ясно, що критик Євген Баран — таки на своєму місці. І, попри всю його суб'єктивність (іноді густо змащену авторською, майже дитячою наївністю-вірою) та емоційність, — він таки справді — не лише архіваріус сучасної української літератури, але й правдивий «чатовий» (В.Слапчук), цілком боєздатна одиниця цієї літератури. Єдине, чого йому явно сьогодні бракує — це більших за обсягом, аналітичних і, головне, узагальнюючих праць. Пора б йому на деякий час відмовитись від «імпресіоністичного» стилю коротких ре-

цензій і есеїв інформативно-супроводжувального характеру, й на-
решті порадувати нас ґрунтовними розвідками на кшталт — «Про
стан сучасного українського роману», «Мінус присутність сучасної
української драматургії», «Українська поезія: груповий портрет ув
інтер'єрі», «Чорний квадрат: у пошуках позитивного героя доби»,
«Андрій Кокотюха як батько (в тому сенсі, що він його породив у
«смолоскипівській» повісті з передмовою С.Павличко, але він його,
зрештою, і угробив. — О.С.) сучасного українського детектива»,
«“Місячна” література: Гендер, сексуальність і сексизм у сучасній
українській жіночій прозі й літературній критиці», «Герої за викли-
ком: Патріотичний дискурс сучасної української прози» тощо. На-
зви цих майбутніх своїх статей, поза сумнівом, Є.Баран спроможний
сформулювати й без моєї допомоги... Зрештою, ще 2000-го року в
післямові до книги Є.Барана «Звичайний читач» Петро Сорока пи-
сав, маючи безперечну рацію: «Найкраще і найповніше висвітлено
творчість Василя Слапчука і Степана Процюка, і хочеться вірити,
що Є.Баран буде перший, хто подарує нам літературні портрети цих
яскравих митців. Стосовно С.Процюка тут закладено надійну осно-
ву і просто гріх було б не систематизувати зроблене». Й, напевно,
хочеться, вірити. І це зрозуміло: від людини, яка *спроможна*, — баг-
неться значно більшого. Й нікуди він не подінеться — буде робити,
бо це уже — *льос*, як він сам неодноразово писав про власне читання
й письмо.

А серед інших вагомих чеснот сього критика я б відзначив таку:
хто б там що не говорив, а він таки володіє мистецтвом позитивної
прогностики. Цей висновок роблю опісля нещодавнього перечиту-
вання його давнього тексту «Обрії літературного 2000-го», друкова-
ного в жовтневому числі «Кур'єру Кривбасу» за 1999-й рік. Все саме
так і відбувалося, як передбачив наш критик. А це може засвідчи-
ти його безперечну фаховість, але водночас, дещо мене й засмучує:
світ виявляється таким передбачуваним... зокрема, і світ сучасної
української літератури. Зрештою, навіть ще одне зауваження кри-
тика десятирічної давности, мовляв, «при нормальній економічній
ситуації літературний розвиток ставатиме все більш незалежним від
державних подачок, сприяючи повноцінній, здоровій літературній
конкуренції», — містить чималу порцію вже згаданої прогностики;
ну, а той факт, що чесною «літературною конкуренцією» в цій країні ні-
коли не було і вже не буде, Є.Баран вирішив ідеалістично ігнорувати.
І я поділяю його оптимізм. Адже мова не про сумнівну публіч-
ність і славу, яка падає на деяких літературних менеджерів разом із

преміями, — мова виключно про українську національну літературу.
Яка, у вигляді книг (позаяк це також продукт), безперечно, повинна
продаватися. Не гендлюючи, в жодному разі, водночас людиною, її
страхом і вірою, ненавистю та любов'ю. Якщо ж Євген Баран, по
прочитанні цього мого опусу, прокоментує його словами А.Бурси:
«мав я у дупі малі міста», — я і в цьому випадку не сперечатимусь.
Він давно заслужив таке право, підтримуючи й виводячи на літера-
турний кін молодих, які невдовзі стають популярними та вагоми-
ми, допомагаючи здібним провінціалам, сперечаючись із автори-
тетами і, зазвичай, не ховаючись зі своєю колючою та для багатьох
неприйнятною, правдою. Так, зроблено Євгеном Бараном багато,
але чекаємо від нього, як було уже сказано, *більшого*. Його зрілість
і досвід не лише спонукають, але й зобов'язують. Тобто, я хочу ска-
зати, — він усім нам боргує, — нам, читачам *актуальної* української
літератури.

2007, 2009, 22 травня 2011 р.

ТОТАЛІТАРНА МІСІЯ ЛЮНИ

«Четыре сантиметра Луны»: Международный
литературно-художественный альманах. — 2010. — № 3. — 292 с.

Может ли существо, погруженное в житейский идиотизм,
в творческом акте осуществить свои надежды и претензии?

Сергей Шаталов

Сантиметр за сантиметром, бодай по чотири сантиметри на рік, але надто упевнено, — наближається російськоцентрична інтелігенція до свого майбутнього минулого. Добре це чи погано? Складно відповісти однозначно. Але цілком зрозуміло: замість цих повільних кроків слимака — можна було би просто жити — можливо, навіть *не просто, а складно*, але жити яскраво — жити перспективою і уможлилювати саме це життя, — попри тотальний супермаркет і хаос, але все-таки жити якимось новим життям, скинувши нарешті з себе баласт імперського безуму. Але ні: так не виходить. Четвертому Риму не бути — це сказано раз і назавше. Бо є уже Третій.

Можливо, саме з цим і пов'язані численні непорозуміння цього видання, починаючи з жанрових. На обкладинці видання визначено як альманах, а вже на першій сторінці, — як журнал. Чи для редакції немає суттєвої різниці? Чи це помилка за Фройдом? — усвідомлюється доля випадкового, вряди-годи, альманаху, але багнеться долі журнальної, повноводної та бурхливої, не обмеженої берегами свідомості головреда Сергія Шаталова. Втім, за жанром це видання відповідає саме альманаху — неперіодичність, накопичувальний і хаотично-дискретний, а не впевнено-лінійний характер добору матеріалів тощо. Відсутність ув альманасі зрозумілої для нормальної (пересічної) людини структури, як на мене тотально дегуманізує це видання, — а задум редактора, напевно, був трохи іншим. Чи йому не потрібні читачі? — лише поціновувачі, як свого часу мислила про літературно-художній дискурс Гертруда Стайн і ділилась цим своїм баченням із молодим ще тоді й життєрадісним Ернесто Гемінгвеєм. Але Гемінгвей її не почув, треба думати, і прагнув таки звичайного читача, а не екзотичного поціновувача з салону пані Стайн. Утім, авангардова, експериментальна й навіть ризикована, з елементами здорової авантюри складова, — простежується в усьому, до чого в Донецьку буває причетний, по-своєму ексцентричний, Сергій Шаталов.

Але, знов-таки, література може бути різною, але без читача її не буває. Розумію, що питання дискусійне — до того ж, таким воно є вже не перший рік. Але дискусійність його анітрохи й сьогодні не є в історії. І навіть не в царині абстрактної літературної методології. Направду, що може збагнути читач, зустрівшись із шаманським камланням редакції (чи редактора?) вже на сторінці 3-й: «Число лун на асфальте, замкнуто в одиницю шага, не имеющего конца, сливающегося с шумом птичьей листвы в корнях ночи. Каждый изъян дарует свободу, угол, голос. Затем накопление, позволяющее наблюдениям длиться дольше обычного. Солнце стоит в центре тебя и не позволяет слиться, а луна в четырех сантиметрах от носа и как-то сразу, в единицу жизни». Хто-небудь зрозумів, про що наразі мова? А редакції, тим часом, ідеться всього-на-всього про своєрідне motto, інтродукцію-вступ до... трьох невеличких поетичних творів Віктора Соснори, Сергія Дмитровського, Юлії Селевстр... Ось як усе складно там, де все має бути відносно просто. Себто, читабельно. Лірика сього числа представлена також добірками Юрія Проскурякова, Ольги Гребеннікової, Владислава Ламаша та найвідомішого серед них, хоча й далеко не однозначного у своєму гурмі, Юрія Арабова.

Загалом, ця штучна ускладненість цілком у приватній манері головреда Сергія Шаталова, індивідуальна поетика якого давно вже поєднує північно-слов'янський надумано-вистражданий сюрреалізм із не менш північним (суто російським) салонним символізмом початку ХХ століття. Все це якимось незбагненим робом поєднується з його щирою, майже дитячою любов'ю до італійської герметичної (і не лише) поезії — навіть без натяку на щонайменший прагматизм, — і ця риса, нарешті, викликає симпатію до затемнених, у сенсі соціально-рецептивному, рухів і жестів С.Шаталова в якості письменника, перекладача, сценариста, режисера документального кіна й організатора російськомовного літературного процесу на теренах Донецького басейну впродовж останніх двадцяти років. Саме так, на теренах Басейну, попри те, що численні проекти С.Шаталова завше були позначені патосом експансії з Донеччини на увесь Третій Рим і навіть далі, — аж до найглухішого закутка (Фергана, Сан-Франциско, Чикаго, Нью-Йорк, — в цих містах живуть якщо не читачі, то принаймні представники редакційної ради альманаху), де чомусь опинився й поволі спивається останній представник великої імперської культури. Міжнародний статус, на який у кожному своєму проекті претендує С.Шаталов, лише зайвий раз

виразно віддзеркалює трагікомічний аспект містечкових потуг сього, безперечно, цікавого й талановитого літератора і видавця.

А тим часом, місяць щороку віддаляється на 4 сантиметри від Землі (не впевнений, що астрономи такої ж думки; швидше за все, це лише вигадка самого редактора-упорядника). Саме так, можливо, й варто прочитувати назву альманаху. З кожним роком російська культура в Україні стає все більш віддаленою від своєї культурної метрополії. Й жодні, навіть найбільш агресивні, зусилля імперських людей по обидва боки кордону — не здатні зарадити цьому процесові. Й мова наразі зовсім не про українізацію, бо її в Донецькому басейні за роки незалежності не було, немає й невідомо, чи буде в майбутньому. Мова про сувору реальність, яка полягає у суттєвих відмінностях не лише в розвитку сучасних України та Росії, але й у відмінних культурних традиціях. Українська культура складалася як поліетнічна й поліфонічна в своїх функціональних виявах і фундаментальних засадах. Тоді як російська формувалася у помітно імперативно-імперському дискурсі, основною ознакою якого була й залишається схильність до тотальної асиміляції Іншого. Мені невідомо, наскільки ці щорічні чотири сантиметри розходження й віддалення болять самому С.Шаталову, але водночас я знаю багатьох (у Донецьку, наприклад), кому це реально болить. І це, попри те, що в Україні (не говорячи вже про Донецьк) немає жодних проблем із російськомовною пресою, телебаченням і книгою (натомість, такі проблеми існують в українців із україномовними телебаченням, пресою й книгою, хоча українці ніби-то не у гостях, а в себе вдома).

У цьому альманасі, як і в попередньому альманасі «Многоточие», який у 1990-х роках так само редагував С.Шаталов, чимало уваги приділяється кіносценаріям та інтерв'ю зі сценаристами. Кіно — це окрема любов Шаталова. Кіносценарії, на які він звертає увагу, традиційно позначені естетикою абсурдизму, що в жодному разі не є негативом, попри явний анахронізм цієї парадигми, — навіть для Заходу, де вона, ніби-то, й виникла. В рубриці «Майже кіно...» представлені три цікаві матеріали: «Stairway to heaven» (кіносценарій) С.Шаталова, «Медєя — матеріал» (кінозаявка) титулованого Юрія Арабова й «П'ять голландських фільмів, поставлених в уяві» (кінороздуми) більш ніж відомого британця Пітера Грінуея.

У кіносценарії С.Шаталова осмислюється актуальна тема соціальних маніпуляцій над людською свідомістю. Герой потрапляє до медичного закладу, маючи цілком здоровий вигляд і стан. Але з якоюсь метою він таки погоджується на обстеження й профілактич-

не перебування в госпіталі. Сам госпіталь має сім рівнів-поверхів, на сьомому знаходяться майже здорові пацієнти, а перший поверх призначений для смертників. Із першого поверху ніхто нікуди вийти не може. Героя під різними приводами, включаючи абсурдні й обманні, поступово спускають з найвищого поверху на перший, на вікнах кімнат якого постійно спущені жалюзі. Як на мене, авторові вдалося розвернути цікаву й місцями страшну метафору, яка й передає стосунки в соціумі, а саме — між індивідом і системою. Не конче, звичайно, з системою охорони здоров'я. Коли героя вже везуть на лікарняному катафалку довгим-довгим коридором, *за кадром звучить його голос*. Цей голос озвучує десять рядків із поезії німецького експресіоніста Георга Тракля, в перекладі Є.Головіна. Це рядки про безвихідь і розпад, у цих рядках навіть янгол постає із закаляними крилами, а його пожовтілими повіками повзає черва. Вельми цікава пропозиція від донецького автора й цікаве опрацювання не нової, здавалося б, для європейського експресіонізму теми.

Кінозаявка Ю.Арабова представляє собою фрагментарний шкід, ув основу якого покладена стара, як світ, історія кохання. Дві жінки зрадливого Ясона порозумілися між собою, а почувши про появу третьої, вирішили остаточно позбутися такого кохання. Ясон був убитий двома ударами ножа в спину, коли вночі повертався додому після чергової літературної презентації... Убивць, зрозуміло, не знайшли. А сам автор зауважує в ремарці «Замість післямови»: «Собственно говоря, эта история вечная, не придуманная ни мной, ни Еврепидом». Направду, мабуть, навіть найбільш банальна історія, пов'язана з людськими пристрастями й пороками, спроможна й надалі давати фору найбільш вигадливим пропозиціям від фентезі та фантастики. Звідси аж така підкреслена умовність хронотопу й наголошений міфологізм, що постає із імен персонажів.

Останнім матеріалом кіноблоку є кінороздуми славнозвісного П.Грінуея. Це тверезі, без слинявої ностальгії, роздуми майстра про долю сучасного європейського кіна. Переповідати їх немає особливого сенсу. Втім, це — чи не найцікавіший матеріал сього числа. Майстер, зокрема, вказує на ознаки виродження світового кінематографу: людська байдужість, відсутність формальних новацій і збільшення паразитуючих елементів. І додає: «Поширення в західних країнах кінофестивалів і — майже пропорційне цьому зниження відвідуваності кінотеатрів — надзвичайний феномен». При цьому Грінуей постійно дивується сучасному цинізму, рівню комерціалізації кіна, — факторам, які й призвели до його остаточ-

ного занепаду, попри навіть астрономічного вигляду інвестиції та рекламні потуги Голлівуду. При всьому цьому кінцеві пасажі есею звучать без жодного натяку на істерію й навіть із помітною частиною оптимізму. Великий мистець свідомий свого мистецтва й навіть його потенційну смерть воліє бачити виключно в урочистих і піднесених кольорах...

Доволі цікавою є рубрика «Гербарій», у якій представлена есеїстика. Відкриває її есей росіянки Анастасії Порохової «Звичайна свобода». Це міркування про розвиток російської поезії в 1990-х — 2000-х роках. «Наблюдение смены культурологических парадигм — одно из самых любопытных зрелищ для исследователя литературно-художественного процесса. Начало нового века, безусловно, представляет собой в этом смысле явление небезынтересное. Уже никто не сомневается в том, что постмодернизм как культурологическая эпоха отжил свой век. Но дать какое бы то ни было достоверное описание новой эпохе — еще достаточно сложно, хотя предположить — можно», — саме від таких установчих положень відштовхується дослідниця. А я при цьому думаю, що серед вітчизняних критиків і дослідників літератури подібної чистоти розуміння цієї проблематики немає навіть сьогодні. Відтак, усе більш-менш незрозуміле, складнопідрядне й просто шарлатанське в своїй етичній і технічній еквілібристиці ледве не одностайно кваліфікується в межах туманного постмодернізму. Можливо, це відбувається через певну методологічну зручність пояснювати багато чого одним і переконливим, як чорна кішка у темній кімнаті, поняттям *постмодернізм*. Переканання Олександра Ярового, висловлені ним свого часу зі шпальти «Літературної України», мовляв, «постмодернізм не пройшов, — крутіть, хлопці, назад», виявились наївними та елементарно безгрунтовними; постмодернізм прийшов уже давно, зокрема, й до нас; у нормальних і самодостатніх літературах, він на сьогодні вичерпав усі свої ресурси й почив, що називається, у Бозі. І лише в нас до постмодернізму чомусь і досі ставляться як до актуальної та єдино можливої реальності. Мені здається, хоча я й не мистецтвознавець, що українське образотворче мистецтво, на відміну від літератури, значно менше піддалося постмодерністичним впливам, зберігши принципи й цінності експресіонізму (абстрактний експресіонізм Сергія Савченка, експресіоністичний етно-арт Андрія Коваленка, міфологічний (універсальний) експресіонізм Сергія Пріня й багато ін.) й традиційного українського національного мистецтва.

Розмисли А.Порохової не так відкривають найновіші істини, як підсумовують і прояснюють, здавалося б, очевидні речі: «Как известно, культурологические основания постмодернистской эпохи зиждились на утверждении «смерти» (исчезновения, расчленения) таких значимых для всей предшествующей культуры категорий как реальность, автор, творчество, искусство. Вещи, представляющиеся неоспоримым бытием и смыслом, в одночасье были опровергнуты и смещены в пространство небытия. Онтологические основания постмодернистской культуры по существу были небытийны, если оценивать их с точки зрения классической онтологии. Категория «реальности» как обозначение подлинности, не иллюзорности также была подвергнута деформации, деонтологизации. В литературе этого периода господствует текст-пастиш, текст-пародия. <...> Этот момент чрезвычайно важен. Сознательная установка на отсутствие подлинности, бытийности вещей — отличительная черта постмодернистского искусства, черта антирелигиозная, антимиристическая и антиметафизическая по своему духу. Именно из нее произрастала пародийность, панирония, культурные игры авторов второй половины XX века. Логос-симулякр вытеснил представления о сакральной, подлинной, истинной природе слова...».

Вихід зі скрутної ситуації постмодернізму, яку найоптимальніше характеризують поняття вичерпаності й богохульства (фактично, етичного самогубства), авторка есею бачить у реконструкції *поетики реалізму* й у відновленні самої «реальності». Логос має повернутись обличчям до речей. Пригадую, давним-давно, ще в середині 1960-х, Василь Стус, навіть не підозрюючи про майбутню ситуацію постмодернізму, закликав молодих українських поетів уважніше ставитись до речі, до предметного світу, максимально уникаючи при тому різного роду абстракцій, які уже входили в моду. Але знову надаю слово російській дослідниці: «Это очень важно понять: о возвращении реализма говорят многие, но не все до конца понимают, что его возвращение углублено и расширено метаопытом средневековых и барочных мистиков, визионерским опытом романтиков. Таким образом, новое поэтическое сознание реконструирует реальность как значимую художественную категорию, хотя само понимание ее крайне меняется. Новый реализм не равен реализму рационалистического мышления, он представляет собой абсолютно новое явление. Это реализм новой географии, физики и психологии бытия человека начала XXI века».

Спадає на думку, що за таких умов, абсолютної інакшости нового явища, варто було би підшукати і новий термін для цього об'єктивного процесу. Втім, і постмодернізм не спромігся на рівні граматики повністю емансипуватися від свого попередника модернізму, виступивши, за всіма ознаками, виключно паразитуючим феноменом. Що яскраво засвідчила, як це завше бувало й раніше, її величність граматики. Насамкінець, А.Порохова ілюструє нову поетику кількома іменами сучасних російських поетів, які спромоглися здолати болото постмодернізму й вибравшись «на сухе», запропонувати читачеві нову онтологію й нову (призабуту) етику. Також прозвучали цікаві й досить переконливі паралелі між античністю, модернізмом і деякими тенденціями сучасного мистецтва.

Есей Віталія Ахрамовіча «Едгар По: Тривання тайни» присвячений, відповідно, творчості Е.По, але представляє собою радикально інший, до попередньої авторки дискурс. Радше плутано-постмодерністський і, розрахований, сказати б, на виключно конвенційного читача, читача-зброєносця. Есей Євгена Головіна «Melos» представляє читачеві цікаві спостереження з царини універсалізму, який виявляє себе в єдності світобудови (не лише музики чи мистецтва), в основі якої покладена так звана гармонія. Втім, вище сказане стосується передовсім європейської цивілізації: «Законы гармонической полифонии определяют человеческие отношения. Когда мы говорим: вы слишком повышаете голос, вы рассуждаете монотонно и долго, вы не даете никому слова сказать, мы упрекаем собеседника в нарушении мелодистики и гармонии. Соотношение пропорций определяет любую сферу жизни». Доволі цікавий текст, як, зрештою, всі есеї Є.Головіна, який є постійним автором альманаху.

Представлена в цьому числі також невеличка п'єса «Джон Леннон. Батько». Її автор — Сергій Носов із Санкт-Петербурга. П'єса, як багато інших матеріалів альманаху, позначена відвертою настановою на абсурдизм і катастрофізм. Дійових осіб лише чотири, одна з яких зовсім епізодична. Йдеться про неможливість літньої людини порозумітися зі своєю добою й навіть із своїм рідним сином. Відтак, ця людина випадає з реальності й із приємністю спілкується тільки з Джоном Ленноном, який, виявляється, не загинув сто років тому від куль психопата. Кумиром (Д.Ленноном) молодих років героя виступає бомж, який, утім, бомжем себе не вважає, радше — сучасним вічним мандрівником, який воліє дбати про душу, а не матеріальні статки, так само випадаючи з актуального мейнстріму, але по-своєму. В кожного персонажа своя правда, навіть у журналістки,

яку цікавить лише сенсація у вигляді інтерв'ю з напівбожевільним дідом для місцевої преси. Зайве, мабуть, уточнювати, що кожен лишився відданим цій своїй правді, пристрасно захищаючи «свою територію».

У перекладацькому блоці «Погляд на відображення» третє число альманаху пропонує цікаву добірку англомовної лірики в перекладах цікавої поетки, ексдонеччанки Еліни Петрової, яка нині мешкає в м. Х'юстоні, штат Техас, США. Добірка дозволяє бодай мінімально й лише очима Е.Петрової, але все ж таки уявити стан сучасної американської лірики. Проза представлена переважно короткою формою у виконанні авторів із Росії, України та США. Привертають увагу три автори з Санкт-Петербурга, письмо яких ніби й різне, але позначене спільною рисою: мова про печальну іроніку, яка чи то повністю належить поезії постмодернізму, чи то місцями робить спроби подолання цієї матриці. Принаймні в ній аж надто багато чорного гумору, який свідчить лише про одне: людина здатна прилаштуватися до будь-яких, навіть і до зовсім неможливих умов існування. Втім, який-небудь клясик на кшталт Тургенєва, напевно, крутиться, не знаходячи заспокоєння, у труні, спостерігаючи за тим, яких героїв виводять на кін сучасні російські прозаїки. Є тут і містика, є і відчайдушний сарказм, який, утім, не виглядає соціально ангажованим, він скерований проти людської природи в принципі, як от у новелі Валерія Роньшина «Корабль, идущий в Эльдorado». Абсурд і умовність у поєднанні з тотальною пародійністю та відсутністю так званого позитивного героя, — розважають лише на коротку мить допоки триває читання, але після того читач відчуває спустошення, а в ідеалі має зажагнути хоча б декілька сторінок Н.Лескова або А.Чехова, аби змити з себе брудну водичку такої сучасності і такої літератури.

Серед прозових творів привертає увагу добірка з мініатюр донецького поета й прозаїка Олега Зав'язкіна. По-перше, він справді художник, він спілкується із читачем за посередництва образів: «Качнулся автобус, зевнул дверью, выпустил ночь» («Автобус»); «Кончились лебеди, уплыли в кружевную зеленую темноту. И парк кончился: кричат пестрые улицы, садится железное солнце» («Лапчик»); «Шлепнулась на пол тень от мятого пиджака и мигом пропала. За дохлой пальмой смеялись свиные глазки буфетчицы» («Обрывок»); «Бессонница, толстая, тяжелая, прошлепала по комнате, хрустнула диванными подушками, улеглась рядом» («Ичкерия, Юг»). Мініатюра «Обрывок» взагалі-то є нічим іншим як експериментальним

романом, обсяг якого — лише дві сторінки. А й справді: «Почему, собственно, роман ложится в такую дурацкую формочку, будто он не роман, а кекс?». На двох сторінках тексту автор відстежив не лише солідний відтинок життя героя (від менту запліднення — до середнього віку), але й основні колізії розвитку його країни, маркуючи їх аж надто лаконічними, але добре впізнаваними деталями: «Пеленка щекочет щеку. Мрут россияне, как осенние мухи. Пупок отвалился. Светится розовое <...> Под Кандагаром poleg взвод мотострелков»; «Пырьх стоит на мостовой и смотрит на красивое многоэтажное здание. Банк “Счастье” лопнул вчера. Пырьх красит стены в бывшей коммуналке. Питеру — триста. Хмельной Пырьх плачет навзрыд. Американский фильм под названием “Английский пациент”».

І, нарешті, досвід читання (не лише життя) героя або й самого автора:

И когда она кончится — Россия?

Тургенев.

Никогда она не кончится.

Солженицын.

Але найбільшу мою увагу привертає короткий шкід О.Зав'язкіна «Ічкерія, Південь». Це щире й людяне осмислення останніх війн Росії на Кавказі, осмислення не політиком, звісно, але мистцем. Звідси й сила впливу короткого за обсягом тексту на небайдужого до цієї проблематики читача. Об'єктивна реальність невістна, але така: «Устье Ичкерии впадает в Россию...». Оповідач їде воювати в Ічкерію на боці місцевих партизанів. Тобто, він воює проти росіян, от у чому головна особливість досвіду оповідача й цього твору О.Зав'язкіна: «Колонна. Куда вас, черти, а? Ну куда? Продано все и куплено — менты на блокпосту, войсковые начальники, районный прокурор, мы и вы. Устье Ичкерии впадает в Россию. Слава аллаху, я не русский, иначе вышло бы совсем плохо. Я обломок разбитого народа, которому уже не подняться из русских. Я огрызок нации, которой больше нет. Вы меня увечили, вы резали моему народу яйца, вы погнали мою душу, вы заставляли меня изъясняться по-русски. Спасибо, я научился. Колонна не пройдет. Спокойной ночи, зажмурь глазки, тебя скрючит пуля из моего “калашникова” — точно такого же, кстати, как твой».

Але ці міркування героя-оповідача, який убиває російських мотострільців із російського автомата, зовсім не свідчать про остаточну ненависть до них. Він тут, у Ічкерії, бо так склалось його життєва ситуація. І хоча він має серйозний рахунок до метрополії, про що повідомив вище, він далекий від того, аби насолоджуватись людськими смертями: «Убийство всегда некрасиво. Убийство, кроме того, бессмысленно: все равно ведь этот человек умрет — через двадцать или даже сорок лет. Если ты убиваешь, значит веришь в бессмертие того, убиваемого, а в свое — нет. Боюсь, объяснил непонятно». Можливо, щось і буде незрозуміло тим, кого оповідачеві довелося вбити. Але це війна, а не вибух у людному метрі у годину пік. Тому його пояснення цілком зрозумілі й притомні. Війна є війна, і не маленький народ її розпочав, а спорохнявіла дикунська імперія. Оповідач є не лише притомною, але водночас, і чесною людиною. Відтак, фінал не лише цілком прогнозований, але й доступний читачеві очима того ж оповідача: «В кольцо брали грамотно: не иначе спецназ старался. Выкрученные суставы круговой обороны хрустнули, и в наступившей тишине особенно звонко запахло колючие кустики чабра. Я бормотал слова чужой молитвы, глухие, глядящие гортань. С той стороны били и били трассирующими, оттуда воняло соляжкой и доносился отборный мат. Там, наползая иссохшими титьками на приклад автомата, свирепо тарасилась в нашу темноту бельмастая мамка-Россия».

Я впевнений, у якомусь недалекому майбутньому цей твір буде окрасою літературної антології про несправедливість і жах російсько-чеченських воєн кінця XX — початку XXI ст. Загалом, мініатюри Зав'язкіна сприймаються у контексті цього альманаху як певна диверсійна діяльність. Можливо, упорядник С.Шаталов цього не помітив? А якщо помітив і свідомо погодився, то цей факт можна розглядати як перші ознаки одужання. Втім, ще занадто слабкі, аби творити тенденцію, диктувати політику й чистити стайні загального мислення.

Найбільшою проблемою альманаху мені представляється слабка увага до українських літературних подій, явищ і феноменів. По суті, альманах існує поза конкретно-історичним і топографічним контекстами, — майже у космосі (нагадаю: Фергана, Москва, Санкт-Петербург, Сан-Франциско, Чикаго, Нью-Йорк...). У цьому сенсі третє число альманаху виглядає хоч трохи пристойно, позаяк у ньому вміщені пречудові переклади донеччанина Веніаміна Білявського (поета, перекладача й видавця) зі знаного українського

поета Івана Андрусяка (вміщені в числі вірші — зі збірки „Повернення в Галапагос”, яка десять років тому з’явилася саме в Донецьку). І за це вже спасибі — це на адресу редакції. Що ж до перекладів В.Білявського, то він здійснив великий огром кропіткої праці, переклавши, до речі, увесь корпус згаданої збірки доволі непростого для перекладу автора. Присутність творів І.Андрусяка в російському перекладі до певної міри витинає альманах із аморфного космічного мороку й прив’язує до ситуації конкретної сучасної української культури.

Цей, поки що майже випадковий і несміливий крок редакції, залишає якусь перспективу та сподівання щодо майбутнього цього видання. Втім, можливо, я перебільшую. Не все так погано. Все, що колись робив, і робить сьогодні Сергій Шаталов, однозначно не позбавлене цікавості та переконливої інтенційності щодо творення культури в теперішньому позакультурному й німому просторі. В мене особисто ця людина давно вже асоціюється із образом дон Кіхота — який не так читає лицарські чи якісь інші романи, як пише та укладає альманахи та антології. А дон Кіхот, як відомо, — постать настільки ж курйозна, наскільки й трагічна — як і весь той російськомовний літературно-мистецький дискурс, який презентує своєю діяльністю Сергій Шаталов. Мистецтву потрібен ґрунт, але цього не може зрозуміти навіть С.Шаталов; більшість інших російськомовних донецьких письменників намагаються надрукуватись у московських журналах, абсолютно не усвідомлюючи, що вони там потрібні не в якості культурних одиниць і феноменів, а виключно як виконавці, можливо, і малопомітної, але все-таки, тоталітарної місії органічно чужої їм метрополії. Їм ще здається, що вони продовжують бачити світло мертвої згаслої зірки, але з чим вони залишаться, коли це оманливе світло одного майбутнього ранку вже не проб’ється крізь морок, що густо сповів джерело їх прагнень і сподівань?

липень 2011 р.

НОВІ ОВИДИ «ФОРМА[Р]ТУ»

*Форма[р]т: Літературний альманах. —
Число 1 [7]. — Львів, 2012. — 64 с.*

Серед численних похмурих звісток із вітчизняного літпроцесу, — урешті-решт, — приємна новина: зусиллями Олександра Гордона у Львові відновлено літературний альманах «Форма[р]т», який свого часу уже виходив шістьма числами у 2001-му — 2002-му роках. Про причини десятирічного мовчання годилося би говорити видавцеві й редакторів О.Гордону, але маючи власний досвід видання літературно-мистецького альманаху «Кальміус», можу зробити припущення, що не фінансовий голод призупиняє існування наших літературних журналів, а тотальна байдужість літературної спільноти. Більшість літераторів за відсутності гонорарів не виказують щонайменшого зацікавлення у таких виданнях (поготів, якщо вони виникають у віддалених від Києва провінціях). І тут уповні себе виявляє етика джунглів, — слабкий має загинути. І, звісно, гинуть: 2002-го року — «Форма[р]т», 2007-го — «Кальміус», а 2010-го — і «Сучасність». Уже п’ять років я думаю про відродження «Кальміюсу» і ніяк не наважусь, а тим часом більшість матеріалів у редакторських теках суттєво втратили на своїй актуальності або і безнадійно застаріли (йдеться про десятки літературно-критичних відгуків на актуальні явища літпроцесу). Сього року Тарас Федюк зробив спробу реанімувати «Сучасність». Ця спроба наштотувалась на банальні фінансові труднощі й загрожує остаточною втратою авторитетного журналу. Наполеглива спроба реанімації журналу в неможливих умовах гуманітарного занепаду — шляхетний і відчайдушний крок. І от, наступна, але *не менш безумна спроба*, що має місце у Львові. Можна лише привітати О.Гордона та його теперішніх авторів, а привітавши, уважно подивитися на результати їх праці.

До речі, зовсім нічого не знаючи про найновіші інтенції О.Гордона стосовно реанімації журналу, я упродовж останнього року двічі ґрунтовно гортав колишні числа «Форма[р]ту». Гортаючи їх, помітив багато нового, чомусь зовсім не зауваженого в 2001-му — 2002-му роках. Перебігаючи очима деякі матеріали, з приємністю відзначав їх якість і серйозність, а паралельно пригадалися деякі перипетії, в яких я брав безпосередню й активну участь. Скажімо, інспірована мною розмова про покоління 1990-х, яку я розпочав полемічною реплікою, адресованою до відомого на тоді івано-фран-

ківського критика Євгена Барана. До розмови долучилися й інші люди, зокрема і під псевдонімами. На жаль, та коротка дискусія досить швидко потрапила у глухий кут взаємних оскаржень, звинувачень і непорозумінь, висловлюваних, зокрема, під псевдонімами та без належної аналітики, якої потребувала серйозна й вагома тема. Йшлося бо про *контури канону постколоніальної української літератури*, як нам усім тоді здавалося. Можливо, тоді все було ще занадто гарячим у сенсі процесуальної актуальності; можливо, учасники розмови були ще занадто молодими, а відтак, не надто розважливіми, й не розуміли, що найбільшою чеснотою у будь-якому дискурсі є навіть не істина, а взаємна повага. Також, можливо, ми випереджали події, забувши, що історія літератури, як і будь-яка інша історія, — предмет доволі об'єктивний, а відтак, не потребує надмірних емоцій та всього іншого, що узагальнюють поняттям *людського фактору*. Гортаючи старі числа «Форма[р]ту», я відчував ледь означений щем, незбагненну якусь ностальгію. Можливо, так промовляла молодість, у хаотичні каламутні води якої мені вже ніколи не увійти. Можливо, я відчував навіть сором за колишні власні поспішні слова та оцінки. Втім, ностальгія — почуття настільки ж облудне, наскільки й комфортне. Крім того, було насправді цікаво ще раз зануритись у редакційну лабораторію *неіснуючого* уже видання й до загальної кухні літпроцесу початку століття. Переглядаючи числа альманаху, я паралельно звернувся до власних архівних тек із численними письменницькими листами, що так само належать тій далекій солодкій епосі. Усе це було ніби вчора, а насправді, — десять років тому.

Сьогодні О.Гордон починає заповнювати нові сторінки свого альманаху (у суті своїй, — принципово *галицького*, до якого у 2001 — 2002 рр. випадково та безпідставно присмокталися люди з Донецька, Харкова, Києва), — факт для історика літератури цікавий та інтригуючий. Перше відновлене число, нарешті, скомпоноване виключно з місцевих (галицьких) письменників, не рахуючи двох гостей із польського Вроцлава, у яких зі Львовом доволі інтимні стосунки, що видно, зокрема, з перекладених О.Гордоном (А.Бартинський і К.Бурнат) і Ю.Завгороднім (К.Бурнат) віршів. Відтак, читач отримує кардіограму власне галицького *літературного серцебиття*. А я, гортаючи відновлений альманах, подумав: як же було б чудово, якби кожна історична земля України відкрила для себе саму себе, — хоча б і за посередництва літератури та мистецтва. Швидше за все, і теперішній «Форма[р]т» не залишиться суто галицьким альманахом, про що свідчить і передмова редактора «10 років без “Форма[р]ту”»,

у якій, щоправда, не обійшлося без надмірного патосу: «Щоб нашими творами зачитувалася уся Європа і рахувала нас такою ж розвиненою і демократичною нацією, як приміром поляків чи чехів...». Адже, загальновідомо, що зачитуються не тими творами, що вийшли з демократичних країн, а читабельними та якісними, які несуть у собі ще й власну національну родзинку. Зрештою, і це ще не все. Світ не читає українську літературу, бо він її просто не знає. Світ ушановує виключно сильних, які здатні самі себе належним чином шанувати. Дотримуючись, приміром, національних традицій, а не сліпо копіюючи сусідів, — будь то поляки або росіяни. Не говорячи вже про те, що нас читатимуть лише в тому випадку, якщо ми почнемо нарешті популяризувати себе у світі. На жаль, ця проблема виникла не сьогодні, вона має статус хронічної. Тож, не буде вона розв'язана у найближчі роки, — зрештою, немає кому розв'язувати.

Відкривається відновлене число статтею критика Богдана Пастуха «Невикористані території українства», яка вже була надрукована минулого року в «Українській літературній газеті», але я погоджуюсь із редактором щодо доцільності її передруку. В цій статті критик озирається на початок ХХІ століття й помічає там альманахи «Форма[р]т» і «Кальміус». Здавалося б, про що говорити? Зникли, то й зникли. Ніхто, здається, особливо не шкодує, нікого це не обходить. Утім, міркування критика особисто мені видаються доволі притомними у своїй аналітичній складовій: «Згадані видання — продукт літературних факультативних занять, але саме через це, через неофіційність та відкритий тип мислення дописувачів, вони фіксують тогочасову свободу, альтернативність погляду по відношенню, наприклад, до тодішньої “Літературної України”, де продовжувала існувати модель офіційного голосу, у режимі якого не передбачалося конфронтації ідей». І, зовсім наприкінці, у сенсі висновків: «Повернути голову і поглянути назад. Кінець 90-х попри всі економічні складнощі продукував різні варіанти видань, які були факультативним заняттям літераторів. У великій мірі і завдяки їм тривав процес літературних осмислень. Потрібно оглядатись і починати заново». І, знов-таки, слушна думка. Іншого виходу в нас немає. Альтернативи так само немає. Треба працювати далі. Поготів, що починати у випадку «Форма[р]ту» або «Кальміусу» є можливість не заново, не з абсолютного нуля, а маючи за плечима і досвід, і деякі навички, і певне розуміння логіки літпроцесу.

Що одразу кидається в очі, так це те, що перше відновлене число «Форма[р]ту» демонструє асиметрію у подачі творів різних літе-

ратурних родів. Серед 64-х сторінок журнальної книги поезії відведено 39; як на мене, це забагато. Особливо, якщо враховувати, що поточний літпроцес відстежує літературна критика, а не поезія. Для порівняння, під «формат критики, есеїстики та літературознавства» відводиться лише чотирнадцять сторінок. Цей факт виглядає майже курйозом, бо Б.Пастух у вже згадуваній статті про колишній «Форма[р]т» цілком слушно відзначив: «Причому позитивний момент є в тому, що редактор, попри власну, як знаємо, любов до віршування, не робить тут примату рубрик. Літературні твори, як і критика, отримують паритетні умови». Так, справді, колись було. Але не сьогодні. І, попри те, що загальний рівень презентованих у цьому числі поетів є доволі високий, усе-таки, відчувається передозування (заледве не отруєння) поезією. Добірками поезій представлені як відомі поети (А.Содомора, О.Дяк, О.Гордон, Г.Чопик, Рута Вітер й ін.), так і зовсім іще молоді (Юлія Починок, Ірина Зелененька, Ірина Мулярчук, Ірина Бандурович, Роксолана Савчин, В.Биньо, Наталія Матолінець).

Проза у цьому числі представлена лише невеличким фрагментом із «другої (утопічної) книги нового роману» Богдана Смоляка з тавтологічно-формалістичною назвою «Час для часу». Це той випадок, коли думаєш, прочитавши: мало, але цікаво. Перші абзаци даються нелегко, але вже невдовзі ця густа футурологічно-дидактична трясовина буквально затягує. Скориставшись добре відомим прийомом сну, як засобом для необмежених пересувань у часі (власне, порталом), автор-оповідач плете своє утопічно-виховне мереживо. Скажімо, щодо далекого минулого: «Так-от, вони, тогочасні люди, вельми просунулися вперед у пізнанні Всесвіту й людини, геть по іншому, ніж ми, розставивши відповідні акценти й визначивши пріоритети». Або й майбутнього, яке у футурологічній перспективі виглядає ще більш вагомо: «У світі справжнього майбутнього, де мені випало побувати завдяки сну, цих проблем уже давно не існує. Тамтешні вчені відкинули ідею пізнання задля пізнання, як таку, що спричинює гарячкову науково-технічну гонитву вперед й уперед, без суттєвих затримок і бодай мінімального задоволення, буцімто й без мети, хоча мету легко вирахувати, і вона неймовірна: якомога швидше здолати шлях до “майстерні” Творця й посісти його місце. Натомість люди майбутнього пішли шляхом граничного зближення двох найбільших Божих витворів і найбільших під сонцем сутностей — людської природи і самої Природи. Це був і є одночасний рух в усіх напрямках: частково *повернення* на мільйони літ назад, част-

ково тривале *тупцювання-гніздування*, частково *перевисання* у прийдешність. Цього вимагала вивірена серцем й розумом концепція розвитку. Чи вона — хоч якоюсь мірою втручання в Божий промісел? Не знаю. Спроба пізнати це, як і кілька інших надлишкових спроб, спричинила *зависання* стріли моєї думки».

З цими думками немає сенсу сперечатись, із ними також немає сенсу погоджуватись, бо йдеться про предмет відверто ідеалістичний, а саме, про те, яким людство було колись дуже давно, і яким воно буде в далеко-відсунутому майбутньому; а також про те, яким воно сьогодні чомусь не є. Власне, про сьогодні читач неодмінно згадає сам, удавшись до симультанних порівнянь умов та обставин, які визначають логіку його теперішнього життя. М'який *позачасовий* гумор і ледь помітна *ностальгія за майбутнім* апелюють до здорового глузду сучасної людини; зокрема, і в царині екологічній. Мовляв, немає жодного сенсу винищувати власний простір існування. Направду, немає. І всі, від кого залежить існування людства, це також розуміють. Але ж ліберальна економіка не здатна пригальмувати, *суспільство бездумного споживання* не спроможне призупинитися хоча б на мить, навіть усвідомлюючи невідворотність жакливого фінішу для всіх. Але, нічого особистого, — просто бізнес. І не варто питати, хто винний. І немає сенсу питати, що робити. Відповідь уже давно прозвучала у творах мистецтва (література, живопис, кіно), але немає кому її чути. Ось один із варіантів, запропонований Мішелем Уельбеком у есеї «Поезія зупиненого руху» в якості можливого порятунку: «Це дуже просто. Сьогодні навіть простіше, ніж коли-небудь у минулому, посісти *естетичну позицію* у ставленні до механічного ритму нашого світу — достатньо зробити крок убік. Хоча, зрештою, не потрібен навіть цей крок. Достатньо витримати паузу, вимкнути радіо, вимкнути телевізор, нічого більше не купувати, не мати навіть бажання щось купувати. Більше не брати участь, більше не знати, тимчасово призупинити споживання інформації. Достатньо буквально того, аби на кілька секунд завмерти без руху». Твір Б.Смоляка з його цікавими, хоч і відверто утопічними (на чому окремо акцентує сам автор), пропозиціями щодо *освіти й любови, енергії й щастя*, а також щодо такого складного предмету як *кохання*, міг би стати подією навіть ширшою за суто літературну, але маю сумніви, що станеться саме так. Хотів би я помилитися в цьому випадку.

З літературною критикою не все так добре, як хотілося б. На жаль, бракує ексклюзивних матеріалів. Такими можу вважати лише

невідомі мені два тексти Ірини Зелененької, причому один із них виконаний у академічній манері (зі списком літератури), але обсяг його, що ледве становить півтори сторінки, так само викликає питання. Бо стаття, виконана в літературознавчій стилістиці, але позначена аж таким ляконізмом, виглядає дещо дивно. Втім, було цікаво читати невідомого критика і, сподіваюся, її співпраця з «Форма[р]том» успішно триватиме й надалі. Інші матеріали, за авторством Б.Пастуха, Є.Барана і М.Севрасевича, мені вже відомі за іншими джерелами, зокрема, й електронним ресурсом. І, якщо цитована вище стаття Б.Пастуха дуже зручно лягла в контекст *операції з відновлення* альманаху, то всі інші рецензії для читача, який стежить за літпроцесом, виявляються чимось, як мінімум, тавтологічним. Виходить так, що авторів-критиків у нас значно менше, ніж простору для їх публікацій. А я нещодавно скаржився у колонці на ресурсі «Буквоїд», що журнали зникають і все в нас погано. Передовсім, для літературної критики. Це невдовзі підтвердив на тому ж «Буквоїді» і критик Є.Баран. Але що ж тепер думати читачеві, — про нас, нашу критику і про журнали? Питання, до речі, анітрохи не риторичне. Я, суто по-людськи, розумію, що О.Гордон у цьому випадку, можливо, не встиг іще наповнити редакційний портфелік, але питання все одно залишається. Літературна критика, як правило, є найцікавішим читивом у будь-якому журналі. Чого не можу повторити про детективи або поезію; ці останні, все-таки, потребують іншої репрезентації, — окремими книгами з величезними накладками та мистецьки оформленими збірками.

Переклади у «Форма[р]ті» зразка 2002-го року критик Б.Пастух назвав «своєрідною перлиною», і він має рацію. Десять років тому ця рубрика таки була найсильнішою в альманасі. Як буде надалі, побачимо. Але, пам'ятаючи, що редакторів «Форма[р]ту» свого часу вдавалося зібрати довкола видання найпритомніших львівських перекладачів, є всі підстави сподіватися на цікаві та якісні переклади і на майбутнє. Сьогодні ж читачеві представлено лише двох польських поетів із невеличкими добірками — Анджея Бартинського і Казімежа Бурната. Цікавішим, як на мене, виглядає К.Бурнат. Утім, водночас відзначаю (хай навіть і лише для себе), що нічого нового, нічого такого, чого не знають українські поети минулого та сьогодення, він не демонструє. Ось типовий зразок його письма з добірки у перекладі Ю.Завгороднього: «Ховаються / за світлиною з юности / на ланцюжках нейронів / іскри / ким еси / час залицянь / не про мене / вистачить танку долоні». Хоча, це в

будь-якому разі ліпше, ніж те, чим намагається годувати своїх читачів вітчизняний Андрій Любка.

І, насамкінець, завершуючи цей огляд, хотів би відзначити як однозначний позитив, присутність у альманасі багатьох *молодих авторів*, учасників I Міжнародного фестивалю поезії «Молодий лев» (квітень цього року). Молоді львівські поети, всупереч загальній моді на верлібр, намагаються римувати і, — не без успіху, наслідуючи при тому добрі львівські традиції близької літературної історії та сьогодення (В.Неборак, А.Содомора, М.Ільницький, М.Кіяновська, Г.Крук, М.Савка, О.Галета, І.Старовойт, О.Дяк, О.Гордон й ін.). А ще, ніби підтверджуючи мої колишні передбачення, що верлібр ніколи не уб'є українську поезію, — скільки б тих грантів не сипалось із Європи. Цим я зовсім не хочу сказати, що з *верлібром априорі щось не так*. Лише нагадаю, що серйозні поети зазвичай ідуть до верлібру *природнім шляхом* і то не один рік, — приміром, Василь Стус — понад двадцять років, із кінця 1950-х років до початку 1980-х (утрачена збірка «Птах душі», поодиноким віршам якої таки пощастило вивалились на волю, та згадки про них у листах до дружини й сина).

10 грудня 2012 р.

КОРИЧНЕВІ СНИ

Ліда Палій. *Дні смутку: Старі і нові поезії*. —
К.: Ярославів Вал, 2012. — 64 с.

Кадри коричневі,
як у старих фільмах.
Тільки тоді,
коли життя без кольору,
сни стають барвисті і кучеряві!
Ліда Палій

Направду, все пізнається у порівнянні. Отак погортаєш десятки поетичних збірок сучасних українських авторів (не конче молодих), а потім цілком випадково зустрінеш, здавалося б, цілком маргінальну для вітчизняного літературного контексту поетку з діаспори, й уже з перших сторінок (зрештою, починаючи з художнього оформлення обкладинки) розумієш, що це, *нареши́ті*, поезія. А все те, що горталося перед цим, є лише заримованим (а більшість навіть цим не переймається) несмаком. Версифікаційними *вправами*, як сказав би Василь Стус. До того ж, вправами досить посереднього гатунку; вправами, позбавленими навіть натяку на щонайменшу відповідальність мистця, — що, знов-таки, прикро. Натомість невеличка збілочка *старих і нових* поезій Ліди Палій «Дні смутку» справляє враження цілком позитивне й актуалізує комфортний і якісний ретроспективний дискурс. Адже ця книжечка, починаючи з авторського дизайну обкладинки, є цілком архаїчною, — несучасною та нетутешньою. Але тільки на території сучасного гіпермаркету. В усьому ж іншому вона нагадує нам про старий модернізм, що доживає, можливо, й останні дні (тому: *дні смутку*), але відходить з історичної арени з неабиякою гідністю та з усвідомленням власної артистичної та ідеологічної самодостатності. Погодьмося, це непоганий фініш; у такому стані не страшно вирушати у вічність. Останні поодинокі речники колишнього модернізму також постаріли, багатьох узагалі вже немає. Але ті, які ще живі, виглядають, як на мене, вельми фахово, притомно, симпатично. Такими є Емма Андіївська і Віра Вовк, такими є Богдан Бойчук і Богдан Рубчак. Те саме можу наразі сказати і про мисткиню та письменницю Лиду Палій.

Дуже добре, що видавництво «Ярославів Вал» наважилось на видання цієї збірки. Вона варта багатьох інших, разом узятих, що побачили світ у цьому ж видавництві. Ця тоненька книжечка сама-

одна спроможна створити читацьке свято, а це вже чимало, погодьмося. Якби ще якимось дивом дістався до неї український читач, — було б узагалі дуже добре. Збілочка «Дні смутку» складається з п'яти невеличких розділів. Відкривається вона зовсім ляконічним розділом-уступом «Чужина». Певно, ці вірші є найдавнішими у доробку авторки. (Лише деякі вірші у збірці марковані конкретними датами написання, що, мабуть, не зайве, бо, як *мотиви*, так і *стиль* їх технічного мистецького втілення сигналізують про деякий *анахронізм*, — у хорошому, звісно, сенсі). Підозрюю, вірші з перших трьох розділів («Чужина», «Дивовижні птиці» (таку назву, до речі, мала збірка поезій Л.Палій 1980-го року), «Любов і розставання») написані досить давно (один із найдавніших тут — «Чужа пісня», на чому акцентує сама поетка, вказавши дату: 1948 р.), тоді як вірші з двох прикінцевих розділів («Час летить у дзеркалі» і «Роздумування») є відносно нещодавніми, на що, зокрема, вказують мотив *прощання* (в його контексті лірична героїня сягає відчутно віддалених і збережених лише у її власній свідомості топосів дитинства) й пантеїстичний мотив майбутнього з'єднання з усім сушим у єдиному Бозі під спільним сонцем. Уже сама назва збірки натякає на деякий дисонанс із сучасністю: сьогодні прийнято *продавати* виключно радість; експлуатувати успішність, молодість, оптимізм і фізичну красу. Чи не жартує авторка, намагаючись когось зацікавити днями *поразки*, днями *журби*? Я переконаний, що не жартує, — вона просто з іншого мистецького світу, в якому ще й сьогодні, діалектично беручи, є місце і для радості, й для смутку. На цій призабутій території все ще лишається місце для *реальної* мови (а це, безперечно, *мова метафор і алегорій*, як підказує Ігор Костецький) *нереалістичної* поезії. Вдана простота цих вечірніх урбаністичних малюнків перебуває на екзистенційних меридіанах людського, *занадто людського*:

Не можу спати,
чую, як місяць
ходить босоніж
по холодній підлозі.
Мороз тріщить у стінах,
а в моїх жилах
сухий сніг пересипається,
мов пісок у годиннику.
Лютує вітер
у місяці лютому.
Давно почалі ліхтарі

схилили голови.
Гнаний, похнюплений місяць
заховався за неонові хмари
нічного міста.
На мокрому бруку
автомобілі вилизують
червоними язиками
сліди за собою.

Лютий, мов вуж,
скидає шкуру.

У віршах із розділу «Чужина» домінують мотиви ностальгії; тож, цілком зрозуміло, чому «на кінці молитов» ліричної героїні «бронзовий півень завжди повернений на схід», — себто, у напрямку її батьківщини. А після відвідин авторкою Києва в 1990-му році виникли такі рядки: «Поставте мене / кам'яною бабою / посеред степу, / щоби я чула, / як моя земля / здійсмається і дише». Асоціювання рідної землі зі степовим топосом особливо цікаве ще й тому, що Л.Палій народилася в Галичині. Будучи ще й мистцем, авторка незрідка демонструє цікаву образність у найбільш побутових банальних контекстах: «При заході сонця / хмарочоси / грають вікнами / в карти. / А на склі / тільки небо і хмари» («Карти»). Я вже декілька років уважно вичитую образ Нью-Йорка у поетичних творах. Призвідцями такого мого «гобі» свого часу виступили еспанець Федеріко Гарсія Лорка (блискуча збірка «Поет у Нью-Йорку», 1930) й українець Василь Махно. У них різні, навіть суттєво відмінні образи сього міста, але вистачає й спільного. Зрештою, мова наразі не про них. Ці двоє згадалися виключно після зустрічі в збірці Л.Палій із поезіями «Хмарочоси» та «Спекотний день в Нью-Йорку». Знов-таки, швидше за все, ці вірші написані не сьогодні, в них дихає досить *старий* Нью-Йорк, — радше Нью-Йорк Лорки й Вадима Лесича, ніж В.Махна. Обидва вірші представляють собою верлібри з тонко інструментованими мотивами урбаністичних джунглів. У першому з них звичайні сірі будинки внаслідок їхньої персоніфікації здійсмаються-зростають так само стрімко, як рослини у джунглях опісля дощу: «За рікою після дощу / ростуть хмарочоси, / а синє небо розкинуло руки / і лежить на мокрому асфальті». А поруч із такими живими будинками й не менш олюдненим та привабливим небом з'являються цілковито *відчужені* люди. Нарочито буденна картина алієнації нагадує про традиції колишнього добро-

го модернізму в його екзистенційній відміні. А найбільш притомні читачі неодмінно згадають і про невмирущий експресіоністичний дух: «У вітринах їдуть авто / і ходять люди, / завертаються обличчям до скла, / щоб знайти себе». Вітрини тут, зрозуміло, відіграють роль дзеркал, у яких вишукувати себе внутрішнього та автентичного — марна справа. З вітринами також пов'язаний мотив тотальної алієнації, що спричиняється до формування відповідної трансгресивної ідеології. Віра Вовк, автор невеличкої передмови до цієї збірки, слушно зауважує стосовно цієї конкретної поезії: «Відчувається, що йдеться про людей, які загубилися в натовпі, втратили свою сутність, своє обличчя, і вітрина здається їм єдиним порятунком... Мимоволі пригадуються рядки Т. С. Еліота про порожніх людей». Подібною алегоричністю *вітрин* задля переконливого відтворення дискурсу відчуження успішно скористався ще на початку 1920-х років Гео Шкурूपій.

Гуманістичні первні поетки привертають її увагу передовсім до темношкірих мешканців міста, які й викликають на диво широкий спектр почуттів: і цікавість, і співчуття, і захоплення: «При відкритих дверях / широкобедрі негритянки / сидять на сходах, / розставивши коліна. / Білими долонями / витирають піт з чола / й зорять туди, / де за іржавими драбинами / палає смуга розпеченого неба. / Темношкірі дітлахи / пишуть під водоспадами / відкритих гідрантів». Є в цій картині якась епічність із її майже стоїцизмом і впевненістю у незворушній метафізиці буднів. Є в цьому щось на кшталт *саторі* чи пак, осяяння: все буде добре; просто дорослим треба спокійно перечекати, а дітям вільно й освіжитися під прохолодними струменями з гідрантів. Благословенна Америка в цьому конкретному випадку, як не дивно, викликає в уяві образ сільських українських дітей на березі річки. І ніяких сучасних розважальних комплексів-аквапарків, і жодного менеджера середньої ланки на овиді. Виявляється, можна й без них. Колишні американські діти у камінних джунглях Л.Палій є значно ближчими до землі, води і сонця, ніж діти сучасні. Емоційні враження від такої картинки вкотре призводять до висновків про втрату чогось аж надто суттєвого, про поразку сучасності як такої.

Дивовижні птиці метафор Л.Палій чи не найцікавіше виявляють себе у розділі «Дивовижні птиці». Лише послухайте: «Настояні дні / під білою покришкою пріють. / Вітер заснув, птахи мовчать, / джмелі падають з дерев / спілими шовковицями, / плаксиві бджоли тривожаться, / трава не дихає, / спраглі квіти повідкрива-

ли роти. / Тільки пісок міряє час» («Перед бурею»). Пластичність образних поверхонь приховує бурю емоцій, на чому й акцентує останній упокорено-підсумовуючий рядок, у якому представлена проста та зрозуміла мудрість цілого світу. А ось, приміром, вірш «Цвіркуни косять трави», в якому ніби поєднані урбаністичні й сільські прикмети, що витворюють затишок літнього вечора: «Над ліхтарями / зелено світяться дерева, / а цвіркуни настирливо / косять трави. // Кінцями пальців чую / звуки фортепіано / з чужих вікон. / Сидячи на ганку, / всотую теплий вечір / на те, щоб покласти його / на горище, мов яблуко / й заховати на зиму». Разом із комфортом виявлених відчуттів лірична героїня, забігаючи подумки наперед, дбає про їх збереження до найближчої зими, до майбутньої можливої самоти. Є щось невловимо жіноче й жіночне у цих рядках, попри навіть відсутні гендерні маркери (зокрема, й на рівні граматики). Образи Л.Палій є не лише вишукано пластичні, вони оживають також у музиці звуків і запахів: «Джміль літака / гуде в порожній діжці неба, / яка пахне вишняком / ще недопитим. / На сусідському дереві / ворони в чорному / справляють тризну» («Ворони»). У щойно цитованій невеличкій поезії привертає увагу оригінальне творення «відтермінованого» образу воронів, які з'являються дещо «зненацька» і, своєю чергою, пов'язані з тризною. Суворі відстороненість і ляконізм поезії «Ворони» приховують ледь помітну тривогу, емоційне напруження. А мотив чужини й надалі невідступно супроводжує ліричну героїню, підштовхуючи її часом до несподіваних, наче прірва, відкриттів, — безрадісних і, по-мистецьки, мабуть, об'єктивних: «На чужині / У айстр жовті очі, як у хижих тигрів». Топоси чужини уже не лише оточують, а проникають в середину світу ліричної героїні, викликаючи дискомфорт і дисонанс: «Далеко шумить місто, / метро туркоче / по мосту над річкою Гамбер. / А в моїм саду / цвіркуни наводять / іржаві годинники осені. / Літаки уважно оминають / сині зорі, тільки на те, / щоб потрапити в тенета / чорного павука геранії, / що завис наді мною» («Іржаві годинники осені»). Є щось водночас дитяче, неймовірно тепле, безпосереднє та незахищене в образах Л.Палій: «Місяць, мов старий єнот / у чорній масці, / волочиться помалу / по сонному небу». Мабуть, тільки дитина спроможна звернути увагу, чіпляючись поглядом за колючу реальність і сягаючи необхідності таких от застережень: «Не виймай / барвистих камінців / з річки, / бо без води / вони блякнуть / і, відкривши роти, / гинуть, мов риби» («Камінці»). Ліда Палій могла би писати прекрасну ди-

тячу поезію, — настільки її мистецьке око виглядає жвавим і незамуленим: «По крайнебі / на тоненьких ніжках / ходить дощ».

Інтимна й любовна лірика представлена переважно в розділі «Любов і розставання». Ці вірші є не так тілесними, як філософічними, а їх осердям виступає мотив *розставання*. Ностальгійні спогади впереміж із гіркотою сумнівів, — це все, що лишилося від любови: «Ти з'явився і відійшов, / а може, тебе зовсім не було? / То хто ж тоді держав мене так цупко, / щоб я не впала в безладді в ріку, / якою кораблі йшли в ніч» («Нічні кораблі»); «У нас немає вчора, сьогодні, ані завтра. / Ми приснилися тільки одне одному / на те, щоб прокинутися у похміллі. / У нас так мало що згадати, у нас так мало що забути <...> В тому домі зі скла, / де ми прощалися востаннє, / ти залишив печаль своїх очей. / Іду туди щодня на прощу — / поглянути, як синіють твої очі, / коли мої помалу відцвітають. / Іду шукати слідів наших на стежці, / та їх сніги замели. / Іду шукати облич наших у ставу, / та став льодом зашерх. / Іду шукати розмов наших у лісі, / а там тільки віття тріщить на морозі» («Осінні листи І»). Втрата любови рівнозначна біді, якою лірична героїня не здатна опанувати, позаяк вона є пролонгована самотність: «Коли мені приснилась жінка, / котра завжди наводить лихо, / я несподівано втратила тебе. / Тоді на підвіконні між квітами / загніздився великий чорний птах. <...> Тієї ночі місяць плакав / сльозами отруйної ртуті. / Тепер у дзеркалах на білих стінах / бачу тільки себе, / повторювану в безконечність» («Осінні листи II»). Втім, є один вірш, прозорий алегоризм якого цікаво й відверто, на рівні інтенції-очікування-молитви, висловлює глибинну «еротософію» ліричної героїні: «Ти човен. / Торкаю твої гладенькі борти. / Але ти невловний, / гойдаєшся тихо на хвилях ночі. / Коли прийму тебе, / щоб стати рікою?» («Ріка»). Чесно кажучи, мені імпонує подібного кшталту відвертість, у якій тілесність не є остаточно притлумлено-зредукованою, натомість будучи представленою у такий делікатний та інтелігентний спосіб. (Це, фактично, *утрачений погляд*, якщо говорити про актуальну українську еротичну поезію, у якій потоки сперми б'ють, немов із гідрантів у широко, аж неприродньо, розчахнуті губи). Неможливість ближчого (інтимнішого) людського взаємнення, що виникла внаслідок розставання (напевно-таки, об'єктивного, як нам здебільшого і видається у наших життєвих колізіях), викрешує дивовижні рядки, у яких стоїцизм перемішаний із розпачем, хоча ретроспективність, на позір, вичавлює зайві емоції, лишаячи на берегах чистішої конкретної біографії заледве не саму суху інформативність:

Ми розійшлися на перехресті
без дороговказів.
Тепер тільки вітер
приносить листи
про дивовижних птиць,
що ходять у вас по столі
і зазирають у вічі.
А я вже забула,
якого кольору ваші очі.
Напишу листа
і пущу його
паперовим корабликом
рікою Святого Лаврентія.
Виглядайте його
на берегах
Азовського моря.

Цікаво та, сказати б, нестандартно поетка осмислює категорію часу, — чи не найвагомішу в художньому дискурсі будь-якого літературного роду. Час у цих віршах відбивається у дзеркалах приватного духовного світу ліричної героїні. Час — це «порожній глек осінніх днів», що здатний уночі нагадати про «гул міста, / такий схожий на той, / що залишила дитиною / на вулиці Глибокій»; цей відрізок на схилі життя все частіше нагадує про «забуті іграшки дитинства»; цей час іще не вичерпав ресурс майбутнього, але воно має власні тугі прикмети, сперечатись із якими немає жодного сенсу; час неблаганний, як і саме життя: «Майбутнє стоїть білою стіною, / на якій малюю свої мрії. / Не стало тільки різнобарвних олівців». І вкотре впадає в око шляхетний стоїцизм поетки: «Розбила дзеркало, / купила нове, / а там та сама жінка». Здається, у цих трьох рядках немає рятівної іронії. А що, натомість, є? Віра Вовк, завершує свою передмову до збірки словами про самотність і відвагу Ліди Палій: «Самотність Ліди Палій не оскаржує, не жаліється, не виступає в ролі страдниць. Я сказала би більше: така самотність — багата на відвагу жити й творити, всупереч будь-якій долі». І це, справді, так, потрібні слова прозвучали. Час асоціюється з рікою, яка поспішає до «вічного моря», відтак: «Нам присуджено / сидіти збайдужіло при вікні / і глядіти, як час біжить / біля нас, / крізь нас...» («Вічне море»); «Річка чимраз прудкіша. / Наш човен пливе / все ближче до вічного моря. / Хто скаже, яке це море?» («Річка чимраз прудкіша...»). Є у цій збірці надзвичайно цікава поезія («На кінці стрім-

кої вулиці»), присвячена алегоричному осмисленню трьох якісно відмінних етапів жіночності в її «осінні дні». Ці дні бувають жовті, червоні, фіолетні. Вірш складається з трьох катренів і трьох терцетів, що утворюють три пари логічно та емоційно спаяних фрагментів єдиного тексту, причому кожний терцет є графічно відбитим у правий бік і містить щось на кшталт незаперечних висновків. Текст розгортається за принципом градації, нагнітаючи емоції й сенси у напрямку неспростовної невідворотності. Попри очевидний стоїцизм ліричної героїні й відвагу авторки, останній терцет звучить неблаганно і майже приречено: «На кінці стрімкої вулиці / порожнеча. / Озеро ковтнуло небо». Втім, може бути і так, що звучить він всього-на-всього об'єктивно. Бо чи володіє хто-небудь із нині сущих остаточним і круглим знанням? Отож бо. А про коричневі сні Ліди Палій нічого я тут не скажу. Про це вона сама вже сказала в поезії, яку я виніс у мотто до цього тексту. Значно цікавіше говорити про її кольорове життя й відповідне різнобарв'я її поезії. Коричневі сні, — це прийом, як зауважив би Микола Хвильовий, якби стояв у мене за спиною. Тим часом художній світ поетки визначають дивовижні птиці любови й творчості. Цей світ може стати нашим спільним набутком, спільною нашою радістю, в якій, метафізично беручи, завше знайдеться місце для смутку, — суто людського, занадто людського почуття.

10 лютого 2013 р.

ЕСПАНЕЦЬ (МУЗИКА РЕКОНКІСТИ)

Могильний Аттила. *Київські контури: Вибрані вірші*. — К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. — 208 с.

У віршах залишиться
музика, що супроводжувала нас
в дорозі і в коханні,
залишаться обличчя друзів,
голоси птахів на вулиці
і грубі, яскраві кольори цього міста
медового в травах,

але іще більше
не буде сказаним.

Аттила Могильний. «Місто»

Мова піде про музику й вірші, про кохання й любов, про війну і повагу до ворога, тобто про справжню поезію, яка принципово протиставляє себе утилітарним стилістичним дискурсам не лише примітивних кухонь, але й університетських аудиторій. Аттила Могильний (1963 — 2008) володів цією мовою і цією музикою, і володів віртуозно. Як мені видається сьогодні, це і був його виключний і автентичний простір існування. Якогось іншого він не сприймав, а значить, і не вживав (відповідно, так і не пристосувавшись у власному побуті до доби споживання, залишившись до останнього подиху передовсім *поетом*). У випадку з творчістю А.Могильного у мою свідомість постійно стукає одне речення з фільму Олівера Стоуна, адресоване Джиму Моррісону: «А що ти будеш робити, коли закінчиться музика?». Відповіді на це питання насправді немає. Для поета щось подібне означає очевидний і остаточний кінець. Це спрацювало і у випадку Моррісона, і у випадку Могильного. Це насправду якийсь аж надто універсальний трагізм мистця. Щось таке, що буває визначеним наперед; можливо, від самого початку. Це випробування мистця на внутрішню міцність. Мова не про міцність щелеп і опірність життєвим негараздам, а про мистецьку чесність із собою, а після себе — із вічністю. Після музики завше буває тиша. А в ній — усе те, що так і лишилось неказаним:

З фільму Фелліні
кидаємося в зелену ніч,
в білі обійми,

в шепіт губ,
брякаємо мідяками в кишені
і затуляємо долонями від вітру
вогник сірника,
припалюючи на ходу цигарки.

(Ми ще нічого не сказали)

Лише про всяк випадок вивчили
«В Лакедемон принесить громадянам
цю звістку».
Це на випадок межі,
за якою починається
любов до Батьківщини.

Книга вибраних віршів Аттили Могильного «Київські контури» (2013), видана до п'ятої річниці смерти поета, для багатьох теперішніх читачів, особливо молодих, звучатиме як мінімум, несподівано. Навіть не знаю, коли б цій книзі було комфортніше з'явитися, — десять років тому, ще за життя автора, чи тепер. Підозрюю, що саме сьогодні вона є на часі. Немає людини, — час відкривати вірші, — як би цинічно це не звучало, але *тільки смерть героя* спроможна повернути до нього увагу, — так було завше. Одна біда — у нашому випадку поет пішов із життя занадто рано, не доживши навіть до сорока п'яти років. Це насправду дуже мало для життя, втім, можливо, достатньо для поезії. Писати ще можна було багато, але в останньому своєму вірші поет виразно засвідчив, що *вірші уже позаду*. Власне, земне існування втратило смисли-інтенції, відлунюючи лише гіркотою, пустою й болем: «Так, наче життя скінчилось. / Так, наче збираюся вмирати. / Кожен спогад закінчується болем, / кожен спогад закінчується гіркотою. / Безцільне блукання знайомими вуличками, / безцільне пересування з дня в день». Все навіть гірше, ніж можна було передбачити, хоча три пари анафор у шести рядках говорять самі за себе. Втрата смаку і жаги до життя у наступних рядках передаються такою вичерпно-болючою синонімією, що більше ніяких питань немає: «Зустрічі, вірші, пошуки роботи — / дія інертних сил, / без мети, / без насолоди, / байдуже, невразливо, неспішно човгаю. / Так, / наче хочу вмирати, але / в кінці кожної байдужості / чекаю мети, чекаю азарту. / Дописую хеппі-енд, / немов сподіваюсь отримати листа / з далекої Юності» (курсив мій. — О.С.). Окрема невтішна правда про таку людську ситуацію полягає в тому,

що *такій* біді дуже складно, або й неможливо зарадити. Маю на увазі, глобально вирішити вже нічого неможливо. Можна допомогти з грошиками, з працевлаштуванням, із виданням книжки, але що робити з байдужістю та апатією, які встигли пустити свої метастази так глибоко і остаточно? Швидше за все, проблема в любові, себто в її відсутності. Творча вичерпаність? Давайте про щось веселіше й притомніше. Бо, як пояснив Гр. Тютюнник, — немає жодної загадки творчості, є лише *вічна загадка любові*. Читаючи цю книгу вибраних віршів за хронологією, подумки відзначаєш як багато в ній сонця і радості, зачаєно-інтенційної спраги до боротьби й усілякої іншої вітально-субверсивної перспективи й потенції. Що ж могло так притлумити і зламати людину напередодні сорокап'ятиріччя? Не знаю, здогад я висловив. Хто знає більше, той більше колись і напише. А наразі слово поетові:

Осінь. Але товариства нема.
Горло стискає тривога сумна,
наче шовковий аркан навздогін
з льоту метнула білява зима».

Судячи із психотипу поета й емоційних реакцій ліричного суб'єкта віршів на зовнішній світ, — *він був приречений* від початку, себто з юнацьких років. Він до кінця таким і лишився — юнаком-нонконформістом, принаймні у віршах. Але, швидше за все, не лише у віршах. Подивіться на світлину, на якій він поруч із іншими шістьма поетами біля столичних Золотих Воріт. Відокремлення від загальної групи й уся його постава засвідчують, що *він тут ледве не зайвий*. Йому тут не надто комфортно. Чітка композиція цієї світлини передбачає його розташування на місці, скажімо, крайнього зліва біля Віктора Неборака. Натомість Аттила взяв максимально вправо та ще й присів на виступ-парапет. Його позиція — не поза, не демонстрація виклику, навпаки: він уже впевнений у своїй ролі *стороннього*. І мова анітрохи не про маску, я тут розводжусь про внутрішню суть людини та її принагідний вияв у зовнішній формі: «Виходиш з роботи / і в магазині на розі, / спершись ліктями на стійку, / випиваєш свою чашку кави. / Друже, озирнися: / чого ти такий самотній? / Твоя юність пройшла, / твоя зрілість нікому не потрібна, / твоє майбутнє — безхмарне. / Вночі прокидаєшся / і відчуваєш спрагу: / таке враження, / наче тебе розстріляли» («Нічні мелодії», 2). Тому анітрохи не дивуюсь свідченню Івана Малковича: «Характер у Аттили був стриманий і радше потайний, аніж відкритий». Ін-

тровертові тяжко у цьому світі, це жереб і доля бджоли, от тільки збирає поет не мед і навіть не власні вірші, а звичайний людський біль. Збирає, щоправда, лиш доти, допоки спроможний нести оцю, далеко не сонячну вагу: «Літак підніме тебе, / і ти відчуєш сльози на щоках. / Земля пішла з-під ніг, / і тобі здається, / що це життя пройшло повз тебе» («Нічні мелодії, 4»). Є поети, яким пощастило, — спочатку в житті, а пізніше в літературі. Таких ніколи не буває багато, достатньо й того, що вони взагалі бувають. До їх числа я би наважився зарахувати й Могильного. («Залишатись живим», — це зокрема й до нього звертався Мішель Уельбек у своїй програмовій праці про призначення поета. Йдеться там зовсім не про теорію, радше про практику, тактику і стратегію, про суворий нещадний будень).

У томі вибраних творів представлені дві прижиттєві збірки поета — «Турмани над дахами» (1987) і «Обриси міста» (1991). А також збірка «Під ясным сонцем» і «Поезії з течки “Цинамон”». Уже назви двох перших збірок засвідчують, що маємо справу з виразно урбаністичним поетом. А вдало віднайдена назва для книги вибраних віршів — «Київські контури», — акумулює провідну та визначальну концептологію київського поета («Місто, охоплене вогнем. / Місто, охоплене пристрасстю. / Місто, яке прокидається. / Хіба його можна написати / так само, як хіба можна написати сонце / або тих далеких, напівзабутих друзів / з прозорих суничних галявин / нашого кохання»). Або: «Місто вночі — / озеро для птахів перелітних. / Вони опускаються в його вогні, / і вода тіней / змикається над ними». Місто є не лише органічним ландшафтом лірики поета, але і ідеєю, а також єдиною можливим простором існування його ліричного суб'єкта: «Проведи мене цією стежкою: / леза мечів / залишають свої гнізда / (час вирію — час прощань): / надто похмура рать, / але *маю бути там*» (курсив мій. — О.С.). А понад усім цим міським огромом і тлумом — музика. Чужа і далека, близька і тутешня, вона ніби звучить зсередини: «Увімкни музику — / це золото тих, що не мають, / це Батьківщина тих, що в дорозі, / це народ тих, що спрагли боротьби, — / увімкни музику» («Нічні мелодії», 1). До віршів упорядником додано короткі тексти Івана Малковича та Ігоря Маленького у якості *хоча б якихось* пояснень-післямов. Утім, якщо чесно, хотілося б більшого. І зовсім уже марно видавець не оздоблює цю симпатичну книжкову серію супровідними і, насправді незайвими, біографічними та літературознавчими матеріалами. Поготів, це стосується авторів, яких уже немає серед живих. Не говорячи вже про те, що кожного року на терен культури приходять нові читачі, які

ще нічого не чули про українських поетів 1980-х — 1990-х років ХХ століття. Я, приміром, дуже гостро відчуваю оці лякуни, та і формат *вибраного* зазвичай передбачає максимально вичерпну розмову про автора та його внесок до національної культури.

Турмани над дахами — чи буває більш миролюбна картина світу? Хіба що Мадонна із немовлям. Утім, ми вже знаємо, що станеться із немовлям за кілька десятків років. Натомість турмани, — уособлення тихого світу в його герметично окреслених *контурах* — Чоколівка, Відрадне, Сирець і, зрештою, увесь Старий Київ, — місто, яке перманентно втікає в своє минуле. Принаймні, у віршах Могильного. У такому затишному світі молодому поетові-юнакові було вільно мріяти і снити давніми легендами свого одвічно загроженого степового народу: «Місто наше, / дерево наше самотнє на обрії, / сьогодні пульсує наша кров / каламутна, степова, / полків половецьких, / полків касозьких, / полків слов'янських» («Місто»). Про це зокрема йдеться у післяслові І. Малковича, який узагалі бачить у Аттилі ледве не реінкарнацію раннього Антонича, стверджуючи, що «в його поезії — з осяйними чотами вершників, урочистими княжими виправами і половецькими очима кельнерок київських кав'ярень — мені передовсім вчувається мимовільне відлуння Дарагана і Ольжича. І, звісно ж, раннього Антонича, але якогось дуже київського». Як на мене, у Могильного немає найсуттєвішого з того, що могло би ріднити його із поетами-пражанами, — немає героїки, екстрапольованої до поезії безпосередньо з живого життя. (Втім, про стріли, щити, мечі, вершників, князів і степове невігойне братство у віршах поета можна говорити багато, матеріялу достатньо. Навіть у найінтимніші вірші (як от у циклі «Зима нашого міста») поет органічно й природньо вплітає середньовічні мотиви, які виглядають цілком доречно, ніби вони тут давно, і встигли органічно зростися із зимовою прогулянкою двох закоханих: «Прадавня слов'янська казка / про коней, в снігу завалених, / заряджені арбалети / і погляди із бійниць»). Так само невідомо, що І. Малкович знайшов спільного у віршах Аттилі й Антонича, але аналогія озвучена, і вона для київського поета-вісімдесятника є достатньо комфортною. Але *хитрий хрищ* Антонич (будучи типовим експресіоністом західного кшталту) був значно жорсткішим у нещадному прописуванні згубної урбаністики, тоді як Могильний, зітканий із тихих слов'янських легенд, непомітних своїх закохань і такої ж негучної сонячної музики, уявляється мені підсвіченим сумною (але в жодному разі не похмурою) елегійністю. Він споглядач, — не руйнівник, але й не будівничий. Він увесь — на

хвилях інтенцій: «І коли нам уже починало здаватися, / що ми майже нетутешні, / ми закохувалися, / і тоді великим було наше бажання / переробити світ, / і тоді великим було наше місто, / і великою була наша любов» («Бітлз»). У такій життєвій позиції-іпостасі немає жодного гріха. Хіба що очевидні контраверсії з так званим соціалістичним реалізмом, але поет дебютував уже тоді, коли останній стрімко втрачав свою територію. Любити життя, любити жінок, любити своє місто і свій відчайдушний народ — це ще не злочин:

Дзвенів цей світ,
дзвеніла далечінь
і сум дзвенів
теплом тонкої ниті.
Надходить літо,
із незграбних слів
такий вибодувається мотив,
що треба знов
і мріяти,
і жити.

Але водночас, цього занадто мало, аби почуватися своїм у суспільстві суцільних торгашів і пристосованців. Тому то він і не знайшов себе після 1992-го року, — на шляху до світлого майбутнього вкотре довелося боротися із неприглядною сучасністю. А її поет зрозуміти не міг. Точніше, — не зміг (підозрюю, просто не побажав) прийняти у якості часопростору для власної внутрішньо-глибинної екзистенції. Занадто багато *собаких боїв* довелося спостерігати поетові у добу первинного накопичення капіталів. Ігор Маленький у невеличкому тексті, доданому в якості післямови до книги, аж двічі (не побоюючись змістової тавтології) торкається цієї теми як визначальної у драматичній життєвій траєкторії поета. (Підозрюю, те, що відбувалося впродовж пріснопам'ятних 1990-х років, було для поета ще більш огидним, ніж колишні гебешні обшуки у помешканні його батька, письменника («Вірші — це у нас родинне») Віктора Могильного). Починався *час убивць*, і поет відчув це одразу. Це дуже добре помітно у віршах, іншими свідченнями я не володію. Зрештою, якщо є вірші, то для розмови про поета більше нічого й не треба. Хіба одну-дві світлини, — і вони в книзі є, і вони промовляють.

Щодо теми аналогій, яку зачепив Іван Малкович, то, як на мене, Могильний значно ближчий до Юрія Тарнавського з Нью-Йоркської групи, і не лише своїм виразно «еспанським» колори-

том («Голоси долинають / пісень нетутешніх про світ, / де білі лінії мармуру / оздоблюють селища цегляні, / наповнені квітами, виноградом і шумом прибою, / наче плескіт незримий хвиль / підступає до веж рудуватих / спекотного слов'янського пограниччя»), але передовсім лейтмотивами міста й специфічної міської музики (зокрема і музики «Бітлз»). У цій поезії в тугий вузол сплелися два наріжні лейтмотиви — кохання і боротьби («і як поволі доростаємо до слів / *Боротьба і Батьківщина*, / і як звучать серця наших коханих, / перекриваючи музику ліверпульців, / і я думаю, / що в наших кварталах існує своя музика / і ми намацаємо її»). Ліричний суб'єкт перманентно готовий віддатися цим двом стихіям і нагадує натягнутий лук, що будь-якої миті готовий послати стрілу у мішень («Дощі упали на місто, / як тачанки на Знам'янку»). Мішень і стрілець — концептуальне поєднання образів, як активного людського начала та його напруженої інтенційності. З Ю.Тарнавським Могильного споріднює також письмо циклами, що виглядає принциповим (і навіть єдино можливим у випадку цього поета) в усіх трьох збірках, а також у поезіях із течки «Цинамон». Вірші у циклах розгортаються ступеньовано, як кільця змії, або важкі корабельні канати; це розгортання має свою цілком усвідомлену мету. Всередині концентричних пасів завжди перебуває акцентований образ, який розкривається поступово, наростаючи та сягаючи свого апогею саме там, де потрібно поетові: «Якщо колись / ми покладемо наше життя на музику, / це буде музика куряви, цегли й мазуту, / де найбільшою поезією / були ми» («Бітлз»). Ця вервечка образів на шершавому тілі змії виглядає достатньо кінематографічною, і це знов-таки, споріднює його із Тарнавським. Інша справа, що Могильний — поет суто київський, можливо, *занадто київський*, за влучним спостереженням І.Малковича.

У віршах Аттіли Могильного легко вирізняються два основні мотиви, власне, — лейтмотиви, які й формують психологічну плятформу грандстилю всієї творчості. Київські дзвони (християнство) і київське небо (юніверсум) як недоступна межа, яку долають лише *турмани над дахами*, зникаючи з-перед очей, ніби вітрильники в просторінь безкінечного моря. Є ще душі поетів. Вони разом із голубами. А ще — дух Реконкісти, — спрага відновлення та відвоювання (дух предків постійно турбує поета, предки є могутніми та нездоланими, саме цього не вистачає поетові в Києві 1980-х — 2000-х років). У цьому вільно, услід за І.Костецьким, побачити риси неоклясицизму, якщо зосередитись не на техніці (строфіці), а на духо-

вних проєкціях художнього світу поета. І раптом ці два лейтмотиви фокусуються в цілісний образ Еспанця: «Вічність і тиша. Двері на вулицю — / навстіж, і навстіж, і — ранок. / Будинки — ясні, як вулиці, / в плетиві ліній духмяних. // Маєстатичність і шепіт, і барви, / врешті, з великих міст / лиш кораблі назавжди відпливають / в білий чайний свист» («Прозорий ранок»). Або ще виразніше: «Ніч, цикади, любов і жасминовий цвіт. / Каравели шурують в похід. / Триста кращих іспанських лез / забирає з собою Кортес» («Іспанські мелодії»). Опрацьовуючи в ліриці історіософські мотиви, Могильний цілком логічно виходив на рівень усвідомленого творення *міту*, який за І.Костецьким мав колись увінчати продуктивну, але і виснажливу експресіоністичну добу: «Перші котви, що кинуті в тихий прибіл, / як матроси на груди повій. / І нехай залишається міт: / Монте-сума, Кортес, похід». Читаючи такі вірші Могильного, багнетсья перечитати збірку Юрія Клена «Каравели» (Прага, 1943). Чесно кажучи, мені складно пояснити, чому. Причому, не так її перший («іспанський») розділ «Услід конкістадорам», як розділ останній — «У Первозваного на горах», починаючи, скажімо, з поезії «Софія»: «Хрестом прорізавши завісу дима / В красі, яку ніщо не сокрушить, / Свята Софія, ясна й незрушима, / Росте легендою в блакить». Або показово експресіоністичний вірш «Рокованість», у якому йдеться про приреченість і неба, і дерев, і степу, які всі разом мають поступитися захланному «драпіжному місту» з його димами й коксом. А ось пам'ятник із сонетного триптиху Ю.Клена «Володимир», який уміє і сумувати, й радіти, являючи читачеві таку неспростовну й, водночас, суто київську глибинну історіософію. Він — лише пам'ятник, тож йому відкривається більше й інакше, ніж людям: «Вдивляючись весною в дальній обрій, / Щороку баче князь: скресає лід. / І згадує, як по добі недобрій // Загинули, не полишивши слід, / І дикий печеніг, і люті обри. / І грає усміхом суворий вид». Такий же *вид* виникає з поетичних рядків Могильного, варто лише налаштуватись на їхню пробійну хвилю: «Звіздаста ніч — мов келих повний, / і передмістя — вічна тайна. / Швидкі, як тінь, варязькі човни / ледь линуць хвилями Почайни. // В княжної губи геть несмілі, / слов'янські думи — тьмяно чорні. / О пів на першу в понеділок / русяві вершники сідають коні» («Колообіг (В старому Києві)»).

У циклі «Перебіжні спогади» поет виходить на рівень ненав'язливої історіософії, яка потрібна йому зокрема для перевірки власної ідентичності: «Україна починалася з Відрадного, / оточеного пустирями, / де в корпусах розбитих машин / виростили

ожини й легенди, // де вранці / світляки чорними стрілами / вилітали з голубників, / де курились дахи від спеки / і ходили дахами тіні, / граючи на гітарах і губних гармоніках». Тут величне й масштабне органічно уживається з локалізованим, сливе інтимним: «Набрід, що обживав цю землю, / складали люди, / що прийшли поодинокі й гуртами / і принесли з собою / насіння диких рослин, / чіпкі очі різної масті / і дивовижні слова і назви, / пропахлі дорогою, кіньми і морем. // І тут, / де на всі чотири сторони / починалася Україна, / вони вбили фіночки, махличі, живчики / і ножики в столи // і пішли крутитися в три зміни, / заселяючи голубами і вишнями / всі нічийні землі кварталу». Невипадково, цей цикл змінюється циклом «Чоколівка», що має присвяту дідові поета, який загинув у київському підпіллі 1943-го року. Як відомо, всі ми родом із дитинства, тобто з діда-прадіда; звідси й вірші, звідси і специфічний *дух реконкісти*: «Вірші — / це у нас родинне. / З наших ніхто навіть не здивувався, / коли мій дід / пройшов з Чоколівки на Сирець / повз патрулі / і блискучі вітрини австрійських ресторанів, / несучи в руках / фінський автомат “Суомі”, / загорнений в окупаційну газету. // Назавтра / налітали на Сирецький концтабір». А метафізична Чоколівка — це не лише концентрація особливої субверсивності киян, — учорашніх, теперішніх і майбутніх — це, власне, і є намацування *своїї музики* (яку мені багнеться назвати *музикою реконкісти*), свого єдино можливого історичного шляху: «І в цьому крихкому саяві зими / приходять слова про те, / що в підмурках нашої історії — / незліченні окупації, війни / і *холодна затятість киян*, / *приречених ставати першими на шляху*» (курсив мій. — О.С.). Від мітології кварталу до пісні про Батьківщину у Могильного тільки крок. І крок цей — виважений і урочистий, сповнений самоповаги та комфортної простоти: «Ми вираховували своє походження / з Чоколівки, / де не любили чужаків / і чужі слова, / зокрема такі, / як “окупація”». Актуальність подібних рядків сприймається як щось само собою зрозуміле, і це ще одне зайве свідчення того, що маємо справу з *поезією*, провіденціалізм якої є рисою цілком органічною та прогнозованою. Прозирання глибин, — особистих, людських і національних, — це щось, що дається поетові разом із його життям; такі речі не компенсуються досвідом, це мудрість особливого гатунку, — *мудрість поетична*: «Шепіт снігу, що падає, / і сумний шепіт / тихих розмов / про тих, / що заталися стояти на своєму / до останку, / бо знали, / що у Чоколівки є лиш одна надія — / байдужі очі / колишніх кулеметників» («Чоколівка»). Ліричний суб'єкт А.Могильного де-

монструє унікальну (неповторну) здатність відчувати історію свого народу, екстраполюючи її вирви на власну *дорогу болю*: «Твій народ чекав тебе: / і той, хто грав на площі, / чекав тебе, / і зранені, перед полем шибениць / чекали тебе, / і сміливі, горді, красиві, / з мечами в крові / чекали тебе» («Нічні мелодії, 4»). А завершити розмову про поета чи не найкомфортніше його ж таки «Віршем замість епілогу». Віршем, яким іще раз, укотре, стверджується тяглість або й нескінченність голубів і людей цього вічного міста:

Доки падає сніг,
сумні дракони на будинках
пам'ятатимуть нас,
бо це тільки Річард
заскочив до Києва,
щоб побудувати замок і піти,
а ми лишаємось тут
назавжди.

2016 р.

ТАЛАНТ, БАГАТО ПРАЦІ Й ЗОВСІМ ТРОХИ «БОЖЕВІЛЛЯ»

Баран Є. Тиша запитань: Люди. Книги. Життя /
Євген Баран. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2011. — 532 с.

Якщо Ти зауважив, мої матеріали завжди
несли в собі елемент літературного «божевілля».

Якби цього не було, ніхто би не звертав уваги
на якісь там рецензії. Не кажу, що у мене це було
свідомим кроком, але завжди прагнув, аби на мої
окремі міркування зверталася увага не лише
професійних літераторів, але й читачів, тих, кого
я називаю «звичайними читачами»...

Євген Баран (із інтерв'ю з Василем Слапчуком)

До 50-річного ювілею критика та есеїста Євгена Барана побачив світ солідний том його вибраних рецензій, есеїв та інтерв'ю із симптоматичною назвою «Тиша запитань». Симптоматичною в тому сенсі, що вік і досвід схиляє людину до вибагливої тиші; досвід проковує наступні й наступні питання, відповіддю на які найчастіше буває, знов-таки, тиша. Коли відходять у вічність люди, знов-таки, після короткого шуму, — буває здебільшого тиша, лунка й урочиста, виснажлива або рятівна... І тоді я ставлю питання: а чи може бути щось вагомніше за цю тишу? А у відповідь, знов-таки, тиша... Бо тиша — це мудрість; поготів, що деякі питання а рїогі не потребують відповідей. Доробок критика Є.Барана вже й сьогодні приємно вражає. Як відомо, слово «доробок» увів у активний обіг на початку 1920-х років письменник Майк Йогансен (принаймні, це стверджує Юрій Смолич у спогадах про 20-ті роки). Відтоді багато чого змінилося, та й доробки живих і бронзових радянських клясиків найчастіше викликали хіба що читачку іронію або і ядучий сарказм. Наразі я хочу говорити про *доробок* відомого сучасного критика в цілком серйозній манері, не піддаючи жодному сумніву значення та вагу понад двадцятирічної праці сього активного учасника вітчизняного літпроцесу.

Євген Баран, як правдивий кормчий літпроцесу (принаймні, один із небагатьох; особливо ж, якщо пам'ятати економічно убогі й гуманітарно *неможливі* 90-ті роки, коли не було ще літературних агентів, електронних ресурсів і майже не було видавництв, які б опікувались дебютантами та літературною молоддю; щасливим

винятком тоді виявилось американсько-українське видавництво «Смолоскип» на чолі з О.Зінкевичем, яке й створило умови для входження дев'яностників у літературу), привів до літератури кількох молодих письменників (як мінімум, Таню Мальярчук і Олега Криштопу) і ще багатьох підтримав передмовами до книжок або в якийсь інший (наприклад, рецензіями й добрим напутнім словом, як от автора сих рядків) вагомий моральний спосіб. Це та тяжка, але необхідна ділянка праці літературного критика, яку оминають сьогодні більшість із Євгенових колег, але хтось все одно це має робити. І це робив і продовжує робити цей критик, хоча можна лише уявити, наскільки це буває виснажливо або і невдячно, — приміром, із боку дебютантів, які чогось досягають, швидко забуваючи про колишню опіку й підтримку. Зрештою, в цьому немає нічого дивного, бо писав же великий Гайне, що літературні діти пожирають своїх літературних батьків, втім, до цього все одно не просто звикнути. Після цього складно продовжувати підтримувати молодих авторів, опускаються руки, накочують хвилі образ і розчарування. Але у випадку Є.Барана маємо сталу прив'язаність до опікування молоддю й, напевно, усвідомлене розуміння ваги подібної невдячної праці, яку все одно, повторююсь, потрібно робити.

Цей солідний том є добре продуманий і чітко структурований за розділами: Люди, Книги, Життя. Останній розділ є найменшим, таким собі, дещо сумним жартом критика, що має назву «Автобіографічне», а його обсяг — всього-на-всього одна повна сторінка тексту. Втім, і цей факт привертає увагу й закликає до роздумів. Критик на порозі власного півстолітнього ювілею повідомив читачеві лише те, що захотів повідомити: передовсім, про те, що він багато вчився, а ще вчив школярів і продовжує вчити студентів; утім, зізнається: «Все частіше розумію, що нікого нікому я не навчив. З тієї причини, що сам постійно помиляюся». Не варто вчуті в цьому щонайменше кокетування; принаймні, я в свої сорок один можу вже сьогодні повторити ці самі ж слова. Якщо в когось у житті все інакше, це зовсім не означає, що з Є.Бараном *щось не так*. Не помиляється виключно той, хто нічого не робить, — банальне, але неспростовне твердження. Свою фахову справу життя критик так само кваліфікує напрочуд скромно й зовсім без патосу: «Маю гоббі — читаю книги й інколи пишу свої міркування про них. Це можна називати літературознавством, критикою, ще якоюсь холерою. Я називаю це читанням. З любови і покликання». Особисто мені імпонує такий підхід до людської біографії, є в ньому деяка *справжність*, яка не здується

від першого-ліпшого доторку, — навіть і вельми критичного або й неприязного. Ловлю себе на думці, тримаючи в руках цей солідний (532 стр.) том, який створювався переважно в останні п'ять років, що насправді мені відчутно бракує сього критика в актуальному літературному просторі, і це попри те, що його ляконічні рецензії можна не зрідка зустріти в кількох виданнях, а ще — на «Буквоїді», і навіть в ЛітКомГоспі ім. тов. Панченка.

3-поміж інших двох розділів найпильнішу мою увагу привернув розділ «Люди». Люди в літературі і література в людях — для мене, як і для Є.Барана, є найцікавішим, із того, що існує в так званому літпроцесі; зокрема, і в українському. Цей розділ має два підрозділи — «Характерники» і «Незабутні». В першому з них я одразу відчув певний спротив, наштотхнувшись на *ювілейний есей*, а простіше говорячи, панегірик, присвячений В.Базилевському. Я цілком визнаю, що жанр панегірика має право на існування. Але в цьому конкретному випадку панегірикові відчутно бракує іронічної складової. Відтак, ювіляр Базилевський виглядає аж надто білим і пухнастим. І хоча критикові здається, що говорить він «без компліментарства і необов'язкового ювілейного славослів'я», але насправді солодкої патоки значно більше, ніж здатний витримати папір. І, зрештою, це нормально, враховуючи обраний автором жанр, але що робить цей застільний текст-тост у книзі «Тиша запитань», я збагнути так і не зміг, хоча і щиро намагався. Я, приміром, доволі сумлінно читаю *все те*, що В.Базилевський невтомно друкує впродовж тривалого часу в «Кур'єрі Кривбасу», але досі не розумію, у який спосіб, за версією Є.Барана, «він вписує український культурний досвід в загальну цивілізаційну матрицю». Можливо, мається на увазі *імпресії та медитації* В.Базилевського про Миколу Хвильового? («Література не могла бути іншою», — слушно стверджував Юрій Андрухович у вірші «The bad company», спочатку вволю позбиткувавшись над вітчизняними клясиками. Так, не могла вона бути іншою, — ані в ХІХ-му, ані в ХХ-му століттях, але вона мусить бути *іншою* в столітті теперішньому, ХХІ-му. Як на мене, ця проста істина залишилася поза увагою письменника В.Базилевського). А насамкінець, наш критик стверджує, що творчість «Володимира Базилевського-пись-

менника ще не осмислена сучасниками». А чію творчість ці загадкові «сучасники» на сьогодні встигли, як слід, осмислити? Можливо, вже достатньо осмислено постать Василя Стуса й від стусознавчих монографій вгинаються книжкові полиці? Чи осмислено *біль і любов* Григора Тютюнника? Чи Юрка Гудзя? Чи Ігоря Римарука? Чи Олеся Ульяненка? Чи живих і понад талановитих Емми Андієвської, Василя Слапчука, Василя Герасим'юка, Степана Процюка, Сергія Жадана, Павла Вольвача, Тараса Федюка, Івана Андрусяка, Василя Махна, Євгенії Кононенко?.. Чи хоча б хто-небудь, окрім М.Р. Стеха, збагнув, що це був за *дарунок Господній для нації*, відомий сьогодні поодиноким екзотам під ім'ям-псевдонімом Ігоря Костецького? Отож-бо і воно... Попереду надто багато праці, потребуємо розумних і працюючих людей, зокрема, таких, як Є.Баран. Але потребуємо його фахових і людських надзусиль, а не ювілейних панегіриків. Загалом, у цьому підрозділі вистачає ювілейних текстів, але тільки *один* серед них доростає до аж настільки мало обґрунтованого панегірика, чим і привернув мою прискіпливу увагу...

Серед інших статей у першому підрозділі мою увагу не міг не привернути текст «Смертельна відчайдушність канатохідця...», що є рецензією на книгу есеїв Степана Процюка «Канатоходці». Ця рецензія написана, сказати б, у максимально вільному есеїстичному стилі. В ній, як не дивно, небагато Процюка-есеїста, хоча критик уповні віддав належне саме цій іпостасі письменника: «Він вільний, розкутий, безстрашний. Він балансує на канаті, лякаючи глядачів неймовірними піруетами. І в своєму захопленні забуває, що ніякої страховки у нього немає. Зрештою, у цей момент він не зважає на такі дрібні деталі, він відчуває себе творцем і вірить у власне безсмертя, і навіть, якби він зірвався із каната, все одно б не впав. Це була би найвища форма його мистецького лету»... У момент написання цих останніх рядків рецензії Є.Баран своєю чергою стає невимушено алегоричним, але чи його зрозуміє «звичайний» читач? Я не впевнений. Особливо ж, зустрівши на попередній сторінці розповідь про випадок, який трапився із друзями-аспірантами Бараном і Процюком на початку 90-х у м. Києві на станції метра «Завод «Більшовик». Не впевнений, чи потрібні такі інкрустації-вставки в рецензіях. Я так само не впевнений, що потрібно було аналізувати «комплекс батьківської тиранії», який, на думку критика, заважає повному звільненню *прозаїка* С.Процюка: «Він зробив із Процюка літератора, він дав йому силу і виповнив його внутрішнім страхом. Переважає останній. Скільки років Процюк витравлює, видушує

його із себе, а не може позбутися». Як на мене, сього принагідно-примусового психоаналітичного сеансу можна було уникнути, пишучи всього-на-всього рецензію на книгу есеїв «Канатоходці». А про власні взаємини зі згаданим комплексом (якщо це насправду комплекс) письменник С.Процюк понад рік тому написав повість «Бийся головою до стіни», яка невдовзі має побачити світ у «Кур'єрі Кривбасу».

Без найменшого перебільшення прецікавим для мене виявився другий підрозділ першого розділу книги під назвою «Незабутні». Декого з тих людей, про яких пише Є.Баран, я знав особисто, або, принаймні, коротко бачив у своєму житті. З деякими з них я листувався або спілкувався по телефону; книги більшості з них я читав, і найчастіше це було доволі приємне й комфортне взаємлення з книгами та людьми. Серед *незабутніх* чи не найцікавішим у подачі Є.Барана є його вчитель, відомий львівський літературознавець Іван Денисюк. Образ І.Денисюка постає з його власних дев'яти листів до Є.Барана та з невеличкого нариса, жанрово визначеного критиком як «притча про львівського характерника». Це теплий і людяний спогад вдячного учня про свого достойного вчителя; про людину, яка відіграла помітну роль в житті й без якої, напевно, не було би Є.Барана саме в такому вигляді, в якому він є тепер. Доброзичливість, — це, мабуть, чи не найпомітніша риса Івана Денисюка. Такою виглядає ця людина у листах до Є.Барана, і саме таким цей професор запам'ятався мені під час коротких розмов у Львівському національному університеті в січні 2000-го року після захисту мною кандидатської дисертації.

Наступним персонажем із числа *незабутніх* у Є.Барана виступає Павло Загребельний. Постать, насправду, масштабна, — тож, як на перший погляд, тут не до дискусій. Критик таки має рацію, запам'ятаймо ці слова: «Разом із ним відійшла ціла епоха української літератури, відданим солдатом якої Загребельний був більше як півстоліття». Але в тому то й річ, що відійшла *страшна епоха соцреалізму* (а не якась інша та симпатичніша), «відданим солдатом якої Загребельний був більше як півстоліття»... Молодь сьогодні вимагає люстрації бодай *історичної*, як от Богдан Пастух у статті «Дещо про гуманітарні парадокси» (на сайті «Буквоїд», від 25 вересня сього року), а Є.Баран тим часом стверджує в першому реченні своєї рецензії на книгу публіцистики П.Загребельного «Думки нарозхрист»: «Павло Загребельний не потребує ні реклами, ні коментарів». У рекламі П.Загребельний чи пак його творчість, насправду не потребує,

але дозволю собі не погодитись із другим — стосовно коментарів, тобто аналізу, вивчення тощо. Поготів, потребує мого, приміром, коментування одне з наступних тверджень Є.Барана: «Загребельний ніколи не йшов за кон'юктурою, і навіть та кон'юктура, яка утворилася навколо життя і творчості письменника, не має жодного стосунку до нього самого». Дорогий Євгене, хочу сказати я, якби Загребельний насправду ніколи не йшов за кон'юктурою, то він би давно вже пішов услід за Стусом за колючий дріт, або й попереду Стуса, враховуючи, що він значно старший за віком. Чистою кон'юктурою були повісті «Південний комфорт» і «Гола душа»; чимось гіршим за кон'юктуру були романи «Роксолана» і «Я, Богдан». Щодо останнього роману, то навіть комуніст Борис Олійник висловився про нього гостро критично, бо він був і є поодиноким *українським* комуністом. Сьогодні, на щастя, я бачу лише одного сумлінного учня П.Загребельного — це Олесь Бузина, який продовжує ідеологічне роксоланство, започатковане колись Загребельним. Так, я не обмовився, продовжувачем традиції Загребельного виступив саме київський блазень Бузина, а не добротний львівський письменник Юрій Винничук. Чи не тому у листі до Є.Барана метр радянської історичної еквілібристики-белетристики так зневажливо згадує про Ю.Винничука, що добре відчув у його творах погибель власного творива й очищення національних традицій від намулу совка? Ближче до кінця своєї рецензії Є.Баран зауважує: «Я не збираюся полемізувати із Загребельним. У нього своя шкала цінності, яку він вистраждав. І, думаю, що він має право на неї». Я також не збираюся полемізувати із П.Загребельним. У цьому немає жодного сенсу. Я просто більше *ніколи не буду його читати*. І не буду рекомендувати своєму синові. Мій син читатиме, приміром, Григора Тютюнника і, сподіваюся, зрозуміє, на якому закривавленому ґрунті постає сьогодні остання Українська держава...

А Павло Архипович, судячи з усього, так і залишився до останніх своїх хвилин радянським письменником, — монументальним і впевненим у власній забронзовілій величі. П.Загребельний допоміг свого часу О.Ульянєнкові отримати Малу Шевченківську премію, і це — *безперечний вчинок* (бо, наприклад, у віртуальному ЛітКом-Госпі ім. тов. Панченка й сьогодні шельмують найбільшого прозаїка нашого часу); мав намір надати цю премію також талановитій дебютантці Тані Малярчук. У листі до Є.Барана він щиро дивується й навіть ображається на молодий таланти («Номінував Малярчук на Шевч. премію, на жаль, не вийшло, та й сама геніяльна автореса

навіть не чхнула в бік старого Загребельного. Та мені не звикати»); клясик у цьому простому випадку демонструє нерозуміння того простого факту, що в цій країні вже є молоді й талановиті люди, яким не надто й потрібні *такі* премії у *такому* гуманітарному контексті. Після давньої заяви Ю.Андруховича про відмову від Державної премії, літературні *одержавлені старці*, сидючи на персональних дачах під Києвом, зробили вигляд, що ніхто йому й не планував надавати згадану премію. І це зрозуміло: підважити вагу й авторитет Премії — справа цілком скандальна...

На час написання свого матеріалу про П.Загребельного Є.Баран, напевно, ще не встиг прочитати у «Київській Русі» статтю Леоніда Плюща «Мародери», присвячену передовсім П.Загребельному; власне, його етичний чистоплотності й відвертому плагіятові в творчості. Підозрюю, що Є.Баран не сприйме цю викривально-скандальну статтю, заважатиме тінь великого клясика, заважатиме, зокрема, той єдиний лист, який він отримав від Загребельного. Й заважатиме ось цей останній абзац із рецензії: «Свій Храм Слова і Храм Душі (sic!, з великих літер. — О.С.) Павло Загребельний збудував. Це дає йому право чесно дивитися в очі сучасності і вірити в майбутнє України. Для неї він працює і живе». Я не відчуваю жодного задоволення, радше щось протилежне, але мушу констатувати: у тому храмі, про який говорить критик, кривава історія України є повністю фальсифікованою. І останнє: якщо критик Є.Баран бачив, що пише й говорить сьогодні у своїх інтерв'ю син П.Загребельного, він мав би замислитись над якістю збудованого клясиком храму і поготів...

Усі наступні постаті з підрозділу про незабутніх викликають у мене зовсім інші почуття. Це, передовсім, повага, любов і печаль. Бо йдеться про Івана Іова, Антона Морговського, Олеса Ульяненка... З цими людьми Є.Баран, як видно з його матеріалів, був знайомий не надто тривалий час; власне, майже всіх їх він бачив уже на фінішному відрізку життєвих і творчих доріг. Іван Іов, приміром, уже не встиг відповісти на «Двадцять запитань поетові Іванові Іову від критика Євгена Барана»... До свого короткого матеріалу критик додає чотири листи поета, і в цих небагатьох листах постає людина, масштабніша за будь-якого радянського клясика, — ось такий парадокс. А, можливо, зовсім і не парадокс, просто люди бувають різними. І різною постає біля них література і, власне, світ. Бо, що таке світ, як не сума суб'єктивних про нього й довкола нього вражень? У моєму архіві так само є кілька листів від І.Іова. Пригадую свої відчуття від них, бо я уже знав від Є.Барана, що ці листи пише мені людина, якій

жити лишилося зовсім трохи. Це були неймовірно складні відчуття. Поготів, що було в тих листах аж надмір тепла і любови особисто до мене, людини, яка особисто з поетом була навіть не знайома. Я сприймав це як певний кредит усе тієї ж людської любови, як щедре нерозтрачене серце *справжньої* людини, не заклопотаної ані славою, ані грошима, ані якимись преміями...

Євген Баран викликає в мене щиру симпатію зокрема й тому, що здатний виправлятися, тобто коригувати свої, здавалося б доволі міцні переконання й погляди. Як це було у випадку з його рецепцією творчості Олеса Ульяненка. За життя письменника критик його, м'яко кажучи, не жалував, вважаючи, що в творах Ульяненка занадто багато неконструктивної енергетики. Думка не бездоганна, але критик мав на неї власне незаперечне право. Після наглої смерті письменника критик відгукнувся есеєм-некрологом у «Літературній Україні», в якому по-людськи пошкодував не лише О.Ульяненка, але й запропонував дещо інші акценти стосовно розуміння та сприйняття творчості *розчавленого* письменника, чи не єдиного серед усіх нас, — до кінця і гранично чесного. Цей невеличкий текст («Самоспалення як перемога») Є.Барана багато про що говорить. Зокрема й про те, що він, патосно беручи, вміє прощати й уміє сам вибачатися. Тобто Євген Баран є живою людиною; і це *не абищо* — на тлі багатьох інших учасників літпроцесу. Маю на увазі, що жоден критик, який цюкував Ульяненка за життя, так і не вибачився навіть опісля 18 серпня 2010 року. Не вибачився О.Яровий, який на сторінках журналу «Слово і час», мабуть, перший пропонував заборонити твори письменника. Не вибачився і В.Панченко з усім своїм кодом із ЛітАкценту, включно з журі, яке розглядало надання письменникові знущальної премії року «Булька». Ця антипремія оминула Ульяненка, але журі, як на мене, мало від самого початку відмовитись узагалі розглядати кандидатуру О.Ульяненка з романом «Жінка його мрії», що зазнав заборони (sic!) зусиллями помаранчевого режиму. Ось коротка цитата зі статті-некрологу Є.Барана про О.Ульяненка: «Такої одержимості у власному самоспаленні, якою був виповнений Ульяненко, сьогодні важко знайти — се привілей блаженних, пророків і аскетів-схимників. Говорю про тих, хто присвятив себе боротьбі зі злом. Ульяненко був одним із найзапекліших ворогів зла. Щоразу пірнаючи у той відразливий світ, він висвічував його особистим болем-ненавистю, болем-любов'ю, якої не озвучував, тільки прагнув зупинити ту чорноту, яка, мов спрут, оповила світ. Чи означає його смерть, що він програв боротьбу? Аж ніяк. Вона тільки увиразнює

індивідуальний вибір боротьби, бо іншого варіанту бити у дзвін тривоги Ульяненко не бачив. Се його вибір і його боротьба, яка не закінчилася зі смертю письменника». В цій короткій цитаті прозвучало найвище визнання таланту одного з найбільших письменників нашої сучасності. У цій короткій цитаті — увесь Євген Баран. Який може сумніватися та помилятися, але врешті-решт, долає сумніви й виходить на точку найбільшого опору матеріялові. Бо, цілком зрозуміло, що метафізично *приєднавшись* до Олеся Ульяненка, він викликає вогонь і на себе також, вогонь світового зла.

Не менш ляконічною та пронизливою є невеличка стаття-спогад критика про Антона Морговського («Не встигаю вимовити слово»), цікавого та неординарного письменника української периферії. Образ периферії в цьому контексті в жодному разі не свідчить про якість письменника; радше, про настрої, відсутність зайвого галасу й хаотичного руху, якими виповнено реальне і навіть уявне повітря хистких мегаполісів. Ця коротка силуетка критика вкотре нагадає читачеві про письменника, комусь надасть інформаційну послугу стосовно життя і творів А.Морговського. Можливо, когось підштовхне до ознайомлення з небагатьма його творами, поготів, що А.Морговський таки встиг відбутися як письменник, попри виверти долі й страшну виснажливу хворобу. Дивує лише, що критик, звертаючись до бібліографії письменника, так і не назвав видання, в якому за його ж таки активної та безпосередньої участі було надруковано останній завершений роман письменника «Інший» із післямовою Тетяни Тебешевської-Качак. виправляю цей невеличкий недогляд: це був донецький літературно-мистецький альманах «Кальміус» (2004, число 1, с. 118 — 159; післямова Т.Тебешевської-Качак, с. 159 — 162). Утім, може бути, що цей матеріал критика був написаний одразу після смерті А.Морговського, тобто задовго до публікації роману в «Кальміусі»; швидше за все, так і було. (Але, мабуть, варто, подаючи давніші тексти до друку у сьогоднішні, коригувати або доповнювати їх, якщо виникає така потреба). Тож хай це доповнення все ж прозвучить, — а раптом, хтось вже сьогодні зацікавився творчістю письменника й безуспішно шукає сліди давно насправді видрукуваного роману.

Лева частина обсягу тому представляє собою розділ «Книги» й містить кілька десятків рецензій Є.Барана на поетичні, прозові, перекладні, історико-літературні та літературно-критичні видання. Особливістю або й фірмовою відзнакою критика Є.Барана вже багато років поспіль є його пильна увага до периферійних, сказати б,

літературних фактів і подій, які він своїми рецензіями вводить до загальнонаціонального контексту. Роблячи, між іншим, неабияку послугу не лише авторам із провінції, але й самому контекстові. Я більше не знаю жодного критика, який би написав про мало відомого автора (поготів, якщо ходять про поетичну збірку), або про початківця й зробив би це з усією серйозністю й відповідальністю. Колись, дуже давно, щось подібне робив ІБТ. Але про ті давні часи починаю забувати вже навіть я, бо *останні сто років* він не наважується писати без гонорарів. А хто ж заплатить гонорар за рецензію про початківця із Коломиї або Чорткова? В рецензіях на поетичні й прозові видання переважають автори з Правобережжя, і це зрозуміло. В якомусь сенсі, Є.Баран є уважним літописцем літературного розвитку саме Західної України останніх двадцяти років. А з іншого боку, він є незаперечним самовидцем усієї найновішої української літератури. І, хоч останнього разу влітку цього року я бачив його у Франківську в червоній футболці й блакитних джинсах, найчастіше уявляю Євгена Барана таким собі архіваріусом, зберігачем нетлінних скарбів того актуального культурного простору, до якого маю честь належати також і я. Єдине, чого мені не вистачає від Євгена Барана, — це його монографій або, принаймні, ширших аналітичних розвідок про сучасну українську літературу. Втім, попереду в нього ще багато життя й багато літератури, десь у тому майбутньому мають нарешті з'явитися й згадані мною розвідки. В усякому разі, щось подібне — йому цілком до снаги. І, навіть згадане критиком у інтерв'ю із В.Слапчуком, власне «літературне божевілья», — лише сприятиме подібним масштабнішим звершенням...

25 — 26 вересня 2011 р.

ПРО ОБНАДІЙЛИВУ ПАРОСТЬ І ДЕЯКІ ХВОРОБИ РОСТУ

Яр Левчук. Гірка амброзія: Рецензії. —

К.: Вид-во Сергія Пантюка, 2011. — 128 с.

Маємо справу з літературним критиком-дебютантом. І це дуже добре, що поповнюються ряди рецензентів у сучасному літературному процесі, хоча простір цей не представляється хоча б мінімально привабливим і комфортним для молодої людини. Літературна критика не забезпечує жодного комфорту для неофітів, на відміну від прози або поезії. Критиків часто звинувачують у тому, що вони звернулись до жанру рецензії з цілком невтішних причин, — мовляв, у критику йдуть тоді, коли нічого іншого не вміють робити. Щось подібне висловлював, зокрема, й Еміль Сьоран (хоча в цьому випадку варто пам'ятати про індивідуальну *поетику парадоксу і провокації*). Цю відверту банальність невтомно повторюють письменники, які часто бувають ображені на своїх рецензентів. Що ж до актуальності літературної критики, то вона цілком очевидна: сучасній українській літературі вже нікого не бракує, — ані поетів, ані прозаїків, ані навіть есеїстів. (Драматургії торкатись не буду, бо з драматургами в нас традиційно кепсько. Титанічні зусилля Неди Нежданої (Надії Мірошниченко), не говорячи вже про щорічний конкурс «Коронація слова», як не прикро, до сьогодні нічого в цій ситуації не змінили). Інша справа — літературна критика: критиків нам бракує вже досить помітний час. Причин тут є декілька, але говорити про них змістовно тут не час і не місце. Наразі — лише декілька слів про дебютну збірку літературної критики молодого автора, вже добре відомого читачам під псевдонімом Яр Левчук. Його справжнє ім'я також указане на останній сторінці обкладинки, — Ярослав Карпець.

Читати розмисли молодого критика часом буває цікаво з огляду навіть його кумедних огріхів або непослідовностей, які й засвідчують численні труднощі у процесі становлення. Так, він, приміром, вважає, що назва одного з романів А.Кокотюхи є «вельми дивною» й береться пояснювати, в чому, власне, полягає дивина: «Вельми дивна назва нового роману сучасного українського письменника, журналіста, сценариста Андрія Кокотюхи. Від самої назви віє чимось містичним, чи то пак анатомічним, але насправді «Чужі скелети» — це конкретні факти з чужого життя, з якими познайомився головний герой, сорокарічний лікар-хірург Антон Сахновський».

Критик деякий час удається до апології твору, але згодом нарешті звучать справедливі висновки щодо роману: «Образ Антона Сахновського нагадує такого собі холодного й непробивного «Рембо», що з будь-якої небезпеки виходить цілим й неушкодженим. Риси характеру цього героя ніяк не розгортаються, залишаючись на сталому рівні, не терплячи жодних змін і тим самим роблять його передбачуваним й нецікавим». Утім, це ще не останнє речення цієї міні-рецензії. Після з'ясування нікчемності головного героя з точки зору «глибинної» поетики, молодий критик таки всерйоз вважає, що «роман зацікавить любителів пригодницьких детективів, гострих поворотів сюжету, непередбачуваних подій тощо. Книжка легка й захоплююча, змусить хоч трішки співпереживати героям». Після цього варто було б додати цілком доречне для цього контексту «амінь». А насамкінець остаточно канонізувати прозаїка-масовика, який не розуміється на характеротворенні літературних персонажів «гостросюжетної прози» й зовсім не бажає вчитися цій необхідній для будь-якого белетриста науці. Зрозуміло, що молодому критикові, яким на сьогодні є Яр Левчук, зовсім не просто вказати пузатому сорокарічному «метрові» детективної прози його *реальне місце* у літературному процесі. Але послідовність (разом із справедливою, хай навіть і суб'єктивною, критикою) має все-таки бути присутньою, це — поза всяким сумнівом. І цього на сьогодні Ярові явно не вистачає.

Не зміг критик чітко розставити оціночні акценти і у випадку з поетичною збіркою молодого київського поета Вано Крюгера «Ніжна посмішка Берії». А це, на моє переконання, необхідно було зробити, висловивши тим самим власне незайве ставлення до цього *майже* явища (говорю «майже», бо я зовсім не переконаний, що незграбний наслідувач деяких насправді цікавих лівацьких фішок С.Жадана творить у сучасній молодій поезії певне явище). *Некрокомуніст* Вано Крюгер (це жарт не мого виробництва, саме так представляє поета читачеві Яр Левчук) давно заслужив на тверезі та об'єктивно-нешадні оцінки, — надто тривалий час він намагається бавитись із небезпечними та, що головніше, аж надто кривавими символами й тоталітарною емблематикою, щедро викупаною, зокрема, і в *нашій* українській крові. Як відомо, історичний Л.Берія був знищений своїми ж поплічниками, надто вже одіозним вампіром він представлявся навіть вірним ленінцем середини ХХ століття. Бавитись із подібним — це ще зовсім не дорівнює заграванню з поетикою абсурду й катастрофізму; в моєму скромному розумінні,

це — печерний глум і збиткування над мільйонними українськими жертвами. Спробував би цей епатажний автор пожартувати на тему Голокосту єврейського народу, подивився б я, де б він наразі вже був. Дивно, як сього не розуміє молодий і не зовсім бездарний поет. Не менш дивно, що Яр Левчук, будучи критиком із його ж таки покоління не має бажання (або можливості) розтлумачити колезі аж настільки елементарні й доступні речі. Думаю, як і у випадку зі старшим А.Кокотюхою, критик всього-на-всього наштотхнувся на певний або й цілком очевидний авторитет *столичного* літератора Вано Крюгера, а відтак не наважився називати речі своїми іменами. Нічого не сказавши у підсумку про вкрай непритомне блазнювання (настільки непритомне, що чогось подібного годі шукати навіть у метрів цього *підозрілого* жанру, таких як О.Ірванець, Ю.Позаяк, Ю.Андрухович...) і садистично-авторитарний дискурс рецензованої збірки. Такого кшталту літературні ігрища в нас успішно аналізувала Ніла Зборовська, анітрохи не зважаючи на авторитети, звіряючи власне письмо виключно за національним і вселюдським етичним каноном. Справа в тому, що кривава імперія житиме доти, доки хтось буде бавитись із її емблематикою, вдягаючи при тому серйозні та переконливі маски. Маски мають звичку прилипати до облич своїх легковажних господарів.

Підаючи місцями досить жорсткій і справедливій критиці «поезії» «молодого комунара» (так у цій книзі й навіть без лапок, *sic!*) Крюгера, Яр Левчук, тим не менше, вирішив на повному серйозі порівняти один із верлібрів («М. П.») із правдивою перлиною молодого П.Тичини «О панно Інно, панно Інно!». Як на мене, це аж надто ризиковане або й просто безглузде порівняння. Іноді виникає враження, що за серйозною інтонацією критика криється не менша порція сарказму, ніж у рецензованого поета: «Юне серце молодого комунара Вано Крюгера — це не тільки палаючий вогонь ідеології, а також світ яскравих і витончених образів, метафор, ідей, що зацікавлять небайдужих читачів». Водночас, якщо це завершальне речення мовлене всерйоз, критик знову виказує власну непослідовність. Бо його попередні закиди Крюгерові звучали аж надто критично та остаточно: «Постмодернізм може обирати будь-що й паразитувати як заманеться, інше питання чи є в цьому зміст...». Змісту немає, додаю від себе, є лише гра без жодних моральних обмежень. І це вже не просто симптоми, це — правдивий і очевидний діагноз. Декому пора лікуватись.

А з верлібром Крюгера «М. П.» і аж надто непереконливою спро-

бою критика порівняти його з хрестоматійним віршем П.Тичини пов'язана ще одна неабияка прикрість. Будучи причетним до цієї книги в якості автора передмови, я вказав авторові на очевидний факт: вірш П.Тичини має назву «О панно Інно, панно Інно!», тоді як у рецензії він чомусь поймає за радянською версією «О любя Інно, ніжна Інно!». Будучи передовсім фаховим істориком української літератури, я просто не міг не вказати на цю помилку авторові та попросив його виправити кричущий недогляд, що є, мабуть, наслідком пропущених ним свого часу лекцій із курсу історії української літератури ХХ століття. На цьому питанні здавалось вичерпаним, тому я, торкаючись у передмові цих віршів Крюгера і Тичини, згадую, природньо, вірш із назвою «О панно Інно, панно Інно!». Але що я бачу в книзі на сторінці 25-й?! Моя пропозиція-вимога відверто проігнорована, а нещасний Павло Тичина в 2011-му (*sic!*) році гуляє в книзі Яра Левчука з накинutoю сталінським режимом версією назви чи не найвідомішої його поезії (ще й із двома зайвими комами в назві поезії (*sic!*), — окремий кніксен від мене коректорові цієї тоненької книжечки...). І от я наразі думаю: можливо, причина аж такої неувagi до мене полягає в тому простому фактові, що мої послуги, як автора передмови, *зовсім нічого* для видавництва *не коштували*? На майбутнє я про таке буду думати значно серйозніше та жорсткіше; зрештою, жоден досвід не буває зайвим...

На відміну від Вано Крюгера, іншому молодому поетові, Павлові Коробчуку, з толерантністю критика пощастило значно менше; тут уже акценти розставлені досить чітко або навіть, з огляду на молодий вік самого критика, дидактично-нав'язливо: «Відколовшись від епікурейців, як новий справжній сектантолог, Павло Коробчук назвав своє вчення «Кайфологія», як справжній Заратустра усамітнївся, а потім знову прийшов, сповістивши людям істину, сповістивши про Кайфологічну свободу усьому народові земному! Цей новий рух набуває все більшої популярності, він охоплює маси, тисячі людей й Павло Коробчук стає поетичним... В умовах душевної неволі й занепаду, процвітання пофігізму-кайфологізму, поезія Павла Коробчука стає авангардом, виразником ницості духа та убогості рядка сучасної молоді постмодерністської поезії й молоді загалом. Цінності сучасної молоді зводяться лише до одного простого слова — «відірватися», а тексти Павла допомагають їм це зробити. Збірка якраз і розрахована на конкретну аудиторію: підлітків». Складно не погодитись із критиком та його категоричністю, але треба до певної міри зважати й на постмодерністську несерйозність

узагалі й на цю змістову поетикальну екстрему в збірці конкретного автора. З іншого боку, критик цілком слушно вказує на поетичну скороминущість опусів П.Коробчука: «Проблема в тому, що адресат Павла Коробчука — це молодь, яка дуже швидко змінюється й виростає у дорослих самостійних людей, і те, що було важливо колись, з часом втрачає свою цінність. Підлітки виростуть, для них книга Павла Коробчука стане чужою, такою, що не відповідатиме потребам ринку, моди. «Кайфологія» ризикує стати недовговічною наукою, тобто такою, яка задовольнить сучасність (декілька поколінь), а не вічно живий духовний голод людини. Народиться нова «логія», яка задовольнятиме нові потреби обивателів». Я б своєю чергою додав, що подібна творчість цікава лише виключно у контексті особи самого автора та у форматі його ж таки живого мовлення на слем-фестивалях і презентаціях. Поза ними ці твори не мають жодного шансу на відгук у читацькій свідомості. Водночас, як усім відомо, центральний меседж ліберальної етики (постмодернізму) закликає жити швидко й померти молодим, тому молодіжна українська поезія нічого не вигадує, лише підлаштовується під *тоталітарний споживацький камертон*. І це насправду нагадує добровільне рабство в чужих естетичних контекстах, замість логічного вибору на користь традицій національної модерної культури. Тому дозволю собі розлогу цитату, яка ілюструє цілковиту притомність нашого молодого критика: «В полоні такого рабства сучасності, коли індивідуальне мислення зливається з масою, коли індустрія розваг стає ідолом, якому повсякчас потрібно поклонятися і відносити хвалу, коли викинені за борт увесь багаж накопиченого людством досвіду нівелюється й пластикова цивілізація заповнює свідомість — залишається просто танцювати на попелі зруйнованого постмодернізмом буття. Ці процеси супроводжуються банальним римуванням, верлібровою розпущеністю рядків, слабкими поетичними тканинами, які ось-ось розійдуться по швах. Таке враження, що ейфорія, дух непомірної розважальності отримані від наркотичного сп'яніння, дозволяють поету абияк писати тексти. Я не буду тут писати про те, що переживає і про що пише ліричний герой, бо кожен наступний рядок, вірш породжує відчуження та неприйняття такого безладно-збоченого погляду на світ й на себе. «Кайфологія» розчиняє двері усім гріхам й інстинктам, всьому безладу, всьому найпопсовішому та найчорнішому в естві людини. Чи готові ви до такого при читанні поезії Павла Коробчука?». Жорстка, але справедлива оцінка. Наголошую, що це уявна розмова представників одного літературного

покоління. Тож, навряд чи варто говорити надалі про боротьбу поколінь у нашій літературі. Єдиний локус таких розмов і дискусій — боротьба естетик, протистояння моралі та аморальності; а приналежність до певного покоління — виявляється фактом відверто факультативним, ледве не випадковим. І це показовий феномен, що постає при читанні рецензій цієї книги.

Чи не найпоказовішими в книзі є рецензії на поетичну збірку Наталії Пасічник і на книгу прози Олега Коцарева. У першому випадку критик доволі успішно презентує публіці чудову ліричну поетку з провінції, яка, уникаючи галасливих тусовок, тим не менш продукує якісну сучасну поезію. В рецензії «Легке читиво від Олега Коцарева» критик, зокрема, знаходить доволі цікаву паралель сучасного українського тексту із казкою Оскара Вайльда. Водночас підсумкові судження критика в цій рецензії — явно не на користь О.Коцарева: «У Вайльдівському закінченні «Кентервільського привида» є логіка, а в Коцаревському повідомленні якась незрозуміла розв'язка. Ліна чомусь народжує горобців (до чого тут взагалі горобці?), незрозуміло, що стається з Вишневецьким, чому Ліна стає лунатиком? Чому зміни в її житті ніяк не впливають на лунатизм та відносини з привидом? Цей текст залишає поки самі запитання. Напевно, автор хотів створити фантастично-містичне оповідання, але оця кількість нез'ясованого в тексті, змушує замислитися про його якість!». Питання якості українського мистецького продукту свого часу постійно переслідувало Майка Йогансена, як свідчить Юрій Смолич. Як на мене, цей *привид якості* має й сьогодні (або ж — особливо сьогодні) переслідувати й наших сучасників, зокрема й критиків; добре, що молодий критик ставить саме цей, а не інший акцент у розмові про логіку й підстави сучасної прози, — хай навіть і відверто розважальної, постмодерністської прози. Втім, якщо всерйоз дивитись на прозу Коцарева, то, як на мене, варто мати на увазі й поетику сюрреалізму (подібна *реальність тексту* просто волає в напрямку свідомості критика, але він чомусь не відгукується взаємністю).

Розмисли критика частенько завершуються використанням доволі емоційної пунктуації, що можливо, вказує на деяку надмірність емоцій, але, мабуть, вона спровокована рецензованим текстом: «В меседжі (який більше нагадує невелике оповідання) «Неймовірна історія правління Хлорофітума І» (яким і названа збірка), що більше схожий на попсовий бойовик, де божевільний диктатор-монарх Хлорофітум І робить безглузді вчинки (виганяє людей з тролейбуса,

чавить танком автомобілі, виганяє молодят і гостей з весілля), які нагадують маячню, сплетену з гіпертрофованої реальності, пустої вигадки, подій, що не вкладаються в рамки розуміння. Кіно перекочує в телевизор, то краще увімкнути бойовик і не напружуватися, аніж читати оці не склеєні до купи фантазії?!». Або в іншому місці: «Так само і в повідомленні «Сентиментальне» стосунки між хлопцем і дівчиною закінчується (граматичне неузгодження, мабуть, треба — *закінчуються?* — ще один кніксен коректорові. — *О.С.*) тоді, коли дівчина Ірина (головний персонаж) дочитує Джойса. Хоча до чого тут Джойс? І як Джойс вплинув на їхні стосунки, залишається нез'ясованим. За браком ширшого опису та деталей слово «стосунки» є просто словами, які нічого не значать у цьому меседжі і їхня літературна основа змушує замислитися над тим, а чи були це справді стосунки?!».

Так, питання: *до чого тут Джойс?* — є вельми цікавим. І над ним критикові ще можна було б подумати-поміркувати. Джойс — у своєму найвідомішому і найтривалішому в читанні романі, давно вже перетворився на монструозний інтертекстуальний згусток-тромб, широко експлуатований ще в добу модернізму, не говорячи вже про пізніші часи. Дочитати Джойса — здійснити *деякий* вчинок; можливо, це і мав на увазі прозаїк О.Коцарев, на цьому тлі розрив стосунків (сучасних, відверто факультативних, можливо, *суто сексуальних стосунків*) — не представляється чимось аж надто дивним. Принаймні, мені. *Дочитати Джойса*, — це ніби пройти певну й доволі серйозну ініціацію модерністичною культурою. *Дочитати Джойса*, — це ніби *стати Джойсом*. *Дочитати Джойса*, — це, можливо, щось вагоме дізнатись про власне життя. Водночас, деякі питання-претензії критика грішать помітною та надмірною риторичністю: «Невже казковість оповідань, містика, фантастичність це те, чого потребує сучасний читач? Невже корпус написаного Гоголем, Гофманом, Вайльдом, не зможе задовольнити духовної спраги сучасної людини? Питання залишається відкритим...». Навряд чи це питання є аж настільки оголено-відкритим. Бо остаточно й суто технологічна справа мистецтва полягає не в тому «що», а в тому «як» використовуються письменниками старі, як світ, матриці, канони, *мандрівні* сюжети тощо. Переписати Гоголя не можна, писати сьогодні краще за Гоголя — неможливо. Але можна писати так, як сього вимагає *теперішній* час. Бути сучасним — автоматично означає бути великим письменником. Таких письменників ніколи не було забагато — ані у нас, ані в Америці

чи Європі. Але сьогодні їх значно менше, ніж у XX столітті. Це є наслідком двадцятирічного панування в українській культурі постмодерністської (ліберально-демократичної) етики й відповідних до неї мистецьких технологій.

Ще одна *хвороба росту* молодого критика дуже добре помітна в рецензіях на поетичні збірки Богдани Матіяш. Найбільші претензії критика стосуються сьогорічної збірки «Твої улюблені пси та інші звірі». Зокрема, він дивується тому, «що ці звірі надто милосердні й добрі, аж занадто «християнські». Вони принципово не можуть покусати чи вбити. І дуже різко резонують з реальністю, природною поведінкою у своєму середовищі (лев, наприклад, хижак і кровожерлива істота)». На цьому урву цитування і прокоментую. Таке враження, що критик забув, де його речі і яку саме книгу він тримає в руках. Переплутавши, треба думати, збірку поезій із фаховою зоологічною розвідкою. Не говорячи вже про те, що той же лев (левиця, якщо зовсім точно) виходить на полювання і вбиває виключно відповідно до вимог власної фізіології, бо харчується м'ясом, і на це вже немає ради. Побачити звірів добрими, а разом *не менш добрими* побачити і їх друзів людей, — нормальне бажання поетки. Хай навіть і дещо дитяче бажання. А вже зауваження критика в тому сенсі, що «в ідеї гармонійного співжиття тварин і людей Б.Матіяш теж нема особливої оригінальності», і одночасні апеляції до Святого Письма — не витримують жодної критики. Бо це виглядає так, ніби він ніколи не чув про інтертекстуальність, не говорячи вже про використання біблійного тексту в художній літературі в якості претексту, або ж загально значимих для християнської культури символів і алегорій, і то впродовж доволі тривалого часу, — кількох тисяч років. Загальний висновок рецензента щодо цієї книги вкладається в якихось п'ять речень: «Поетеса невдало намагається копіювати Священне Писання. Цей світ такий прекрасний, щасливий і всі у ньому добрі й гармонійні. Вона навіть не пробує його якось розфарбувати, надати нової барви. Саме така ідилічна одноманітність вбиває будь-який інтерес до її поезії та ліричного героя. Одноманітна форма, поєднуючись з одноманітним змістом, змушує позіхати вже десь після 15 сторінки». А сторінок у цій збірці аж шістдесят, тож можна незле відіспатись, — продовжую думку критика. Втім, як і в багатьох інших рецензіях, Яр Левчук спочатку робить спробу «поховати» поетку, а наприкінці, дещо несподівано, припрошує читача, який ґрунтовно втомився від цивілізаційного спау, саме до поезій Б.Матіяш... Але якому з

цих двох прочитань критика має довіритись уявний, ще й утомлений, читач?

Я думаю, що поети як найбільш драматичні істоти цього світу, можуть собі це дозволити, — і мовчати, і говорити. Їм вільно провадити всі ці неспішні розмови з Богом, адже це їм, і виключно їм — доступно торкатися вічності. Про це писав Стефан Малларме, про це знав Тарас Шевченко. Про те, що й *майбутнє належить виключно їм, поетам*, уже давно написав Генрі Міллер. Останні дві поетичні збірки Б.Матіяш, напевно, виглядають не надто звично, — навіть як на наші еклектичні часи, навіть для читача зі стійким імунітетом до будь-яких літературних експериментів. Ці довгі рядки, що переносять думку, як потік несе воду, перестрибуючи з каменю на камінь... Іноді навіть виникає спокуса потрактувати ці тексти за прозу, втім, одразу притлумлюєш це бажання, розуміючи, що для прози тут забагато урочистого патосу, позаяк це розмови *не з кимось*, а з Богом. Утім, як на наші часи, треба мати поняття й про алегоризм ситуації; всім нам буває потрібно поговорити із Богом, — і ми говоримо: іноді подумки, часом — уголос, але це зовсім не означає, що розмовляємо саме із Богом. І *хто такий* Бог? Дух? Син? Чи Батько? — з ким саме бажаємо говорити, й хто на правду відповідає на наші звертання чи пак молитви? Врешті, це не конче мають бути молитви; Богові можна й анекдот розповісти, й поскаржитись, і поділитися радістю. З Богом можна говорити про все на світі. Але чи говоримо? Все залежить від того, чи ми боїмося Його, чи, всього-на-всього, любимо... А це вже серйозне питання етики; питання непросте, як мент духовної ініціації, суттю якої завше буває вибір. Вибір не конче поміж життям і смертю, — бувають і простіші побутові ситуації, етичний зміст яких виглядає не менш вагомим. (Приміром, така щоденна дилема: поступатися місцем жінці у транспорті чи сидіти на своєму законному місці, а вона хай і далі стоїть на своїх незручних довгезельних шпильках, — адже це не для вас, а для когось зовсім іншого вона приготує пізніше вечерю й одягне сексуальну білизну, то при чому тут ви? І ви, природньо, продовжуєте сидіти, напружено втупившись у немите вікно. І за вами — жодного злочину, все справедливо. Але Ігор Костецький зовсім інакше вирішив цю проблему в коротенькій новелі «Поїзд раз-у-раз спинявся»). Я не чув, як читає ці вірші вголос сама Богдана, але ще сподіваюсь почути. І, можливо, тоді мені відкриється більше, інакше й глибше. Але й у процесі взаємнення з її поетичними збірками стає зрозуміло, що ми присутні

при заснуванні чогось, на кшталт нової для української лірики *поетикальної традиції*; і при цьому мені чомусь спадає на думку поет Езра Луміс Павнд; я можу наразі лише здогадуватись, чому саме *він* спадає на думку. Та про це розповім якось іншого разу.

Інший текст, «Буття мови у «Лексиконі таємних знань» Тараса Прохаська (спроба наукового аналізу)», зраджує ще одну, наразі вже методологічну, молодість автора, бо ні рецензією, ані, поготів, науковою статтею, насправді, не є (так само, як не є *статтею* текст усього лише на п'ять сторінок про М.Зощенка, вміщений наприкінці цієї збірки, і в якому немає нічого такого, чого читач не знайшов би у Вікіпедії й інших подібних джерелах. Зрештою, як зазначає автор, це був текст для газети «Молодь України», але що він робить у збірці рецензій, незрозуміло). Він починається із зайвої, в інформаційному сенсі, презентації *одного з найвідоміших* сучасних українських прозаїків. До того ж, допущені ризиковані твердження про недостатню вивченість творів Т.Прохаська. Як на мене, про цього письменника написано дуже багато — хорошого й різного, починаючи з відомої передмови Ю.Іздрика до першої книги прозаїка «Інші дні Анни». Інша справа, що *останнім часом* пишуть про нього значно менше, але це значною мірою пояснюється тим, що Т.Прохасько вже деякий час не тішить читачів новими творами, вдавшись натомість до безкінечного копіювання в різних видавництвах творів, сказати б, хрестоматійно відомих. Критик подає бібліографічну статистику, беручи її, можливо, з пошукових систем, але марно він довірився підступній машині. Ліпше пішов би до фондів найближчої наукової бібліотеки ім. В.Вернадського й погортав періодику, збірники наукових інституцій і автореферати дисертантів. Утім, аспект художньої прози Т.Прохаська, який зачепив наш критик, є насправду один із найбільш актуальних, який, власне, й витворив феномен Тараса Прохаська. З іншого боку, це тема для значно ширшої розвідки, для монографічного, приміром, дослідження. Закрити чи то уявну, чи цілком реальну наукову лякуну в прохаськознавчих дослідженнях своєю *спробою* на декілька сторінок Левчукові не пощастило. Втім, на це в нього є ще час. Я наразі звертаю увагу молодого критика на необхідність максимальної серйозності в підході до відповідного предмету дослідження; це — у якості основної поради на майбутнє.

20 листопада 2011 р.

ОПТИКА ІММОРАЛІЗМУ

Аморалка — 2: [Антологія] / Упорядник

А.Краснящих. — Харків: Фоліо, 2013. — 348 с.

Дівчата і хлопці моєї юності!..
Це сімдесяті роки, слава Богу!
Ви фарбуєтесь вітчизняною косметикою,
ви одягнені у все радянське, у вас не такі
довгі ноги, які в моді зараз,
але у вас непогані ноги, чорт забирай!
Де, де ви, мої п'ятнадцятирічні дівчата,
де ваші поцілунки, де ваші юні груди, —
юні рибки, де ви?.. Вас змінили
ці бездушні триперні городянки,
і нічого кращого не передбачається!
В.Шнайдер. «Записки сільського єврея»

У рецензії на перший випуск антології «Аморалка» («Фоліо», 2010; упорядник — Сергій Пантюк) я, зокрема, писав: «Такі книги, такі тексти та ще й у такій концентрації — просто призначені для провокації, епатажу та цілковито логічної заборони. Це зрозуміло. І це логічно, якщо в інформаційному просторі цієї країни насправді не сплять *якісь вартіві від моралі*. Бо що відбувається? Певна кількість розкутих людей (здебільшого, не надто молодих, як завше і буває в подібних випадках) управляються у відвертій аморальності. І тим самим, насправді, плюють ув обличчя згаданим цензорам-вартівим. Конфлікт видається неминучим, а поведінка учасників неодмінно сформує моделі новітнього суспільного протистояння, запропонувавши для обговорення ряд цікавих питань: хто кого, і за ким майбутнє? Чого прагне сучасний імморалізм і куди він рухається? У чому глибинна мета постульованого письменниками імморалізму? Це свідомий протест чи *всього-на-всього* весняні розваги в осінніх перестарілих садах?» Та рецензія лишилася незавершеною, натомість про антологію «Аморалка — 2» (упорядник — Андрій Краснящих) я вирішив таки написати. Поготів, що суттєві відмінності у підходах упорядників проливають світло на деякі речі, — по своєму, досить цікаві, вагомі та симптоматичні.

Що змінилося у другій «Аморалці» в порівнянні з першою? Деякі суттєві відмінності є. Приміром, *Каріна* Тумаєва трансформувалася у *Карину* Тумаєву. Якщо в біобібліографічній довідці 2010-го року

повідомлялося, що *Каріна* «любить секс та повийобуватися», то у довідці 2013-го року такої інформації вже немає, натомість дізнаємося, що авторка «навчається в Київському національному торговельно-економічному університеті». Певно, має місце *дорослішання людини*. Якщо в першій антології юна поетка була представлена виключно віршами, — переважно про носіїв сперми та «секретуток», які перетинаються у аптеках («І коли я проходжу аптеками / В черзі там пропадає це місиво / Наркомани й бомжі за колесами, / Секретутки ж — за презервативами»), то в другій книзі маємо її прозовий шкіц «Секс як мистецтво». Звернення авторки до прози свідчить, знов-таки, про наступні ініціації дорослого віку. Втім, молодість її оповідачки, на щастя, ще не позаду, а цілком у часі теперішньому, що і засвідчує текст: «Отже, я вирішила святкувати переродження іще до того, як переродилася, і це дало результати. В процесі алкотрешу, де я не помічала нікого, раптом помітили мене. Після певних метаморфоз у розрізі мого моралізму ми вирішили скласти усний контракт. Секс без жодних обов'язків. Можливо, я була занадто молода для таких стосунків, але ситуація виправилась. У таких випадках нерви не відіграють великої ролі, людина перестає хвилюватися за іншу людину і за зв'язок із нею, що дозволяє зосередитися на сексі і відкрити себе. Якщо не брати до уваги усі філософські дискусії і погляди на життя пари мільйонів людей, то такий стан речей можна дійсно назвати свободою». Ключове слово у цій цитаті — *свобода*. І мені це смакує. Письменниця на правильному шляху, позаяк удається до правильних слів. Що ж до фахової майстерності, то вона не забариться разом із життєвим досвідом. Між іншим, її поезії у першій «Аморалці» мені так само сподобались, у їх тілі був *зміст*, на відміну від бурлескно-балаганних віршів інших учасників тієї антології (Вано Крюгер, А.Полежака, М.Леонівич). У поезії «Три шиї трамваїв» *Каріна* сформулювала тріяду «кохання — любов — свобода», і — саме у такій, невипадковій, послідовності. В іншій поезії лірична героїня демонструє неабияке розуміння чоловічої природи: «Так, я знову прямую на Північ / до Сузір'я Маленького Хлопчика, / Що ховається за великим членом, / Спину йому чухаючи після коїтусу» («Дівчинці, яка ходила пізно вулицями, і їй перерізали горло»). Не говорячи вже про розуміння постмодернізму, як головної чуми нашого часу, в поезії «Постмодернізм»: «Я бачила літературу в домовині. / Першими на похорон прийшли перекладачі, / Вони розкинули руки і обійняли хрест, зчепившись долонями, / На їх плечі стануть поети. Данте нишком розведе вогнище з листа — / Так і пом'януть...

/ Критиків не було». І далі — за текстом; хорошим, без перебільшення, текстом. Усім рекомендую.

Але найголовніше, що є відмінного у новій «Аморалці» у порівнянні з попередньою, — це присутність у книзі творів вітчизняних авторів, які пишуть російською мовою. Не всі з них мешкають в Україні, але, судячи з текстів, вони пам'ятають про свою батьківщину. І це прекрасно. Не в сенсі нав'язливого патріотизму, а в промовлянні ґрунту, з якого проростає їх творчість, — незалежно від того, де вони нині живуть, — у Мюнхені (Александр Мільштейн) чи у Вероні (Маріна Соріна). Поєднання в такий от соборний спосіб україномовних і російськомовних письменників-співвітчизників є абсолютно позитивним моментом антології, впорядкованої харків'янином Андрієм Краснящих. Як на мене, це єдиний шлях до нашого спільного українського майбутнього. Письменників із україномовного боку я знаю доволі добре й не перший рік, натомість твори російськомовних харків'ян, представлених у «Аморалці — 2», я читав уперше. Читав, додаю, із задоволенням. Передовсім йдеться про А.Мільштейна, Е.Безродного, А.Пічахчі, М.Соріну та В.Шепелева. Ці автори пропонують досить широкий стильовий спектр — від міської іроніки («Самоучитель» та «Маленький Костя» Е.Безродного) та клясичного абсурдизму («Дурное место» А.Пічахчі) до ускладнених тектонічних структур із імплементацією до них чужорідних елементів, що сприяє виникненню майже сюрреалістичних ефектів (уривки з роману «Бытовые неудобства и удивительные приключения» В.Шепелева). Інші ж (А.Мільштейн і М.Соріна) у художній спосіб досліджують проблеми моральності у відверто дорослих, сексуальних дискурсах (вдаючись, зокрема, і до елементів порнографічного зображення, як от М.Соріна), причому в кожному випадку привносять елемент екзотичної *гуманітарної географії*, що виглядає, мабуть, як *тенденція*.

А поза тим, *усе, як завше*. Чоловіки здебільшого переймаються тим, як розповісти про «тіло жінки»; жінки, натомість, нічим таким не переймаючись, розповідають про сперму й члени, як от Маріна Соріна у майже порнографічній новелі «Аеро». Ясна річ, *усе*, що має місце в новелі, відбувається з оповідачкою. (Це я до того, що ім'я у неї, як і в письменниці, Марина): «Он зайдет, одним движением закроет воду, другим закутает в полотенце, скажет спасибо и отнесет в комнату под одеяло, и пока Альберто будет снова мыться и приходит в себя в одиночестве душа, Фрэнк меня выебет, сопровождая резкие движения мягкими словами, поспешно доводя до

конца все начатое и не законченное этой ночью. Выебет сзади, зажав (и правильно) рукой мой рот, другой сжимая окончания груди, лаская губами шею, закорачивая все цепи у меня внутри». Це так героїня спілкувалася з двома літунами-іноземцями (а між цими суворими чоловіками існують і свої непрості стосунки, тож, *усе трохи складно*). Після іноземців надходить черга літуна-росіянина, біля якого оповідачка тимчасово є перекладачем: «В шоке от галантности формулировки я обнаруживаю перед глазами стоящий стройный и жилистый член, проходящий от моих глаз до рта движением его руки. Головка трется о мои губы, губы неизбежно приоткрываются, впуская член героя, лаская скульптурную форму члена, проводя по всем складкам и изгибам. “Соси”, — доносится сверху, и я завожу его в рот насколько могу, сжимая губы кольцом вокруг ствола, в механическом движении, пока он не кончает мне в рот. Горькая обильная сперма сглатывается вся». Ось так, приблизно, воно й буває, якщо розслабитись і довіритись жінці-письменниці. Це вам не *ги-ги-и* Юрія Винничука з його ж таки оповідання «Ги-ги-и».

Втім, не всім письменницям ходить лише про сперму. Карина Тумаева, приміром, навіть у контексті наголошено еротичному («Секс як мистецтво»), розмірковує не лише про секс, але і про мистецтво; про вибір пріоритетів, виходячи, врешті-решт, на проблему свободи, — жінки, людини й мисткині. Позірна риторичність у вирішенні заявленої проблеми («Уся ця катавасія починалася з дилеми і призвела до дилеми...») вирішується на користь свободи і творчості, на користь мистецтва, а значить, і на користь людини. Інша авторка, Барбара Редінг, так само уникає безпосереднього занурення в сперму, вдавшись натомість до прозорого алегоризму, не позбавленого відвертого еротичного флеру. У невеличкому етюді «Яблука і виноград» маємо віртуозне (і, при цьому, без жодного натяку на пуризм) вирішення старого питання про найголовніше. Оніричний дискурс сього твору обгортає читача сувоями тремкого абсурду, спровокованого, насправді, страшною реальністю: щоночі приходиться хто-завгодно («якесь малолітнє одоробло, йому не більше шістнадцяти», і «кєндюх років під п'ятдесят»), а той, хто їй потрібний, — лише раз на тиждень. Із тканини такого реального побуту й болючо-нав'язливих снів оповідачки проступають контури її несвободи. Втім, можливо, він *уже поруч*, тож, алегоричні яблука і виноград, як і все інше, — *лише для нього*: «Урешті, чоловік, з яким раз на тиждень я борсаюсь у постелі та якого люблю, може написати sms, що хоче і чекає. Я привезу для нього яблука і виноград».

Що можна сказати про інших учасників антології? Погляньмо на групу, так би мовити, монструозну, себто на письменників із відомими іменами. Скажімо, уривок із відомого роману Андрія Куркова «Последняя любовь президента» (2004). Цікавий фрагмент, парадоксальні реакції персонажів на банальні життєві ситуації довкола грошей і сексу. Все чинно, добротно та інтелігентно, — якщо не в житті реальних людей, то в художній прозі А.Куркова. Питань немає, окрім одного: що робить цей уривок у антології? Так само не зовсім ясно, яка користь із надмір ляконічних уривків із роману «Пророк» Олеся Ульяненка. Поготів, що цей письменник у принципі не потрапляє до дискурсів аморальності, навіть і в тому випадку, якщо має місце гра з інверсованими (у площині *форма / зміст*) сенсами. О.Ульяненко, навпаки, як на мене, — один із найпомітніших моралістів своєї доби. Його *крик у київській пустелі*, як пам'ятаємо, нарешті почули у якихось малоросійських комісіях, щоправда, витлумачили специфічно, по-своєму, суто по-постмодерністському, вдавшись до придушення того, що варто було би популяризувати, підтримувати й навіть нав'язувати, якщо чиновники насправду дбають про моральність суспільства. Хтось, особливо стурбований, спроможний помітити в прозі письменника виключно ось таке: «Потім їй захотілося трахатися, і вона спробувала це зробити з пляшкою шампанського. Потім дико і довго лаялася на себе у дзеркало. Розверталася сідницею, запускала пальці у вульву, але ніяк не могла кінчити». Але варто бачити і серйозніші речі: «Місто і держава не мали тут, як і скрізь, чітких орієнтирів, кордонів та координат. Часто людина мала їхати в одну точку, а потрапляла в іншу, або хтосьна-куди — до самого чорта на роги. Останній частенько в цих місцинах виконував дуже кропітку роботу по збиранню макових голівки. І вся ця біло-молочна продукція, перетерта, перепарена на найдрібніші часточки, висипається на гудрони великих міст, і ти не зчуєшся, як відсмоктуєш під повним шурів контейнером у араба за пакетик розбодяженої ханки». Зрештою, і у першій цитаті йшлося не про щось абстрактне та загальне, а про кричущу іманентну аморальність сучасної буржуазії, про так звані вершки ліберального суспільства, які *з гряди одразу в князі*, — з відповідними наслідками не лише для нашого сьогодення, але й на наступні сто років також.

Те саме з *фрагментом із роману* Юрія Винничука «Весняні ігри в осінніх садах» (2005), про що чомусь замовчано, й текст «Обід» фігурує як самостійний твір. Бурлескний та життєстверджуючий (ренесансний?) гумор письменника давно відомий українському читаче-

ві й він, можливо, представляє у антології інваріант безпосередньої аморальності, взятої нахрапом, себто живцем. Причому, не ходить про порнографію, а виключно про специфічну авторську оптику *тотального бурлеску, бурсацького гумору*: «Кожна з моїх дівчат мала якусь свою неповторну грань, котрої не було в іншій. У Віри був інтелект. А дівчина з інтелектом трапляється ще рідше, ніж цілка. <...> Коли я лежав на Вірі, мені здавалося, що переді мною уся книгозбірня світу. Граючи Віру, я грав Гертруді Стайн, Вірджинію Вульф, Айріс Мердок, Емілі Дікінсон, Франсуазу Саган, Сільвію Плат, Наталі Саррот, Джоан Роулінз, Лесю Українку й Оксану Забужко. Вони лопотіли до мене всіма мовами світу, і я почувався поганським жерцем, який мусить безперестанно когось грати, приводячи таким чином в рух цю гівняна планету». Задля *безперестанного грання* можна було б згадати ще багатьох, не оминаючи увагою не лише Раїсу Троянker, але й Ліну Костенко, Євгенію Кононенко, Ірен Роздобудько й десятки інших — і мертвих, і живих, і ненароджених іще письменниць. Але, найцікавіше було би дізнатися, чи бачив Ю.Винничук світлина Гертруди Стайн ще перед тим, як заніс її до уявного реєстру свого оповідача? А загалом, Ю.Винничук доволі ужитково-пізнавальний автор: «У жінок будь-якого народу є свої конкретні частини гардеробу, які вони захищатимуть до останку. В галичанок — це майтки. Ви можете усе з неї поздирати, гладити всюди, навіть у тих екзотичних місцях, які знаходяться в... але зняти їх вона вам не дасть, вона вхопиться за них пальцями, аж ті побіліють, вона буде схрещувати ноги в такий замок, що, здається, лише смерть змусить його розімкнути...». Ось такі вони, жінки окремого *галицького народу*. Інша справа, про яке конкретне століття розводиться автор, невже про ХХІ? Пізнавальним та корисним для необізнаних читачів Ю.Винничук представляється не лише в актуальній етнології, але і в питаннях, сказати б, інтернаціональних або й зовсім уже космогонічних: «Пробивання цілочки — акт, сповнений драматизму. Є безліч чоловіків, які за все своє життя не зустріли невинної дівчини. Не знаю, за що мене Бог покарав, але доля мене пригощала переважно цілочками. Я зрозумів, що цей хрест я мушу нести з гідністю, і я ніс його не ремствуючи, але й не мліючи від захоплення. Цнота — це щось таке, що єднає панну з пречистою дівою, і втративши її, вона рве цю сув'язь. Тонесенька пелюсточка цілочки, як мембрана у вусі, чутливо приймає сигнали з космосу і посиляє назад, коли ви її пробиваєте, у небесах відбуваються незворотні катаклізми. Тому дівчина, яка пригостила вас своєю цнотою, чомусь вважає, що ви з того

часу стає мовби вічним сторожем її піхви». Присутність подібних абзаців у книзі є по-своєму виправданою, але, в такому разі, особисто мені хотілося б отримати від Ю.Винничука чогось новенького замість жованих плівок зразка 90-х.

Що робить у цій антології Іван Драч, — знов-таки, не зовсім зрозуміло. Хіба що представляє якусь окрему аморальність шістдесятників на останньому етапі становлення-розвою-зникнення? Зрозуміло одне: це в жодному разі не вірші, і це не література, це просто «тексти», не гірші, але й не ліпші за ужитково-прикладні *тексти* А.Полежаки й інших двотисячників. Із чого можна виснувати цілком об'єктивне розуміння актуальності шістдесятника І.Драча в нашу добу супермаркетів. Таки не помилявся Василь Стус, коли писав із концтабору: «Драчеві вірші в Літ[ературній] Україні — то не шедеври. Прочитав я — і гірко стало за поета. Він, мабуть, уже потерпає перед читачем, бо сам знає, що його лодія — розсохлась, відколи він її витягнув із болота шістдесятництва. Доля його дописується трагічно. Боляче мені за нього, як боляче» (лист до дружини й сина від 1. 02. 1985). Драчеві вірші, вміщені в цій антології, навряд чи взагалі мають хоч якийсь, хоча б приблизний стосунок до лірики. Воно й зрозуміло: поет бореться з віршами вже не перший рік (якщо вірити Миколі Жулинському; див. роман Василя Слапчука «Книга забуття», 2013), і, треба віддати йому належне, боротьба є успішною.

Лада Лузіна зі своїм *феміністичним оповіданням* «Козлиное молоко» представляє, як я розумію, блиск і убогість сучасного Києва. Це — банальна сірятина, що аж пищить від надмірного тиску численних штампів (починаючи з першого речення: «Две аппетитные крали сидели, попивая кофе, в киевском салоне красоты»), що ними в минулому харчувалися лише домогосподарки, а сьогодні — столична еліта. Невибаглива тема (дві *закляті* подруги, дурнують суперництво поміж ними, топтання авторки довкола *ерзац-полуничи* тощо) і невибагливий стиль, — це все, що потрібно сьогодні для успіху. Що й засвідчує приклад самої письменниці. Як і однієї з її героїнь: «Ровно через год партия Баси Басковой “Козлиное молоко” победила на парламентских выборах. В ее политической программе не было ни одного нудного слова о политике. Бася обещала своим избирательницам лишь то, что по-настоящему нужно женщинам!». Усі ці штампи нічого, крім несмаку, не несуть. Вони лише вкотре засвідчують чинний порядок речей: головне правильно обрати тему (козла-мужика потрібно доїти) й цільову аудиторію (чим більш невибагливу і тупу, тим ліпше) для подальшого нещадного

розстрілу. До профанно-гумористичного жанру належить і оповідання Ірини Потаніної «Сюр и приз, причем можно без хлеба». Знову дві закляті подруги, а на додачу — циганка-гадалка, аби читач не сумував. Утім, усе 'дно сумуватиме. Це, якщо він дочитає опус до кінця. Натомість, уривок із повісті Оксана Забужко «Казка про калинову сопілку» репрезентує інтелектуальну й разом із тим експресивну мітологічну матрицю. У якості претексту авторка взяла біблійну історію про Авеля й Каїна; власне, суперництво поміж ними, яке закінчилося братовбивством. Зло проростає там, де знаходить комфортний і вдячний ґрунт. Варто лише на рівні миттєвої інтенції піддатися злу, — і воно довершить цей настрій, втілюючись у легіон личин і пропозицій. О.Забужко написала історію про суперництво двох сестер, і, хоча змагались вони не за прихильність Бога, а лише за поцілунки нареченого, — фінал цих змагань трагічний. Уривок, поданий у антології, явно заохочує до перерахування твору, що й засвідчує його загальну притомність. Іспит часом не загрожує цій повісті небуттям, бо авторка, звернувшись до універсальної проблематики, спромоглася якісно адаптувати її на національному ґрунті.

Дмитро Лазуткін, представлений віршами й прозою, виглядає цілком читабельно та пристойно; тобто, цікаво. Але це стосується передовсім віршів. Натомість у його новелях забагато Жадана. Не того, давнішого Сергія Жадана, який тут же, неподалік, фігурує з новелою «Порно» (з найпершої книги прози «Біг мак», 2003), а значно ближчого в часі, а відтак і знаного Д.Лазуткіну в найдрібніших деталях. Вже у перших двох невеличких абзацах новели «Її географія» маємо безнадійно застуджений глобалізований світ: Варшава, Ізраїль, Єгипет, Белград, Китай, Київ. Справді, за таких умов географія втрачає свій сенс, а новітній вавилонський тлум чекає нової розв'язки: «І чому врешті-решт вони не можуть зустрітися у Белграді, йому не все одно, якою мовою за вікном будуть написані рекламні слогани — сербською чи українською? Після Китаю він міг би ставитися до таких речей спокійно». У Катажини, польки з Варшави, тимчасові стосунки з оповідачем-українцем, доки її колумбійський коханий вирішує свої справи в Китаї: «Ми лежимо абсолютно голі на підлозі у квартирі, яку вона винаймає на Оболоні за кошт однієї громадської організації. На столику лептоп, дві пляшки пива, півпляшки горілки, попільничка». Мабуть, саме так воно й буває у вільному світі серед вільних людей: «Вона кохається як шістнадцятирічна дівчинка, віддаючись повністю. Вона кричить, коли кінчає, вона дозволяє відчувати себе саме так, як хотів відчу-

ти, і сам тим, ким хотів». І, на додачу, фірмові інтонації С.Жадана, яких авторів не так просто позбутись: «Єгипет, Белград, Варшава... ну добре, про них щодня згадують, принаймні у прогнозі погоди. А що робити з Монголією, я вас питаю, що робити з Монголією? Бо насправді нічого не існує — окрім цього міста, цього місця, цієї осені, котра попри все передбачає можливість втечі й завжди залишає у залізничній касі рівно стільки квитків, скільки тобі дійсно потрібно — до твого моря, до твоїх гір, з непоганими шансами на повернення». Якщо цілком усвідомлене наслідування в більшості випадків можна трактувати як стилізацію та пародіювання, тонку і вибагливу літературну гру, то *неусвідомлене епігонство* виглядає печально. Д.Лазуткін здається, що він пише власну художню прозу малих форм, а насправді — він лише відтворює стиль і дух прозових *коментарів* С.Жадана до його нещодавніх поетичних збірок. Значно притомніше виглядає Д.Лазуткін у якості поета. Тут питань до нього немає жодних: «просто у простір робиться рух / і там де літають теплі цитати / хочеться не розтискаючи рук / з нею / під музику / засинати» («переспавши з жінкою про яку мріяв...»). Ці теплі й прості рядки будуть окрасою будь-якої антології інтимної лірики.

Стосовно *оптики* імморалізму, то я говорю про неї анітрохи не фігурально. З одного боку, є оптика упорядника Андрія Краснящих, у якій я помічаю цілком серйозні етичні й мистецькі локуси, але разом із тим тут присутня (на рівні включення до антології творів та їх авторів) і теперішня кон'юнктура. Подібна, здавалося б, апорія — явище цілком об'єктивне, за всієї своєї кричущої суб'єктивності. Втім, упорядникові значною мірою таки вдалося продемонструвати протистояння ліберально-ринкового й іманентно-мистецького дискурсів, а це вже чимало. Маємо також оптику, як засіб і приладдя (як фактуру й джерело мистецької інспірації), що присутні одразу в двох творах, у новелі К.Тумаєвої «Секс як мистецтво» та в уривках із роману В.Шепелєва «Бытовые неудобства и удивительные приключения». Але навіть не це головне, бо є ще оптика людської свідомості, — як давня-найдавніша ідея трансформації профанно-побутового у піднесено-мистецьке. Від оповідачки К.Тумаєвої дізнаємося наступне: «Тут, власне, усе й перейшло із області сексу в стан внутрішнього мистецтва, а потім хтось із нас запропонував це фотографувати. Із усього арсеналу фотоприладів у наших руках опинилася звичайна цифрова мильниця, якою ми робили банальні фотографії, без жодної композиції, подекуди зі спалахом, не звертаючи уваги на кольори та задні плани. У нас збиралася колекція найгідотніших

фотографій усіх часів, і вони множилися непомірно. Наступним кроком було моє усвідомлення цих фотографій, перезавантаження їх у цей світ. Тоді, коли жорсткий диск мого ноутбука почав нагадувати збірку порнухи, я раптом сумістила їх і моє внутрішнє мистецтво. Мене щось ніби штовхнуло, і я знову почала писати картини. Ні, я не перемальовувала фотографії, я використовувала їх суть». Світ по той бік оптики — це світ за склом, якого не можна торкнутись руками, — хіба що поглядом і почуттями, відчуваючи тиск усе нових і найновіших нападів найстрашнішої ностальгії, — туги за остаточно втраченим раєм дитинства. Залишається імітувати колишню дитячу гру, і все б нічого, але з грою в дорослому віці пов'язана одна серйозна проблема: людину не можна змусити гратися і бути при тому щасливою; гра має сенс лише в колі вільних людей. А ми вже такими не є, про що нам і нагадує харків'янин Віктор Шепелєв: «Порнофотограф — хорошая работа, не хуже, чем любая другая, даже лучше. Теперь как в детстве: забавная игра, и надо просто играть в это; где тебя поставили — там и играй, и все остальные тоже так же. Девочки, у которых в игре такая роль, снимают трусики. И можно не отворачиваться, если по-кабутке, по-игровому должен смотреть, как они снимают эти свои трусики. И вот, когда их так много, они все разные, и каждый день другие, и даже одна и та же каждый день другая, потому что вне игры она как-то еще и живет, тогда и наступает, “как в детстве”. И женщина не просто избыточная оболочка вокруг своей рісу, а нечто вполне уловимое и очень, очень любопытное. <...> И уже почти не хочется трогать руками вот это все, что с другой стороны объектива». Залишається хіба що додати, що й Сергій Жадан свої розлогі *роздуми про любов* у новелі «Порно» завершує майже песимістично: «Адже що не говори, головне — це зберігати її у себе в серці — це просте здорове почуття, якого ще не торкалися слизькі щупальці і плавники суспільства, яке опирається механічному перебігові часу і яке за сприятливих умов та дбайливого ставлення згодом обов'язково переростає в порно». У цьому давньому й добре всім відомому творі письменник сягає вершин нонконформістського гуманізму, ґрунтовно нами призабутих на шляху становлення лібералізму: «За все потрібно платити, ось ми, певно, і платимо тепер за ту безумну епоху занудним і безбарвним ступором нашого чмошного безчасся. Неправда, що часи не змінюються, ще й як змінюються, ми у свої чотирнадцять-п'ятнадцять бачили янголів на верхівках ворошиловградських териконів, коли поверталися з виїзних матчів нашої улюбленої команди до свого рідного міста,

ми відчували, як твердо холонуть діаманти під сосками тридцятирічних жінок, які по п'яні дозволяли себе торкатись, хоч зазвичай нічим добрим це й не закінчувалось, ну, окрім, звичайно, онанізму, ми днями тримались на ногах, переходячи від гуртожитку до гуртожитку, від підвалу до підвалу, від зупинки до зупинки, вдихаючи теплий порошок на придорожній зелені і гіркуватий запах цукрової вати на автостанції. Я згоден за це платити, хоч і не маю чим. <...> Що тут скажеш — життя ґрунтовно розмандячило наші веселі піонерські загони, і тим, хто вижив, лишається хіба що жажатись і захоплюватись, спостерігаючи за безумними і кривавими візерунками в небі, о п'ятій ранку, просто над нашими головами». Направду, що після цього скажеш? Ліпше за Жадана в цій новелі здатний говорити хіба що Жадан у своїх поезіях і поемах.

Щодо уривку з незавершеної повісти «Інша радість Альберти» автора сих рядків, то за атональними коментарями ліпше звернутися до харківських критиків-ексцентриків Ігоря Бондаря-Терещенка і Тетяни Трофименко. Як відомо, перший із них (чи то всерйоз і факхово, а чи лише відгукуючись своєю слобідською чергою на мої негативні рецензії стосовно його незграбних віршів-прози-радіоп'єс) стверджував, нібито мій *незавершений* роман «Ельза» є цілковито зідраним із «Тропіка Рака» Генрі Міллера. Про аргументи, ясна річ, не йшлося. А вже Т.Трофименко (підозрюю, так і не дочитавши «Тропик Рака» навіть до середини, натомість необачно довірившись експертним висновкам свого *великого* земляка) в рецензії на «ЛітАкценті» віртуозно наступила на заздалегідь залишені ним *олінтерівські* граблі. Що, звісно, неприпустимо для серйозного критика. І, все-таки, *щодо уривку з моєї повісти*, то я міг би (в порядку гуманітарної допомоги харківським зоїлам) підказати джерело, з якого зідрані мої теперішні — чи ще дівчатка, чи вже жінки, — прекрасна Ют і звичайна собі Альберта. Таким джерелом для сумлінного копіювання-списування можна, мабуть, вважати роман Валер'яна Підмогильного «Наташа і Маша», про який він розповів своїм рідним у листі з Соловків від 7-го березня 1936-го року: «З цього місяця я почав писати новий роман — не такий, правда, як мені хотілось би, а такий, для якого в мене є життєвий матеріал. Я писав уже Вам, що він називається “Наташа і Маша” і являє собою повість про двох дівчат; який це роман, важко й сказати, головне в ньому — перевиховання одної з дівчат, але взагалі в ньому є багато чого; з приводу цього свого роману я згадую, як говорилося колись під час гри у фанти: “в этой маленькой корзинке есть помада и духи, ленты, кружева,

ботинки...” Мое завдання — зробити його цікавим і повчальним. Сподіваюсь, що мені буде легше написати його, аніж попередній роман, який коштував мені великих зусиль». Роман письменник не завершив, відмовившись від свого задуму, про що й повідомив у листі від 2-го червня 1937-го року: «Відносно мого питання можу повідомити, що роман “Наташа і Маша”, який я почав був писати, в мене не вийшов. Я писав вам, що цей роман я хотів написати більше для розваги, а вийшло, що писати його так само важко, як і щонебудь серйозне, а річ незначна. Я написав п'ять розділів і кинув без усяких сумнівів. Наташу і Машу можна вважати мерцями». Роман, отже, втрачено; зміст його мені невідомий, але тим не менш, — була би *донецька* людина, а справу слідчий харківський зоїл уже якось із себе видушить-пошиє. (Не забувши, якщо його ласка та щонайменша притомність, і про такий от мій віршик: «поший мені саван білий-білий, / швацька машино смерти; / поший мені саван такий красивий, / як у моєї Альберти...»). Бо значно продуктивніше шукати додаткові артефакти уявного літературного злочину в творах самого письменника, ніж нюшити-скребти по чужинецьких коморах). Не говорячи вже про те, що *прекрасну Ют* я міг безсоромно злизати з назви поетичної збірки Юрія Яновського «Прекрасна УТ». Але досить на сьогодні підказок, все інше харків'яни відшукають самотужки.

Підсумую. Незважаючи на буйних німців, американців, поляків, чехів, італійців, росіян і українців (світ таки насправду виглядає глобалізованим і скрученим у тугий безнадійний вузол), — у цій книзі немає нічого, що становило б загрозу суспільній моралі. Тут немає нутряно-натуралістичних абзаців Степана Процюка і сестер Черніньких, немає й моєї *страшної* новелі «Риби». Та й загалом, «macht nichts», — як говорить героїня з роману А.Мільштейна. Поготів, що Юрій Косач у оповіданні «Талісман» (початок 1950-х рр.) застерігав: «Нехай ніхто не присягається чортом, що не знадить його більше маріння про терпку кволість плоті. Людина є людиною, гіркість гріху для неї — раювання». Анрі Пуанкаре був іще відвертішим, визнавши, що *порнографія для дорослих — це те саме, що казки для дітей*. І що, хтось наважиться звинувачувати його у замаху на суспільну мораль чи піддавати забороні на теренах нашого заповідника? Не смішімо людей. Бо ці люди не опостінь і, поготів, не десь далеко, — вони зовсім поруч із нами, у синхронізованому споживанні послуг і розваг, зокрема, й ризикованих чи пак, гріховних.

11 листопада 2013 р.

НА ЧОРНІ СТАВШИ ОБРУСИ

Процюк С. Чорне яблуко: Роман про Архипа Тесленка
/ Степан Процюк. — К.: Академвидав, 2013. — 192 с.

Бо пусто і голо і чорно довкруг,
бо порожньо, чорно і голо,
заходить тепер за останній свій круг
вогненне, як грім, покотьоло.
Задосить напастей, весела поро
опровесни — ти нескінченне,
боюсь, обіп'ється гаряче перо
од праісторичного шему,
ввижається білий, як смерть, гробовець,
зриваються вгору собори,
і хай би вам грець, і хай би вам грець,
всі завтра, всі нині, всі вчора.
Василь Стус

Початок 2013-го літературного року збігся з появою нового роману Степана Процюка «Чорне яблуко». Роман С.Процюка про Архипа Тесленка, разом із двома попередніми белетризованими біографіями, — «Троянда ритуального болю» (2010) та «Маски опадають повільно» (2011), — утворює *на сьогодні* своєрідну трилогію про українських письменників-клясиків із помітно нещасливими долями. Втім, зауважить при цьому дотепний читач, а чи бувають якісь інші долі в українських письменників? Поготів, що і сам С.Процюк у розглядуваному романі, спершись на мало досліджену історію життя А.Тесленка (зокрема, на автобіографію, етнографічні й газетні дописи, а також на 23 листи), доходить до невтішних висновків щодо всієї метафізичної історії української літератури: «Бути українським письменником, Архипе, і зберегти себе як особистість — означало занепасти своє здоров'я і життя. Це була форма мимовільного жертвопринесення літературі, цій Царівні, що паралізує видивом моторошної краси, не визнаючи ні поганих умов, ні бездержавності, ні мовної катастрофи твого народу. Твій народ не повинен був мати власної літератури. Він не заслужив її, бо не міг зрозуміти її доконечної потреби. І боролася із моторошною Царівною, яка приймає лише одержимість і фанатизм за наявності письменницького таланту, і задобрювала Її, лише жменька таких

ідеалістів, як ти. Історія української літератури — це історія не лише словесного пантеону, а й занапащених доль тих, які не могли жити інакше. Чомусь Той, хто розподіляє таланти, вирішив таки вділити народу, у якого мова часто була в напівтрупному стані, чимало талановитих творців, які не зреклися цієї упослідженої мови, ставлячи на карту не лише свій добробут чи популярність, а й життя. Історія української літератури — пантеон лицарів, що склали до її похмурого віктаря всю красу своїх незрозумілих і дивакуватих для загалу душ. Можливо, у небесних чертогах була доконче потрібна ціла когорта місіонерів, що творили культуру свого народу з фольклору й напівпорожнечі, писали словники й економічні статті, просвітницькі брошури рідною мовою, сиділи по тюрмах і зрікалися особистого. <...> Історія національної літератури — це різнокольорова, із безліччю відтінків і півтонів історія житій світських схимників... Її не вибирають, із цим живуть». Зрештою, приблизно ті самі висновки ми чули від С.Процюка і раніше (у романі «Жертвопринесення» й численних есеях). Минають роки і століття, змінюються державні й соціально-економічні обставини, — не змінюється лише життя занапащеної української людини, яка наважується оскаржувати добу з такою яскравою її особливістю як тотальна і невичерпна *несправедливість*. Загалом, цей роман С.Процюка є настільки щільним у семантиці та стилістиці, що сприймається одним суцільним болючим згустком, ментальним тромбом, що вкотре фатально став на шляху вкраїнського серця, спинивши кровообіг, а разом із ним — і життя: *людини, покоління, нації*.

Можливо, й справді, як міркує собі всевидячий автор у романі С.Процюка, перед А.Тесленком іще до народження лежали дев'ять імовірних життєвих шляхів, дев'ять *сувоїв самотканої долі*. Але ступати всіма одразу не випадає; інтуїтивно, або в якийсь інший спосіб, обирається лише один, винятковий для конкретної людини шлях. І ступив малий Архипчик, та на *чорні обруси*. Відтак, ніхто не винен у тому, що відбуватиметься надалі: «Яка важка планида — народитися в селянській хаті, майже без можливостей здобувати освіту, без жодних перспектив — і мати таке загострене відчуття справедливості! Стіну не проб'єш головою, нещасний хлопче!». Самоткане пекло цієї людини виглядає неблаганним жеребом, а вже бідність родини, нульові стартові можливості, драматичні зигзаги долі, нереалізований талант і *страчене життя*, — все це має прихований сенс, змістом якого будуть лише *страждання*. Можливо, є деякий сенс говорити про *несвоєчасність* появи інтуїтивного експресіоніста

А.Тесленка. Цілком може бути, що років за десять йому б із *такими* оповіданнями пощастило більше. Але що було б із ним уже років за 20? «Фабрика-кухня» Івана Багряного? Соловецькі келії? А відтак — до одвічної стінки? Письменникові з такими чутливими до людського болю рецепторами ніколи не буде добре. (Юрій Шерех, завершуючи статтю про «Палімпсести» Василя Стуса, висловив дещо крамольне, але яке ж, у суті своїй, прозірливе припущення, зазирнувши, без перебільшення, у просторинь метафізичного: «Чи був би Стус щасливий в іншому суспільстві, поза колючими дрютами малої й великої зон? Мабуть, ні. Звичайно, він не був би запроторений до “виправно-трудоих колоній”, ніхто не конфіскував би його поезій, не наглядали б кожний його крок. Але досконалих суспільств нема, і поетове серце кровоточило б на кожну особисто-людську й національну несправедливість і будувало б пекло для самого себе»). Такий письменник повсякчас перебуває у часі вбивць, відчуваючи дихання голодної зграї за спиною. Навіть холодний бетон, — за М.Уельбеком, — і той, буває, кричить від болю, що вже говорити про звичайну живу людину. Це, навіть, якщо не враховувати суто українські специфічні реалії: відсутність своєї держави, відсутність елементарних прав, лінгвоцид, рабство (без метафор і алегорій), геноцид, постчорнобильський сірий будень над психологічною прірвою. Чомусь у зв'язку з А.Тесленком мені пригадується один із програмових віршів В.Стуса, в якому ліричний суб'єкт, що бездоганно співвідноситься в цьому випадку із самим поетом, мислить себе на масштабному кармічному перехресті Всесвіту, освяченому присутністю Пана-Господа. Цей вірш так і проситься до взаємнення з музикою; це, власне, й не вірш, а сумна українська пісня про страшну та *одвічну* українську долю:

Стелили білі обруси,
і сновигали в безгомінні
три хлопці, три душі, три тіні,
усі сподобані краси.
І даленів брунатний світ,
і морок даленів луною —
і радісною походою
благословляв на труд і піт
нас Пан-Господь. А ми були
у затінку такої туги,
з котрою не зазнати вдруге
ні радості, ані хули.

Мій краю, матере моя,
мене ти вийми із неволі
або сподоб своєї долі
під басаманню нагая.
Премудра бавиться змія,
світ тихо добирає барви,
а смерть свої лаштує мари,
о доле-доленько моя!

Думаю, цей вірш уподобав би і А.Тесленко; він міг би читати його вголос і впізнавати власну страдницьку долю. Вписати власний, хай навіть і непоказний, *автопортрет зі свічкою* в правдиве й щемке полотно своєї нації, — це, мабуть, і є вершина неусвідомлених бажань для мистця, — учора, сьогодні, завтра. Відтак, позірна *невчасність* таких письменників, як А.Тесленко, В.Стус або й сам С.Процюк, — є насправді *цілком своєчасною*. Їх *не могло не бути*, на відміну від негоціантів, циркачів, банкірів, інших шулерів і садистів, яких не бракує кожній добі в історії людства, — навіть найщасливіший. Травматичний і травмогенний характер письменницьких осяянь свідчить лише про глибинну автентичність їхніх переживань-передбачень. Читачеві лишається тільки подякувати в кожному конкретному випадку, коли його допускають до написаних сторінок. А більше від читача, здається, нічого й не вимагають. Головне, залишатись людиною, — чи йдеться про літературу, чи ходить про життя. З молитви (як от у випадку з цитованою поезією В.Стуса) прагматичного зиску мало; з апокрифів — теж небагато. Вони мають інше призначення, іншу функціональність. Вони одночасно — вагомі та безпорадні. Втім, актуальність їх неспростовна, доки ми звемось *людьми*.

С.Процюк послідовно й виражено провів свого персонажа романними стежками-сторінками, — перед читацькими очима й *під басаманню нагая*, раз-у-раз удаючись, за своєю давньою звичкою, до оніричного дискурсу, змішуючи реальне та ірреальне, можливе та неймовірне, приступне та цілком гіпотетичне: «... недавно снилося, що Оленка вийшла голою на вулиці сутінкового міста. Навколо з дерев звисають чорні яблука й фіолетові груші, крадуться невіразні чоловічі тіні в плащах. Він знає, для чого вони оточують його кохану... мамо рідна, він здогадується... Вони хочуть здійснити над нею ритуальне осквернення! Він не доторкнувся до неї... А вони... вони її... <...> Чорні яблука звисали майже до землі. Фіолетові груші нагадували чоловічі статеві органи в стадії гострого запалення й порушення кровообігу. Оленки уже ніде не було видно. Не видно

НА ЧОРНІ СТАВШИ ОБРУСИ

нічого, тільки безпросвітна темінь і безкінечна чорнота. Вони неначе сплелися в якомусь збоченому сороміцькому танці — і ніхто не в змозі роз'єднати цю пару приречених...». І читач уже розуміє: інших снів у героя роману не буде. Як не буде й іншої долі, не випадково ж *знайшлась* Прощюкові така алегорія, — *чорне яблуко*: «Такий сон може знеохотити не тільки до праці, а навіть до життя. Він не розуміє до кінця цих значень і шифрів. Але розуміє, що за таким сном ховається щось недобре. Може, він скоро помре? Але ж він ще не нажився на світі. Він ще не знає світу. Не має родини. Не має щастя. Може, і правда краще померти, аніж так жити?»

Центральною драмою свого персонажа, на яку нашарувалися інші проблеми, письменник вважає нереалізованість А.Тесленка в коханні та родинному житті: «Він носив би її вдень на руках. Вечорами вони би кохалися, а ночами — літали. Вони бачили б, що люди переважно існують, вважаючи животіння життям, а життя — спокоєм. Вони залітали б у такі хижі чи палати, залишаючи там запах ладану й дива. І хворі ставали би трохи дужчими, нещасливі — трохи удатнішими, а в серця розчарованих тихо вповзала б надія». Все правильно: всі ми родом *із відти*, але щоб аж настільки... — і ми розуміємо: життя А.Тесленка насправду було не життям, а пекельною мукою: «Він міг би навіть покинути писання. Бо навіщо воно, коли не зцілює ні світ, ні тих, хто її читає? Колись він думав так: коли люди прочитають його писання, то їхні зашкарублі душі розмерзнуть і зміняться. Тепер він знає, що жорстоко помилився. Не допомогла любов. Не захистили замовляння відчаю. Не врятувала самопожертва. Зрадили романтизм та ідеалізм, що зазвичай протягують руку своїм знедоленим і сповіренним послідовникам. Не підтримали люди, за незначними винятками. Лише ті винятки дали йому змогу не впасти у твань забуття ще швидше, ще печальніше...». Згадані винятки у вигляді родини Грінченків, критика С.Єфремова і мецената Є.Чикаленка лише відтягнули в часі те, що мало відбутися згідно зі сценарієм *чорних обрусів* долі: «Твоя зворушлива беззахисність вкотре програвала брутальності сили. Твоя гординя-рана не допомагала, а тягнула на дно. Твій янгол-охоронець не зміг порятувати тебе, бо ти сам був янголом... Ліричний янголе у херувимських сандаліях, закинутий у цей світ, щоб спізнати безодні людського жаху, до якого знечулені самі люди!.. Сентиментальний безшкірий хлопчику, який відповзає в лоно смерті, тягнучи за собою криваві рани світу!.. Несчастний блукальцю між світами і сутностями! Твоє чисте лице святого схимника розкололося на дві половини — і чор-

на почала неухильно поглинати білу...». Є у романі й нещаслива, ніби визначена наперед злиднями, доля батьків-селян, Юхима та Євдокії; смерть двох маленьких братів і сестричок — Андрійка й Дениска, Ганнусі й Марушки. Є також раннє, занадто раннє, усвідомлення загальної соціальної несправедливості світу: «А якось пішли з матір'ю до багатія Кислиці. Мама хотіла гроші забрати за поденщину. У нього така хата простора... За кухнею ще якісь двері... ледь відчинені... А в тій кімнаті, о Боже, ще й дерево якесь росте... чудасія та й годі... Як же почуваються люди, що живуть у такому раю? У них, певно, якась інша душа, інше тіло, не інакше... На кухні щось вариться... м'ясо в маслі!.. так би з'їв зараз усе те, такі смачнющі запахи... Як же почуваються люди, що їдять оте все? Вийшли хлопчик і дівчинка. Чистенькі такі, повненькі, з білосніжною шкірою. Хлопчик тримає в руках розкішну червону книжку. Але видно, що не хоче її відкривати, що книжка йому не надто цікава. А ти би читав її день і ніч, на світанку й у сутінках...». Є і конкретне втілення цієї несправедливості: «Відучившись в однокласній церковнопарафіяльній школі, Архип одразу ж вступив до двокласної, закінчення якої давало право вчителювати. Але на останньому третьому році навчання його виключили за так зване вільнодумство». І все те ж невідступне родинне пекло. Особливо, після смерті матері («Смерть матері забрала останнє тепло»): «Мабуть, батько мав стихійний синдром сифілітика: будучи сам у безвиході, хотів, щоб так жив і син. Так безнадійно хворі в пароксизмі відчаю подумки бажають здоровим незримого щеплення важкою недугою — тоді їм стає легше, бо весь світ видається хворим — і їхнє болісне “я” зливається з ілюзорною світовою болістю. “Я” стає по-своєму легше, принаймні не так страшно... Так ми намагаємося уникнути позирку в Порожнечу, не підозрюючи, що це зробити неможливо... чимало людей помирає із смертельним жахом в очах — перший погляд у Порожнечу нестерпний... Удома була якась вакханалія приреченості. У повітрі, на стелі, на лавках зависали чорні грона безвиході».

А між тим, надійшов час перших публікацій і перших нечисленних читачів. Якби ж то вони знали, якою ціною сплачені твори письменника: «Ти спав на голій цементній долівці — а твої коштовні зливки духу читали заможні українці. Тобі снилися жахіття, а твої оповідання будили в людях співчуття до ближнього. Ти починав харкати кров'ю — а тебе порівнювали із Шопенгавером, маючи на увазі оплакування влади царя Его над людиною. Ти не знав жіночої любові, а над твоїми оповіданнями ридала не одна вродливиця. Ти

не зміг протистояти ні гнійному плевритові, ні туберкульозу, що починали розростатися всередині чорними квітами. А твої слова вибілювали людські душі». В цікавих роздумах автора щодо феномену письменницького імени вчувається *дух екзистенціалістів*, — явно не чужий Процюкові: «Безплотний дух дарує — не вам, письменники, а вашому імені! — друге народження. І це є найкоштовнішим даром ідеалістичного царства. <...> Справжнє письменницьке ім'я, без штучності й пересад брехні, завжди прощається із тим або тією, що його витворили. Прощається не тому, що воно таке невивікливе чи невдячне, а тому, що дитина ніколи не належить матері або батькові, лише собі. Письменницькі імена витворюють не обмежені зусилля індивідів, а вічний потік життя, що є альфою і омегою. Потік, який триває безконечно...». Порівняймо з думкою Альбера Камю: «Кожен мистець, що хоче бути в суспільстві знаменитий, мусить знати, що знаменитий буде не він, а хтось інший із його ім'ям. Він урешті-решт від нього вислизне і, можливо, колись уб'є в ньому справжнього мистця». А тим часом, герой С.Процюка прагне рятівної тиші. І ми розуміємо: він втомився, змирився, він уже на межі: «Тиша не знає невдач та успіхів, тріумфів і поразок. Тварини спокійні, бо їхній мозок не спотворений іграми розуму. Тварини наповнені тишею. Люди від'єднанні від тиші, відрізані від коренів буття. <...> Проте Архип деколи відчував благісність тиші. Навіть перед фізичною смертю. Тиша стояла, коли писав останні оповідання, сповнені межових еманцій болю й жалю. Він сам не відчував тоді нічого, крім спокійного наркозу тишею. Тиша стояла, коли вдивлявся у нічне небо — і вчився спокою в зірок. Царство тиші відігрівало його душу в полі, коли гладив квітку чи намагався поєднатися із запахами. Бо тиша благословенна. Позачасова. Вона не знає народження і смерті. Вона вічна». Але це ще не зовсім кінець, це лише його відчуття й накликання; а попереду — його участь у селянському русі з фальшивими свободами, солдатськими *нагаями* й імперськими тюрмами: «Архип має випити чашу повільніше. Він повинен ще написати про цю чашу». І він, звісно, вип'є й напише. Випише спадну траєкторію безвиході — власну й свого селянського народу, найстрашніші випробування для якого ще навіть не починались, але й того, що застав А.Тесленко, вистачить — і задля літератури, й для лякання чортів у пеклі. Буде ще зустріч із міською повією, банальною і брутальною. В романі ця зустріч відіграє роллю останньої краплі в процесі відмови персонажа від світу й від самого життя: «Після тієї зустрічі Архип відчув — з ним трапилася не про-

сто халепа, а внутрішня катастрофа». Не порятує навіть творчість, — на те і *внутрішня катастрофа*. Не порятовують і читачі. «Вони гарно говорили про муку в моїх оповіданнях — але й пальцем не кивнули, щоб полегшити муку авторові цих оповідок!..» — обурюється герой у чадних напливах мізантропії. Але минає ця хвиля, й він картає себе за невдячність: «Може, справді твоє місце — у тюрмі або в могилі, бо як таких, як ти, ще може носити земля? <...> Гнаний нестерпним жахом, ти вдивляєшся в небо. Починаєш ридати. Цього ніхто не бачить, а якби й бачили, то відвернулися б. Усі чи майже всі...»

Роман завершується діалогом рідних братів, перший із яких ще живий, а інший промовляє вже з *іншого* берега. У цій унутрішній розмові-полеміці є багато складної й колючої правди, що її рідні брати адресують один одному. І, можливо, між ними нарешті відбулося замирення, — принаймні, у тексті С.Процюка. Проблема Архипа з позиції обивателя, *людини раціональної*, цілком чітко окреслена його братом: втрата селянського ґрунту без найменшої перспективи прищепитися серед панів і *відбутися* в іншому, чужому й, за великим рахунком, *ворожому* світі. Ярема говорить (а ще раніше Ярема з легкістю зрікався свого брата, рятуючи власний добробут: «Я, товариші, не спільник брата! І не симпатик його переконань... я просив його... але він ніколи мене не слухав... ми з братом одного дерева, але як хрест і лопата...»), звертаючись спочатку до незримого глядача, а потім до брата-небіжчика: «Він був моєю невидимою раною, моєю совістю. Стражденний, непривітний із більшістю людей, закритий, неприємний, дуже важкий у звичайному людському спілкуванні — кому, скажіть, могла подобатися така людина? Хто би міг уболівати за такого, крім матері? Я один раз чесно зібрався прочитати, але не зміг. Тоді брався вдруге — марно, усе моє єство бунтувало проти його спотвореної картини світу. Потім утрете і, нарешті, осилив усе. Від його хуторяночок зі школярами разило безвихіддю і дійсно *страченим життям*. Навіть назви його оповідок відбивали всю глибину занепадництва, нестерпних страждань його покрученої душі, витонченої до таких реєстрів, що вона уже зовні перетворювалася на свою людиноненависницьку протилежність! І матусі у нього немає, і не стоїть жити, і поганяй до ями... а чого ж тоді пишеш, Архипе, чому не... не хочу казати... Чому інших труїш людей своїм розпачливим чадом? Може, тобі якось допомогти, бо ти втомився жити і не маєш волі до смерті? Така, бачиш, *втома від життя і смерті*. <...> Але ж Архипе, отямся! Поглянь на довколишнє життя, навіть селянське! Ти багато знаєш таких, як твої герої?

Ти їх спеціально висмикуєш, цих невдах, невротиків, соціальних аутсайдерів зі споконвічного життєвого плину. Так, такі люди є, але ти робиш із них типових героїв. Маргіналів, лінивих трутнів ти вводиш у ранг мучеників! <...> Ти сам відмовився від селянського життя, Архипе. Тебе ніколи не приваблювала ні тиха селянська праця, ні той уклад життя, із яким можна лише змиритися або чокнутися від розпачу. Ти, як завше, вибрав третій шлях, хоча здавалося, що його просто немає. Ти і відмовився, і не збожеволів — лише застиг, як скіфська баба, у гримасі невимовного відчаю... <...> Своє письменництво ти перетворюєш на мартиролог зламаних. Свої оповідання ти робиш розтягнутим ліричним щоденником садомазохіста. Своє покликання ти перекручуєш на жалісливо-сентиментальні, злегка приховані претензії до світу. Ти слабак, Архипе, хоча видаєш себе за сильного — і можеш видаватися сильним при поверховому ознайомленні з твоїми творами». (У цих звинуваченнях на адресу письменника й людини-невдахи є чимало такого, що з легкістю можна прикласти й до творчості геніального Василя Стефаника. От лише невдахою Стефаник (якому найвідоміший польський декадент цілував у екстазі руку) не був, це — очевидно. Але чи потрібні комусь (хоч на початку ХХ, а хоч і нашого ХХІ століття), нібито гіпертрофовані у своїх стражданнях, герої новель Стефаника? Чи потрібна комусь сьогодні найжахливіша правда про розтоптаний український світ? *Третій шлях*, який згадує Ярема, знов-таки, нагадав мені рядки В.Стуса: «Хай у тебе є дві межі, / та середина — справжня»). Архип смиренно відповідає, а читачеві вільно почути в його голосі й утомлений голос самого автора (зрештою, це річ зрозуміла й давно відома: Віктор Петров стверджував, що *письменник, про кого б він не писав, — завше пише лише про себе*): «Що тобі сказати, Яремо... Хіба те, що моя любов до тебе була невимовною. <...> У нас із тобою різні життєві програми, брате, різні цінності. Так, нас народила одна мати й один батько, але цього може бути замало. Я завжди спілкувався з тобою так, ніби ми подібні душею. Напевне, у цьому була моя помилка. <...> А щодо моїх оповідань, Яремо, — Бог тобі суддя. Більше не маю, що мовити про це. Може, з часом ти краще зрозумієш усе. Може, ні — це вже не так важливо». Ось так брати й поговорили завдяки С.Процюкові, — все одно, що радіо послухали: кожен залишився зі своїми попередніми переконаннями, — надто багато за ними страждань і принижень, і так мало за ними простого людського взаємнення, так мало непоказного людського щастя.

Є у мене таке відчуття, що в українській свідомості А.Тесленко так і лишився назавше *ізгоєм*, недорозвинутим паростком на понівеченому селянському зрубі, полишеному історією напризволяще. Для експрес-розмови з цього приводу достатньо повернутися в нашій літературній історії на якихось сто років назад. Микола Євшан, зокрема, писав про А.Тесленка: «Архип Тесленко помер в самих початках своєї творчості, полишаючи лише фрагмент того, що хотів і міг дати. Талант не великий, але шириий і простий, міг бути житочним для здобуття лектури широким селянським масам, які, подібно, як він, прокидаються до життя». Свою рецензію на посмертну збірку А.Тесленка «З книги життя» (1912) критик почав із порівняння оповідань Тесленка із «сучасним літературним поколінням»: «Дійсно, з великою насолодою читаються оповідання покійного Тесленка після “літератури” наших найголовніших літератів. Сучасне літературне покоління таке брехливе, не щире само з собою, з людьми і з творчістю, дається переважно ошукувати всяким творчим ілюзіям, заговорює само себе і треба бистрого психолога, аби вмів зорієнтуватися серед тих лабіринтів складної та повикручуваної психіки літерата. Люди занадто привикли форсувати, не дають часу улежатися своїм переживанням, експлуатують їх сейчас же, відразу підкладають готові конструкції, думають і обсервують життя під кутом літератури. Тому так мало щирости, такту та глибини; зерна переживань та безпосередности у віддаванні образів теж мало, самі нерви сучасного літерата не слухаються його і “брешуть”. І так приємно після того всього взяти до рук Тесленка...». Це написано сто років тому, а сприймається так, ніби критик відгукувався про наше сьогодення. Прочитавши та взявши до розгляду невеличкий фрагмент із твору «Неділя», М.Євшан доходить наступних висновків: «Все ясне, просте, безпосереднє. А просте тому, що збудоване на безпосередніх почуваннях автора, що всі ті образи — се безпосередня і найпростіша реакція його духового організму на вражіння зовнішнього світа, життя і людей. Тут немає “літератури”. Образи йдуть, неначе хаотично, без порядку, а властиво, по “черзі”, а прецінь не заслонюють одне одного, всі виразні, досадні, хоч лаконічні. Вони йдуть всі гуртом, але для всіх єсть місце, бо всі в цілості містяться в чулій, ніжній душі автора. Стиль Тесленка глибоко ліричний, кожної хвили уривається, бо хотів би змістити в собі все, так, як автор хотів би своєю душею обняти все за одним разом, схопити сам процес життя, те таємниче щось, що виділяє наші переживання з цілої маси інших і творить наш горизонт. Той стиль Тесленка в парі з ліризмом,

що пробивається поміж стрічками і не дає розвинути систематично ніякої акції і ніякого плану, — се його чисто індивідуальна прикмета як автора. Додати: цінна прикмета».

А таки, напевно, цінна. Бо, попри те, що критик (цілком слушно) називає Тесленка «самоуком», він акцентує на провідних прикметах стилю письменника, які бездоганно відповідають експресіоністичній поезії («... *те таємниче щось, що виділяє наші переживання з цілої маси інших і творить наш горизонт*»), налаштований на найширший синтез із метою поставити діагноз добі та відбити її сутнісні феномени у максимальній виразності. Неосвічений селянин-самоук дуже чітко вловив провідні стильові тенденції свого часу і, попри те, що письмо його не є бездоганим, воно характеризується високим ступенем пристраси, відвертості й одержимості, чим у підсумку неабияк приваблює. Втім, людський і письменницький відчай А.Тесленка смакує не всім, і в цьому також немає нічого дивного. Серед гуманітарних пріоритетів нашої доби активного споживання такі персонажі здатні лише дратувати й відлякувати; більше того, — ретроспективно беручи, вони здатні зіпсувати будь-яке національне свято *розширення духовності і боротьби*. Обираючи на роль романного піддослідного *такого* персонажа, як Архип Тесленко, С.Процюк укотре знехтував ліберальним кодексом із його приписами й навіть неписаними правилами. Письменник укотре показує людський біль у всій його відразливій повноті та привабливості. Такий товар (адже, сьогодні *все є товар*) ризикує залежатись на прилавках. Навряд чи письменникові на це вкажуть відверто та безпосередньо. Часи аж такої шляхетної відвертості давно вже позаду. Швидше за все, Прощюкові зловтішно вкажуть на нечитабельність його роману, приховавши за високим естетським дискурсом своє *небажання читати саме такі романи з аж настільки нещасливими персонажами*, хай навіть і взятими живцем із нашої власної історії. М.Євшан писав із цього ж приблизно приводу: «У нас шанують людей тільки по їх смерті. За життя інтригують проти чоловіка, лають, прозивають його зрадником, а потім — диви! — Який некролог йому випишуть: і знаменитий, і душа висока, і талант величезний! Письменникові треба, перше всього, вмерти, щоби признали його талант. Тоді напевно всі його пожалують, згадають про невідрадані обставини його життя, дадуть його поміж “класиків”». Воістину, все так і є, — аж до сьогодні. Підозрюю, так буде завше, допоки ми існуватимемо. Водночас, мені пригадуються болісні розмисли німецького прозаїка-експресіоніста Казимира Едшміда з цього ж приводу,

а відтак українська ситуація вже не виглядає винятковою та ексклюзивною. Це щось у природі речей. Це в нашій людській природі. Це те, що мусили б витискати із себе щодня і щомиті, але це аж надто складна робота, до якої придатні лише юродиві, або й зовсім святі. *Респектабельних* задовольняє і той мінімум адекватності, який успадковують від попередників, ім'я яким *legion*. І це — ще одна наша людська *неприсутність*, вписана до зачарованої *квадратури круга*. Писав же Ігор Костецький у 1962-му році у листі до Вадима Лесича: «Це праця в порожнечу, тобто спрямована в тому керункові, в якому за сто років буде або справді нова доба, або не буде нічого». П'ятдесят років уже позаду, попереду ще сорок дев'ять. Але, боюсь, і вони нікого не порятують.

А насамкінець хочу звернутися до відомого есею «Письменник і життя» Філіпа Солерса, прозаїка, патріарха французької літературної критики та незмінного редактора авторитетних «*Tel Quel*» і «*L'Infini*»: «Між соціологічною редукцією та містифікаторським ідеалізмом утрапляє питання, яке порушують доволі рідко: що означає жити з найпершою потребою розповісти про життя самотнім чином? Саме ця *самотність* становить проблему для будь-якої влади. Завжди дошкульна вона може виглядати як невимовна монструозність у зламні моменти тої чи іншої суспільної трагедії, коли просто нестерпно говорити від власного Я поза колективною долею. Та якщо зауважити, що книги дедалі частіше майструють і програмують з огляду на зиск, тоді кожна затята, захоплена творчістю самотність втілюється у бунтівному вчинку або манії величчя». Саме цю манію закидав Архипові Тесленкові його брат Ярема. Втім, навіть *випадковому перехожому* зрозуміло, що йшлося радше про *бунтівливий учинок*. Щось подібне цілком справедливо сучасники закидають і Прощюкові. То що ж це насправді, — нарцисизм, манія величчя чи субверсивність окремо взятого письменника у літпроцесі, просякнутому отруйними міязмами торгашества, ліберастії та клоунади? Останнє рішення за читачем, — позаяк у літературі не буває вищої за нього інстанції. Втім, це не конче читач теперішній; можливо, на його появу доведеться ще зачекати, — буває й таке. А я знову надаю слово Ф.Солерсові, який уперто намагається віднайти хитку, але таку необхідну, *формулу порозуміння*: «Важить лише творчість? Ні. Лише життя? Ні. Вони нерозривно зв'язані, саме це відлякує. <...> Письменник має рацію, помиляється, потрапляє в ціль, промазує, йде на дно чи високо злітає. Його не помічають, прославляють, судять, проклинають, реабілітують після смерті; відкривають

незнані документи, приголомшливі листи, загублене поліцейське досьє, темні оборудки, незбагненні зв'язки, благородні жести, що суперечать його переконанням, неймовірну самопожертву та відданість, непробачні зволікання. І водночас — він був і залишається тут, перед нашими очима, живе своїми словами, а отже, відчуттями, ідеями, інакше, ніж інші перехожі в цьому бутті. Його життя — творення *заради* твору і *разом з тим* — твір». Саме так, читаю, і все це справедливо не лише стосовно Бодлера або Гі Дебора, про яких і міркує Солерс; це працює і у випадку А.Тесленка. І у *випадку Процюка*, як не дивно, — *також*. Як і у випадку В.Стуса й інших чесних письменників *уже нашого часу*, які всупереч нав'язливим цінностям ліберально-ярмаркового тирлиська, не бажають відчувати й читати цей світ хоча б трохи інакше:

Мов мертві мами, мов пні згорілі,
розкопані, обрубані корчі,
живе крізь смерть спогадують, здійнявшись
на різьблених котурнах забуття
над безберегим розпачем напнуним...

5 вересня 2013 р.

КАВОВА ГУЩА ЖИТТЯ

Вольвач Павло. *Хрещатик-Плаза: Роман*. —
К.: Український пріоритет, 2013. — 288 с.

Ми й були саме для гомінкої міської біди,
тимчасові, прийшли попід брами й проспектівські башти.

Звідусюди — і звідси — відходити нам назавжди,
і лишатись навік, і тремтіть між горбами — назавжди.

Павло Вольвач. *«Нагортається час...»*

Таки помилився видавець Іван Малкович, назвавши роман «Хрещатик-Плаза» «прозою поета». Павло Вольвач, уже вдруге виступаючи з романним твором, демонструє [майже] унікальний приклад прози *самовидця епохи*, рухаючись у самій її серцевині, у терпкій і гарячій кавовій гушці життя. Таким текстом був іще *запорізький* роман письменника «Кляса» (2004), таким є і теперішній *київський* роман. Як на мене, *написати про Київ*, — це нормальне бажання й навіть *обов'язок* для письменника-киянина. А тим часом, таких творів не так і багато: романний гротеск Олеся Ульяненка, вибрана новелістика В.Даниленка, романи «Імітація» й «Зрада» Євгенії Кононенко, «Дрозофіла над томом Канта» Анатолія Дністрового і от, наразі, «Хрещатик-Плаза» П.Вольвача. Романи, скажімо, Оксани Забужко, присвячені дещо іншим акцентам, *не зовсім київським*; у них інше призначення та *інша внутрішня мета*. Більшість зі столичних письменників-мародерів просто не спроможні розповісти суспільству, що відбувається на київських пагорбах, і що там сьогодні з киянами, — колишніми, теперішніми, майбутніми, — у величозанепадницьку добу розбудови кримінальної економіки з такою ж, ліберально-демократичною імітаційною гуманітарною надбудовою. Українському читачеві гостро бракує урбаністичного романного мислення, яким, скажімо, яскраво вибухнув у нашій літературній історії один лише пам'ятний 1928-й рік: «Місто» Валер'яна Підмогильного, «Дівчина з ведмедиком» В.Домонтовича, «Недуга» Євгена Плужника, «Майстер корабля» Юрія Яновського, «Двері в день» Гео Шкурупія...

П.Вольвач пережив свій власний роман із містом, а зараз і роман із життям у новому романі «Хрещатик-Плаза». Тим часом пам'ять викрешує колишні рядки поета, які у контексті *київського* роману П.Вольвача набувають нової значущої актуальності: «Про-

щально, марний світ не лаючи, / В передчутті різдвяних зізд / Світ-ла перебирають клавіші / Одного з двох найкращих міст» («Вже тіні синьої води...», збірка «Тривання подорожі»). Художня проза у цьому конкретному випадку верифікується раніше написаними й оприлюдненими віршами; маємо комфортний ефект дежавю, — комфорт забезпечує синкретизм авторської репрезентації. Цілісність поетичної та прозової іпостасей письменника П.Вольвача — це окремий захоплюючий сюжет для серйозної та вдумливої майбутньої літературознавчої розмови. Проза Вольвача виростає не з поезії, як декому здалося, а *довкола його поезії*. Цей ансамбль можна спробувати уявити у вигляді середньовічного храму в неодмінному оточенні міцних камінних мурів. Мури не виростають із храму, але кривно із ним пов'язані. Насамперед, — ідеєю життя, яке в будь-якому столітті потребувало захисту; на жаль, не є винятком і ХХІ століття: «Нема проходу, ані виходу, / Світ кришиться дрібними крихтами, / Зневір густішає туман... / Доби задушливе безчасся / І світу вогке непролаззя, / Й душі людської глухомань» («Прогресу згущується відчай...»).

Це — роман, за великим рахунком, автобіографічний. Це не добре, і не погано, це просто жанр такий, — пояснюю такі прості речі передовсім І.Малковичу, який, аргументуючи причини розриву видавничої угоди з письменником, назвав іще не виданий на той час роман «Хрещатик-Плаза», «прозою поета». Можливо, це і *проза поета* (бо, попри видані два романи П.Вольвач до сьогодні об'єктивно залишається передовсім *поетом*), але його романи змушують пригадати, як мінімум, творчість Едуарда Лимонова (який, до речі, бував помічений із віршами, хоча передовсім є романістом). Утім, із Лимонова наприкінці життя проклунувся аж такий недоречний покидьок, що ліпше тут згадати Ч.Буковські, який у віршах і прозі дихав однаково глибоко й чесно, ніби доповнюючи себе паралельним існуванням у різних (нібито радикально протиставлених) літературних родах. Роман «Хрещатик-Плаза» відбиває етап вживання самого П.Вольвача у грузькі столичні ландшафти, а дискретний сюжет охоплює п'ятирічний проміжок часу з червня 1999-го до листопада 2004-го року (І лише епілог стосується 2012-го й 2013-го років): «П'ять років тому моя сумка опустилася на підлогу квартири в домі на Чоколівці, між тинистих косогорів, перевитих утоптаними до блиску стежками й коренями-зм'ями. Паркет був зачовганий, бо в квартирі вже кілька місяців діяв передвиборний штаб. Між факсом і ксероксом я й приземлив сумку, за мить підпихнувши її ногою

під журнальний стіл. Це був мій перший київський простір. Цьому рухові передували кількарічні наміри й кількамісячна підготовка. Робота в мене, здається, була. “Здається”, бо Ірка Колиба на всі запитання стрінгера про можливість постійної роботи, а то був я, стрінгер, котрий уже кілька років писав для Радіо Ліберті репортажі з регіону, відповідала коротко: “Вирішив на Київ? Добре є. Приїзди й працюй...” Все впиралося в житло. Пропозицію приятелів перебути перший час в офісі однієї з партій, яку очолював тілистий чоловік років на сорок, із котрим випадок уже зводив на якомусь зі з'їздів якогось із козацтв, а згодом зблизив відпочинок під Коктебелем, я сприйняв як другий вияв фортуни. Першим було Радіо Ліберті». Так уже сталося в житті оповідача й автора, що певні топоси життя виявилися цілковито вичерпаними. Втім, як про це говорити з іншими і чи взагалі про це варто із кимось говорити: «Про що говорити — як іще років з п'ять тому, йдучи через дамбу, мжичка осідала на буру балку в дахах і на верші домен, раптом відчув, що моє тут підходить до решти? Просто й легко відчув, ніби вдихнув повітря?». Так починалося це окремо взяте київське життя, — з помешкання-штабу на Чоколівці, — з уважним письменницьким вглядуванням у нові ландшафти й людські обличчя: «Щось вони всі, мабуть, знають. Я знав своє — принаймні про Київ. Про нього мені велося найбільше». Після Чоколівки буде кімнатка на Сирці-Сарагосі, що живе вже деякий час у поезії нашого автора: «обтрусившись від битого скла / гладкошерстні діброви кудись вирушають / і йдучи посеред Сирця / хтось відчуває як багато ще неходжених світел / і як на прив'язі в пам'яті / плещеться Сарагоса» («Так воно в квітні й буває...»). Хто він, цей *хтось* і як йому ведеться в нових умовах? І про це вже було у вірші: «37-річний хлопець / в напівтемній високій кімнаті / вікна якої виходять у київський дворик / з трьома каштанами і дикою грушею — / Це — я / з кімнати чи кухні дивлюся / на єгипетську амбасадку / на довгі вікна в дореволюційних стінах / що відлунюють тріском наївних набоїв доби УНР / (до всього до будь-чого що тут зросло / пасує префікс “не”)...» («37-річний хлопець...»). У спогадах-розмислах оповідача зовсім недавнє минуле переплітається з романною сучасністю («Випукле “сьогодні” твердне під ногою / І моє “колишнє” — поряд — у мені», — зустрічаємо у збірці «Тривання подорожі»), яка стрімко й загрозово наближається до своєї кульмінаційної точки на листопадовому Майдані Незалежності 2004-го року. Але задовго до написання роману *майданний* образ було динамічно зафіксовано у відомому вірші: «Колян, Толян — та-

кий ось крупний плян. / Хитаються обличчя громадян, / тверезих, збройних, ні — то вже деталі... / На тлі в асфальт закроєних полів, / із язичками нецензурних слів, / в барокових димах “Запоріжстали”. / За ними — ще. І далі, далі, далі». Кожний літературний рід володіє своїми специфічними можливостями задля відтворення епічного масштабу явищ. Вирішення цих завдань доступне, до речі, й поезії: «Симфонія чого — мускулатур? / Мені не чуть. Не видно арматур. / Дрібниць нема. Мільйони спин закрили. / Та вже по них — тремтлива світлотінь, / мов Україна родиться з видінь, / та, про котру їм ще не говорили...» («Колян, Толян — такий ось крупний плян...»).

Романний час увібрив у себе не лише п'ять років із життя персонажа, але й вагомий період у житті самого письменника та його країни. В цьому часі виразно відбилось остаточне становлення імітаційних дискурсів доби, одним із яких була і діяльність Радіо Ліберті. Високі ідеали свободи й «Свободи» лишилися у минулому, ліберально-демократичній добі вони вже неприступні, що й відбивається у поведінці задіяних у романі персонажів, кожному з яких відповідає цілком упізнаваний прототип. Але про все це по порядку. Шукаючи шляхів максимального дистанціювання від романного оповідача, П.Вольвач залишає його без імені. Але відчуження не відбулося. Вже на початку роману ми дізнаємося, що він приїхав до Києва із Запоріжжя, що він журналіст і поет («Я був у бюрі, коли містер “Сталевий Молот” приходив на запис програми, а потім ворухив плескатими губами, роздаючи автографи. Автографа я не брав, натомість підписав чемпіону власну поетичну книжку. Нахабство, але нехай. Все одно не читатиме»). Розповідаючи про свій перший київський прихисток ув одному з партійних офісів, оповідач згадує зокрема і про перший свій вірш, написаний у столиці: «Так було й перший тиждень, і другий, з тою тільки різницею, що в якийсь із вечорів Сашка не було вдома, і я, притулившись головою до кухонної стіни, написав першого тутешнього вірша. За ним вчувалося каре світло. Принаймні мені ті очі світили віддавна. Вночі, за косогором, погукували нечасті гудки та брязкали, формуючись і розформовуючись, состави, нечутні звідти, але існуючі. Я вже там бував, ходив через депо, переступаючи безліч колій, що вдалині стискалися в один жмут кулаком вокзалу, вежа його виднілася праворуч, а ще далі, з імлі, пускала іскру дзвіниця Софії». Я бачу у цьому фрагменті знайомі слова, й із великою мірою вірогідності можу спробувати відшукати цей вірш. Де його шукати? Звісно, у збірці «Тривання подорожі», інших адрес і бути не може. Думаю, не помиляюся, й мова

про ось цей вірш: «тінь твого дихання лине сюди / тінь твого кроку / в каре візьми залети упати / теж кароока // час що потоншав плече замастив / тиньками відня / та сповиває міста і мости / мрія надсвітня // з'явишся! свінеш! / над тлумом отих / кінних і піших / там / на воротах / на золотих / найзолотіших...». А ще у згаданій збірці є окремий вірш, присвячений дружині, з наступною останньою строфою: «І — з закамарків долі — / *Карим* печаллям брів / Д'горі здіймаєш, д'горі — / Так, що Його узрів...» (Курсив мій. — О.С.). Загалом, є велика спокуса читати київський роман П.Вольвача паралельно з першою *київською збіркою віршів*. Ще не замулені й по-особливому гострі рефлексії тодішнього ліричного суб'єкта Вольвачевих віршів раз-у-раз зближують образами, думками й інтенціями, які повсюдно зустрічаються в романі: «Собори тануть в голубе, / А я іду, іду по Києву, / Щоб взяти і — вишептати тебе, / У чорнім хаосі покинуту» («Вже тіні синьої води...»). Спостерігаючи за романним персонажем-оповідачем, легко можемо ідентифікувати його з кимось, про кого мова була вже у віршах П.Вольвача; приміром, у цьому: «Він іде. Ступа примарам / Вслід, від ніг до голови. / Він іде собі бульваром / Щоб не бути таким, як ви. // А куди — він ще розкаже... / У мигтінні спин і числ, / Раптом вчувши за Пасажом / Гул інакових вітчизн» («Сірий дальній погляд батьків...»).

Щодо зображення редакційної «кухні» Радіо Ліберті, то навряд чи можна говорити, що письменник удається до гротеску в *чистому* вигляді. Утім, і реалістичним це зображення кваліфікувати складно. Проблема в тому, що *реальність* нашої доби апіорі не виглядає *реалістичною*, натомість — деформованою, спотвореною, гротескною (так триває вже років сто, на це вказував іще Франц Кафка). І це не проблема Вольвача, Ульяненка чи Процюка, це специфіка самої доби, а заразом і питання чесного її вираження (саме *вираження*, а не зображення; так зване *зображення* шукайте в електронних «мільницях», позаяк щось більше для них неприступне, за визначенням) у художній літературі. Отже, виглядає так, що одним із основних фігурантів роману є Радіо Ліберті: «Саме тут я й працюю. У Київському бюрі Української редакції РЛ. Якщо вже бути зовсім точним, то в документах це пишеться так: Радіо Вільна Європа / Радіо Свобода, Інк. (RFE/RL)». Ніякої *романтики* в офісі Радіо Ліберті запорізький журналіст не побачив: «Бюро перекипало в роботі. Метушня людей між рядами столів нагадувала атмосферу поштамту радянського зразка. Через те, може, що офіс містився на першому поверсі (до переїзду на Хрещатик. — О.С.), суцільне, на всю стіну,

вікно-вітрина виходило на скверик і російськомовний театр, а по закутках стелі жили сутінки». Оповідач не приховує: це було перетворення заробітчання. І не лише для нього, запорізького зайди, але й для більшості старіших працівників бюро. Для декого — це ще й можливість реального кар'єрного росту (як для майже неprisутньої в тексті Стефани, яка з крісла керівника бюро за першої-ліпшої нагоди пересіла в зручніший фотель прес-секретаря кандидата у президенти зразка 2004-го року: «Дорогі колеги! Я відходжу з РЛ. Дякую всім сердечно за співпрацю. Стефани»). Втім, тут бувають і звільнення, і вони є ще актуальнішими, ніж кар'єрний ріст (профспілки, як зазвичай і буває у цій країні, залишаються у подібних випадках *поза сюжетом*): «Офіційно Трохим уже не працював на Українській Свободі. Будь-хто не працював би, одного дня знайшовши на дошці оголошень, серед списку працівників, котрі підлягають скороченню, власне прізвище. Будь-хто, але не Трохим. Скорочення є скорочення, та ще й таке, безпрецедентне за масштабами навіть для Свободи, де страх звільнення ходить за кожним, як його тінь. Ну, майже за кожним. <...> Про це я дізнаюся потім, а поки що з'ясувалося, що Трохим лишився, умудрившись зачепитися навіть не за соломинку, а за натяк на неї, напружившись усім зусиллям шкіри, аж вона пішла брижами (й так і зосталася) по трохимівських записках».

Як і будь-якому офісі, тут тривають свої непомітні війни, які час від часу з латентних обертаються на цілком експліцитні: «Піднабридла війна амбіцій дівчат із четвертого поверху, що періодично виплескується в мережу. Ванжурак стусается з Праховою. Віртуози стилю, дівчатка». Бюро РЛ у романі Вольвача — досить типове середовище, знайоме кожному, кому доводилось працювати у вітчизняній конторі з іноземним капіталом; зокрема, у вигляді джерела зарплатні чи гонорарів. І справа не в тому, що іноземну валюту розподіляють у таких конторах наші, такі рідні та все ще радянські, люди. Все дещо складніше, хоча у підґрунті чимало-таки нашого совкового, нашого національного, нашого непроминального. Новий журналіст Радіо Ліберті, міркуючи про свої перспективи, не забуває і про специфіку власної *письменницької ситуації*: «Я потроху розумів, куди втрапив. Фахова конкуренція — головний принцип західного світу, а що може бути більш західного, ніж Радіо Ліберті? Доведеться конкурувати з цими зосередженими хлопцями й дівчатами, що навіть вітаються похапцем, кривлять губи награною ввічливістю. Аби змагатися зовсім з іншими хлопцями й дівчатами, які встигли з'явитися в літературі значно раніше, я років десять про-

гаяв невідомо на що, й там, де вони пройшли веселими, хмільними, розслабленими, юними гуртами, я маю пробігти, зосереджений, сам. Що ж до зосередженості, то тут можливі деякі перебільшення». Конкуренція — як *альфа й омега* нового старого світу, до якого ми всі так несподівано долучились у 1990-х роках. Одна біда: нам не все розповіли про конкуренцію. Ми сприймали її в чистому вигляді, сподіваючись на чесний арбітраж, але на практиці, в живому житті та виробничому процесі, все виявилось знов-таки, трохи інакше, ніж у підручниках із ринкової економіки. От, приміром, міркування про конкуренцію, керівництво й робочих конячок (на кшталт Ірки Колиби): «Вона була зайнята, ось що, на ній висіло бюро з кількома десятками тогос і десятком програм, а старий опосум Губчинський, що лише пиячив та водив домів молоденьких дівок з бюро, хоч формально й числився директором Української редакції, ні фіга ні за що не хотів відповідати, shit, всім уже давно гласно й негласно заправляв Сашко Городенський, за яким була значна підтримка у Вошінгтоні і якого й Гершвінд і Стримбл бачили найреальнішим наступником руїни-Губчика. Не її, фахову журналістку й громадянку США, а його, екс-киянина, емігранта, театрального режисера-невдахи, що якимось побитом прибався до Української служби в Мюнхені а тепер уже в Празі став по суті головною її особою. А що в такому разі заповідається їй, Колибі? До пенсії ходити в заступниках, вдивляючись із вікна кабінету на п'ятому поверсі в позеленілий круп королівського коня на Вацлаваках? Чи, може, вікувати в цій помийній ямі, Україні?». Конкуренція іноді набуває вигляду майже шаржованого: «Цього тижня Трохим вибачливо ворухив чолом: “Немає місця старік. Я ще й Улиту (дружина Трохима. — О.С.) взяв. Ну й свій матеріал тиснув — що ж я, дурний, себе забувають?”». Себе забувати не випадає, бо треба годувати родину; це зрозуміло, і в нас немає жодних питань щодо цього. А от пасаж оповідача про одного з керівників бюро; цей фрагмент дозволяє збагнути нам, материковим українцям, що не такі вже ми й захланні, не такі вже й злочинні, корупція добре відома й вихідцям з вільного західного світу: «А невдовзі бюро сколихнулося черговим скандалом: керівництво звинуватило Гайдабуру в грошових махінаціях — буцімто екс-Індіана Джонс, винаймаючи службову квартиру, у фінансових звітах зазначав іншу, значно завищену суму, кладучи різницю в власної кишені. Не відомо, чи це правда. Фактом лишилося те, що Гайдабуру звільнили, не зваживши навіть на невеликий термін, що залишався до пенсії. Невдовзі він, як з'ясувалося, очолив Організацію Україн-

ських Націоналістів, через кілька історичних постатей змінивши на цьому посту Степана Бандеру». Враховуючи, що всі романні персонажі мають легко відчитуваних прототипів, стає, чесно кажучи, трохи незатишно. Відрядження до Праги було доречним і, по-своєму, цікавим, а проте лише зміцнило деякі з переконань оповідача, а ще раніше — й самого П.Вольвача, судячи з наступних поетичних рядків: «І запавшись ув одну з мансард / Я читав що пише едуард / І жалів когось кому до смерті / В тім європейським гербовім осерді — / Пиво точене коліно вуджене / Із довічним радіо ліберті» («В мерехкому бео београді...»). Оце *довічне радіо ліберті* звучить із поетичних рядків, як довічний термін ув'язнення, і викликає зрозуміле співчуття з боку ліричного суб'єкта П.Вольвача (він-то, напевно, вже знав, що його РЛ невдовзі закінчиться). Київське бюро Радіо Ліберті виростає в романі П.Вольвача до алегоричних масштабів усієї теперішньої України, перетворюючись на емблематику столичного паразитування, імітації й активного творення симулякрів, — інформаційних і не лише. Це добре помітно у розділах, присвячених подіям помаранчевого Майдану, є це і в епілозі. Місцями виразно чуються нотки абсурдизму, — не на рівні колишньої, значною мірою вже відпрацьованої естетики, — у П.Вольвача вони ретрансльовані безпосередньо з живого життя.

Новий роман П.Вольвача — це, безперечно, подія. По-перше, цей автор не так часто тішить нас романною прозою, а по-друге, вже назва роману обіцяє читово з альтернативним присмаком. Нонконформіст Вольвач, і це зрозуміло всім, не стане годувати читача солодким і приємним, швидше за все йдеться про нещадний гротеск і дотепний гумор. Той окремий гумор, від якого хтось неодмінно почується зле. Як от Іван Малкович, видавець і патріот, який спочатку уклав із письменником угоду щодо видання книги, але невдовзі одноосібно відмовився від неї, повівшись украй кумедно, але не дотепно, розірвавши угоду й давши інтерв'ю, в якому *нічого насправді не пояснив*. Окрім того, що «Хрещатик-Плаза» виявився «не романом, а прозою поета». Господи, подумалось мені, таж не відають, що творять і говорять: у такому разі й романи Плужника, Яновського, Хвильового, Гео Шкурупія, Андруховича, Забужко, Ірванця, Жадана, — лише проза поетів, — нікчемна, а відтак і не варта уваги читачьких мас. Спробуємо не повірити абсурдному твердженню відомого видавця й відшукати той пункт, який унеможливив видання роману П.Вольвача. Що ж так налякало І.Малковича? Добре, не налякало, але все ж відтрутило від ідеї (власне, угоди) оприлюд-

нення цього тексту. Якщо чесно, то, прочитавши роман, я не помітив нічого *такого*, навіть *нічого скандального* не зауважив. (У цьому сенсі значно скандальнішим ще й досі виглядає роман Євгенії Кононенко «Імітація», який проминув у нашому літпроцесі (радше, в *літпроцесії*, — за влучно-іронічним висловом Івана Андрусяка) початку 2000-х сливе непоміченим). Ліпше за романіста, мабуть, і не скажеш: «Власне, що ми переживаємо? Ми переживаємо момент затемнення і забруднення, яких у нашій історії було дуже багато. Ми переживаємо якусь скаламучену пародію на “Макбета”...»

Безіменний оповідач і не приховує, що радіожурналістика не є сенсом чи, поготів, метою його життя; радіо є лише засобом виживання у мегаполісі, доки не знайдеться адекватніше місце для праці: «Зрештою, я з'явився тут, розпочавши з ночівель на Чоколівці, між ксероксом і факсом, не для того, щоб заробляти всі гроші Радіо Ліберті. Ні. В цьому немає якоїсь таємниці, це ще треба сформулювати». Натомість, його цікавить Київ як такий; це місто, яке оповідачеві представляється епіцентром літературного життя країни: «Поки що маю іншу, новішу реальність, яка, можливо, і є головним в усій цій історії і за якою, може бути, й приїхав. Чи хоча б за її шматками. Де є й цей стіл літньої тераси кафе на Пушкінській, яку Трохим називає “Пушкінзонською”, яка після переїзду на Хрещатик не стала віддаленішою й куди ми шойно прийшли з бюро, де мені так хороше сидіти, запам'ятовуючи осу, котра б'ється в порожній пляшці з-під “кока-коли”, й ловити вібрації розмов, що плещуться при столі. Сонце іскриться на пляшці й кількох келихах з коньяком, на яких жовтіють вчеплені дольки лимонів. Пляшку заклав кришкою поет Часничко (ув'язнивши таким чином осу. — *О.С.*), він підсів із музикантом Скрибкою, обидва в розстібнутих на грудях квітчастих сорочках, ніби по моді кубинських гангстерів 70-х, прозаїк Жуляненко кришку зняв, оса вилетіла». Здавалося б, дрібна-найдрібніша деталь, яку більшість і не помітить («кришку зняв, оса вилетіла»), але якою ж характеристичною вона є, ця деталь. І стосується вона Олеся Ульяненка. Як, зрештою, і поета (політолога?) Володимира Цибулька. Висновки хай читач робить сам. Загалом, письменників із їх побутом, у цьому романі, мабуть, не менше, ніж журналістів із їхнім РЛ, і це зрозуміло, якщо головний герой, він же — оповідач, він же — протагоніст П.Вольвача, — приїхав у новий для себе простір саме заради цих дивакуватих людей (яких йому гостро бракувало у Запоріжжі), задля творчого взаємнення з ними, — хоч би й при столі на літній терасі каварні. Відомо, що середовище — надзвичай-

но важлива річ для письменника; принаймні на певному етапі його становлення. Пізніше виникає відторгнення, пошуки самотности й тиші, але хтось все одно залишається. Поодинокі колеги-письменники завше бувають поруч, — якщо не за столом, то принаймні у телефонній рурці.

З усіх київських письменників, згадуваних у романі, найповніше та найвиразніше відбилися троє: Артем Трохимович, Трохим (Андрій Охримович, Охрім), Жуляненко, Жулян (Олесь Ульяненко, Улян) і Соменко (Сашко Хоменко). Саме про цих трьох у романі ви-творюється окремий комфортний і теплий дискурс. Хай дарує мені автор, але образ поета Срібногранського, Срібрана (Миколи Вінграновського, Вінграна) у романі занадто пунктирний, надто дискретний; він не те, щоб не вдався, натомість він виглядає, як на мене, свідомо зредукованим і прив'язаним ледве не до особистого (інтимного) життя оповідача («А ще — в цьому місті є Срібногранський, і я вже тричі був запрошений у гості. Востаннє пили пиво в парку, і коли я вчергове вернувся з гастроному, геній награно-грізно прогув: “Де ви так довго ходите? — він завжди звертається на “ви”. — Я вже встиг об... обійти три каштани...” Артист. Кожного разу він стає ближчим, теплішим. Живий Срібран»). Щось у цьому моєму здогаді, мабуть, є, знаючи, *ким* був і *залишається* для П.Вольвача поет і людина М.Вінграновський. (У збірці «Тривання подорожі» є такі рядки: «Вижовклий посріблений день лежить хитається / Йти мені так весело десь мене та ждуть / Там Поет вінгранний з Миколаєм в головах / І розмова кольору неба й тютюну». Знаходимо тут і вірш «День стоїть до небес. А канапа пуста...», що має присвяту: «Миколі Вінграновському, незникому»). Образ Олеса Ульяненка виписаний із помітною, хоча і стриманою, любов'ю, а ще — з чіткими портретними деталями: «Жулянову прозу, в якій нема й сліду від авторської усної недорікуватості, я трохи читав ще вдома. Брови врозліт, западина щоки, краєм ока бачу жулянівський профіль. Занадто довгий виріз ніздрі, такі не викликають довіри, але, зрештою, глянь, друже, на себе в темне вітринне скло — це я собі кажу подумки. Все нормально з цим пацаном». І не лише з цим; поступово вимальовується найтісніше коло: «Як і з Трохимом, котрий, втрапивши до Праги, міг там перебути до американської пенсії, як і всі щасливіці-пражани, але зневажив, зриваючи в загулах прямі ефіри й випуски новин, а одного разу з таким, як сам, п'янезним звукооператором хорватської редакції почав пудити в метро, прямо на рейки. Свій хлоп Трохим».

Буденність у романі якось зовсім невимушено доростає до свідчення самовидця або й до самої поезії: «Сонячні білки вмастяться по трохимівській куртіці й шкіряних колінах Жуляна. За їхніми спинами й столиками при ятці ворухнуться пішохідний Хрещатик. <...> Розповісти недавню пригоду я б міг охоче, але не хочу перебивати Жулянову розповідь над диктофоном. Щось витисну з його бурчання, дам Софії в програму. Софі внесе Жуляна в список гонорарників, теж саме зроблю я з Трохимом, і в результаті, як придумав Трохимович, матиме Жуляша нові ботинки...». Далі говорить Жулян: «— Це ти питаєш, як впливає творчість на життя, мля, — Жулян знову те-ребить борідку. — Ну, власне... Про що пишеш, на те й нариваєшся. Вийшли в мене повістина, “Угрюмий” (Мова, звісно, про повість “Седой”. — О.С.). Коротка річ, але той... Дуже насичена уголовщиною. Конкретно. І, власне, я на те й напорвся. Зазівався, дівочки мене клофільнули. А всього кружку пива випив... <...> Ну, а я після кружки пива, мля, очну вся о п'ятій ранку на якомусь звалищі. Пустир... Таке, як ото фільм Кустуріци — круки летять, шугняк. Слава Богу, дивлюся: єсть жетон на метро і ключ від квартири. Паспорт украли й посвідчення, мля — конкретно». Хтозна, скільки правди в словах персонажа, але те, що з абзаців П.Вольвача чується автентичний голос Уляна, це — поза сумнівом. Створювати сцени з такими харизматичними персонажами — справа відповідальна й навіть дещо ризикована. Головне в таких випадках, не припуститися фальшу, а вже чи вийде з цього *проза поета* чи *проза прозаїка*, — справа, як на мене, десята: «Філософ Жулян. Він уже встиг щось сказати бабці, що ходила між столів із в'язанкою тарані, й бабця, сторожко покасувавши, покульгала геть. На Жуляна часто косують. Ніби можна знати, ким хто є насправді. Ось встане зараз Жулян, скреготнувши стільцем, із-за столу, на якому стоїть наше пиво й димиться трохимівський “бичок” у банці з-під “Оболоні” з одрізаними краями, й піде, сіпаючи плечами й пательками, спочатку в бік Бессарабки, а потім далі, десь звернувши на Тюільрі, й, перетнувши алею, заявиться на рю Себастьян Боттен, до видавця із виголеними до синяви породистими щоками, в “Галімар”. Там у Жуляна виходять два романи — “Марграв Диявола” і “Син сутінок”. Не зараз, звичайно, але колись так має бути». І так мало би бути, — додам від себе, — але вже не буде. Або інший реальний епізод із життя О.Ульяненка, що так само потрапив до роману: «А в Жуляна на кухні живе Кактус, безхатченко, що стояв на Петрівці й вив з голоду й розпачу. “Отако, мля: А-а-а-е-е!” — кривив щоку Жулян, стаючи схожим на Чарльза

Менсона. — І, мля, не замовкає: А-а-а-е-е!..” Жулян привів його додому погодувати. Вже четвертий рік живе. Я, наприклад, на таке не здатен. Хоча волосся не одрощую й мене не перепитують, чи давно мив голову, як трапляється з Жуляном». Це — та спорадична, здавалося б, мозаїка, з якої, тим не менше, складається повнокровний портрет персонажа. За персонажем стоїть конкретний прототип. Об’єкт і суб’єкт, які знаходяться по різні боки магічного мистецького дзеркала, співпадають: автор чесно і вправно виконав свою роботу.

Є нове місто, — будуть й нові жінки. Ця паралельна історія особистости пишеться на тих же бульварах і вулицях, що й основна історія персонажа. Тільки от дехто про це сором’язливо мовчить, вважаючи щось подібне за вульгарність чи ледве не дисидентство, а інші про це говорять, стверджуючи природне людське право на власне живе життя. (Попри те, що у Запоріжжі лишилася та, *найголовніша*, про яку йшлося уже у віршах, але, насамперед, про неї ходить у житті романного персонажа: «П-е-е-а-а-а-вел! — кричить хазяйка / коли дзвонить найкраща жінка у світі / чиї очі / в які падав / не дають мені впасти в пекло / І ніхто мене тут не бачить / крім неї й Бога»...). У цій, відверто слизькій темі, — як письменник, так і його оповідач, — ставляться до читача з максимальною серйозністю та адекватністю; розуміючи, що ми, читачі, здатні відчувати фальш і під кілограмами косметичного матеріалу. Тому й говорить оповідач про випадково-тимчасових жінок саме так, як воно зазвичай і буває в чоловічому житті: «Парадокс полягає в тому, що ця жінка мені абсолютно ні до чого. <...> Як не були потрібними попередні знайомства — ріелтор, власниця косметичного салону, диригент, менеджер фармацевтичної фірми, психолог, не беручи до уваги мимолітних, теж зрілого віку й теж — так збігалось — всуціль середньокласових. Останньою була стюардеса. Серпневого дня я побачив її в середмісті». Першого разу не склалося. Але буде продовження: «Я за неї забув. А за тиждень знову наткнувся, помітивши ще від польського консульства. Ніби кадр на сітківці ока: красива жінка в обрамленні вулиці, з листям і каштановим шпичастим гроном, врізьбленим над віяла бруківки. Я, знаєте, теж естет. Як ті ж Трохимович чи Жулян, тільки зі своїми відрухами. Бо звідки ж цей трем і гупання в скронях, про які уже казав. Мені самому здається, що це якась психічна девіація, хіба ні? (Насправді, все гаразд, і ніякої девіації не фіксуємо. Радше має місце шизофренічний дискурс у м’якій зародковій формі, що є наслідком протиріч поміж пристрасстю та сумлінням

(відповідальністю). — О.С.). Проте так зрідка трапляється, і важко сказати, щоб я цього не хотів. У цьому якраз і полягає сенс подібних виправ. Це самовипробування. Азарт. Від них мене не відволікла навіть Рима Матвіївна Козаченко, що несподівано виникла з-за стовбурів, затуливши незнайомку і всю вуличну перспективу. Живий класик шестувала, розметаючи копну волосся, гордо, як завжди, але з “кошовкою”, ніби проста смертна, й до неї можна було доторкнутися рукою. <...> За плечем пані Рими поволі даленіла мармуроволика незнайомка...». (До речі, якщо читач і досі не зрозумів, про кого мова, то в наступному фрагменті він таки має впізнати Ліну Василівну Костенко та її роман «Записки...»: «На пані Риму я колись трохи мав серця з іншої причини. Лист-звернення про підтримку перекладачів сучасної прози, підписаний кількома відомими людьми і відвезений мною й Жуляном в офіс дружини лідера опозиції, пані Рима так і не підписала. Годину й сорок хвилин — так зафіксовано в моєму деннику — Рима Матвіївна пояснювала по телефону, наскільки є безпробудно зайнятою людиною. — Я зараз пишу прозу XXI століття. Роман “На полях історії хвороби”. І мені жодні фонди не потрібні»). Їй особисто, бачите, жодні фонди не потрібні, бо вона сама собі — фонд. І це — окрема печаль сучасної української літератури з її проблематичною спадкоємністю, попри те, що письменник на цьому анітрохи не акцентує, лише принагідно згадує: «Я тоді сухо розвітався з живою легендою. Але то інша тема. Та й було давно». Але ми відхилились від актуальної теми, якій і присвячений цей абзац: «Чималий простір пам’яті заселений гріхами. Обличчя. Очі. Звинні тіла. Чад, від якого хочеться відмахнутися, затягнути за собою зображення, як завіску у ванній кімнаті, але та вперто відслонюється й з-за неї визирає чергова спокуса. Новіша. Від якої напинаються штани в паху». Або, як там у перших київських віршах нашого автора: «Лушпиння звуків... “...как же...” “...што ви...” / Шептання бруків, брови Штона, / Тепло і таїна панчіх. / Тонких облич тонкі рум’яна / Несуть бульвари і майдани, / Й хоругви довгих теплих ніг» («Вже тіні синьої води...»). Але інша правда, найголовніша правда, полягає в наступному, і це є одним із джерел екзистенційної самотності як оповідача, так і романної жінки-стюардеси (пригадую водночас, що Євгенія Кононенко в одному зі своїх творів формулювала подібні речі ще жорсткіше, мовляв, правда полягає в тому, що, насправді, *ніхто нікому не потрібний*): «Історія — це трохи душа. Мені стюардесиній душі не потрібно. Ніхто, крім Дарини, чия присутність я відчуваю завжди, мені не потрібний. Але раз у раз мене

кидає в перелюбні пригоди. Я сам від цього потерпаю. Можливо, це лік від самотності, що брижами іноді холодить шкіру? Направду, аж терпне шкіра. Втім, колись я таки себе переможу...». І таки переміг. Дорослий вік зобов'язує. Відповідальність винагороджує, густо засіваючи наші конкретні овиди непроминальними сенсами.

Не лише в безіменного оповідача, але передовсім у самого автора була аж надто *непроста* зима. Але за нею, хвалити Господа, прийшов *день суботній*. У тому сенсі, в якому цей день суботній вивершує повість Левона Хечояна «Ладанові дерева» (1980), — у сенсі звільнення й вивільнення радісної життєвої перспективи. Багаторівневий текст П.Вольвача прочитають по-різному. Кожному відкриється те, що має відкритися, і не більше. Але і не менше. Ріка життя тече із минулого у майбутнє: «Багато хто розчинився зовсім. Кому треба, ті лишилися. Вони там, в імлі міста, на його вулицях. Дарина теж там, нарешті. *А ще лишаються ті, що тремтять, буває, над кручами, під складним нагромадженням хмар. Незмінні, як і той настрій, котрий з'являється вмить, разом із ними* (курсив мій. — О.С.). Якись нові фізіономії посміхаються до мене з біг-борда, а я, притулившись скро-нею до вікна маршрутки, їду далі, через Московський міст, і думаю, що вогні, перекинуті вечоріючим, набухаючим темрявою Подолом, міг би бачити свого часу велик... Та їх багато хто бачив. За рікою, як і згадуваному вже десь на початку письменнику, мені вчувається степ. Лишилося сісти і написати. Ось. Я навіть приблизно вгадав, уявляючи, як це буде: за вікном пожухла трава, засинені впроти сонця троєщинські висотки. У проміжку між ними — імлиста смужка середмістя, звідки блискає іскра котроїсь із дзвіниць. Весна. Літо. Вересень. Трохи грудня. Важка була зима. Ну й знову на весну. Є. Написав». І більше, як слушно вважав Чарльз Буковські (щоденниковий запис від 28-го серпня 1991-го року), — *письменник анічого і нікому не боргує*: «Письменник нікому нічим не зобов'язаний, окрім як своєю творчістю. Він нічого не боргує читачеві, окрім доступу до надрукованої сторінки». Доступ до нового роману П.Вольвача на сьогодні відкритий, залишається його прочитати. Подумати. Зокрема, й над тим фактом, що перший роман письменника «Кляса» з'явився восени 2004-го року, а другий — цієї осені; в обох випадках — напередодні масштабних народних зрушень, виходу народу на столичний Майдан Незалежності. Чи це випадковість та ще й двічі поспіль? Чи, можливо, це письменницька інтуїція, помноже-

на на специфічно-турбулентну енергетику його ж таки поетичних текстів? Хтозна, але все це направду цікаво. Це щось таки мусить значити. Нам залишається дочекатися і подивитись, якою буде наступна весна.

І, зовсім останнє. Всіх персонажів роману цементує столичне місто. Це досить терпкі обійми. Пригадую, як боявся їх у дев'яностих роках Ю.Андрухович, присвятивши цій темі окремий есей про страх у великому й відверто чужому місті. Василь Герасим'юк, один із багатьох поза сюжетних персонажів цього роману, в 1997-му році говорив про Київ наступне: «Я прийшов у Київ, у це місто без мови, а місто без мови не може бути містом, і ось дотепер я прожив там більшу частину свого життя, і чи це місто є, чи його нема, воно для мене — нуль. Хоч там є Київські гори, туди приходив Андрій Первозваний, хоч на місці Десятинної церкви був храм Дажбога, хоч там велика енергія, але там нема української мови і воно не бере, не звучить» (інтерв'ю з Яриною Сенчишин). Ясна річ, опісля 1997-го року ситуація дещо змінилася, але не так, щоб аж занадто радикально. Зрештою, можливо, й це не головне (маю на увазі демаркаційну лінію, пов'язану з мовою, хоча ігнорувати цей факт анітрохи не випадає й сьогодні) й значно більше важить відчуття громадянства (братства), якого П.Вольвач побіжно торкнувся в романних сценах, присвячених пріснопам'ятній Помаранчевій революції. Чого більше у цьому місті, — комерції, страху, відчуження чи мільйонів, що змикають ряди перед боєм, — знов-таки, покаже найближчий час.

1 грудня 2013 р.

ГУЦУЛИ — ДАЛІ

(Дещо з поетичної історіософії Василя Герасим'юка)

Але і завтра
олень питиме воду тільки з потоку.
знайте — і завтра.
Василь Герасим'юк

Попри те, що творчість Василя Герасим'юка люблю з того часу, як уперше наприкінці 1990-х почув у авторському виконанні поему «Коса», я досі нічого про нього не написав. Але сподіваюся, ще не раз писатиму, бо вважаю його за одного з найбільших серед поетів нашої доби. Сьогодні ж я хочу звернутися лише до кількох творів із найновішої книги віршів і поем «Кров і легіт» (2014). Історіософський характер творчості поета можна було спостерігати ледве не від перших друкованих віршів. Будучи достатньо предметним, цей поет, тим не менше, тяжіє до візій масштабних або й універсальних. Його історіософія завше була позначена помітним есхатологічним присмаком. Зникаючий світ гуцулів (формалізований у формулі «була така земля») і зникаючий *світ як такий*, — ось що від самих початків є предметом осмислення та оскарження у творчості Герасим'юка. Згадати хоча б хрестоматійне: «Не сядуть леправі до столу, бо столу нема. / Вони до землі припадають, що хвора й німа. / І навіть жебрак чи поет України-Руси / підняти їх можуть лиш голосом. Поголоси» («Ідуть прокажені. Інакша в них нинішня путь...»). Аби *відголосити*, фігурантові потрібен не тільки голос, але передовсім, — слух. Утім, до слуху ми ще повернемося.

Світ гуцулів настільки давній, що його вже й не збереш докупи, він існував від початків Світу, його ще й досі несе в своїх водах Чорний Черемош, тож стоячи на березі річки й дивлячись, як пиниться в камінні вода, кожному вільно відчутти той давній світ, якого вже нема. (А тим часом: «Благодать, кажуть, сходить на ці горби — / безкінечна, Господи, благодать»). Потім був час Довбуша і його побратимів-опришків, — цілком історичний і верифікований численними артефактами час, але який же він від нас уже далекий, — сливе легендарний. Його так само вже немає. («Хлопці, в домі Давида — суддя один. / Та приходить Довбуш — ніби не вмере. / Ніби прийде в ці гори Божий Син / й знову тільки розбійника забере»). І, врешті-решт, був час поетового діда Василя Якібчука («Котигорошка») та

його побратимів із УПА. («Не допоможуть, Олекса, мої псалми, / ні найтяжче з прозрінь, чи то пак, похміль, / бо гадде — в цієї землі під грудьми — / опустив карабін мій дід Василь»). Карпатська партизанка 1940-х років — це мабуть, і є останній історично-підтверджений дискурс гуцулів, ледве не лебедина пісня яскравого гірського народу: «Це не земля, станичний, — це ідея. / Земля — це Остафійчук, псевдо Ліс. / Це тільки дим від нього, що повис / над сорок п'ятим... це над лісом — Ліс! // Ні елліна за ним, ні іудея» («Станичний, я, взискуючий во плоті...»). У гуцульський світ сьогодні легше повірити й увійти, як у легенду, ніж реально його відчутти. Про цю віру (чи радше — пам'ять) дбають хіба що декілька поетів, і перший поміж ними — Герасим'юк. (У його виконанні самі лише гірські топоніми звучать як закодоване у *музиці* послання: Уторопи, Пістинь, Шешори, Космач, Грегит, Прокурава, Кознеска, Жаб'є...). Про есхатологію зникаючого світу поет не втомлюється писати, подаючи в новій книзі оніричну поему-містерію «Сон у метро», сюїту (цикл) «Доки?» й поему-параболу «Де гуцули?». Прикметно, що у цих творах два заголовки з трьох містять питальні інтонації. Питань передбачається більше, ніж відповідей. Зрештою, це не справа поезії — давати відповіді на запитання, іноді значно складніше буває їх просто поставити: «Як вам, рідні, летить? / Де ви нині щасливі?» («Доки рвуться зв'язки...»). Деякі з цих питань апіорі не передбачають відповідей, а над деякими достатньо схилити голову і просто помовчати. Утім, давайте розбиратися, і для початку, — з поемою-параболою «Де гуцули?».

Той, хто провадить читача цим текстом (і провідник, і поет, і ліричний суб'єкт у одному голосі) у пошуках гуцулів, починає з майже нейтральної констатації («У музеї гуцульським у Коломії / питаєте: де гуцули? — / махнуть рукою за річку Прут, / де на обрії — / перші пасма українських Карпат: / он там»), поступово наближаючись до іронії, забарвленої в сірі кольори (такими кольорами Домінік Ногє наділив іронію, що інтенційно стремить до сатири, але зупиняється на крайній межі, ніколи сатирою не стаючи): «І наразі все зрозуміло / крім одного: / чому Коломия — / столиця Гуцульщини?». Метою цієї іронії є зокрема переоцінка адміністративно-туристичних штампів, над якими туристу не випадає замислитись, але випадає тому, кого напrawdę цікавлять гуцули: «І ви вже нічого не розумієте, / бо гуцулів нема, ніби забрав потоп чи сніговий обвал, / а їхні столиці є і їх все більше: / Косів, Верховина, Яремче, Криворівня, Рахів, Космач, / а останні навіть із особливим означенням: / Кри-

ворівня — українські Атени, / Рахів — гуцульський Париж, / Космач — бандерівська столиця, / а гуцули — далі». Продовжуючи пошуки, що інтонаційно забарвлюються знеціненням і майже тривогою, наш провідник відмовляється від попередньої іронії. Він уперто шукає гуцулів, — шукає саме там, де їм і належить бути, — шукає в горах, щоразу підіймаючись усе вище й вище («Уторопи — / село поета Тараса Мельничука»; «Пістинь — / село художника Олекси Бахметюка — / це ж на мапі його кахлів / позначені / кожен гуцул, його кінь і його кріс»; «І показують на Черемош, / ніби аж там водоспади золоті, / бо й справді: / де гуцули, як не на Черемоші?»). А місцеві кожного разу чомусь говорять, ніби не довіряють тому, хто питає: *гуцули далі*: «І нарешті на горі Грегит, / на самім верху — / тільки суворі камені / з предковичним мохом, / які стоять затято, як вірні побратими, / що поклялися на крові з мізинних пальців, / бо ближчає небо і смерть, і вічне життя, / а гуцули — далі». Читачеві уже починає здаватися, що це така гра, — *віднайти гуцулів*, заспокоїтись і запалити нарешті, видершись на полонину, духмяну файку. Але ні, все складніше з цими гуцулами. Їх немає навіть на полонині, чи то пак, вони є, але не усім відкриваються. Надто добре гуцули усвідомили поняття *облави*, про що поет свого часу так само уже писав: «Мені в генах передано / страх облави» («Найсумніший у Києві лев»). Він узагалі багато про що вже писав, тому читання віршів і поем Герасим'юка іноді нагадує кружляння в зачарованому колі величного історіософського дійства, в якому до надміру туги сплелися історія і сучасність, минуле й майбутнє. Його поетичний світ є містерійним — прекрасним і жакливим водночас, бо саме такими і виглядають наші історія і сучасність. І скільки б віків іще не минуло, — нічого уже не зміниться і не відміниться, бо всі ці обличчя, пісні та події раз і назавше викарбувані у високих небесних скрижалях, вибиті на камінні, густо порослому мохом, зарослому мохом так, що й не видно під ним *сухої Його різьби*. З карпатських вершин, рівно як і з київських пагорбів, чи то пак, із вікна помешкання на Оболоні, поетові відкривається те, що побачити здатний не кожен. Такий його дар, таке його *місце поета*.

А тим часом тривають пошуки гуцулів, у процесі яких, уже на вершині Грегит, де знову звучить відповідь, мовляв *гуцули — далі*, ще не нам, але принаймні ліричному суб'єктові, відкривається щось на кшталт істини: «І нарешті все зрозуміло: / це тільки привал». За прозрінням — час спокійного осмислення стану речей, настільки спокійного, що у свідомості виринає думка про стоїцизм, про реальну

гартованість духу, що можливо, межує з приреченим спокоєм перед доконаним і невідворотним: «Витирайте піт з лиця, / сідайте на вічні, надійні камені, / дихайте до запаморочення — аж доки / не забудете, де, як і хто скурився — // доки не забудете того, / хто сидить тепер на цім камінні (доки самих себе не забудете. — О.С.), у цьому розрідженому повітрі, / без усієї мрази, в якій бовтався вниз, — / тільки із мерзенною своєю правдою про себе, / яка вже не визволяє, а добиває». Виявляється, це дивне паломництво в гори, крім анонсованих пошуків гуцулів (що можна вважати сюжетною містифікацією), має за мету позбутися самого себе, — такого себе, яким ліричний суб'єкт буває внизу, накопичуючи у буденному *низовому* житті аж надто багато сміття, шлякуючи ним свої очі й серце, «що їх забрали птахи, / які вночі на Греготі / ревкають лячніше від лютих звірів». Це нагадує звільнення. Так і є, це — очищення горами, відкривання чакр, віднайдення нових і незнаних допіру сенсів. Це долучення до іншої схеми буття, що за Герасим'юком, як відомо, означає ширяння в небі, себто *в повітрі*. На Греготі вже і гуцулів не треба, бо вони уже не ховаються, відкриваючись натомість у іншому вимірі, сказати б, алегоричному, вони уже там, де тільки «небо — небо — небо — / пригадуєте ви — / забудьте про все». Гуцулів не треба шукати ані на землі, ані в горах, вони там, де їм і належить сьогодні бути: «Це тільки привал. / Ще не фінал. / Далі — гуцули». Зливаючись із чимось на кшталт абсолюту, вони таки мають десь перебувати. І, звісно, перебувають: *сідлають коней* («Айя, хло', айя!») і *грають на дриблах*, — сьогодні так само, як і тисячу років тому. Ризикну припустити, що йдеться про той особливий стан, який поет найчастіше пов'язує з музикою, як у давнішому вірші: «Не під небом смертні, не на землі, / не в постелі своїй, не в труні, / не в землі з червами, не в золі, / смертні в музиці, яка — ні. // Нею днина почнеться нова. / В ній листя впаде восени. / Дослухай її. / А мої слова, / Забудь, як погані сни» («Смертні в музиці»). А відтак сама собою виникає паралель (заледве не тотожність для музичного світу поета): «смертні в музиці» дорівнює формулі «смертні в гуцулах». Можливо, варто додатково пояснити: музика *тут* не конче віднаходить конотації в сопілці і флюїді, — музика у Герасим'юка корелює зі слухом. Пригадуєте програмовий вірш із книги «Папороть», винесений у якості єдиного заспіву до двох поетичних збірок «Суха різьба» і «Чорні хлопці»? Це напрочуд віртуозне означення власного художнього джерела-родоводу. Нагадаю дві перші строфи (хоча й третя не менш вагома): «Протвій цвіт у роду свого / я спитав. Сказали живі: / “Диявола слуги

пантрують його, / як око у голові”. // В цю пізню годину, в цей пізній час / я стрибав крізь вогонь, що давно погас, / і сказали мертві: “Бери від нас / до папороті не зір, а слух”.». Слух — найвагоміший інструментарій поета. А папороть — це те, чого ми прагнемо й що знаходимо під палітурками його книжок. Відтак, читачеві варто сподіватись передовсім на слух, бо музику на своїй території замовляє лише він-один, — *поет у повітрі*.

Погляньмо тепер на поему-містерію «Сон у метро». Поема має присвяту: *Пам’яті воїна*. Як у будь-якому оніричному просторі, тут вигадлива яв переплітається з буденною реальністю в підкреслено фантазмагоричний спосіб. Ліричний оповідач чи то заснув, чи то хронологічні магістралі аж настільки заблукали й переплутались («Чому за вікном — підземна ріка? / Коріння у вікна змійся. / І дика ця назва — “Либідська”! — / це ж на іншому боці столиці»), але сталося неймовірне: буденна поїздка вагоном метра («Білий мій світ — білий стяг у бою. / Ангели грають на лютнях. / Кінцева — “Героїв Дніпра”. Встаю. / Ніби з лави підсудних») несподівано перетворилася на зустріч зі світом, який давно відійшов: «Може сон? Як не снівся би тут сон, / у метро він і досниться. / Заходить на “Либідській” у вагон, / здається, князь. Або витязь. // Бутафорний герой. Реквізитний крам: / корзно, меч і щит — всім, що краму не імуть, / але снять собі князя — тут і там — / із розплющеними очима. // Ну а він — як у ватр вечірнім диму / походу останнього — грізно / зрить нас, подивованих зело: чому / це князь у метро їздить?». Досить цікаво, що до поета приходять саме Святослав, а його поява уві сні обставлена під антураж судового процесу: «Короткий сон у метро. Як суд. / Ніби тут судять поета. <...> Короткий суд у метро. Прощай, / поет! Від князя підземка / тобі — на тисячу літ — і в рай / зі станції “Тараса Шевченка”». Прикметно, що він їде не куди-небудь, а до храму на прощу («Великий степ. Карпатський хребет. / І йде *стороною дощик* — / то їде в одвічний підземці поет / на прощу в храм Пирогощі. // Його Україна — небесний чертог. / А після *вождя і пророка* / йому не страшні вже Гог, і Магог — / нестравний для Гога й Магога»). Цей мотив відчуття глибинної провини не конче за себе, але й за всіх суших поруч, — відлунює у кількох строфах поеми, щоразу повторюючись та набуваючи все нових і нових інтонаційних і смислових обертонів: «Ти сам суддя собі в цій страмі — / господарем став чи гостем — / живеш у двадцять другім псалмі / чи в сонеті шістдесят шостім». А от і сам Святослав: «І не стрепенеться жодна мразь — / це сон. Це вві сні забава, / коли у вагон заходить князь. / Ось пасмо. Твар Святослава».

Ліричний суб’єкт поеми одразу починає рефлексувати з приводу долі та *історичної місії* непереможного кагана русів («Відвага нестерпна — Хорса дар? / До Софії — сто літ. Столиця. / Прийти сюди і розбити хазар — / таке і в метро не сниться. // Кінь підземний б’є копитом, / і поганська стріла співає, / що над цим містом з Дніпром і метром / благодать безмежна просяє. // То що ж ти зриш у досвітнім диму, / варязькою дланню підпершись? / Ти перший тут воїн такий — тому / і тільки тому такий, що перший»), і досить швидко доходить парадоксального, як на перший погляд, висновку: «Зі смердами — князь. А з воями — вой. / Золота у вусі сережка / зблисла в метро — стрепенувся конвой: / *хто ж врешті решт під арештом?*» (курсив мій. — *О.С.*). Чи поет, чи то сам каган, а чи разом вони — відчують відповідальність великого воїна за всі наступні тисячу літ неподобств і руїни: «А потім тисячу літ полки / твоєї імперії присягали / кому? — гайдамаки і козаки, / твої сотники і генерали. <...> / Хто вкотре вертає додому Дніпром — / на сморід з-під рідної стріхи, / *де в стільнім зі смердами правлять содом / хазари і печеніги?*» (курсив мій. — *О.С.*). Ці два наріжних мотиви — *велич і наступний занепад* — переплітаються в тексті, а заразом і в свідомості автора та читача, витворюючи пекучу суміш із гордошів, сум’яття і сорому: «Рать із метро виступає на брань, / і відступають ромей. / Спрямовує вістря варязька длань / наших камлань і містерій. // Кохання *через тисячі літ*, / і надмір сала для серця. / Приходить рід. І відходить рід. / І запродане продається. <...> / Пощо тобі цей “либідський” процес? / Ці підземні фіра й офіра. / Ти б мав серед Києва — як Рамзес / застиг посеред Каїра! // Та щоб у метро? Ти стільний град / волів — у гирлі Дунаю, / немов осінило, що благодать / на горах сих не просіяє».

Несподівано ліричний оповідач зливається з автором і згадує ще одного Святослава (сотника УПА) — з 1945-го року: «Тут вої духмяні — із трав та отав, / а сіна скотині не хвате. / Востанне скошений Святослав / у тисяча дев’ятсот сорок п’ятім. <...> / Бо є вічний князь — на те й сатана, / бо є вічні смерди — на те і смерди. / Із твого почалися тут імена, / легше з якими вмерти». А далі цей синкретизм уже не піддається препаруванню, бо мова про цілість і цілісність національного пантеону героїв і зрадників, яких так само складно розділити, позаяк вони давно вже *українське ціле*: «Жити з ними у світі живих. / Дланню поганською очі втерти. / Зрадити всіх. І нарешті їх. / І як умерти? // Як пити з Дніпра? Пригубити як / браги погибельної відваги? / Перезавантаживши Зодіак, / не розірвати

зашморг Сварги». І знову повертаємось до Святослава, *кагана русів*, образ якого набуває остаточної трагічності, перебуваючи знов-таки, в обрамленні вже знайомої нам музики: «Лиш музика. Їй лиш її кроти / риють метро під серцем. / Ти вдома. / Сюди можна вернутись. / Прийти. / Приповзти. / Зачерпнути Дніпра і пити з шолома. // Прибити щит, ідучи *на ви*, / до візантійської брами — / і тисячу літ: вершник без голови / і та, на валу, з піснями». Чому *без голови* — відомо, як відомо і *що то за пісні*. Втім і реальність підземки, відчутно коригується («риють метро під серцем»), набуваючи конотацій із цитованими раніше рядками: «Не допоможуть, Олекса, мої псалми, / ні найтяжче з прозрінь, чи то пак, похміль, / *бо гадде — в цієї землі під грудьми* — / опустив карабін мій дід Василь» (курсив мій. — *О.С.*). Цілісність поетичного висловлювання насправді вражає. Поет багато років перебуває в епіцентрі містерійного космосу («Білий мій світ — білий стяг у бою. / Ангели грають на лютнях»), відгукуючись на його голоси та ретранслюючи їх у єдиний суцільний текст подиву і оскарження. Зрештою, як і належить поетові-експресіоністові, — додам принагідно. Не зрадити всій цій *музиці*, не втратити і не сфальшивити жодної ноти, все передати нам, сущим учора, сьогодні й завтра, — в цьому й ховається глибинний сенс його *оборонних боїв*. Гротеск, до якого дещо несподівано вдається автор у останній строфі поеми, різко змінивши дискурс із містерійного на цілковито профанний (реальність іподрому), пропонуючи читачеві зробити ставки, тобто *здійснити вибір*, насправді, не є випадковим. Звернімо увагу, хоча б на подію (яку я особисто пов'язую з редукцією державності та *упокоренням русів*), після якої остаточно *впадуть полки*, потрапивши відтак у кунсткамеру під назвою «Слово...»: «Над Києвом син зведеться з хрестом. / Полки впадуть і впадуть... До «Слова...». / Наступна станція “Іподром”. / Ваші ставки, панове!». Ясно, що зі скептичної наукової точки зору, не все тут добре, але ж це — поема, а не наукова розвідка, тому художні образи мають об'ємне та стереоскопічне наповнення і, найголовніше, неабияку тяглість у свідомості як національної культури, так і в окремо взятій читачській перцепції. Лише поетові дано так притомно та переконливо зв'язати часи і події в один катастрофічний вузол, у якому і національний дух, і всі його відчайдушно-пронизливі аберації у незмінній актуальності свого трагічного звучання.

Третя поема «Доки?» має авторське жанрове уточнення, і включає до своєї цілісної та чітко вивіреної композиції, як і належить *сюїті*, прелюдію, текст-розгортання в шести частинах-віршах і завер-

шально-підсумовуючу коду. Це ще одна спроба озирнутися на трагічне ХХ століття. Таких спроб у поета було вже чимало. Насправді є відчуття, що українці психологічно затримались у столітті жажливих *поразок і втрат*: «Без сповіді, без причастя, / невільник гріха навик, / волочачи своє щастя, / відходив двадцятий вік. // В смертельних кільцях здавила / історія, як змія. / На силу не встала сила. / Хай буде воля Твоя» («Без сповіді, без причастя...»). «Прелюдію», якою починається текст, читач уже зустрічав у книзі «Папороть», там цей вірш фігурував як цілком самостійний, і не мав заголовку. Потрапивши до поеми «Доки?» у якості прелюдії-заспіву, вірш отримує окреме навантаження, готуючи читача до меседжів, які прозвучать пізніше. «Прелюдія» задає настрій і особливий ракурс погляду-вираження. «Навіть не фарсом трагедія стала — жартом / Над нами, / Бо нас позбулися наші міти», — це з першої строфи. А друга строфа завершується майже імперативним: «Аби не долетіти, треба летіти». І знову, найголовніше відбувається у повітрі. Нічого дивного, бо це — Василь Герасим'юк. Саме у цій поемі-сюїті катастрофізм набуває свого найвиразнішого звучання-вираження, відштовхуючись від приватного («Доки ноги ще не простяг, / Маю шанс перейти на прозу. <...> Доки ноги ще не простяг, / Встигну на косовицю в Косів»), але водночас екстраполюючи вагомі смисли на широкі простори національного космосу. Причому, знаходячи власні концептуальні та багатозначні (універсальні) алегорії (*косовиця, трава*), що в'яжуть окрему людину з родом і всією нацією: «Знов поляже космос трави — / Стане видко — як на долоні. / Ось Довженко — щойно з Москви. / Він цілує діру у скроні // Хвильового... І в цю діру / Западаємо — духом убогі. / І продовжуєм нині — як гру. / І крім цього не бачу нічого». Ось так, доволі похмуро, але без зайвого надрику й патосу, завершується осмислення ліричним суб'єктом власної екзистенційної точки опори. Несподівано актуалізована поетом діра у скроні одного з найбільш резонансних письменників минулого століття, продовжує всмоктувати у вир найскладніших питань усе нові й нові покоління. Чого варте лише питання нашої орієнтації чи пак безкінечних блукань поміж метафізичними Європою й Азією.

У наступному (третьому) вірші, який має motto з Гюнтера Граса, розвивається мотив наві'язаної нам чужою пропагандою («зведений хор») національної провини, якої за українцями, насправді, немає і бути не може. Декілька років тому, німецький письменник Гюнтер Грас, наближаючись до власного Нобеля, поквитався зі своєю юністю в СС, віртуозно зігравши на випередження та роззброївши в

такий спосіб «зведений хор» гієн лібералізму. Саме тому й виникає на маргінесі цієї поезії Г.Грас, розумному достатньо й самого лише натяку. Ну, а той, до кого звертається ліричний суб'єкт, швидше за все є соборним українським народом: «Доти бачу тебе на полі небес, / Де вже не потрібен жоден тобі коридор / На захід, а тризуб і нашивку СС, / Як нашивку, не заковтне зведений хор, // А пробує — разом з нею — тебе й мене / Запхнути в нутро, що лайном на півсвіту тхне. / Ти йдеш — із дірою в скроні — зорі в дірі. / Ти знов коридор відкинув. // Тим більше — вгорі». Прикметно, що вкотре виринає концепт *угорі*, як вагома метафізична крапка на цьому етапі розмови, як аналог того, що *гуцули* — *далі*, а *поет* — у *повітрі*. Озираючись на ХХ століття, ліричний суб'єкт не може оминати й теми специфічних імперських рекордів, а якщо ширше, — *оновлення числа звіра* — «Тисяча сто одинадцять жертв / Капітана Матвєєва». На сьогодні це ніби відомий факт, можливо навіть — перейдений етап нашої національної трагедії, але будучи висловлений талановитою поетичною мовою, та ще й у контексті масштабної історіософської панорами, — він таки знову вражає, ставлячи реципієнта перед величним дійством, яким є одвічна боротьба добра зі злом: «Почався новий світ. / Який Заповіт? // Починався таким числом. / Капітанським таким ремеслом. / Поза добром і злом. // Число звіра — доки є звір. / Доки є віра. // Хто є звір? / Яке нині його число? / Яке ремесло? / Яка міра?». Остання строфа, що складається з самих лише питальних речень, напевно, не має поки що відповіді. Принаймні, щодо *числа і міри. Доки?* — звучить питання у заголовку поеми. Доки не завершиться теперішня війна.

Кожний вірш цієї сюїти, окрім *прелюдії й коди*, має єдинопочаток. виражений словом *доки*. Єдинопочаток активізує у читацькій свідомості поняття *сакрального тексту*. Таким він і є у нашому випадку. Поет пояснює, *доки* все це триватиме, — це страшне чи то століття, чи навіть тисячоліття (якщо відштовхуватись від часу остаточного занепаду держави русів). І є чимало прикмет і підстав для його *тривання*, зокрема і невитравне хохляцтво-малоросійство (не лише за Є.Маланюком, за В.Герасим'юком — так само): «Доки в руках у холюя-страстотерпця / Стріли затруєні, сріберний сагайдак, / Ми не такі веселі, як нам здається, / Бо виглядають веселі трохи не так». Поет в'яже давно минулі часи із актуальною українською сучасністю, витворюючи містерійну картину *ловів*, під час яких полюють не на когось, а саме на нас: «Зрештою, чим не століття замків-турнірів? / Ось наверху пропущене з тих століть, / Доки в цім

для ловців ми серед звірів / Наших лісів чи, пак, приватних угідь». Як і у попередніх віршах-частинах сюїти, смислові підсумки поет артикулює наприкінці тексту: «Зрештою, хто там знає, як це чудове / Тисячоліття загляне у храм, у хлів? / Поки що — лови. Лови! А лови, панове, / Мають фінал. / Мерці ховають мерців». Катастрофізм національного космосу сягає апогею в наступному вірші: «Як вам, рідні, летить? / Де ви нині щасливі? / Рветься плоть, ніби кліть, / У вселенським розриві. // Рветься дух, ніби нить, / У розриві всесвітнім — / Над бескеттям століть / Павутинка на вітрі. // Рветься рід, ніби ланц, / Ланки впали залізні / І вглибають у час — / Той, що в пісні». Мова тут про *зникання*. У ліпшім разі, в якості альтернативного існування, — про тривання в народній пісні. Українці мають один із найбагатших у світі фольклорний корпус. І це — не випадково.

У передостанній частині поеми, що має присвяту Борисові Руденку, ліричний суб'єкт укотре звертається до воїна-князя (саме він відповідає за падіння Руси): «Доки ти князь уві сні — у зеніті Руси — / Хай не Київ — престол золотий — хай у Тмутаракані — / Любо й там — ще не видно, як все воно сходить на пси. / Але сходить. І вже на віки. І не за шолом'янем». І десяток століть національної історії проноситься у кількох поетичних рядках: «І хозар над тобою, або комісар з гепеви — / В *пильних шлемах* віками стоять у твоїм узголів'ї». Але є ще *вона*, і їй катастрофічно не щастить на зверхників-поводирів: «А поодаль — вона. Бо віками вона — віддалік. / Але доки вона, притулившись до неба губами, / Поза нами — числом легіон — як стояла — стоїть, / Ти у захваті дикім віками не прийдеш до тям». І нема на це, мабуть, ради. За ліричним суб'єктом усе виглядає доволі печально: «Сам князюєш — лежиш у траві і не чуєш трави. / Ні керви, ні стріли — ні у грудях, ні над головою. / Вже однакий хосен — з головов ти чи без голови. / *Вже однако смердить у Карпатах і на Подніпров'ю*» (курсив мій. — О.С.). Ще більш печально починається «Coda», покликана підсумувати-підбити попередні міркування й осяння: «А справу довершать ці дні — як морські піхотинці. / І все. / І ніхто не питає: це, Господи, ми? / Лише в непробуднім токшоу банкіри і вбивці / міняють ведучих / й співучих за ворітьми». Поеднання архаїчного світу з надмір сучасними реаліями створює відчуття химерної безперервності або і зацикленості нашої історії, на тисячу літ якої хтось дивиться і не може втриматись від питання: «Вже діти свободи розплющили широко очі. / І все. / І собі на сітківці синівства сім'я / за тисячу літ християнства знайде вирок. / Отче,

/ це воля Твоя? // Це справді воля Твоя?». І кожному вільно почути в рядках, що вінчають поему, або зародки бунту, або християнське смирення. Я схилиюсь до другого варіанту. Думаю, нас виправдовують, і саме *така Його воля*.

Три нові поеми В.Герасим'юка, що склали окремий розділ нової книги, чи не в першу чергу поєднані особливими настроями, що розбурхуючи уяву сигналами тривожними, драматичними або й остаточно невідворотними, наприкінці кожного з творів урівноважуються інтонаціями, якщо і не цілком оптимістичними, то принаймні життєствердними у плеканні деякого (і то досить відчутного) *стоїцизму* або *смирення*, — від побутового до позачасово-універсального. Гуцули є, гуцули завше будуть, *адже сказано, та й не нами*, гуцули — далі. І Софія — не просто так стоїть у стольному граді. І, попри те, що *впали полки*, вони ще можуть зібратися біля тієї ж Софії. І гори, і степ — у цих творах нерозривно пов'язані потаємною містерійною пуповиною («Великий степ. Карпатський хребет», «Вже однако смердить у Карпатах і на Подніпров'ю»). В усіх трьох поемах реципієнтові вільно спостерігати цікаві трансформації українського духу. (Причому, в різних його одмінах: від гуцулів, яких іще можна пошукати в Карпатах, — до сливе зниклих безвісти русів. Тих русів, історія яких, надійно похована внаслідок невтомного тисячолітнього фальшування). Говорячи про ці твори, я дещо порушив їх композиційну топографію, почавши з «Де гуцули?», тоді як у книзі ця поема завершує розділ, відновлюючи у свідомості читача вагому концептологію *поета в повітрі*.

15 січня 2015 р.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Леопард.** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2013/05/14/065929.html>
- Письменник і війна.** Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/02/01/232156.html>
- Оборонні бої.** Вперше надруковано як післямову до: *Процюк С. Інфекція / Жертвопринесення / Тотем.* — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. — С. DLV — DLIX. Також у книзі: *Олег Соловей. Оргазм і Відчай: Випадок Степана Процюка.* — Вінниця: Простір Літератури, 2017. — С. 5 — 9.
- Безнадійний Жадан.** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2013/04/20/000133.html>
- Donbas Independent.** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2013/07/20/094959.html>
- Боротьба за прапор.** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2013/12/31/091621.html>
- А небо мовчало.** Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/09/04/070927.html>
- Гріхозна траєкторія краси.** Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/04/15/111420.html>
- І страх, і втрати і любов...** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/06/29/110002.html>
- Улян, Бич Божий.** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/08/05/074849.html>
- Вселенський жах районного масштабу.** Вперше на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/07/11/183448.html>
- І мертвий, і живий...** Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/07/09/071137.html>
- Диптих про Пастернака.** Як статтю-диптих — уперше надруковано на сайті «Буквоїд» (<http://bukvoid.com.ua/column/2013/03/04/092600.html>). Перша частина диптиху у вигляді окремої статті («Життя як безумна гонитва, або Час убивць. Деякі міркування з приводу оповідання Дмитра Пастернака “Гонка”») друкувалася в журналі «Кур'єр Кривбасу» (2009. — № 236 — 237 (липень — серпень). — С. 328 — 337).

Самотність. Письмо. Мовчання. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/column/2012/07/25/125237.html>

Європа, якої ми прагнемо [?]. Вперше надруковано на «Буквоїді». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2016/11/17/072901.html>

Розтиражована відсутність. Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/07/30/093000.html>

Диявол у раю. Вперше надруковано в журналі «Київська Русь» (2009. — Книга 3-4 (XXXIV-XXXV). — С. 283 — 286).

Три зозулі з поклоном. Уперше як статтю-триптих було надруковано на сайті ualit.org.: <http://ualit.org/?p=7994>. Друга частина триптиху («Дівчина з ведмедиком») друкувалася як окрема рецензія на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/03/26/104044.html> Також у книзі «Оборонні бої» (Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. — С. 303 — 308).

Світ у Господніх долонях. Уперше надруковано як післямову до: *Андрусак І.* Книга трав, дерев і птахів: Вірші нові й вибрані. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2013. — С. 107 — 111.

Перекинута балія степу. Вперше надруковано як післямову до: *Мельників Р.* Апокрифи степу (поезії 1992 — 2012 рр.). — Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. — С. 124 — 135.

Янголи на підвіконні. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/09/17/073542.html>

Ще є така земля. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/03/19/074104.html>

Янголи, поети, партизани. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/07/31/082400.html>

Репортаж із Задзеркалля. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/01/06/154610.html>

Вічна загадка любови. Надруковано в альманасі «Форма[р]т» (2013. — № 1 (8). — С. 55 — 57).

Дзвінок у порожнє мешкання. Вперше опубліковано в «Українській літературній газеті» (2015. — № 6 [142]. — 27 березня. — С. 3; № 7 [143]. — 10 квітня. — С. 14 — 15).

Фрондео — Франківськ — транзит. Уперше надруковано на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/08/16/085333.html>

Ляльковий дім. Уперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/08/09/124813.html>

Про художню прозу Барбари Редінг. Уперше надруковано як передмову до книги: *Редінг Барбара.* Вплив суч. укр. поезії на сексуальність неземних істот: Збірка етюдів, новель та оповідань. — К.: Смолоскип, 2008. — С. 5 — 18. Подається з незначними скороченнями.

Пристрасть & етика. Вперше надруковано в «Українській літературній газеті» (2015. — № 18 [154]. — 11 вересня. — С. 14 — 15).

Аби кохання. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/10/21/162321.html>

«Божевільний будильник». Уперше надруковано на сайті «Буквоїд» під заголовком «Божевільний будильник Євген Баран». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/events/culture/2011/05/23/095317.html> Передруковано в журналі «Золота Пектораль» (2011. — Число 1-2 (14-15). — С. 141 — 147).

Тоталітарна місія Люни. Вперше на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/that%20to%20read/2011/08/01/071544.html>

Нові овиди «Форма[р]ту». Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/12/11/084200.html>

Коричневі сні. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/02/14/074514.html>

Еспанець (Музика реконкісти). Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд» під заголовком «Еспанець (Випадок Аттили Могильного)». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/06/07/101440.html> Доповнений текст був надрукований в «Українській літературній газеті» під заголовком «Музика реконкісти» (2016. — № 21 [183]. — 28 жовтня. — С. 18 — 19).

Талант, багато праці й зовсім трохи «божевілля». Вперше — на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/09/28/210108.html>

Про обнадійливу парость і деякі хвороби росту. Вперше — на сайті «Буквоїд»: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/11/22/084339.html>

Оптика імморалізму. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/11/25/074728.html>

На чорні ставши обруси. Вперше надруковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/10/28/105734.html> Також у книзі: *Олег Соловей*. Оргазм і Відчай: Випадок Степана Процюка. — Вінниця: Простір Літератури, 2017. — С. 73 — 81.

Кавова гуща життя. Вперше опубліковано на сайті «Буквоїд». Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/10/16/093523.html> Суттєво скорочений варіант статті друкувався в «Літературній Україні» (2015. — Число 3 (15 січня). — С. 7).

Гуцули — далі. Вперше під заголовком «Гуцули де? Гуцули — далі» надруковано в «Українській літературній газеті» (2015. — № 4 [140]. — 27 лютого. — С. 3.; № 5 [141]. — 13 березня. — С. 6 — 7.). Також у якості передмови до найповнішого на сьогодні видання вибраних віршів і поем В.Герасим'юка (*Герасим'юк В.* Грегит: Вибране. — К.: Просвіта, 2016. — С. 5 — 16).

ЗМІСТ

Леопард.....	5
Письменник і війна.....	10
Оборонні бої.....	16
Безнадійний Жадан.....	20
Donbas independent	25
Боротьба за прапор.....	32
А небо мовчало.....	37
Гріхозна траєкторія краси.....	55
І страх, і втрати, і любов.....	65
Улян, бич божий.....	82
Вселенський жах районного масштабу	92
І мертвий, і живий.....	105
Диптих про Пастернака	113
Самотність. Письмо. Мовчання	129
Європа, якої ми прагнемо [?].....	134
Розтиражована відсутність	138
Диявол у раю	147
Три зозулі з поклоном	151
Світ у господніх долонях.....	162
Перекинута балія степу.....	166
Янголи на підвіконні.....	174
Ще є така земля.....	186
Янголи, поети, партизани.....	196
Репортаж із задзеркалля.....	205
Вічна загадка любови	210
Дзвінок у порожнє мешкання.....	215
Фрондео — Франківськ — транзит.....	226
Ляльковий дім	236
Про художню прозу Барбари Редінг.....	245
Пристрасть & етика.....	252
Аби кохання.....	258
«Божевільний будильник»	261
Тоталітарна місія люни	276
Нові овиди «Форма[р]ту».....	287
Коричневі сни	294
Еспанець (музика реконкїсти).....	302
Талант, багато праці й зовсім трохи «божевілля»	312
Про обнадійливу парость і деякі хвороби росту.....	322
Оптика імморалізму	332
На чорні ставши обруси	344
Кавова гуща життя	357
Гуцули — далі.....	372
Бібліографія.....	383

Літературно-критичне видання

Проект актуальних дискурсів
«Простір Літератури»

Випуск 11

Олег Соловей. Утрачений погляд:
Статті, рецензії, есеї

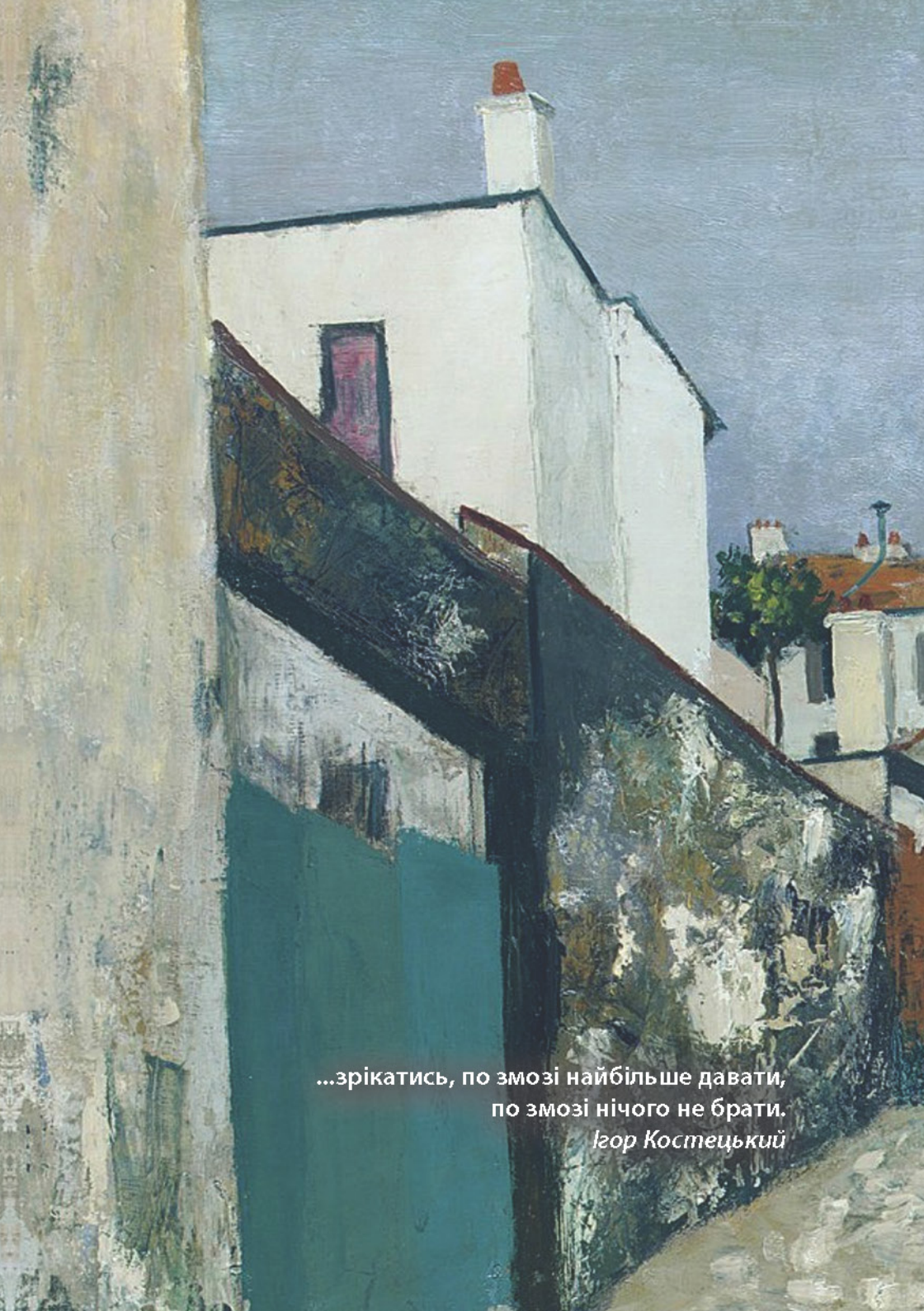
Друкується в авторській редакції

Верстка — *Веніямін Білявський*

ББК 84.4Укр-5
УДК 821.161.2-1

С 60

Соловей О. Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї
/ Олег Соловей. — Вінниця: Простір Літератури, 2018. — 388 с.



...зрікатись, по зможі найбільше давати,
по зможі нічого не брати.

Ігор Костецький