ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК

ПІД «ЗНАКОМ САВАОФА», АБО «ТАМ, ДЕ...» УЛЬЯНЕНКО

Монографія

ЧАСТИНА 1
ПІД «ЗНАКОМ САВАОФА»

Київ
«Видавничий дім Дмитра Бураго»
2020

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)
Ш 88

Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 8 від 25.11.2019 р.)

Штейнбук Ф.
Ш 88 **Під «Знаком Саваофа», або «Там, де…» Ульяненко** : монографія. Ч. 1. Київ. Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. 396 с.

ISBN 978-966-489-500-9

У монографії пропонується новітня, альтернативна у стосунку до традиційних історико-літературних інтерпретацій теоретико-літературна екзегетика творчості одного із найталановитіших та найсуперечливіших сучасних українських письменників Олеся Ульяненка.

Для науковців, викладачів та студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів, для учителів, які викладають українську літературу в загальноосвітніх школах, а також для всіх тих, хто цікавиться сучасним вітчизняним мистецтвом слова.

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)

Рецензенти:
Васильєв Євген Михайлович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії світової літератури Рівненського державного гуманітарного університету.
Погребенник Володимир Федорович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
Тарнашинська Людмила Броніславівна – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, член Національної спілки письменників України.

Це видання побачило світ за фінансової підтримки
Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці з Фонду Ксені Калмук

ISBN 978-966-489-500-9
© Штейнбук Ф., 2020

Олесь Ульяненко <…> жив, воював, тинявся світом, укупі з вітряними млинами перечікував негоду північного краю, піднімав прапори, пив тринадцяту каву біля залюдненого Майдану, катувався по божевільнях, передихував по «капезе», серце його було в домі скорботи, доки втішалися веселощами безглузді <…> середнього зросту, худий, бородатий, розхристаний <…> безпаспортний, безпрописний <…> мужньо вищий від нарікань, сьогодні прагне поетичним словом, цим непроминущим світлом любови, вповільнити стрімководь земного часу.

Євген Пашковський

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Якби хтось ще півроку тому назад сказав мені, що я буду писати книжки[1], присвячені творчості Олеся Ульяненка, то я б, певно, весело посміявся через це фантастичне припущення, бо цілком щиро вважав тоді, що такого не може бути ніколи остільки, оскільки такого не може бути ніколи!

Адже, по-перше, літературознавчі монографії відповідного типу пишуть історики літератури, а я все ж таки теоретик, причому теоретик свідомий, послідовний і вкрай переконаний.

По-друге, чи не усі науковці з тих з них, хто звертався до текстів митця, ледь не в один голос твердили і продовжують наполягати на містичному кшталті його письмен [див., наприклад, про це Зборовська – 1999; Харчук – 2008: 95–96 тощо]. Відповідним чином, зрештою, визначав себе і Олесь Ульяненко, стверджуючи в інтерв'ю О. Зьобро у листопаді 2009 року, що він, мовляв, «містичний письменник», а його «тексти як удари в шаманський бубен» [Ульяненко – 2011: 193].

Я, натомість, із засади ставлюся до містики не тільки скептично – я до неї взагалі у жоден спосіб не ставлюся! Принаймні тоді, коли йдеться про містику у традиційному розумінні цього слова, тобто коли містикою, за «Академічним тлумачним словником української мови», вважаються «релігійно-ідеалістичні погляди, що визнають існування надприродних сил і можливість спілкування з ними людини» [Академічний…].

Ну, і, нарешті, утретє, у багатьох, сказати б, ульяненкознавчих розвідках йдеться про – скористаймося одним з таких визначень! – «виборювання християнського світла» [Зборовська – 1999]. Та мені не до снаги не лише містика будь-якого штибу, а й релігійні – звісно, поза культурологічним контекстом! – вподобання навіть

[1] На момент написання «Переднього слова» у видавництві «Люта справа» вже три місяці лежав рукопис першої книги «Інкубація „Яєць динозавра"», що постала внаслідок читання однойменної збірки малої прози Олеся Ульяненка.

найекзотичніших різновидів згаданої щойно суспільної свідомості, у тому числі й цілком традиційних, як-от, наприклад, християнство чи іслам.

Більш того, цей перелік об'єктивних перешкод між моїми літературознавчими аспіраціями і творами, безумовно, талановитого українського письменника можна було б продовжувати й далі. Втім і наведених аргументів, либонь, цілком достатньо, аби стало зрозуміло, що історико-літературний гріх я не повинен був вчиняти за жодних обставин!..

Проте не так сталося, як гадалося!.. А тому в якийсь момент я відчув життєво-наукову необхідність – ба! – навіть приреченість на аналітичне марення потужним художнім словом Олеся Ульяненка. І причини цього я вбачаю у певній… бодай містичній спорідненості, оскільки раціональними детермінантами цей свій чи не фатальний потяг до його текстів я пояснити не в змозі.

Крім цього, я змушений також визнати, що якась містична чортівня не лише метафізично, а ще й безпосередньо все ж таки зачепила вашого покірного слугу, який, опрацьовуючи монографію О. Пуніної «Самітний геній», на цитованих авторкою словах Олеся Ульяненка: «Вони вивчили слова „презерватив", „гандон" і ще щось таке» [Пуніна – 2016: 40], – пережив дежавю, оскільки раптом згадав, що цей пасаж мені колись снився!

А надто – сон і був власне про те, що я опрацьовую цей текст, адже пишу книгу, присвячену творчості Олеся Ульяненка?!

Таким чином, як стає очевидним із моїх емоційних, хаотичних та напівмістичних просторікувань, вже найвищий час переходити до вступних положень цієї сумнівної праці, бо ще декілька таких алогічних вигуків, і на сторінці й справді з'явиться, за словом російського символіста Ф. Сологуба, похмура, загадкова та страхітлива «***недотикомка***»…

Отакої!..

15.02.2019 року

ВСТУП

Передусім я змушений визнати, що переважно іронічний штиб «Переднього слова» був зумовлений не випадковістю і не авторською спонтанністю, а холодним розрахунком і прагматичною дослідницькою стратегією, детермінованою кількома чинниками.

Зокрема, я переконаний, що треба вже врешті-решт покласти край неадекватному сприйняттю художньої спадщини Олеся Ульяненка і його особистої сильветки, які ґрунтуються на трьох, в засаді, абсурдних суспільних скандалах, а са́ме: 1) ***на статусі премії***, що письменник отримав її всупереч статуту, за яким «Мала» Шевченківська премія просто не передбачається, адже за цим статутом є або просто Шевченківська премія, або немає жодної; 2) ***на анафемі***, що її наклала на Олеся Ульяненка колишня Українська православна церква Московського патріархату **за *роман «Знак Саваофа»***, і 3) ***на забороні*** 2009 року вже, на щастя, колишньою так званою Національною експертною комісією з питань захисту суспільної моралі ***роману «Жінка його мрії» як порнографічного***.

Безумовно, і до мене робилися найрізноманітніші реабілітаційні спроби. Однак запропоновані моїми попередниками варіанти інтерпретації творчості Олеся Ульяненка ґрунтувалися – не без його, зрештою, участі! – переважно на переконанні, за яким він є:

- ледь не глашатаєм Божественної, так би мовити, рації стану;
- апокаліптично детермінованим провидцем;
- есхатологічно зумовленим борцем за морально-етичні чесноти тощо.

Втім у результаті ще більшою мірою утверджувалася протилежна думка, відповідно до якої письменник був аморальним типом, (нео)натуралістом і людиноненависницьким цинічним порнографом, що заслужив лише на обструкцію та суспільний осуд.

Несамовита суперечність, чи не так?! Але виявляється, що є ще більш кричуща антиномія, ніж та, яка лежить на поверхні.

Зокрема, релігійний кшталт сильветки Олеся Ульяненка, з одного боку, і невірогідні жахіття у його творах, з іншого боку, майже цілковито суперечать християнським чеснотам, які сформувалися на сьогоднішній день. Проте якщо вдатися до християнської епохи часів І. Босха або, наприклад, П. Брейгеля (Молодшого), на прізвисько Пекельний, то тоді стає зрозумілим, що, так би мовити, гуманізоване християнство і християнство містичне, аби не сказати поганське! – цілком відповідають як інтенціям українського митця, так і тим свідомим настановам, на яких ґрунтується його творчість.

Проблема, однак, полягає не тільки, а навіть не стільки у свідомих аспіраціях, скільки у несвідомих інтенціях та конклюзіях, що з цього витікають.

Сказати б інакше, якщо рухатися слідом за творчими намірами Олеся Ульяненка, який вважав, що в ньому «завжди спрацьовує моральний підтекст, або християнський» підтекст, бо він, мовляв, «такий автор, який показує пальцем: цього не повинно бути, цього не варто робити» [Ульяненко – 2011: 104], і якого, на думку О. Пуніної, «така орієнтація міцно єднає <…> з німецькими експресіоністами початку XX ст.» [Пуніна – 2016: 47; а також Пуніна – 2014], що, за К. Едшмідом, «шукають Бога, кожен залежно від власних сил і можливостей» [цит. за Пуніна – 2016: 47], – отже, за таких обставин цього письменника слід вважати аж ніяк не майстром слова, а радше релігійним проповідником типу Ж. Кальвіна, а його твори – відповідними казаннями.

І це при тому, що якщо зв’язок між німецькими експресіоністами і українським митцем існує, то тоді неможливо знехтувати очевидним фактом, а са́ме: навіть серед тих експресіоністів, які шукали Бога, навряд чи можна знайти достойників, що тішили б себе ілюзією, відповідно до якої Бог ще ***не*** помер?!

Натомість якщо я все ж таки помиляюсь і релігійність письменника Олеся Ульяненка визначає ідейно-художній зміст його творів, то чи можна тоді говорити, скажімо, про «психологію художньої творчості» взагалі або про буцімто єдність його творчості «із антропологічною концепцією Володимира Мартинова» [див.

про це Пуніна – 2016: 48–49], про що у цій концепції не йшлося б, зокрема?! Адже ані психологія, ані поготів антропологія просто не вписуються у релігійну картину світу.

Бо естетика, що промовляє до Бога, – це нонсенс, подібний або до гіркого цукру, або ж до солодкої солі!

Звісно, мені важко не погодитися з думкою шановної колеги про те, що «доробок О. Ульяненка потребує прочитання з урахуванням всіх його особливостей і взаємозв'язків» [Пуніна – 2016: 51]. Але варто наголосити на тому, що сам «доробок О. Ульяненка» – це передусім «доробок» літературний, а отже, не суспільно-проповідницький чи морально-етичний, а художній і бодай естетичний.

Цікаво, що на перший погляд подібними інтенціями переймалася і Н. Тендітна, присвятивши свою дисертацію темі «Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка». Проте, зіставивши творчість цих двох письменників, авторка дослідження не втрималася від морально-етичної, а разом з тим і від національно-патріотичної мотивації і у висновках ствердила, що, на відміну від Є. Пашковського, у творах якого «потяг до смерті долається на основі пристрасної любові до вічного життя і до духовної свободи як найвищої цінності у внутрішньому світі письменника», О. Ульяненко «заради видовищності смерті використовує шокуючу натуралістичну поетику, розвінчуючи психопатологічний індивідуалізм» [Тендітна – 2009: 16].

Щобільше, як стверджує ця дослідниця, «його [себто Олеся Ульяненка] художній танатології притаманний демонічний містицизм, основою якого є натуралістичне виявлення психологічної тіні в людського суб'єкта, який прагне до незвичайної самореалізації».

Своєю чергою, «письменник витворив небачену раніше в українській літературі некрофільську стилістику, яка поєднується з демонізацією картини світу» [Тендітна – 2009: 17], а отже, – доходить в іншому місці, втім невблаганного висновку Н. Тендітна, – «художня танатологія формується поза національною традиційною культурою смерті» [Тендітна – 2011].

Таким чином, і у цьому разі, повторюючи звинувачення свого наукового керівника Н. Зборовської, яка, за свідченням письменника, назвала його «руськім пісатєлєм» [цит. за Пуніна – 2016: 12], Н. Тендітна закидає Олесю Ульяненку, крім етичної сумнівності, ще й національну зрадливість.

І це, як на мене, є просто вражаючим, хоч, либонь, і цілком закономірним. Бо так вже ведеться у цьому світі, що якщо ти порушуєш певні етичні засади, то відразу стаєш зрадником свого цнотливого, незаперечно порядного і, безумовно, високоморального народу.

Зрозуміло також, що після цього взяти слово повинна… та ж таки Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі. І немає сумнівів, що, взявши це слово, ця так звана Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі – принаймні в особі самої Варвари Опанасівни Ковальської, з легкої руки якої було затверджено висновок за № 33Е від 2 лютого 2009 р., – визнає, наприклад, роман Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» продукцією порнографічного характеру, обіг якої в Україні заборонено, – визнає на тій підставі, що «персонажі твору використовують нецензурну лексику та брутальні вирази».

«Разом з тим у творі присутні епізоди, основна мета яких полягає в брутальному натуралістичному зображенні процесу статевого акту персонажа із анатомічними деталями статевих органів, орально-генітальні, орально-анальні пестощі, фістінг, мастурбаторні та еякуляторні дії <…> При цьому художня майстерність, мовна виразність автора може сприяти спонуканню негідних інстинктів у читача, що дає підстави визнати їх порнографічними» [цит. за Ульяненко – 2011: 316].

Отож я́к все ж таки добре, що на кожну Зборовську-Тендітну-Ковальську завжди знайдеться хоча б один П. Загребельний, який надзвичайно прихильно поставився до дебютних творів контроверсійного митця і за ініціативи та підтримки якого Олесь Ульяненко був нагороджений хоч і «малою», а все ж таки Шевченківською премією! Та мені взагалі здається, що як звинувачення на адресу письменника, так і голоси, які звучать на його захист,

можна вважати збоченням, бо за елементарними та цілком банальними раціями художній твір взагалі не повинен підлягати моральному осуду так само, як і не потребувати захисту від переслідувань Феміди, оскільки і перше, і друге об'єктивно засвідчує підсудність того, що із засади не може бути покараним. А найбільше, на що художній твір заслуговує, то це як мінімум на критичний, а як максимум на літературознавчий аналіз.

І власне у цьому, останньому, пункті і є найбільша проблема – проблема наукової інтерпретації, себто методології, яку застосовує будь-який дослідник(-ця). Наголошую: не ідеології – національної, моральної, святенницької чи будь-якої ще! А – методології! І ось із цим якраз існує неабияка суперечність, причому не тільки стосовно творчості автора «Жінки його мрії», а й щодо творчості будь-якого національного митця, починаючи чи не з І. Котляревського і закінчуючи… ну, хоча б С. Андрухович.

Особливо виразно ця проблема дається взнаки тоді, коли у своєму ґрунтовному і зумовленому якнайкращими стосовно Олеся Ульяненка інтенціями «літературному портреті» О. Пуніна намагається за будь-яку ціну розглянути твори письменника як не у контексті німецького експресіонізму початку XX століття [див. Пуніна – 2016: 56], то у контексті «неоекспресіоністичної прози Івана Багряного» [Пуніна – 2016: 57]. Чи хоча б як такого автора, що є близьким «до філософії екзистенціалізму» [Пуніна – 2016: 45], яку ця авторка все одно намагається інтерпретувати або через релігійність, так би мовити, Богоявлену [див., наприклад, Пуніна – 2016: 57], або навіть через «соціальну апокаліпсичність сьогодення» [Пуніна – 2016: 61].

У зв'язку із цим текст монографії, який пропонується нижче, перш за все спрямований, сказати б, на регенерацію естетичної, або ж художньої, легітимності літературної спадщини Олеся Ульяненка на засадах методології, що дозволяє майже докорінно елімінувати за межі обговорення позамистецький контекст і водночас відновити письменницький статус митця остільки, оскільки якщо мислити письменника у категоріях містичних чи тим більше

релігійних, то тоді, власне, від нього і його «доробку» майже нічого не залишиться, позаяк йтиметься або про шамана, або про схимника!

А при всій повазі до Олеся Ульяненка керуватися навіть вказівками його самого стовно його ж таки спадщини може лише людина чи то ангажована у релігійно-ідеалістичні уподобання, чи то читач(-ка), залюблений(-а) у сугестію цього несамовитого митця, чи то… історик літератури.

Та оскільки я не належу до жодної зі згаданих категорій, то у мене фактично не залишається вибору, і, отже, я змушений вдатися до щойно анонсованого теоретико-літературного дослідження, у якому через неможливість точного датування нехтуватиметься навіть хронологічна послідовність Ульяненкових творів і яке в основних своїх інтенціях та напрямках буде концентруватися не навколо біографічної, психологічної, суспільної, релігійної, містичної чи якої там ще (?) іпостасі письменника, а зосереджуватиметься переважно і головно на його текстах.

Або, сказати б краще, – на його творах, бо слово «текст» Олесю Ульяненку, м'яко кажучи, не дуже подобалося [див., наприклад, Пуніна – 2016: 40], а тому я не бачу якихось засадничих причин, щоб не дослу́хатися до фобій автора стосовно його власної літературної спадщини.

Крім цього, якось ще далекого вже 2001 року А. Біла наприкінці своєї надзвичайно цікавої статті висловилась у тому дусі, що, мовляв, «варто тільки побажати більшої уваги і уважності, зняття надмірних опозицій і містичного окису в розмові про серйозну і досить складну прозу Ульяненка», а пото́му якось навіть сумно ствердила, що «ця розмова ще на підступках сучасного літпроцесу» [Біла – 2001].

Таким чином, залишається тільки висловити сподівання, за якими моя книга хоча б почасти залишить ці «підступки» у минулому і запропонує гідний та адекватний рівень розмови й справді «про серйозну і досить складну прозу Ульяненка».

* * *

Методологічне підґрунтя монографії становить оригінальний, розроблений автором у тракті докторських і постдокторських студій тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів [див. Штейнбук – 2007; Штейнбук – 2009; Штейнбук – 2013; Штейнбук – 2014].

Монографія складається з 14-ти розділів, у кожному з яких репрезентовано тілесно-міметичну інтерпретацію основних творів Олеся Ульяненка. Але, враховуючи вже майже хрестоматійне ставлення до спадщини останнього як до творів, просякнутих апокаліптичним пафосом та інтенціями, у назві кожного розділу з іронічною – підкреслюю! – з іронічною метою використано цитати з Біблії, а са́ме: крім 1-го розділу, усі інші – з «Об'явлення (Апокаліпсису) Святого Іоанна Богослова».

Завершується, натомість, монографія кількома додатками, у яких репрезентовано розвідки, присвячені деяким творам письменника, що їм з певних, передусім композиційних причин не знайшлося місця в основному тексті актуального дослідження.

Монографія може стати у пригоді викладачам та студентам філологічних спеціальностей як теоретична основа для вивчення спецкурсу, присвяченого творчості Олеся Ульяненка, і в якості додаткового джерела у процесі засвоєння систематичного курсу історії сучасної української літератури, вчителям загальноосвітніх навчальних закладів, а також усім тим, хто цікавиться здобутками вітчизняного красного письменства взагалі і художньою спадщиною Олеся Ульяненка зокрема.

РОЗДІЛ 1.
«НА ПОЧАТКУ БУЛА» «СТАЛІНКА»

І була вона – на позір про минуле.

Втім при наближені виявляється, що ця книга не тільки про минуле. І не тільки – про теперішнє. І навіть – не про майбутнє.

Адже якщо звернутися до «первородного» роману Олеся Ульяненка і зі змістової перспективи розглянути проблематику цього твору, то легко з'ясується, наприклад, що персональна екзистенційна самотність митця [див. про це, наприклад, Пуніна – 2016: 28, 34 тощо] немає жодного стосунку до колізій роману, бо обидва центральних героя двох сюжетних ліній, переплетення яких і становить підґрунтя книги, потерпають якраз не через самотність, а радше навпаки.

Так, Горік народжується у сливе комунальній квартирі, а своє особистісне становлення переживає за соціальних умов, які менш за все передбачають можливість жити анахоретом. Більш того, у підсумку Клик стає вожаком злочинної зграї, і, попри свій винятковий статус, навряд чи можна вважати його аж занадто відірваним від товариства, аби він нагадував Вовка як образ, що репрезентує самотність.

У цьому контексті варто згадати також, що одна з інтерв'юерів Л. Денисенко, реагуючи на авторефлексії Олеся Ульяненка стосовно вже його особистого «вовчого», так би мовити, талану, зауважила, що «вовк – це зграйна тварина» і що, можливо, «одиноких вовків як таких не буває взагалі» [Ульяненко – 2011: 159].

Не менш суперечливо у цьому плані виглядає і другий головний герой роману – Лорд, історія якого розпочинається у божевільні, де можливість хоч на деякий час залишитися на самоті цілком обґрунтовано вважається жаданою миттю, а не приводом для трагедії.

Натомість після втечі із божевільні Лорд разом із Лопатою стурбовані аж ніяк не пошуками пустелі – вони намагаються дістатися

власне людей. І у підсумку після того, як Лорд звільняється сам та звільняє інших неборак із полону сучасних работорговців, цей персонаж опиняється серед монахів, тобто у ситуації, коли можна говорити ледь не про вимріяну колізію, за умов якої життя певного братства чи не ідеально синтезує індивідуальне співіснування членів колективу, об'єднаного загальною метою, але водночас спільною трапезою і молитвою.

Отже, відчуття героїв, які вони переживають буцімто через самотність, насправді виявляються більш ніж повноцінними та перспективними, а їхня зустріч у фіналі роману якнайбільш виразно засвідчує, що навряд чи самотність Горіка-Вовка-Клика і Лорда-Йони становить нерозв'язну колізію, через яку потерпають ці дійові особи.

Ще менш очевидною видається мені релігійна проблематика, хоча у творі і справді є чимало різноманітних згадок, які без особливих труднощів можна використати на доказ Богодухновенності і сюжетних перипетій, і суспільно-психологічних мотивацій персонажів, і ще чимало іншого.

Щобільше, сам письменник в одному з інтерв'ю ствердив, що «зміст роману пронизаний єдиним символом: чорне сонце поганства заходить, ламаючи кістки, розриваючи м'ясо, пронизуючи повітря променями трупного смороду, але сходить сонце Християнства – воно зійде» [Ульяненко – 2011: 11].

Безумовно, якщо не замислюватися над змістом цих образних просторікувань, а реагувати винятково на семантичний смисл лексичних одиниць, з яких вони складаються, то тоді, далебі, не залишиться жодних сумнівів стосовно того, що письменнику йдеться про переможний поступ бодай прогресивної конфесії, яка долає застарілий та примітивний культ.

Але зупинимося на хвилинку і поміркуємо: хіба у романі описується IV століття нашої ери чи все ж таки кінець другого тисячоліття від Різдва Христового?!

Або ж: об'єктом буцімто аналітичних роздумів є проповідь одного з отців церкви чи твір сучасного письменника, який до того ж ще й пише у добу постмодернізму?!

А то вже й зовсім просто: ми говоримо про інструкцію/порнографічний шкіц для ката/садиста чи про метафоризований простір художнього дискурсу?!

Тож, либонь, варто все ж таки пристати до думки, за якою «Сталінка» – це літературний твір (sic!). Інша справа, що це незвичний для української літератури художній твір. Адже, зокрема, історія про один із районів Києва під назвою «Сталінка» починається описом «каналізаційного ходу» [тут і далі цит. за Ульяненко (1)], яким втікають із божевільні той самий Лорд, що згодом назвав себе Йоною, і представник злодійського клану Лопат.

Ця сюжетно-образна конфігурація є важливою тому, що початок будь-якої історії становить і у просторовому, і у змістовому сенсі надзвичайно сильне місце твору. Але, своєю чергою, блукання цим сумнівним простором нав'язує до блукання лабіринтом. І тому, якщо врахувати, сказати б, хворобливий стан Лорда і Лопати, то позбутися переконання, за яким йдеться про постмодерністський, а отже, про тілесно детермінований феномен, практично неможливо.

Тим більше що креований Олесем Ульяненком початковий дискурс «Сталінки» продукується завдяки наповненню цього «каналізаційного ходу» деталізованим наративом про те, що передувало втечі. Внаслідок цього можна не тільки дізнатися про спосіб існування в умовах радянської «божевільні» декількох десятків нещасних, а й переконатися у тому, що власне «каналізаційний хід» заповнюється, таким чином, не лише страдницьким рухом двох, напівпритомних втікачів – він заповнюється також і спогадами Лорда про перебування у психлікарні.

Так, останній згадує про знущання санітарів над пацієнтами, скажімо, тоді, коли «хворі не вставали, а санітарам уривався терпець, тож перекидали просмерділі матраци: хворі й побожеволілі лежали пластом, купи тіл ворушилися, жвавіші топтали і били ногами геть нерухомих», чи коли вже його самого, тобто «довготелесого Лорда[,] тягли, гепали кулаками у спину <…> [і] доки тягли, кахля густо рясніла кривавими плямами», чи коли він згадує про огидні витівки «гомосексуаліста Броньки» і персоналу

психлікарні, або, врешті-решт, про фармацевтичні тортури галоперидолом, «надмірними дозами сульфазину» і т. ін., – через що Лорд «відчув[ає] жах усього, що творилося по той бік божевільні».

Втім прикметно, що рух «каналізаційним ходом» у напівтемряві і з нестримним відчуттям страху, детермінованим, м'яко кажучи, неприємними спогадами, у виразний спосіб корелює із глибинною та філософсько-символічною метафорикою, пов'язаною із концептом лабіринту.

Зокрема, на думку Ж.-Ф. Ліотара, лабіринт «миттєво виникає у тому місці і у той момент (на якій мапі, за яким календарем?), коли з'являється страх» [Ліотар – 1974: 44]. Натомість, як вважає М. Ямпольський, «страх супроводжує та породжує метаморфози», а якщо «тіло випромінює страх і накреслює певну складну діаграму шляху, то, рухаючись, [воно] продукує особливий „міметичний" простір», тобто продукує лабіринт, який і становить «тіло, що будує простір свого руху» [Ямпольський – 1996: 71].

Сказати б інакше, спочатку рух звивистим простором задає мотив лабіринту, а потóму внутрішній стан персонажа, поєднуючись із цим рухом, транспонує згаданий мотив на тіло, яке внаслідок цього опиняється поза межами лабіринту, – тим більше що за певний час «каналізаційний хід» закінчується, а Лорд із Лопатою опиняються на поверхні – і, продовжуючи поступ, вже у такий спосіб креслить (тіло) лабіринт, чи, точніше, мережить малюнок буттєво-екзистенційного танцю, репрезентованого дивним, але водночас і неповторним стилістичним дискурсом роману Олеся Ульяненка.

Зрештою, як здається, зустріч Лорда, що вирішив стати Йоною, і Горіка, який став Вовком-Кликом зумовлена, либонь, не стільки об'єктивними обставинами їхніх доль, скільки тим, що, по-перше, рух лабіринтом часто описується як слідування лінії, як письмо. Так, В. Бен'ямін пише про те, що його блукання міським лабіринтом «здійснили мрію, чиї перші сліди – це лабіринти на промокальному папері [його] зошитів» [Бен'ямін – 1972: 29]. Але йдеться про зміщене, зсунене, детериторіалізоване письмо у присмерку чужої пам'яті, і тому знаки, які продукуються подібним письмом, є знаками зміщеними, фантастичними, потворними.

При цьому лабіринт розуміється також і як письмена Бога (порівн. класичний образ світу як лабіринту), у яких перебуває той, що ледь ним чвалає. А письмена Бога є водночас контуром тератологічного двійника, і персонаж, що пересувається лабіринтом, уподібнюється до пера, яке пише невідомі йому письмена всередині іншого тексту, що його написав Бог [Ямпольський – 1996: 94–95].

Натомість, по-друге, зміна прізвиська з Лорда на ім'я Йона, як правило, трактується критикою у сенсі біблійної етимології останнього. Звісно, це теж вартує на увагу, особливо якщо врахувати попередній контекст, а також той факт, що пророк Йона відомий не тільки своїми карколомними пригодами, пов'язаними із його триденним перебуванням у череві кита, а й тим, що ця історія метафорично передбачила долю Христа, який у Євангелії стверджував, що «як Йона перебув у середині китовій три дні і три ночі, так перебуде три дні та три ночі й Син Людський у серці землі» (Мв. 12: 40), тобто помре, а за три дні воскресне.

Проте не менш важливим, але таким, на що дотепер поки ніхто не звернув увагу, є сам факт перейменування. Адже, з одного боку, Лорд розмірковує над вибором кількох імен і все ж таки обирає ім'я «Йона», а з іншого боку, вже «кінчилися дитячі забавки у війну. Він буде Йоною». А це означає, що нове ім'я започатковує нову історію, яка визначає сутність того, кого відтак позначено не як Лорда, а як Йону, тобто як біблійного пророка Божого.

Втім рух лабіринтом продовжується – тільки тепер через смерть Лопати він точиться самотужки і не під землею, а її поверхнею, через що «сліпота ночі заступалася сліпотою дня, а він, обдираючи ноги, гепав по чорній ріллі, гнаний власною тінню і власним голосом попід вухом».

Отже, як бачимо, сліпота «змушує тіло обживати простір, інтеріоризувати його у якості певного місця. Крім цього, завдяки порушенню зору, тіло ніби розповсюджується назовні, вписує себе у зовнішні лабіринти. У результаті експресія тіла пронизується симбіозом із просторовими об'ємами» [Ямпольський – 1996: 265]. Але це – з однієї сторони. З іншої ж – сліпота в очевидний спосіб є

пов'язаною з письмом, оскільки виключення зору неминуче активізує пам'ять і запускає у дію механізм, за термінологією М. Шеллера, «буття у минулому», «буття у теперішньому» та «буття у майбутньому» [див. про це Шеллер – 1973: 412–415].

А тому, либонь, і невипадково, що Лорд унаслідок усіх цих поневірянь буцімто несподівано опиняється поблизу свого рідного містечка. Хоча, наприклад, вже згадуваний вище В. Бен'ямін вважав, що місто, де пройшло його дитинство і яке розумілося ним, як міський лабіринт, можна описати лише у формі спогадів. Бо місто, чи власне лабіринт, нібито випадає із перцептивного поля, і щоб побачити його знову, необхідно перетворитися на дитину. Та аби зрозуміти його, дорослий повинен розшифрувати пам'ять дитини. П. Шонді, коментуючи ідеї В. Бен'яміна, писав про те, що зіткнення з містом складається з багатьох шоків, «пам'ять про які дитина зберігає доти, доки дорослий не зможе їх розшифрувати» [Шонді – 1988: 21].

Певно, ще й через це «Лорд подумав, уперше, чітко, чіпко, ясно вихопивши: „Пам'ять – та́ тільки пам'ять, що не затиснута в білі аркуші паперу"», – і аби розпочати нову історію у старому лабіринті у вигляді міста зі свого дитинства Лорд рішуче змінює собі ім'я. Натомість паралельно у тексті виникає друга сюжетна лінія, основу якої становить історія Горіка Піскарьова, що «народився ополудні, наприкінці літа», народився, звісно, у місті, на яке сонце «одхаркуючи, налазило <…> великим червоним оком».

І відтак, розуміючи місто не тільки як метафору лабіринту, а й, ширше, як метафору складного та заплутаного буття, можна – щоправда, з певними застереженнями – ствердити, що так само, як будь-яка книга про місто є завжди книгою спогадів, так само книгою спогадів, «часової розтяжки, місця зустрічі двох „Я" – минулого і теперішнього, того, хто сприймає, і того, хто згадує, осмислює сенс спогадів в анамнезисі" [Ямпольський 1996: 107], є будь-яка книга.

Са́ме тому рух всередині лабіринту може розумітися як відтворення чи повторення певного невидимого пропису, який існує всередині мнемонічних loci (місць) чужої пам'яті. Йдеться, зокрема,

про вписування у моторику тіла, що рухається, невидимого писемного тексту чужої пам'яті. А найважливіші питання у зв'язку із цим полягають у тому, а) чому він невидимий? б) чиєю є ця пам'ять? і передусім в) як це можливо, щоб писемний текст вписувався у моторику тіла, яке до того ж ще й рухається?

Почну з останнього: зважаючи на попередні рації, існує достатньо підстав, аби цілком обґрунтовано ствердити, що писемний текст якщо і може бути вписаний у тіло, то винятково у тіло, яке рухається, причому рухається у напрямку від смерті – до смерті, а не просто – до смерті. Так, якщо порівняти зміст образів Йони, коли він ще був Лордом, і Лопати, то стає очевидним, що текст вступної частини роману міг бути вписаним тільки у тіло першого, а не другого, бо ж останній від початку нібито націлився на завершення життєвого шляху. І причина цього, як здається, полягала у тому, що Лопата, вбивши через ревнощі дружину, майже повністю реалізував свою історію, а тому його вистачило лише на те, аби спробувати разом з Лордом вискочити із темної безодні божевільні. Втім цей вчинок виявився безнадійним, оскільки сенс своєї історії Лопата власноруч позбавив життя.

Цікавим видається і те, що образ Лорда виникає буцімто нізвідки, а тому його становлення відбувається у нас на очах через текст, що водночас як вписується у рухоме тіло одного з головних героїв роману, себто Лорда, так і формується завдяки руху тіла останнього. Внаслідок цього стає зрозумілою і відповідь на питання, стосовно невидимого кшталту тексту, адже са́ме ця характеристика й зумовлює розгортання історії, і – навпаки, репрезентація історії, як-от у випадку із Лопатою, зумовлює припинення не тільки руху тіла, а й спричинює невідворотне і чи не фатальне завершення історії.

Сказати б інакше, поки текст залишається невидимим, доти він зберігає свій неабиякий, сказати б, наративний потенціал. А отже, сформульована щойно теза певною мірою пояснює, чому історія іншого головного героя – Горіка Піскарьова, виникає так само несподівано і, либонь, безпідставно, як й історія Лорда, а дещо пізніше і Йони.

І, нарешті, останнє питання є, либонь, найскладнішим, бо якщо йдеться про пам'ять Лорда, то тоді можна пояснити тільки згадку про те, що сталося із Лопатою та його безталанною дружиною, але важко зрозуміти, звідки у цій пам'яті з'явилася пам'ять Йони. І вже зовсім неможливо втямити, чи/як пов'язана з цією пам'яттю пам'ять Горіка й історія останнього?!

Не викликає сумніву тільки той факт, за яким історії і Лорда, і Йони, і Горіка з якихось причин співіснують у спільному просторі єдиного твору.

Разом з тим, на думку деяких дослідників, як-от, наприклад, Н. Зборовської, «передчуття смертельної безодні та безвиході до краю насичене у романі», і, щобільше, «відсутність духу, духовна порожнеча бродить тілами героїв» [Зборовська – 1999]. У зв'язку із наведеною тезою неможливо не звернути увагу на те, що спроба інтерпретації естетичного явища за посередництвом морально-етичних імперативів утнули сардонічний жарт навіть і з талановитою та непересічною дослідницею остільки, оскільки «відсутність» і «порожнеча», тобто те, чого немає, «бродити», та ще й «тілами героїв», вочевидь, не здатні?!

Важко погодитися і з твердженням щодо «передчуття смертельної безодні та безвиході», тому що у романі, на загал, не йдеться ані про «передчуття» смерті, ані про те, що, за М. Р. Стехом, «ніби перебільшено жорстокі, дегенеровані персонажі Ульяненкових творів мають служити для читача пересторогою перед наслідками душевного звиродніння» [цит. за Пуніна – 2016: 94–95], ані про те, що, на переконання Т. Гутнікової, «лейтмотивною думкою твору» є твердження, за яким «порятунок будь-яка людина у будь-яких обставинах може знайти тільки у звертанні до Бога, молитві, каятті та очищенні, що відкривають шлях до горизонтів нового життя» [Гутнікова – 2013: 92; див. про це також, наприклад, Вегеш – 2010: 47; Шейко тощо].

У романі, натомість, йдеться про смерть – відверту, страхітливу і огидну, але водночас неухильну та буденну, причому про смерть, якій, як правило, передує занепад, тлін, сморід, гниття, розпад або ж деградація, руйнація, деструкція тощо. І за таких обставин

виникає черговий казус, зумовлений морально-етичною позицією ще одного шанованого вченого, бо якщо «дегенеровані персонажі Ульяненкових творів мають служити для читача пересторогою перед наслідками душевного звиродніння», то тоді необхідно припустити, що або нормальні, із засади, читачі, либонь, схильні до «душевного звиродніння» (але чим вони тоді відрізняються від «дегенерованих персонажів»?!), або «дегенеровані персонажі» – це високоморальні, без жодних сумнівів, персонажі, які самовіддано складають свої жертви на морально-етичний вівтар тих читачів, які тільки удають із себе нормальних, а насправді лише сплять і бачать, як би їм чимшвидше вдатися до «душевного звиродніння» (і чим вони тоді, повторюсь, відрізняються від «дегенерованих персонажів»?!).

У цьому ж руслі виглядає виразно непереконливим і морально-етичний рецепт від Т. Гутнікової, за яким «звертання до Бога» «відкриває шлях до горизонтів нового життя», бо, судячи, скажімо, з долі Горіка, згадане звертання у жоден спосіб геть нічого не відкриває.

Відтак варто зазначити, що більш продуктивним, як, вочевидь, і більш адекватним, для розуміння роману є радикально відмінний від наведених щойно тез підхід, зміст якого передусім полягає у тому, що художній твір не вважається підручником життя або ж «Четьями Мінеями» етичних настанов.

Зрештою, навіть у «літературному портреті» О. Пуніної, яка здебільшого поділяє позиції і Н. Зборовської, і М. Р. Стеха, і Т. Гутнікової, й ін., було зроблено спробу у контексті філософії Ж.-П. Сартра наповнити поняття «порожнеча» позитивним сенсом, пов’язаним зі свободою [див. про це Пуніна – 2016: 91]. Проте, на жаль, ця спроба виявилася непослідовною, а тому й непереконливою, оскільки «порожнеча як рятівне Ніщо» [Пуніна – 2016: 92], де під «Ніщо» авторка має на увазі «Вище начало» [Пуніна – 2016: 91], не має нічого спільного із власне художнім дискурсом роману Олеся Ульяненка «Сталінка».

Простіше кажучи, якщо образами головних і другорядних персонажів керує божественне «Ніщо», то, по-перше, це якось

образливо для вищої інстанції, чи не так?! Адже, за словами автора, це «роман про злочинців, босоту, покидьків» [Ульяненко – 2011: 11].

По-друге, це ще більш образливо і для письменника Олеся Ульяненка, бо тоді він не мав права отримувати навіть «малу» Шевченківську премію, авжеж! Тим більше що, за його власними свідченнями, його у його «текстах немає, матеріал пропускається через [нього], але трансформується в художній твір через вищі сили» [Ульяненко – 2011: 12].

І, нарешті, утретє, все це є абсолютно неприйнятним для будь-якого літературознавця, оскільки тоді щоденні професійні студії наш брат/сестра-екзегет(-ка) має замінити на відповідні конфесійні «намази», аби у такий спосіб отримувати вірогідні відповіді, які ставить перед нами будь-який твір, а надто – такий твір, як роман «Сталінка».

Отже, варто, либонь, вдатися, зокрема, до категорії «порожнеча» не з моральної позиції, за якою «порожнеча» – це як мінімум «ніщо», а як максимум «Ніщо», а з позиції нейтрально-філософської.

Так, українська фахівець із буддизму А. Стрелкова стверджує, що «від самого початку буддизм шукав у цьому стражденному світі щось надійне і непорушне, за що можна було б триматися, аби не зірватися у прірву небуття, щось стале і незмінне, на що можна було б спертися, аби не загрузнути у смертельній трясовині сансари, щось реальне і справжнє, аби вирватися з нескінченного кола безнадійних перероджень у світі ілюзій. І буддійські мислителі знайшли таку річ.

Її називають різними іменами: „істинною реальністю”, „татхагата-гарбгою”, „тілом будди”, „тілом Дгарми”, „таковістю”, істинним „я”, або ж її називають просто „порожнечею”. Якою не була б істинна реальність, вона повинна існувати як „порожнеча”, тому що лише „порожнеча” має всі необхідні ознаки абсолюту (яким його бачить сама буддійська традиція): постійність, блаженство, „я” („самість”) та чистота (яп. *дзьо-раку-га-дзьо*, санскр. *нітья*, *сукха*, *атман*, *шубга*). Лише порожнеча може мати свою власну

самість, своє власне буття, адже вона ні від чого не залежить: ніщо не обмежує її ані у просторі, ані у часі. Власне простір і час не мають для неї значення, адже вони існують лише для речей, які змінюються, а порожнеча не знає змін. Жодна річ не може ушкодити її, адже буття і ніщо не мають спільної точки перетину – земні і небесні владики, царі драконів не мають над нею влади, руйнівні стихії землі, води, вітру та вогню не спроможні ані трохи порушити її спокій – речі і закони феноменального світу не стосуються її. Тому „порожнеча" – це і є місце, де немає і не може бути страждання, абсолютне буття нашої свідомості, буддійська нірвана» [Стрелкова – 2010: 330–331].

Даруйте за таке розлоге цитування, але, як на мене, воно було того варте, бо у кожному повороті думки, яка трактує поняття «порожнеча» в одній зі світових релігій, виявляється обмеженість чи, принаймні, однобокість вже наших уявлень про нібито звичні речі. Так, звісно, Олесь Ульяненко не був буддистом. Але, по-перше, сам письменник в одному з інтерв'ю ствердив, що він, мовляв, «не зна[є], який» [Ульяненко – 2011: 194] він, маючи, щоправда, на думці суспільно-особистісний вимір. Втім, по-друге, авторка «літературного портрету» О. Пуніна на першій сторінці свого дослідження звертається до ідеї, яку сформулював Г. Міллер і відповідно до змісту якої «письменство <…> – метафізична пригода: спосіб непрямого пізнання реальності, що дає змогу віднайти цілісний, а не обмежений погляд на Всесвіт» [цит. за Пуніна – 2016: 5].

Зрештою, зміст поняття «порожнеча», який дається взнаки через протиставлення його розуміння у Східній та Західній культурах, полягає передусім у тому, що це поняття може мати фундаментально позитивне значення. У випадку ж із романом «Сталінка» фундаментальність порожнечі є більш ніж далекою від нірвани, оскільки у дискурсі Олеся Ульяненка навпаки – не може ***не*** бути страждання, що передують, а тому й неодмінно зумовлюють смерть(-ті), якою/якими вщерть виповнений роман українського митця.

Зокрема, смерті Лопати передувало не тільки вбивство ним через хворобливі ревнощі дружини, а й події ще більш віддаленої у

часі історії, пов'язаної з атеїстичними переступами «большаків». Йшлося насамперед про те, що «батько Лопати з дідом Єреською побили шибки та й у церкву влізли», потóму вони збили дзвін і хрест та підпалили церкву, а старий Лопата ще на додаток «повистелював іконами підлогу у свинарнику».

Отож нібито унаслідок усіх цих блюзнірств син старого Лопати спочатку зґвалтував власну матір, а сам помер через те, що, за словами Броньки, він «як поверне головою – хрящ» [Ульяненко (1)]. Натомість напарник Лорда був тим, хто народився через протиприродний зв'язок цього сина з матір'ю, зробив власноруч сиротами своїх дітей, потрапив до божевільні і, попри втечу з неї, помер на волі у муках та стражданнях, спокутуючи у такий спосіб свої власні гріхи і гріхи своїх попередників.

Буцімто за гріхи діда Піскуря, пізніше Піскарьова, який за часів Сталіна служив у тодішніх каральних органах і виконував, у тому числі, й обов'язки ката, про що він згадував хтиво і натхненно, – розплачуються і його нащадки.

Втім у випадку з окресленою детермінантою бажане, либонь, видається за дійсне. Адже про перипетії з родиною Лопат ми дізнаємося від напівбожевільного Броньки, який цю епічну оповідь перериває на те, аби задовольнити свій статевий потяг до особи чоловічої статі… в особі санітара. А крім цього, навіть якщо взяти до уваги містичну відповідальність нащадків за гріхи предків, то тотальне покарання усіх підряд – і жінок, і дітей, і навіть онуків, видається мені перебором, причому не надто справедливим.

Але якщо вже за цією логікою тотальної, сказати б, божественної справедливості згадати, наприклад, бабу Горіка, яка «читала малітви… а відіш – не спасло», бо її все ж таки повинен був задушити розумово відсталий старший онук на прізвисько Сьо-Сьо, а сам згоріти у власноруч влаштованій пожежі, оскільки вони були все ж таки безпосередньо причетними до клану діда Піскарьова, то тоді виникає питання, а чим же завинили зведені і заражені сифілісом злодієм у законі Нікандричем неповнолітні хлопці?!

Хіба тільки-но приналежністю до «великого радянського народу – будівника комунізму»?!

Або чому не Носач, а «Вовк побив його бригаду, тоді довго топив їх у багні разом із дівками, до синього годував мулякою з дна»?!

Можливо, і справді заради того, щоб справити незабутнє враження на Нілку?!

Або, нарешті, через яку таку страшну провину пічника Лоті і ще двох неборак садист Халям у черговий раз здійснив своє заповітне бажання, і ми разом з Йоною побачили, «як летить тирса, біла, свіжа ще з літа тирса, навіть кленовим соком лоскоче ніздрі, – чвиркнула кров і голова з обрубком дерева упала в калюжу»?!

Невже винятково у зв'язку із суворим, а навіть ригористичним дотриманням засад політкоректності?!

Таким чином, з наведених вище прикладів стає цілком зрозумілим, що релігійна мотиваційна складова у кращому випадку є однією із багатьох інших інтенцій, а у гіршому – така інтенція у запропонованому контексті перетворюється на профанацію. Адже якщо одні жахіття можна пояснити Божим промислом, а інші страховиння аргументувати промислом «Вищого начала» неможливо, то тоді або необхідно визнати відповідний промисел неактуальним, або варто пошукати інше, більш універсальне підґрунтя для усієї цієї моторошної образності, спрямованої на репрезентацію чи не тотальної деструкції.

Отож якось російський сучасний письменник, автор культового роману «Блакитне сало» В. Сорокін в одному зі своїх публіцистичних текстів із позірно релігійною назвою «Mea Culpa?» визнав, що, «за великим рахунком, усе життя [його] цікавила (і продовжує) одна-єдина тема, одне-єдине і фатальне питання: що таке насилля і чому люди не в змозі відмовитися від нього?» [Сорокін].

Здається, що це ж питання незмінно бентежить і Олеся Ульяненка, але засаднича відмінність полягає у тому, що у своїх пошуках російський колега українського митця цілковито ігнорує будь-яку релігійну чи бодай містичну основу. Натомість один із провідних прийомів, який дозволяє В. Сорокіну безстрашно пірнати у безодню несамовитої жорстокості та натуралістичної деструкції, визначається як тотальна постмодерністська іронія.

І навпаки, пафос авторського стиля Олеся Ульяненка, принаймні у романі «Сталінка», позбавлений навіть найменшого натяку на іронію.

Звісно, пояснення таких кричущих відмінностей між сучасниками, які репрезентують багато у чому схожі, бо ж пострадянські літератури, можна угледіти в індивідуальних долях та уподобаннях цих письменників, один з яких, себто В. Сорокін, формувався у середовищі і під впливом естетичних засад московського концептуалізму початку 80-х рр., а другий, тобто Олесь Ульяненко, у ті ж роки, проте у середовищі і під впливом філософії панків.

Втім, як бачимо, в обох випадках йшлося про радикальне заперечення, щонайменше, традиційних, а, щонайбільше, застарілих суспільних форм, внаслідок чого і російський, і український художники слова, безумовно, заслужили на подібну – нонконформістську репутацію.

Разом з тим поетику деструктивності, реалізації якої певною мірою присвятив значну частину своїх творів і від постмодерністсько-іронічної основи якої Олесь Ульяненко свідомо та майже безапеляційно відмовився, принаймні на початку свого мистецького шляху, останній змушений був ґрунтувати на чомусь іншому. І оскільки нічим іншим за цих обставин, крім релігійно-містичних категорій, він фактично скористатися просто не міг, – бо як ще, крім релігійно- або містично-зумовлених аргументів чи іронії як естетичного прийому, можна обґрунтувати жорстокість і насилля?! – то у письменника просто не залишилося вибору.

Але проблема полягає не тільки у підґрунті, а й у результаті, за яким у випадку із романами В. Сорокіна, напевно, у жодного читача його текстів не залишиться ані найменших сумнівів стосовно того, що людина – це найпотворніша і найжахливіша істота у світі, і їй навряд чи хтось або щось вже допоможе. А тому врятуватися від божевілля цього невтішного висновку можна тільки завдяки тотальній постмодерністській іронії.

Натомість у романах Олеся Ульяненка, який теж не мав жодних ілюзій щодо «Homo sapiens», тобто «Людини[, так би мовити,] розумної», і публічно визнавав цей, очевидний для нього факт, бо

він, мовляв, «переконався, що людина від природи зла. Вона є і творцем зла, і носієм зла як певного роду бацили чи мікроба. І з кожним роком людина стає все прикрішою і злішою. Вона стає все менш покірною законам вищих сил, а чинить на власний розсуд» [Ульяненко – 2011: 50], – отже, у романах Олесь Ульяненка взагалі і у його романі «Сталінка» зокрема український письменник зображає зло для того, аби якось зарадити окресленій ситуації.

Проте ці інтенції не витримують навіть елементарної критики, оскільки, по-перше, якщо людина є злою від природи, то хто і навіщо тоді інфікував її «бацилами» чи «мікробами»? Бог?! Тобто її Творець?! А для чого?! Це такий жарт?! Чи експеримент?! Та й, зрештою, якщо вона є злою «від природи», то хіба це можна виправити?!

По-друге, на яких підставах зроблено висновок про те, що «з кожним роком людина стає все прикрішою і злішою»?! Невже кримінальний авторитет-сифілітик Нікандрич або вертухай та енкаведешний кат дід Піскарьов були менш прикрими, ніж онук останнього Вовк-Клик чи кровожерний садист Халям?!

І, нарешті, утретє, якщо і справді до того, як останній раз «жикнула пилка» і «голова буцнула до калюжі», Халям блюзнірчо верещав про те, що «здєсь в лагєрє нєт нікакого другого Бога, кромє Аллаха. А обязаності вашого Бога я пока беру на сібя», а дід Піскарьов, як це стає відомо із його спогадів, мовчки насолоджувався властиво божественною владою, коли «ти, бац з ліворвера, шматки черепа з мозгамі по стінах, а він падаллю на цемент, якраз у рівчак, туди, де кров стікає… і не людина вже… та й не був… падло… Отак-то», – то чи це означає, що енкаведешний упир був більш «покірним законам вищих сил», а Халям – менш?! Чи це означає, що Халям взагалі виявися блазнем та самозванцем, і тому він «чинить на власний розсуд»?!

Щобільше, як з’ясовується у певний момент, коли напівживий Йона чує чиюсь багатозначну розмову, дощ – це «сльози в небі – Божі сльози», – «А хіба Бог може плакати, бабуню?» – «Може, внучко, може… Він тіко й робить те, що за нами плаче». Але за

таких обставин, тобто з таким плаксивим Богом, коритися подібній «Вищій силі» якось навіть соромно.

То чим же тоді наснажується дискурс у романі Олеся Ульяненка – дискурс, спрямований на насилля і просякнутий вщерть хворобами, каліцтвами та смертю, якщо фундатор анонсованої віри так легко наділяє своїми повноваженнями діда Піскарьова та Халяма?!

Отже, висновок, що його можна дійти за окреслених обставин, виразно корелює з інтерпретацією М. Ковалєв роману В. Сорокіна, «Блакитне сало» якого, на її думку, будучи «насиченим тілесними тропами та образами, методично демонструє трансформацію текстових форм у фізичну тілесність, і навпаки. [До того ж] як і у випадку з текстовими формами, фізичні тіла у романі розпадаються на частини і руйнуються, перебуваючи у процесі постійної трансгресії, формуючи та реформуючи межі сприйняття. [А з іншого боку,] як фізичні, так і текстові форми набувають кшталту відкритих семіотичних систем, що знаходяться у процесі постійного поглинання та відторгнення нових впливів. [І] у цьому сенсі фрагментарна композиція „Блакитного сала” є, вочевидь, ізоморфною репрезентацією тілесності у тексті. Зґвалтовані, розшаровані, розпиляні, розчленовані та зруйновані тіла відображають фрагментарний, клаптиковий характер роману», а «рушійною силою усіх цих тілесних трансформацій стає сексуальність». Але сексуальність «жорстока і руйнівна», яка «ніколи не постає як джерело насолоди – навпроти, вона майже завжди виступає як антикарнавальна ознака влади. [І] са́ме тому сексуальність у романі зазвичай асоціюється з болем та ексцесом, при цьому надаючи мові, що містить високу міру сексуальних референцій, абсолютно антиеротичний штиб» [Ковалєв].

Прикметно, що, попри те, що майже кожна теза з наведених вище роздумів відповідає і змісту роману Олеся Ульяненка, «абсолютно антиеротичний штиб» «Сталінки» зумовлюється аж ніяк не постмодерністською іронією і не трансгресією, як роман В. Сорокіна, а властиво цілком протилежними мотивами.

Йдеться, натомість, про історію виживання головного героя за цілком безперспективних обставин, коли вже «більше нічого не народжувалося, не приходило, а відпливало, відприскувало» і коли наслідком цих обставин стають численні смерті переважної більшості персонажів, але передусім одного з двох головних героїв, тобто Горіка. Зокрема, Йона чи то завдяки сну, чи то завдяки видінню бачить дочасну кончину Клика, бачить, як «Горік Піскарьов б'ється у судомах, трава повсібіч буряковіє, вітер замітає хмарами сонце, а псюрня, ухопивши волю, спущена людьми, жадібно глитає, рве людське тіло».

Втім якщо це навіть і передвістя апокаліпсису, то до кінця світу ще далеко, тому що після усіх цих і багатьох інших есхатологічних буцімто картин, зображених у романі, твір завершується тричі повтореною майже незмінною фразою, яку артикулює Йона і за якою хоч, мовляв, «уже осінь – слава Богу, не зима».

А відтак стає зрозумілим, що ще не час на остаточний розрахунок і що мізерний шанс, певно, все ж таки існує, якщо Йона побував «у серці землі», проте залишився живим. Але за такої перспективи і усі ці численні хвороби, каліцтва та смерті набувають зовсім іншого виміру і змісту, що позначається, м'яко кажучи, блюзнірчим кшталтом, бо власне завдяки цим хворобам, каліцтвам та смертям і стає можливим вивільнення з Ульяненкового дискурсу несамовитої енергії, завдяки якій не лише Йона залишається живим, а й постає роман – із такою неоковирною чи навіть огидною назвою, як «Сталінка».

Сказати б інакше, якщо пунктирно рухатися сюжетними вузлами твору, то це са́ме смерть Лопати, потім Лоті і, нарешті, Горіка – смерть, яка увижається Йоні, вочевидь, і наснажує останнього до життя!

Або інакше: Йона живе тому, що вмирають Лопата, Лотя і Горік!

Або ще інакше: Лопата, Лотя і Горік повинні померти для того, аби хоч хтось вижив, – просто цього разу поталанило Йоні! Про це певним чином свідчить і динамічний штиб своєрідного кільцевого обрамлення, яке на початку роману дається взнаки образом

«каналізаційного ходу», а наприкінці – образом печер Києво-Печерської лаври.

Так, у своїй надзвичайно цікавій, ґрунтовній та сучасній монографії Т. Хофман зазначає, що «з „ницим” в усіх сенсах районом Сталінка <…> контрастує катакомбний монастир на протилежному Печерському пагорбі, де історія відродження двох протагоністів сягає своєї кульмінації» [Хофман – 2016: 354]. Втім очевидно, що якщо для Горіка ця кульмінація означає страшну і мученицьку смерть, то для Йони, який бодай чи не у видінні спостерігає за нею, кульмінація становить її заперечення, тобто торжество життя, а отже, його незаперечну буттєву перемогу.

Таким чином, руйнація та смерть у парадоксальний, чи бодай у діалектичний, спосіб продукують життєдайну наснагу, вкрай необхідну для життя взагалі і життя принаймні одного роману зокрема.

Чи виявиться ця стратегія продуктивною і для інших романів письменника, наразі невідомо, і тому варто, либонь, вдатися до з’ясування цього питання у наступних розділах, аби добре роздивитися, що робиться «там, де…» Олесь Ульяненко тче свій невірогідний дискурс, чи, точніше, там, де під «знаком Саваофа» постає космогонія дивовижного Ульяненкового художнього світу, який письменник фактично на руїнах старого християнсько-язичницького космосу будує із плоті та крові тілесності, оскільки у цьому постмодерністському світі не залишається більше нічого, крім засади, за якою смертю смерть подолати можна тільки дискурсом!

РОЗДІЛ 2.
А «ТОДІ ПОБАЧИВ Я» «ВОГНЕННЕ ОКО»

Проте перше, що спадає у зв'язку із цим на думку, – виразна невідповідність між назвою роману і його змістом.

Так, у тексті цього твору безпосередньо образ «Вогненного Ока» зустрічається декілька разів. І хоча зрозуміло, що наявність чи відсутність слів із назв у текстах творів не є ані чимось принциповим, ані чимось обов'язковим, проте засадничим видається концептуальний характер заголовку. А із цих згадок стає очевидним, що йдеться про якийсь більш, ніж неоднозначний феномен, оскільки в кількох випадках шуканий образ корелює із образом вранішнього сонця, яке «розбіглося тінню дрібної ріні – сипонулося невідомо звідки, вихлюпнуло нізвідкіля Вогненним Оком» [тут і далі цит. за Ульяненко (2)], і яке коли «Шмулєвичу заманулося розплющити очі», то він побачив, як «сходило сонце. Велике і червоне».

Натомість в інших випадках цей образ набуває чи то:

- інфернальних рис, тому що скидається на «крило Вогненного Ангела або чорн[ої] недуг[и]» і має «ознак[и] царської величі»;
- штибу «Вогненного Крила над містом, що втратило здатність літати»;
- блюзнірчого характеру «маленьк[ої] апокаліпс[и]», про актуальність якої свідчить те, що «Вогненні стовпи полощуть над хмародряпами», а «баба Ориська розвалилася ропухою за столом для посуду <…> і вилуплює єдине око на Віталія»;
- врешті-решт, виміру вже справжнього Апокаліпсису, бо «Він… Вогненний, могутній, скрипучий, величний», а «його око налапує [Шмулєвича. Точніше, душу останнього] над чорними жерлами димарів крематорію, гонить цвинтарем, над слизькими, засипаними снігом могильними плитами».

За таких обставин стає зрозумілим, що образ «Вогненного Ока» є якнайбільш суперечливим, бо нараз містить у собі цілком відмінні і різноспрямовані сенси остільки, оскільки, по-перше, поєднує у собі як язичницьку, так і християнську символіку. А по-друге, може трактуватися не лише у містично-релігійному, а й в образно-секуляризованому сенсі.

Але навіть не це надає аналізованому роману нерозв'язної суперечності з власною назвою, а засаднича, себто змістова, невідповідність між ними.

Передусім треба ствердити, що як би не інтерпретувати «Вогненне око», втім через об'єктивно притаманний йому пафос сюжетні історії і Віталія, і Родика розгортаються всупереч позірній апокаліптичній величі цього образу. Так, обидва герої за результатами своїх життєвих поневірянь виявляються цілком успішними достойниками, що їм міг би позаздрити не один охочий, причому не лише з числа персонажів роману.

А тому мені важко погодитися із похмурою екзегетикою Н. Зборовської, яка не шкодує нищівного апломбу, аби довести, що «власне майбутнього в Ульяненка немає» і що «своїм творам Ульяненко настирливо намагається дати вигляд страшного сновидіння з пророкуванням смерті» [Зборовська – 1999]. Причому негативна детермінація дослідниці настільки непохитна, що, навіть цитуючи один з епіграфів роману «Вогненне око», у якому (в епіграфі) фактично пропонуються особисті роздуми автора і за яким (епіграфом) він (автор), мовляв, «не співець смерти; вона навіть не посестра» йому, – шановна літературознавиця все одно стверджує, що «О. Ульяненко так само – не співець життя, оскільки життя в нього – нікчемність, гріх, блуд, те, за що переслідуватиме Вогненне Око» [Зборовська – 1999].

Отже, по-перше, у тому-то і справа, що зміст роману категорично і послідовно заперечує цю тезу, бо «Вогненне Око» нікого не «переслідує», не притягає до жодної відповідальності і, тим більше, не карає – воно, як йому, зрештою, і належить, тільки безпристрасно спостерігає згори за тим, що відбувається між людьми, які тирлуються під ним у суцільній, за Н. Зборовською, юдолі

скорботи. Натомість переслідують, а надто – карають на горло, наприклад, брати Роздайбіди, або мент Гільмедов і К°, або полковник служби безпеки Кравченко і навіть «Лящ, червонопикий <…> невдаха-поет, що спромігся полишити кілька вузів, зажити слави неприкаяного модерніста, невтомного шукача пригод, місцевого джиґуна в гурті прищавих студенток» тощо.

По-друге, Олесю Ульяненку, як на мене, не йдеться і про «страшне сновидіння», та ще й «з пророкуванням смерті», бо якщо, з одного боку, згадати про його тяжіння до неонатуралізму, а, з іншого боку, взяти до уваги авантюрний характер сюжетних перипетій роману «Вогненне око» – перипетій, сповнених мандрами, пригодами, втечами-погонями, захованими скарбами і невірогідними зустрічами, звісно, з летальними для деяких персонажів наслідками, а не «з пророкуванням» оних, то тоді стане очевидним, що «сновидіння» аналізований твір може нагадувати чи не в останню чергу.

Інша справа, що письменник подекуди застосовує так звану сновидну техніку, зокрема тоді, коли описує поневіряння душі дочасно загиблого Шмулєвича. І хоча у тракті цієї своєрідної подорожі «Вогненне Око» «налапує» душу нагло замордованого зграєю міліціонерів-бандитів доктора «над чорними жерлами димарів крематорію», через що у наратив роману вводяться також і мотиви Голокосту, проте душа Шмулєвича «знімається вище» і летить «над темним, запустілим громаддям Андріївської церкви, шпилі котрої горять у ночі <…> над руїнами Лаври, дослухаючись до стогону святих і пророків», і, нарешті <…> «спускає[ть]ся, обтікає[] статую Володимира, розвернутого спиною до присадкуватих кам’яниць» [Ульяненко (2)].

Таким чином, у тексті роману постають цілком реалістичні топоси, пов’язані і з Києвом, і з культурно-релігійною символікою, але водночас надзвичайно далекі від оніричної проблематики, хоча сама ця сновидна техніка виявляється більш, ніж продуктивною. І, певно, са́ме тому згодом її застосує у своєму романі «Дванадцять обручів» (2003) Ю. Андрухович, де один з центральних героїв твору Карл-Йозеф Цумбруннен теж після своєї наглої

смерті перетворився на «такий собі антропоморфний літак» [Андрухович – 2004: 314] і помандрував піднебессям чи не над усією Європою перед тим, як, вочевидь, потрапити до потойбічного світу. Але при цьому, попри численні звинувачення на адресу Ю. Андруховича, нікому навіть на думку не спало дорікати останньому ще й в оспівуванні смерті та запереченні життя.

Разом з тим, утретє, й іронія Ю. Андруховича видається не надто оригінальною тому, що, на відміну від «Сталінки», у «Вогненному оці» подекуди звучить безпосередній голос автора. І це, на мою думку, є надзвичайно важливою зміною поетикальної стратегії остільки, оскільки за таких обставин суттєво змінюється рецептивний виднокрай, на якому ніби великими літерами написано: не шукайте, мовляв, у цій історії навіть найменшої фактуальності – це все фікційний світ, що твориться мною у вас на очах, шановні добродії, з цілковитим усвідомленням його облудності, химерності та ілюзорності.

Щобільше, і безпосередній характер авторських відступів теж містить у собі неприхований іронічний штиб, як ось тоді, коли «халепа», «ота видовжена й затягнута миттєвість, називається життям».

Або тоді, коли автор стосовно своїх «художніх вправ, котрі й склали подальше пересування по темних закутах людського буття», висловлює прецінь жартівливе припущення, що за ним читачів, либонь, «заспокоїть добродійство одного психіатра, який розпачливо розвів руками, прозоро наголошуючи: у самого, вибачайте, не всі вдома».

Або тоді, коли трішки нижче у зв'язку з чи не онтологічною недосконалістю художнього слова автор вже навіть не іронічно, а, далебі, сардонічно стверджує, що «жити на папері лишилася розчавлена гострим жіночим каблуком смугаста оса, широкі вікна і ще щось».

Або, нарешті, тоді, коли автору йдеться і справді про безпросвітність життя, яку він, проте, ілюструє, згадуючи «кілька конституцій кількох бананових країн, де все пройняте сонячним очікуванням демократії і справедливості, а ще, що набагато вірогідніше, – швидкий, негайний, днями очікуваний Кінець Світу».

Останній дотеп заслуговує, натомість, на більш прискіпливу увагу, тому що са́ме в непозбутній апокаліптичності чи навіть, за Н. Зборовською, у «некрофілічному, сатанинському пафосі Олеся Уляненка[2]» [цит. за Харчук – 2008: 22] нечисленні дослідники творчості письменника вбачають ледь не одну з основних рис, що характеризують поетику та проблематику його творів. Причому зрозуміло, що про жодні іронічні конотації у цьому випадку аж ніяк не йдеться.

Втім у контексті щойно наведеного пасажу про «Кінець Світу», а також згадуваної вище і відповідно змальованої «маленької апокаліпси», пов'язаної із брудною кнайпою неподалік від Майдану з невибагливою назвою «Чайник» та зі, сказати б, непроминущою бабою Ориською, що «розвалилася ропухою за столом для посуду», навряд чи можна серйозно ставитися не тільки до «малої», а й до будь-якої іншої, так би мовити, есхатології від Олеся Ульяненка.

За окресленої перспективи жодної критики не витримують й чи не усі інші подібні «моторошні» інтерпретаційні версії, до переліку яких входять не лише згадувані вище філіппіки Н. Зборовської, чи міркування І. Бондаря-Терещенка «про метафізичного героя, який декларує, що людина <…> безкінечно самотня у цьому безумному, безумному, безумному світі» [цит. за Пуніна – 2016: 106], або роздуми Т. Гутнікової, яка у статті під назвою «Іронія як маркер постмодерного тексту», за словами О. Пуніної, переконує, що цей роман є чомусь «квінтесенцією абсурдності, безглуздості, хаотичності, аморальності життя, що призводить до деградації особистості» [Пуніна – 2016: 106], – до цього переліку варто включити також і рефлексії самої авторки «літературного портрету».

Так, О. Пуніна, керуючись обраною експресіоністичною парадигмою, стверджує, що «у художньому світі роману „Вогненне око" категорія „hommo errans[3]", виражена збірним образом спустошеного людства <…> маркується <…> надмотивом крику», а

[2] У написанні прізвища збережено авторську орфографію.

[3] Hommo errans (лат.) – людина, що заблукала.

власне «крик спрямований проти соціальних обставин і породжений апокаліптичним баченням світу» [Пуніна – 2016: 106].

Звісно, якщо розглядати літературну творчість взагалі і художню спадщину Олеся Ульяненка зокрема з позиції морально-етичних або суспільно-моральних імперативів, то тоді не викликатиме жодного подиву вирок, який «ухвалила» Н. Зборовська і згідно з яким «духовний нігілізм складає основу художнього змісту всіх <…> творів» [Зборовська – 1999] письменника. Але навіть за таких обставин важко не помітити суперечностей, репрезентованих адептами відповідних переконань.

Зокрема, якщо «абсурдність» та «безглуздість» є хоч не тотожними, але принаймні суміжними поняттями, то їхнє пов'язання з «хаотичністю», а надто – і тих, і тих з «аморальністю життя, що призводить до деградації особистості», – таке пов'язання вже й зовсім виходить за рамки здорового глузду.

Важко, як на мене, знайти логіку і у твердженнях щодо кореляції між «людиною, яка заблукала», і «спустошеним людством», адже за цих обставин перша не обов'язково має спустошуватися, а друге аж ніяк фатально не приречене на те, аби заблукати! Своєю чергою, мені взагалі здається, що фраза про «спустошене людство» – це абсолютно демагогічне твердження, яке немає жодного сенсу, особливо зважаючи на те, що йдеться про фікційний простір навіть не національної літератури, а лише одного роману одного автора.

А відтак і глагоголання буцімто «метафізичного героя» про «людину, безкінечно самотню у цьому безумному, безумному, безумному світі», звучать не надто переконливо, чи, точніше, зовсім непереконливо, бо такого героя у романі Олеся Ульяненка відшукати просто неможливо. Адже якщо численні персонажі цього твору і здатні на екзистенційно-філософські рефлексії, як-от, наприклад, той самий Шмулєвич чи Лящ, то це їм зовсім не заважає перебувати цілковито зануреними у матеріальний праксис, у зв'язку із чим картинні бідкання щодо позірної людської самотності не спадають їм навіть на думку.

І, нарешті, я змушений висловити сумніви стосовно того, що крик, «породжений апокаліптичним баченням світу», навряд чи може бути «спрямовани[м] проти соціальних обставин» з тієї очевидної рації, за якою апокаліпсис, чи об'явлення, тільки за однією з версій пророкує долю Римської імперії; а, на загал, небезпідставно вважається, що цей украй метафоризований текст присвячено не суспільній, а онтологічній проблематиці.

Тим більше що у романі, власне, Апокаліпсис стається майже на початку твору. Причому відбувається він безпосередньо на очах Родика, який незадовго до того втік з родинної оселі, а на відповідний момент «запросто волочився залізничними вокзалами, вигрітий теплом власної свободи, вигодовуючи й без того ситих од людської крові тарганів та вошей». Щоправда, був з Родиком ще «один чоловік на прізвисько Кайф, запеклий анашист, з довгою немитою косою, – він вже пройшов свідомість Крішни і Будди, навернувся на поганство, визнаючи згадані вірування як притаманні ментальності цього народу, сам колишній гіпі, а зараз певніше бомжара бомжарою, не кращий і не гірший за Родика».

І ось коли ці два гідних представника вуличної голоти перебували на зоровій відстані від будівлі київського Головпоштамту, розташованого тоді ще не на такому славетному, як зараз, майдані столиці, у них на очах і «на очах розімлілого від задухи люду під сівким дощем білий фронтон головпошти хилитнувся вліво, відтак осів, знявши брунатний вихор пилюги, поховавши під собою до десятка роззяв, що їм спало на думку помилуватися монументальністю сталінського ренесансу».

Отже, неабиякий вимір цього епізоду не викликає жодних сумнівів, бо, крім очевидних алюзій стосовно символічного кінця попередньої криваво-імперської доби, описаній події передували домірні до апокаліптичних образи «Великого Міста», яке переповнюють «потоки людей, що плекають свою трагедію на ці часи, на ті часи, прийдешність котрих неминуча, як джергава коса смерті, як глевкі хвилі вселенського потопу, завчасно очікуваного», а «віра в неминучість Пришестя зацитькується, бо веселість натовпу злегка віддає некроманією».

І, либонь, са́ме тому «цей рік тягнувся сірими вервечками похоронних процесій. Мов так і треба – куці хвости за труною небіжчика зголоднілих, погорблених, зачаклованих радістю перед поглинанням печеного, смаженого людей: на майданах, площах, у закапелках кишма кишіло людом, що зазирали одне одному в писки, як у зад своєї коханки чи коханця».

То чи варто дивуватися тому, що «зачовгані розумаки, відстовбурчивши два пальці, затиснувши цигарку, пророкували: „Етот город із втраченой моралью”. Позаяк місто, море людських спалахів, пристрастей, пороків, вибльовуючи, набувало чогось іншого».

Звісно, у цьому нагромаджені спричинених, як вважає Н. Зборовська, «некрофілічним» і «сатанинським» «пафосом» «жахів», просякнутих, втім, більш ніж виразними іронічними конотаціями, знайшлося місце і для вказівки на конкретного винуватця, чи, точніше, винуватицю, оскільки, на глибоке переконання наратора, «лишень жінка, тільки вона перетворює жах на жовту гнійну бовтанку; тільки жінці до снаги, до смаку лигнутися із самим чортом, породивши на світ, на муку – людину. Їй можна повести по-янгельському головою, а в той момент пустити під укіс велетенську країну, перемішавши кров із лайном».

А відтак Апокаліпсис обернувся руйнацією фронтону і смертю кількох «роззяв», що у жоден спосіб не завадило ані Родику із Кайфом спостерігати за трагедією і водночас за «двійко[м] випещених красунь», які всілися неподалік від них, ані тим ото «дерихвісткам», що вразили Родика «стрункістю <…> тіла, чистотою сірих очей, цнотливістю опущених вій, соковитих куточків уст», «попива[ти] пивце, мацькаючи помадою кольору стиглої вишні горлечка пляшок імпортного баварського пива».

Прикметним у цьому контексті мені видається той факт, що історія зі зруйнованим фронтоном – це не вигадка, а реальна подія, яка сталася 2 серпня 1989 р. о 16 годині 20 хвилин і у результаті якої загинули 11 осіб: двоє москвичів-молодят, один житель Нового Осколу, троє – з Південно-Сахалінська і п’ятеро киян. А тому згадка у романі про десяток «роззяв», яких поховала під собою

частина недолугої архітектурної споруди, заслуговує не менш, ніж на макабрично-іронічну інтерпретацію.

Зрештою, так само, як й інші óбрази: наприклад, образ «сот[ень] перемішаних кісточок» давно померлих, що «ворушилися» «під пагорбами», «знудившись у чеканні Суду». Або образ «скотомогильника», як називав морг доктор Йосип Шмулєвич, що «практикував у патанатомічці. Тельбушив спухлі черева потопельників, вішальників, самогубців різного штибу. Витягував зелені тельбухи, перекидав з руки на руку, витягував печінку – зважував на долоні, хлюпав її у відро з формаліном і багатозначним поглядом проводив мармуровими столами, де стриміли сині, білі ноги, животи, руки мерців, вищирювався на практикантів: „Во-о-о що чоловік… Пить би менше йому було… Може б, і встиг до прибуття водолазної команди… Ну, то не наші діла!”».

Таким чином, якщо у тексті твору навіть смерть не оспівується, а піддається дошкульним іронічним художньо-образним рефлексіям, то життя – тим більше життя пересічних київських обивателів і їхньої непересічної спільноти – і поготів подається як таке, що або «більше скидал[о]ся на циганський ярмарок», і навіть «кладовище, колись добротно уґрунтоване, схоже [було] більше на ярмарок», або «нагадувало більше карнавальну процесію».

Своєю чергою, справа не обмежується тільки невірогідними описами, сказати б, суперечливих обставин життя і смерті – шукану макабричну іронію уособлюють і аж ніяк не другорядні персонажі, що, з одного боку, відіграють вирішальну роль у долі головних героїв роману – Віталія і Родика, а з іншого – становлять їм обом своєрідну антитезу. Отож цю антитезу, принаймні просторово, утворюють «колишній військовий хірург, якого виперли зі служби за надмірну любов до чужого, читай: державного, майна, а саме – морфіну», тобто образ Йосипа Шмулєвича, і образ «червонопик[ого] <…> невдах[и]-поет[а]» Ляща, чиє прізвище так само, як і прізвище Шмулевича, зумовлює очевидні асоціації.

В останньому випадку, крім згаданих вище мотивів Голокосту, з цим образом передусім пов’язана тема складних стосунків між євреями та українцями, відповідно до упереджень частини з яких

«смоктонуть вони ще нашої крові» та переконань іншої части стосовно того, що, мовляв, «аби ви самі менше своєї пили, то б усім вистачило на цій землі».

Безумовно, вагомими є також і намагання Шмулєвича виступати у ролі пророка, який, будучи «напіввірменином-напівєвреєм», але «звідавши тисячі смертей <…> [і] пройшов[ши] війну від В'єтнаму до Афганістану», картає українців і провіщає їхній занепад. Так, на його переконання, «це купа паразитів, які нічого не хочуть робити, пальцем об палець не вдарять, але кожному подавай розкішне султанське життя» чи «карнавал. На що вони тільки здатні перетопити свою любов, так це на карнавал», бо «руки, ноги, очі просять не щастя, ні, – кайфу».

Чому?

Та тому, що на думку Шмулєвича, «ваша людина любить видовище, змучена тілом душа просить видовища». А ще тому, що «знання дається Богом через обрані народи, а відтак через Писання і пророків. Мій народ, – просторікує далі новоявлений Ієремія, – вийшов у пошуках землі обітованої п'ять тисяч років тому. Ми даємо вам знання, а ви їх не берете, ви тільки похоплюєте гниленькі людські закони».

Про стилізовано релігійно-пророчий пафос цих казань свідчать, зокрема, й власні зізнання Шмулєвича, який не приховує, що він «по правді, не правовірний іудей, швидше вихрест, але» це не заважає йому звинувачувати в особі Віталія і Ляща також і усіх інших, бо «те, що ви називаєте християнством, то радше залицьоване, дуже невміло, до романтичного, поганство». А насправді «ви не вилізли й не маєте бажання вилазити з первісного болота, ви дрімучі, мов ті сарацини <…> Вам хочеться свята, але свято здобувається в труді». Натомість йдеться про приреченість на «карнавал». На «карнавал, який ви сприймаєте за справжнє дійство».

Врешті-решт, цей новітній пророк, перебуваючи у центрі української столиці, артикулює лиховісні передбачення і застерігає українців перед тим, що ви, мовляв, «дограєтеся, що євреї зведуть у вашій столиці ще одну стіну плачу, і вам нічого не лишиться, як переселитися в Антарктиду, на виділених ООН шість соток

криги». Адже «ви загиджуєте власні могилки, щоб знайти потім винних. Не зумисне – це тхне дитинністю сторічного паралітика. Ви тішитеся карнавалами, не почавши працювати, але ви навчилися імітувати серйозність. Клоунада», – карбує наостанок, ніби прозираючи більш ніж на двадцять років наперед, доктор Йосип Шмулєвич.

Втім, попри цей чи не старозавітний пафос, важко йняти віри озвученим пророчим аспіраціям цинічного ескулапа не тільки з огляду на його професію, а переважно тому, що ці похмурі завбачення звернені не тільки до Віталія, а й до великою мірою пародійного персонажа, себто до Ляща, який до того ж фальшиво вторує проріканням Шмулєвича і «бубн[нить]» про те, що «дарма він, Шмулєвич, натякає на такі теми за чаркою». А далі Лящ і взагалі «розплакався, закричав, обтираючи ведмежими лаписьками сльози: „Ти, суко, п'єш нашу кров, щоб ми циндрили у наших матерів!"».

За такого повороту можна було сподіватися, щонайменше, на чергове національне протистояння, проте не тільки нічого страшного, а й взагалі нічого – не сталося. Власне, «Шмулєвич кинув недопалка в калюжу, де бовталося блюдцем сонце ліхтаря, потягнув носом повітря, сплюнув під ноги: „На мороз береться… А ти, пійте, навчись так, щоб навпаки. А якщо не можеш, то в мученики. Зараз на них великий попит!"».

Втім мученика із Ляща теж не вийшло. Передусім, певно, тому, що він – Лящ?!

Але найголовніше, вочевидь, тому, що хоч «таланту Лящеві дійсно не бракувало. Проте вайлуватість його межувала з марнославством». А «марнославство, як та смерть, крокує поруч – воно ліпить привиди революцій, масонських лож, військових заколотів, щоб насамкінець вилитися в реальність».

Зрештою, визначальна риса, яка характеризує образ Ляща – це все ж таки його вторинність. Так, наприклад, коли Шмулєвич у притаманній останньому і описаній вище манері у присутності Віталія звертається безпосередньо до Ляща і ганить українців за те, що вони «навчилися у євреїв плакати, а не боротися» і що вони «не навчилися терплячості, а взяли волячу покірність», то Лящ

вторує цим закидам. Але робить він це вже за певний час і адресує свої просторікування Родику, запитуючи останнього, проте сам собі відповідаючи «з набитим ротом: „Ти не уявляєш, яку біду нам принесло християнство? Ха? Не віриш. От вийде моя книга, тоді зрозумієш. Воно закликає до милосердя, а сам чоловік хто? Га? Мовчиш! Тоді що ми жремо? Ми жремо м'ясо. І не завдяки християнству. Да"».

Подібна тактика дається взнаки і у, так би мовити, жіночому питанні. Зокрема, той таки Шмулєвич твердить, що в українців «немає мудрих чоловіків, а є дурні жінки, котрі правлять [ни]ми за допомогою ложки каші та лахматки між ногами – це зветься у вас мудрістю; а вони, ваші жінки, справді мудріші, бо з давніх-давен зазнали приниження, і чоловіки в їхніх очах нічого не значать, якщо вони не можуть боронити домівку».

Отже, либонь, не дивно, що невдовзі потóму «Лящ тільки й говорив про безліч чуттєвих утіх, якими кишить життя», і «задивлявся на огрядних, задастих молодиць, цмокав язиком „ти ди, яка в неї срака"».

Проте справедливість вимагає, аби зазначити, що, розбурхавшись через спілкування зі Шмулєвичем, Лящ пішов ще далі і спочатку дозволив собі висловити думку, за якою «усі кажуть, що гомосексуалісти – нечисть, але придивіться: яка витонченість… чи спроможні ви так мислити». А дещо пізніше він взагалі зазіхнув на святе і наскочив – без особливих, до речі, причин – на «це ваше засране хвалене козацтво», за що майже миттєво «дві пари дужих рук підхоп[или] Ляща разом зі стільцем, і він вил[е]т[ів із якоїсь кнайпи], блиснувши масним задом штанів».

Натомість у підсумку цей чи не карикатурний персонаж набуває бодай гротескового штибу, тому що несподівано, либонь, навіть для себе самого Лящ, зрадивши Родика і Лілу, все ж таки за смерть дівчини вдається до помсти Гільмедову і його поплічнику Гіменею, а у фіналі роману після того, як його через громадянську війну звільнили із божевільні, «пiїт», користуючись їхньою особистою дружбою, вбиває диктатора, тобто Віталія.

Втім епілог роману, у якому події відбуваються «через добрий десяток років», попри похмурий або, краще сказати б, антиутопічно-попелястий кшталт, тим не менш теж не позбавлений іронічного присмаку – і тому, що наратор згадує так званих «олюднених обрів», образ яких чи не автоматично зумовлює поставання алюзій стосовно орків Дж. Толкіна, і, щонайголовніше, тому, що в цьому епілозі образ «Вогненного Ока» за постапокаліптичних чи бодай антиутопічних умов власне пародіюється «вилізлим, зеленкуватим, мов у потопельника, оком місяця».

А взагалі роман завершується цілком оптимістичною думкою, за якою все одно «дорога кудись виведе без огляду на керманичів».

То про що ж тоді цей твір з такою не***око***вирною назвою?

Звісно, дуже хотілося б висловити припущення, за яким роман Олеся Ульяненка присвячено благородній та високій меті у тому сенсі, що «Віталія зацікавила таємниця людської душі». Але пристати на такий здогад означало б опинитися, щонайменше, у сумнівній ситуації остільки, оскільки наведеній детермінанті щодо інтересів одного з голових героїв твору передує насмішкуватий коментар про те, що автору «напрошується недолуга думочка про містично-метафоричний вибух свідомості обох», тобто не тільки Віталія, а й Шмулєвича, і звернений автором до себе самого вже й зовсім знущально-глумливий зойк стосовно того, що, мовляв, «ет, повертай, бо найбільша з усіх людських глупот – описування духовного чи душевного стану героя».

Зрештою, відповідну авторську поставу можна вважати цілком обґрунтованою з огляду на його квазіантропологічні або й виразно мізантропічні спостереження, за якими «ах, ох, ах… ніжні білі плечі їхніх коханок – тьху, пряма кишка од голови до сраки… ще там щось… А щелепи перемелюють ситнючу жратву, жіночки обтирають своїм мужичкам п’яні соплі, смалець із підборіддя ляпотить із жовтих іклів на щелепи, на груди. Вони блюють від пережеру в багаття, харкають сивухою дружинам в обличчя, а ті тусають їх у пуза, товчуть писки; дітлахи ревуть, сцють у багаття, і батьки напівкумарні позасинали, вихлебтавши все, за винятком води з ближніх водозбірень. Очунявши, дроблять курячі кісточки

на пісок кутніми, що ними перетреш крицеву дротину. Тіло потребує… А душа… Хто її вигадав?».

Тим більше що і сам Віталій після того, як зрозумів, що його, поза справедливістю та свободою, нібито цікавить згадана таємниця, але при цьому «він білими ночами тихенько з'їжджав з глузду, бездумно гортаючи праці вождів, і від безвиході квилив пораненим звіром», – отже, після того почав він невдовзі «іноді <…> сходи[ти] на поверх нижче, гнаний самотиною», а «поверхом нижче Віталій тиснув дзвінка до помешкання жінки, ім'ям котрої ніколи не цікавився».

Натомість за деякий час, коли період «дружби» між ним і безіменною так званою елітною проституткою завершився, Віталій все ж таки опинився у її ліжку. Втім необхідно зазначити, що перед цим він ледь пережив неабиякий криваво-моторошний досвід, бо став свідком фактично масового фізичного знищення Гільмедовим, Гіменеєм та Різуном розташованого на березі річки табору жеброти на чолі із Циганом і разом з ним, а також продажем у сексуальне рабство усіх більшою чи меншою мірою здорових дітей з цього табору. Але, окрім того, що це один із тих епізодів, у яких відсутні і макабрично-іронічні, і навіть будь-які глузливі конотації, він не позбавлений все ж таки якоїсь хворобливо збоченої спокусливості, якщо, звісно, розуміти спокусу, за Ж. Бодріяром, як корелят «долі» або того, «що залишилося від долі, від азарту, від чаклунства, від задумів і нестями», як «залишок мовчазної дієвості у заїдженому світі видимої ефективності» [Бодріяр – 2000: 310].

Сказати б інакше, Віталій, який довший час прагнув цілковитої чи бодай тотальної соціальної справедливості, стає свідком жахливого і власне суспільно зумовленого злочину, а проте реагує на цю подію, щонайменше, якось, либонь, дивно, адже «несподівана легкість у тілі підносила його ноги; хотілося сміятися – і він розсміявся».

Звісно, якщо розглядати поведінку цього персонажа через призму морально-етичних імперативів, то єдине, на що він заслуговує, – це на тавро аморального і зрадливо-ницого покидька, якого

хвилює тільки його нікчемне існування. Щобільше, справа не обмежується лише радістю через те, що йому, на відміну від Цигана й інших бідолах, поталанило уникнути мученицької смерті, – Віталій, по-перше, «од нечуваної радості то піднімав, то опускав обличчя, стоячи на пригорбку спуску», а «місто розчепіреною п'ятірнею, мов під зором князя-владики, лежало під його ногами». І, по-друге, «йому здавило мошонку», і він «з солодкою млістю подумав про жінок».

Проте усі ці нібито дивовижі, пов'язані із проблематикою влади і сексу, цілком вписуються у філософію спокуси, принаймні за Ж. Бодріяром, який вважав, що са́ме у цьому полягає «гра повабу – жорстока, певно, але завжди витончена, вишукана, відточена в нескінченно різноманітних ритуальних практиках», через що «занадто легко тут можна забутися» і «забути про фатальну ознаку спокуси, про те, що спокуса – це доля» [Бодріяр – 2000: 314].

Разом з тим, на думку того ж таки французького філософа, «гра спокуси» – «це безособове ритуальне дійство, у якому, як і у будь-якій азартній грі, головне не виграш у вигляді розпаленої жертви і належної на цей випадок консумації, а запаморочливе ковзання у вирі гри – постійно відновлюваної, але такої, яка незмінно обертається на гру з конечністю – на гру зі смертю», форма якої становить «закручене „кільце кілець вічного повернення" з однимєдиним, загостреним краєм», а «її формулу – рекурентний та рекурсивний цикл, всеосяжний і безвихідний» [Бодріяр – 2000: 315].

Відтак прикметним є і те, що деякий час «порожнеча і відчай водять [Віталія] вулицями», і він бачить: «ось вони, вчорашні повії, вчорашні внучки комісарських підстилок, батьки котрих убивали, а потім останніх одводили до Жовтневого палацу». Пото́му він слухає просторікування одно***ок***ої баби Орисі про жіночі забаганки та… війну, себто про смерть. І, врешті-решт, повертається додому, де «наступні дні він відкисав у ванні», а згодом «попросив у [Саньки] чисте простирадло і подався на четвертий поверх».

Отож навіть із цих побіжних згадок стає цілком очевидним, що наратору йдеться переважно про смерть і жінок, точніше, його надзвичайно інтригує загадковість реальності, яка, як вважає

коментаторка Ж. Бодріяра О. Петровська, «може тінню промайнути у спустошеному знаку», бо «така реальність – це прихований у ній поваб» [Петровська – 2000: 17]. Але «саме з цих позицій, – на переконання О. Петровської, – набувають доречності міркування про жіночність – перше, що відразу спадає на думку у зв'язку із „матерією" спокуси», оскільки за такої перспективи «жіноче – це вже не стать як знакове утворення (подвоєння біологічного знаками соціального). Жіноче – це те, що дається взнаки взагалі з іншої сторони будь-якої очевидної і навіть субстантивованої „жіночності" – і такої, якої вдалося позбутися, і такої, що, навпаки, виявилася переможною». Адже у запропонованому контексті жіноче необхідно трактувати, як «принцип невизначеності», як «торжество видимості», як «сутність повабу». А «тому жіноче доцільно представити як своєрідну матрицю суб'єктивності», бо «„жіноче", як натякає Бодрійяр, є у кожному; оскільки це аж ніяк не проблема статі, а „вічна іронія суспільності" (Гегель), то його можна вважати „архаїчною" формою суб'єктивності – навіть „архисуб'єктивності"» [Петровська – 2000: 19].

Сказати б інакше, йдеться про «оману власним образом, про самозакоханість, як про (інволюційне) занурення у смерть», тобто «входження у конечне», – «ось у чому, ймовірно, полягає са́ме така спокусливість „жіночого", са́ме така привабливість спокуси» [Петровська – 2000: 19].

То чи справедливими або хоча б доречними за окресленої перспективи є звинувачення Олеся Ульяненка у некрофилічних вподобаннях або нахилах? Вочевидь, ні. Адже якщо ще раз під визначеним кутом зору оглянути сюжетно-композиційний ареал роману, то тоді необхідно ствердити, що цей твір розгортається, щонайменше, на двох рівнях – суспільному та індивідуальному. Перший з них стосується глобальних трансформацій, внаслідок яких старий та звичний спосіб життя руйнується на користь нових тенденцій, що їх визначає тривіальна, а втім вічна жага до влади і, отже, до безсмертя. Натомість на другому рівні йдеться про не менш банальне прагнення подолати смерть – або через щасливе уникнення смертельної небезпеки, у тому числі разом із жінкою

чи завдяки їй, або через сексуальну взаємодію, тобто через оволодіння жінкою.

Особливо виразно, тому що надзвичайно концентровано окреслену конфігурацію змальовано на початку роману в історії з Люською Фішер, яка наснилася Віталію са́ме тоді, коли вже «країну колошкало», у яку (у Люську) він до нестями закохався і яку він фактично зґвалтував, адже спочатку, «дико скрикнувши, втрачаючи навіки все: любов, повагу до цієї жінки, загнав у зад», а іншим разом «одним махом звалив її на підлогу», і вона вже «не пручалася, а віддалася легко, схлипуючи».

Втім прикметно, що в обох випадках цим сексуальним, так би мовити, чинам товаришувала смерть: у першому – «помер хтось із ваших», у другому – вже сам Віталій «крижанів, провалюючись у баюру, з переляканим подивом шукаючи Лідію, матір, діда, проте вгледів білі гори, піщану косу, вежі, широкі простори Океану, там, де його Золота Країна Офір, де Зелений Острів».

І ось, що цікаво: «упродовж, видавалося б, довгих років, тижнів, днів, хвилин, секунд він думав про Люську і про те, що оволодів нею силоміць», і через цей спогад «перед зором постійно поставала картина за картиною, жахливіша за попередню». А отже, «йому б скаламутніти в голові, але навпаки – у Віталія щось міцнішає, ніби на щось провидче він дивиться: чорний креп ночі серед білого дня, дощ із бурею падає на дахи, мокре лахміття пугачів, а над покійницями – гачкуваті постаті плакальниць, і бурла води від намулу й крові в Шовгенисі».

Тема смерті і жінки як об’єкту нестримної спокуси на тлі зламу епох художньо синтезовано і в історії про пані з четвертого поверху, «що мешкала в розкішних чотирикімнатних покоях» і до якої подеколи вчащав Віталій, «аби послухати її кволі балачки про невідомий світ нової знаті, заможних і багатих людей». Отож «журним голосом вона проводила Віталія дикими садами, пробуркуючи свідомість, щоб розколошкати в ньому самця, але <…> Той <…> борсався на цю годину в смертельній агонії, без усякого сподівання вижити».

Проте він вижив, а ця еротично наснажена, але водночас сповнена неабияким драматизмом новела була за певний час знівельованою та сплюндрованою сардонічними обставинами, яким передували його поневіряння обіймами численних повій, знайомством із табором жеброти з-понад річки, а також цілковитим знищенням цього табору і які стосувалися (обставини) того, що «він просто з'їдався пристрастю» до пані. Внаслідок цього Віталій якось одного разу відчинив двері її помешкання «власноруч, за допомогою відмички», і «наткнувся на свою пасію у вельми неприємній позі. Поза та нагадувала шестинога, проте дамочка стояла на чотирьох, а ззаду на неї наскакував мавпун Бобо».

«Апокаліпсис»?! Чи лише «маленька апокаліпса»?!

А може, це просто «карнавал» чи «клоунада»?!

Врешті-решт, цей головний герой завершив певне коло свого існування, повернувшись до родинного містечка і зустрівшись там з Анею, молодшою сестрою Люськи Фішер, свого першого кохання. Це сталося тоді, коли, «там був дощ за вікнами, – осінь, пора падіння важкого листя і янголів».

Не менш вагомою аналізована кореляція між жагою до влади, жінкою/сексом та смертю дається взнаки і у долі іншого головного героя – Родика. Так, цей персонаж кілька разів опинявся у межовій ситуації, як, наприклад, тоді, коли «у білому квадраті реанімаційного відділення [він] борсався з життям <…> протяжно і сухо схлипуючи, втягуючи звуженими зіницями останні судоми осені за фарбованим сизим вікном». Але, попри нібито безнадійність свого стану, Родику поталанило подолати смерть як цього разу просто через молодість та вчасну допомогу доктора Шмулєвича, так і наступного разу, завдяки тому, що коли «двоє малолітніх обгризених екземою педерастів спробували його зґвалтувати», то він «одним ударом <…> звалив високого і худого, з чорними пронизливими очима хлопця, і той упав, хряпнувся головою об чавунну урну, розлупивши череп, мов шкаралупку горіха».

Прикметним у цій ситуації є те, що сексуальна проблематика вводиться наратором також і через гомосексуальні мотиви. Натомість в іншому епізоді, коли Родику теж загрожувала смерть, ця

проблематика актуалізується вже через бісексуальну перспективу, бо спочатку «двоє колишніх сектантських проповідників – Микола і Борис», ґвалтують «забиту сільську дурепу» Настю. Але після того, як Родик жорстоко карає цих збоченців, вони намагаються помститися, внаслідок чого «Микола вже сідав на груди, а Борис підбирався, вмощався на ноги, розстібав, стягував з нього штани». І тільки тому, що один з братів пішов за ножем, аби остаточно довершити справу, Родику неймовірними зусиллями вдалось спекатися іншого брата, а потóму втекти від нелюдей і врятуватися від неминучого ґвалту та смерті.

Разом з тим визначальний характер колізій у долі Родика зумовлюють майже традиційні сексуальні мотиви. Адже коли «Родика призначили до помираючої баби, бо «у баби – емфізема легень», «і доктор Шмулєвич взявся допомогти бабусі віддати Богові душу легше, ніж те обіцяли офіційні лікарі. Проте сиділки не знаходилося, тож до баби призначили Родика», – то «четвертого дня прийшла вона. Та дівчина», і «так поклалося у них за звичай», що «вона влітала у брунатний морок яскравою кометою, скидаючи одяг на ходу <…> І вони з дівчиною, під харчання і прокльони баби, відда[вали]ся любощам. Хвилина, котрій позаздрять найвишуканіші некромани».

Натомість, з іншого боку, дівчині, «яка несподівано назвалася Лілою», заподіяв смерть «сексуальний збоченець Гільмедов», що «спав» з власною сестрою, а Лілі, за її визнанням, «було тринадцять років, коли він узяв її просто в туалеті; притиснув і взяв на унітазі». Але проблема полягала у тому, що «їй це навіть сподобалося». І якщо хтось думає, що «після цього, ніби вона любитиме мужиків, особливо його, Родика», то… «так, їй мало одного мужчини. Ха! А він і не мужчина». І тому, за словами Шмулєвича, «коли та скотина трахала її, вона розпатякала все», через що спочатку гине сам Шмулєвич, а трішки згодом і Ліла.

І все це знову ж таки на тлі того, що у телевізорі «диктор говорить <…> про неминучість третьої світової війни» і що «дійсність колошматить тіло» Родика, якому «все здавалося втраченим», оскільки «він бачив» «рух смерті в натовпі». Причому, либонь,

невипадково, оскільки «сонце скида[ло]ся вгору, мов тінь Люцифера».

Відтак буцімто йдеться вже не про епохальний, а про інфернальний чи принаймні про трансцендентальний характер спокуси. Тим більше що про це об'єктивно повинно свідчити нагромадження різноманітних збочень, уквітчаних, так би мовити, ще й педофільськими мотивами. Проте, як це стає очевидним зі сповіді Ліли, ситуація виглядає не такою вже й однозначною. А якщо додати до цього спогади з дитинства Віталія, який разом із Родиком не раз спостерігав за тим, як його першу любов, малолітню «Лідію і Мар'яну, матір [, що «пустилася берега»] <…> поперемінно, як кому бажалося, Роздайбіди лигали у всі дірки», внаслідок чого «застукали їх [з Родиком] на гарячому, коли вони пробували подрочити одне одному» [Ульяненко (2)], – отже, якщо взяти до уваги усі ці та й інші «привиди з далекого минулого», то з неодмінність насунеться висновок, за яким, на думку О. Аронсона, «прямувати шляхом спокуси означає вибирати не зло, а відкривати гріх як ще одну можливість самого життя». Простіше кажучи, як вважає цей автор, «лише піддавшись спокусі, Адам і Єва знаходять те, що ми сьогодні називаємо „свідомістю" і що є ефектом усвідомлення власної конечності, ефектом смерті. [Бо] зваба <…> – є частиною життя, а не технологією, яка приховує смерть» [Аронсон – 2003].

З ідеями О. Аронсона перегукуються у цьому контексті і міркуваннями І. Камартіна, який не сумнівався стосовно того, «що спокуса і здатність бути звабленим є не справою рук диявола і не крахом моралі, а безцінною властивістю людської природи, від якої, попри загальний осуд, ніхто ніколи не відмовиться» [Камартін – 1998].

Таким чином, у романі Олеся Ульяненка «Вогненне око» йдеться про повсякчасні буттєві намагання людської істоти жити – жити, попри те, «які ми всі мізерні, страшні, божевільні до крові», збочені і хтиві, але водночас крихкі й тендітні через свою конечність.

Натомість «Вогненним оком» цей твір називається тому, що «тіло, спонукане духом, тягнеться, плентається в пошуках тепла», проте в умовах «нудьги й порожнечі», які «підігрівалися розвоєм

мрії», либонь, «важко піднятися до неба, а ще важче впасти з неба на землю», бо «тільки мигдалева віянка смерті дарує повсякчас жаский подих життя».

Втім таке небо можна олюднити так само, як і одискурсивити, себто охудожнити, ницу дійсність. І тому тут стане у пригоді оригінальна ідея французьких філософів Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, які стверджували, що схема обличчя, яку вони ще називали «абстрактною машиною фаціальності», будується на основі сполучення білої стіни та дірок у ній. Зокрема, вони писали про те, що «обличчя будує стіну, у якій відчуває потребу те, що означає, для того, аби продертися крізь цю стіну; воно створює стіну того, що означає, створює рамку або екран. Обличчя пробиває дірку, яку потребує суб'єктивація, аби вдертися до неї; воно створює чорну дірку суб'єктивності у вигляді свідомості, пристрасті, камери або третього ока» [Дельоз – 1987: 168], чи, зрештою, у вигляді «Вогненного ока».

Сказати б інакше, порожнечі ницого існування, яке намагається наповнити життям і смертю наратор, останній символічно вторує небом з величезним оком у центрі – з оком, що палахкотить вогнем спокуси, тобто життєдайними теплом і світлом, шлях до яких, втім, пролягає, за Олесем Ульяненком, через бодай карнавальне перевертання жорстокості на милосердя, жаху на захват, хіті на ніжність, відрази на насолоду і – навпаки.

То, може, у цьому і полягала шукана Віталієм «таємниця людського існування»?! Адже як не крути, а, на думку Шмулєвича, «люди тягнуться до прекрасного, як свині до жолудів!»

РОЗДІЛ 3.
«І ПОЧУВ Я» «БОГЕМНУ РАПСОДІЮ»

Is this the real life?
Is this just fantasy[4]*?*
Фредді Мерк'юрі.
«Bohemian Rhapsody»

Але виявилося, що почуте, як і у попередньому разі, лише частково відповідає змісту цього твору. Зокрема, О. Пуніна першою звернула увагу на те, що у романі Олеся Ульяненка присутній образ цигана, «первинне значення» якого (образу), на її думку, походить від «франц. Bohémien – циган» [Пуніна – 2016: 119]. Але на цьому відповідності закінчуються і водночас починаються суперечності, бо, на загал, слово «Bohémien» означає не «циган», а вказує на того, хто походить із Богемії, де і справді за часів Середньовіччя мешкало багато ромів, і, отже, на того, хто провадить циганський спосіб життя. Хоча, до речі, у французькій мові з легкої руки А. Мюрже, який через назву своєї збірки «Сцени з життя богеми» (1849) власне й запровадив у широкий обіг це слово, семантично йдеться вже не тільки і не стільки про ромів, скільки про представників переважно творчих професій – акторів, поетів, художників тощо, бо штиб їхньої суспільної поведінки нерідко і, далебі, доволі суттєво відрізнявся від позірно впорядкованого, врівноваженого та цнотливого поводження пересічних обивателів.

Якщо ж звернутися безпосередньо до роману Олеся Ульяненка, то навряд чи можна погодитися з тезою, за якою це у зв'язку з наявністю у творі образу цигана, що нібито «проголошує важливу істину про необхідність віри в Бога» [див. про це Пуніна – 2016: 119], книга отримала відповідну назву. Так, по-перше, циган є епізодичним персонажем, який з'являється у тексті один раз наприкінці першої частини під назвою «Клоц» і декілька разів

[4] Це справжнє життя? / Чи тільки фантазія? (англ.)

наприкінці останньої третьої частини роману під назвою «Острів».

По-друге, до́ля цього персонажа має, сказати б, виразно неконвенційний характер, тому що «той циган був колись вожаком <…> А потім перехрестився <…> і почав бовтати». Звісно, «шкоди він не робить, до людей не чіпляється, дме собі у дудку». Та «в позапрошлому році» його «забрали в божевільню», де він, «кажуть, сидів і дивився півроку в одну точку» [Ульяненко – 2017: 285].

Тому навіть якби ця дійова особа і проголошувала якісь «важливі істини», чого я, як не намагався, все ж таки не помітив, то виглядали б такі «важливі істини», щонайменше, сумнівно. Адже, з одного боку, цигану йшлося про буцімто містичну стару історію, пов'язану із напівзруйнованою каплицею, у яку «забрів до революції <…> якийсь монах, не монах, пожив трохи в однієї вдови», проте її «згодом знайшли на конюшні бувшого графа, повісилася, бідака». А з другого боку, йшлося вже про переконання цигана, за яким (переконанням), «то нечистого рук діло. Нечистого, да-а-а» [Ульяненко – 2017: 285].

Щобільше, цей, так би мовити, маргінал у кубі, тобто маргінал а) за етнічно-культурною приналежністю, б) за релігійними вподобаннями, які можна визначити, як феномен «ромського вихреста», і в) за непевним психічним здоров'ям, – отже, цей маргінал вдається до релігійно-містичних застережень, спрямованих на головного героя – художника Костю Клюнова, але при цьому єдиною жертвою ґвалтовного вияву стихії, яка «прорвала дамбу» [Ульяненко – 2017: 297], став сам циган разом зі своєю «дудкою» та вірним собакою.

Відтак, по-третє, зрозуміло, що якщо ти, наприклад, Н. Паганіні, то тобі до снаги зіграти навіть власноруч написану сонату «Наполеон» для однієї струни. Але якщо ти колишній циганський барон, який зрадив віруванням свого народу, через що, либонь, у тебе виникли проблеми із психічним здоров'ям, то чи будеш ти тоді спроможним відтворити на «дудці» навіть не «Угорську рапсодію» Ф. Ліста, або «Рапсодії» Й. Брамса, або «Слов'янські рапсодії» А. Дворжака, або «Іспанську рапсодію» М. Равеля, або,

властиво, «Рапсодію на тему Паганіні» С. Рахманінова, – а відтворити хоча б «Богемну рапсодію»?!

Отож здається, що навряд чи! А також схоже, що дати собі раду із рапсодією такого, себто богемного, штибу може тільки письменник, ім'я якого позначено на обкладинці відповідного твору.

До того ж – і це вже учетверте – йдеться якраз не про музичний твір, бо початково жанр рапсодії позначав величні епічні твори на кшталт «Іліади» Гомера, які, щоправда, співуче декламувалися під акомпанемент кіфари або ліри. А крім цього, за визнанням самого письменника, яке він зробив в одному з інтерв'ю, що датується груднем 2006 р., «років сім-вісім, а може, й більше, як музика для [нього] умерла», та й взагалі, «не музикальний [він] чєловєк, хоча й виростав у [музичній] тусовці», але передусім йому ті музиканти «подобалися своєю позицією життєвою» [Ульяненко – 2011: 94].

Натомість, попри наведені щойно аргументи, Н. Зборовська все одно вважає, що «роман дійсно відповідає своїй назві, нагадуючи епічну пісню про богемне життя художника. Пастельні, живописні картини, містичні видіння разом із реаліями злочинного середовища сплітаються в химерну візію вигнаного буття» [Зборовська – 1999].

Втім погодитися із цією думкою все ж таки важко не тільки тому, що ця дослідниця розглядає романи Олеся Ульяненка переважно як літературознавчий чи не Савонарола, ґрунтуючи свої роздуми на ригористичних моральних засадах та звинувачуючи письменника в усіх можливих і неможливих смертних гріхах, а й тому, що, за його твердженнями, «„Зимова повість" разом із романами „Передчуття" і „Богемна рапсодія" утворюють своєрідний цикл, присвячений саме розкриттю психології смерті» [Ульяненко – 2011: 10].

Суперечлива наукова об'єктивність Н. Зборовської дається взнаки і у тому, що, навіть порівнюючи образні візії Олеся Ульяненка з не менш гнітючою картиною міста, яку змалював його славетний попередник у своєму романі «Місто» і для якої (картини) властивим було те, що «місто початку століття постало у творчості Підмогильного з характерними елементами розкладу, воно

нагадувало „розпусну черву”, „важке болото”, ненажерливе хтиве створіння, із натуралістичним дном, від якого смердить „покидьками, випарами блювоти, розлитим вином, перегноєм тіл”» [Зборовська – 1999], – ця авторка все одно немає жодних претензій до жахів, репрезентованих одним із найталановитіших представників «розстріляного українського відродження», і водночас дорікає Олесю Ульяненку тим, що ґрунт твору останнього становить «наскрізна нудьга», а «пануюче чоловіче безсилля веде в небуття, в непробудний сон» [Зборовська – 1999].

І це прикро – прикро тому, що коли ця літературознавиця забуває про необхідність філіппіками-казаннями поборювати неіснуючі у художньому дискурсі аморальні вітряки, їй до снаги стає зауважити надзвичайно тонкі і глибокі сенси, притаманні, зокрема, й аналізованому роману, який «за своєю поетичною, ліричною стихією перевершує попередні твори», бо, на її думку, «тут поетичність взята основним стилетворчим елементом. Текст складається з численних ліричних рефренів; мотиви туги, нудьги, еросу складають своєрідну елегійність, куди вплітаються суб’єктивно пережиті картини природи: осінь, зима, весна, літо, період дощів і період сонця відповідають внутрішньому психопочуттю героя», а «взагалі <…> природа перетворена на психознаки і психосимволи» [Зборовська – 1999].

Отже, залишмо обабіч специфічну термінологію Н. Зборовської, тобто таку, як «психопочуття», «психознаки і психосимволи», що їх свого часу науковиця запозичила у російського літературознавця І. Смирнова і використала для створення так званого «Проекту психоісторії новітньої української літератури», на основі якого трішки згодом вона успішно захистила докторську дисертацію [див. Смирнов – 1994; Зборовська – 2006; Зборовська – 2007], – і звернемося власне до «ліричної стихії» «Богемної рапсодії», аби з’ясувати, хто все ж таки має рацію і чи в автора були підстави для того, щоб називати свій твір у такий спосіб?!

Відтак необхідно ствердити, що у романі розповідається про останні місяці смертельно хворого художника Кості Клюнова, який спромігся заробити чималу суму грошей на якійсь не зовсім

зрозумілій і, вочевидь, не надто пристойній, щоправда, творчій оборудці, що її запропонував йому Клоц і що полягала у тому, аби «напис[ати] сценарій, зроби[ти] декорації» [Ульяненко – 2017: 232].

Разом з тим не можна оминути і той факт, за яким сам Клоц – цей добрий геній Кості і буцімто директор театру [див. Ульяненко – 2017: 237] – виявляється зовсім недобрим, бо ж причетним до бандитського, хоч і необов'язкового вбивства людини на замовлення.

Зрештою, із непевних натяків якогось таємничого анонімного персонажа «у сірому костюмі» та з «прищавим обличчям» [Ульяненко – 2017: 258–259] можна виснувати, що і сам Клоц також стає жертвою насилля. А оскільки Костя з рук цієї загадкової постаті отримує грошову «добавку» [Ульяненко – 2017: 259], то самохіть насуваються припущення, за якими художник, ймовірно, мав певний стосунок як до зникнення Клоца, так і до зникнення Лариси! Втім і у цьому разі підозри про його причетність до вірогідної наглої смерті героїні заперечуються складною розмовою з нею перед тим, як Клюнов мав рушити в останню путь – на південь, себто назустріч власній смерті [див. Ульяненко – 2017: 259–260].

Таким чином, існує достатньо підстав, аби зробити висновок, за яким, попри пов'язання долі Кості із загадковим угаванням Клоца і, щонайменше, попри відмову Клюнова від стосунків із Ларисою, основний зміст роману полягає не у розповіді про кримінальні чи напівкримінальні ігрища, а на їхньому тлі про те, що, за словами самого письменника, він «пішов на край ночі, щоби дослідити смерть» [Ульяненко – 2011: 10].

Сказати б інакше і простіше, сюжетна конфігурація роману зумовлена аж ніяк не розповіддю про певні події чи про карколомну історію, а про те, як через невиліковну хворобу головний герой вмирає на тлі інших смертей. Або ще так: все у цьому світі прямує до занепаду та смерті, але найбільшу проблему буття чи хоча б елементарної екзистенції конкретного індивіду становить не згадана очевидність, а всуціль неймовірний факт, за яким у цієї закономірності немає жодних – са́ме так: жодних! – винятків.

Отож роман «Богемна історія» – це не тільки і не стільки, як здається Н. Зборовській, «епічна пісня про богемне життя художника», скільки, – якщо вдатися до парафразу, – епічна пісня про те, що на усіх нас чатує смерть.

І перша проблема, яка у зв'язку із цим просто не може не впасти в око, – це питання про те, що, між іншим, ще невідомо, яка смерть краще, бо типологічно їх у романі репрезентовано декілька різновидів, а са́ме: смерть з невідомих причин, смерть з природних причин, убивство, загибель через стихію і зникнення безвісти.

Так, в одному з експозиційних епізодів твору йдеться про те, що «першими наближення смерті почули щурі» [Ульяненко – 2017: 214]. Звісно, дуже кортить надати цим щурячим, так би мовити, передчуттям символічний кшталт як таким, що, мовляв, заздалегідь віщують про сумний прийдешній фінал Кості Клюнова, але, дотримуючись об'єктивної точки зору, варто зазначити, що на той момент художнику бракувало не здоров'я, а фінансової впевненості і бодай якогось товариства.

Про перше свідчать, зокрема, ниці умови його існування у «комірчині», де «облуплені стіни, а на стінах – дитячі малюнки розбігалися вижовклими полями», і де «на стелі – візерунок павутини» [Ульяненко – 2017: 213]. До того ж і візит Клоца вмотивований, зокрема, безгрошів'ям бідного художника.

А на другу обставину недвозначно вказує сон, який наснився Кості і довший час згадувався останньому та з опису якого, себто сну, власне, і починається роман. Отож Кості приснилося, що «жінка, розрізаючи мертве плесо води, пливла посеред річки; і він споглядав її, дивуючись, що нечутно було найменшого шурхоту <…> Потім земля гойднулася під ногами <…> прогнутою дугою [він] ввійшов у воду, не знявши бризок <…> випірнув <…> й вони попливли поруч, разом» [Ульяненко – 2017: 209].

Натомість смерть, дух якої «линув зі сторони облуплених зелених воріт» та «будив у щурів смутні спогади, дивний перегук минулого і сьогоднішнього дня» [Ульяненко – 2017: 215], – цього разу торкнулася сусіда Кості по подвір'ю. Втім не обійшлося і без жінки – щоправда, це була сімдесятирічна жінка – матір покійного,

присутність якої, навпаки, давалася взнаки через те, що вона «тужила» за сином, а отже, люди змушені були слухати, як «затіпався тонкий протяжний до противного небажаний звук. Напочатку він видався задивним – уловивши його, люди враз почули запах мертвого тіла, але пізніше лунав той звук до буденного, до притомного звично» [Ульяненко – 2017: 216–217].

А тому, певно, «і сходило на розум, що горе є один із вимірів прихованого щастя, немов живиця, і істота жіноча не причетна ні до чого потойбічного – тільки піднятися із землі, покласти в землю, відродитися, щоб знову народжувати, обертаючись навколо ясно усвідомленого права на вічність погребати й народжувати» [Ульяненко – 2017: 215–216]. Та у будь-якому разі і Костя, і Клоц, який прийшов до Клюнова у справах, виявилися лише опосередковано причетними до цієї містерії, хоч і справді певною мірою демонструючи амбівалентний, а навіть полівалентний характер того, що відбувалося у зв'язку із смертю Костиного сусіда.

Адже, по-перше, появу Клоца у момент похорон можна трактувати і як факт, який віщує подальші смерті, і як факт, що, навпаки, заперечує і цю, і можливі інші со́духи у майбутньому.

По-друге, подорож Кості і Клоца містом – подорож, яка, з одного боку, розгортається паралельно траурній процесії, а з іншого – тяжіє до підвищень, пагорбів та крутих схилів, перебування на яких задає сутнісно відмінну перспективу, особливо порівняно із тією, що була б можливою за, сказати б, рівнинного способу споглядання, і прямує до, так би мовити, ресторанно-театральних вертепів, – отже, подорож ця також водночас як корелює принаймні із потенційним штибом погибелі, так і протиставляється неминучому.

При нагоді неможливо не звернути уваги й на закиди Н. Зборовської стосовно того, що «як і в попередніх творах, тут звучить неприхована зневага до людського життя, приреченого на гниття і розпад» [Зборовська – 1999]. Проте я вважаю, що ці докори не є ані справедливими, ані навіть доречними остільки, оскільки мізантропічно вони звучать лише поза контекстом. А якщо зважити на останній, тобто на контекст, зміст якого зумовлює, наприклад,

«похоронна процесія» і вид з гори, то розгорнутий образ або, за О. Пуніною, що посилається на Н. Пєстову, «абсолютну метафору» [див. про це Пуніна – 2016: 114–115], – за якою «внизу тисячі мурах, що звалися людьми, нудно, доскіпливо копирсалися в роздутому череві, подібно глистам, і вперто торували свій шлях» [Ульяненко – 2017: 222], – можна і треба інтерпретувати як співчуття смертній істоті, а навіть захват перед нею через те, що, попри свою конечність, ця відразлива істота продовжує «вперто торувати свій шлях».

В усіх інших епізодах, коли «люди заворушилися червами» [Ульяненко – 2017: 216], або коли Костя визнає, що він «щодня дивився на ці вікна – тихі, спокійні вікна. І чим більше <…> дивився, – то ненавидів їх і людей, які там копошаться. Встають зрання і копошаться, як глисти» [Ульяненко – 2017: 294], або коли «люди комахами заметушилися на подвір'ях» [Ульяненко – 2017: 297], то тоді йдеться про, сказати б, зворотне співчуття до тих, хто приречений на вмирання, але нехтує цією перспективою чи, може, навіть мужньо зневажає притьмом фатальну розв'язку. І, певно, са́ме тому головний герой «за милю чу[є] цих людей, з отаких будинків. Але ненависті нема, як і нема необхідності в цій ненависті. [Йому] просто гидко, і все» [Ульяненко – 2017: 294].

Втім ненависть і огида – це радикально відмінні відчуття, перше з яких через дистанціювання спрямовано на інших, а друге – розповсюджується і на тих, хто провокує це відчуття, але і на тих, хто такі відчуття переживає. А це, зокрема, може означати, що у якийсь момент чи, либонь, і від самого початку Костя не протиставляє себе іншим людям, а, навпаки, ототожнює себе з ними власне у тій частині, яка є спільною для них усіх і яка стосується остаточної конечності кожної антропологічної істоти. Адже ненависть детермінується переважно живими творіннями, а огида – радше мертвими істотами або, щонайменше, потенційними небіжчиками.

Таким чином, у романі Олеся Ульяненка йдеться не про «зневагу до людського життя», як твердить Н. Зборовська, а, як на мене, про погорду до смерті, через яку життя людини набуває огидної

безглуздості, втрачаючи будь-який сенс, особливо якщо про це міркує той, хто стає мимовільним свідком смерті сусіда і хто усвідомлює, що йому залишилися лічені тижні до наглого фіналу.

І, нарешті, утретє, ця подорож по-різному завершується для обох персонажів, один з яких, тобто Клоц, виявляється причетним до буцімто випадкового вбивства якогось бідолахи, а потóму зникає у безвість сам, і другий з яких, себто Костя Клюнов, отримує можливість з холодного, закіптюженого та відразливого міста рушити у «крихітне морське містечко» на сонячному і життєдайному Півдні, аби там, на березі теплого та лагідного моря, остаточно припинити свою екзистенцію. Бо, будучи свідомим конечності інших, головний герой немає і жодних сумнівів щодо своєї особистої неодмінності. А на доказ цим висновкам слугують сюжетні колізії, пов'язані із жіночими образами, ім'ям одного з яких – «Ларисою» – названа одна із трьох частин аналізованого роману.

Отже, це дивно, але здається, що не тільки морально-етична, а й також гендерна упередженість у суттєвий спосіб дається взнаки у разі критичних рефлексій Н. Зборовської стосовно «Богемної рапсодії» Олеся Ульяненка остільки, оскільки одна справа звинувачувати сучасного українського автора у «зневазі до людського життя», і зовсім інша – картати цього ж таки митця за «пануюче чоловіче безсилля», яке «веде в небуття, в непробудний сон» [Зборовська – 1999].

Зокрема, ця науковиця сон головного героя, з якого починається твір і у якому йдеться про те, що «жінка <…> пливла посеред річки <…> й вони попливли поруч <…> І Костя радів тому нечуваному захопленню жінкою, яка була ось тут, біля нього, поруч <…> а тіло жінки [було] до нестерпного бажане, так, що пекло аж у паху <…> І в цій дивосвітній плинності він <…> швидко втішився, що пливе поруч із гарною жінкою, і радів від тої незбагненної домовленості між ними, а ще від того, що вони все ж таки колись та допливуть до кінця; а зараз тішило, що з ним гарна жінка, чиста вода; чисте небо піднімалося догори вище, вище, вище, де пропікало синь велике жовте сонце» [Ульяненко – 2017: 219–210], – отже, шановна науковиця усі ці, наснажені відчутною

еротичністю і глибоким щастям емоції з якогось доброго дива все одно трактує як сновидіння, яке «тугим вузлом пов'язує ерос і смерть», внаслідок чого «жінка постає страхітливою спокусницею, яка під оманливою красивою плоттю приховує свій смертельний лик», і «втягає його у страшну безодню беззвучної ріки смерті» [Зборовська – 1999]?!

У якийсь майже апокаліптичний спосіб вторують ідеям Н. Зборовської і міркування О. Пуніної, яка, незмінно керуючись засадами експресіоністичної естетики, стверджує, що відповідно до цих засад жінка «знищує чоловіка, веде його до смерті» [Пуніна – 2016: 113].

Відтак важко втриматися, аби у цьому місці не згадати винесені в епіграф актуального розділу рядки Фредді Мерк'юрі із його славетної «Bohemian Rhapsody» і не звернутися з риторичними питаннями на адресу щойно цитованих колег, мовляв, «Is this the real life? / Is this just fantasy?»

Та оскільки відповіді на риторичні питання отримати нікому не до снаги, то краще за все запропонувати свою, не тільки гендерно упереджену, а й об'єктивно обґрунтовану версію того, яким чином історія Кості Клюнова про його стосунки зі смертю корелюють з його ж непростими реляціями із жінками взагалі і Ларисою та Надією зокрема.

Насамперед – винятково для довідки – варто зазначити, що якщо чоловік так хоче жінку, що йому «пече аж у паху», то це у жодному разі і жодним чином не вказує на симптом безсилля, та й руху в «небуття» або «в непробудний сон» згадана «печія» суперечить радикально і безкомпромісно. Щобільше, ця специфічна «печія», навпроти, становить незаперечний вияв сили, який достоту переконливо підтверджує життєдайний та життєствердний потенціал, що вже просто за замовчуванням заперечує смерть.

Враховуючи ці зауваги, стає зрозумілим, що поява на недовгому життєвому шляху Кості двох жінок – Лариси і Надії – імпліцитно свідчить про декілька засадничих моментів, а са́ме: по-перше, їхня присутність поряд з головним героєм означає, що його рівень

вітальності, порівняно з тим, як Костя ледь животів на самотині у занедбаній «комірчині» на початку твору, виразно зріс.

По-друге, образи жінок, причетних до долі художника, не тільки сприяють його намаганням заперечити смерть, а й надають певний сенс його життю. Так, наприклад, друга частина роману під назвою «Лариса» присвячена співіснуванню протягом певного часу цієї героїні з Костею, позаяк їхня взаємодія обмежувалася винятково інтелектуально-емоційним обміном думками та почуттями, а також написанням Костею якогось тексту про гномів, ельфів і т. ін., уривки з якого перемежували цю частину роману.

І, нарешті, по-третє, можна припустити, що це са́ме вони чи принаймні Надія спричинилися до натхнення, пережитого Костею, внаслідок чого художник після себе «нічого не лишив, крім картин» [Ульяненко – 2017: 301].

Натомість принципова відмінність між ними полягала у тому, що, попри численні нагоди, у Кості з Ларисою «нічого нема, не було, і не буде» [Ульяненко – 2017: 260]. І, вочевидь, са́ме на цій підставі й було зроблено висновок про «пануюче чоловіче безсилля», але – заради справедливості і також для ще однієї довідки – треба зауважити, що інколи чоловіки цілком алогічно нехтують своєю антропологічною природою і чомусь уникають можливого злягання аж ніяк не через свою фізіологічну неспроможність. У будь-якому разі це точно стосується Кості, тому що невдовзі, вже будучи важко і смертельно хворим, він пристрасно вправляє кохання із Надією.

А відтак причини, либонь, варто шукати не тільки і, мабуть, не стільки у Клюнові, скільки у цих героїнях, які і справді поводили себе цілком розбіжно. Так, Лариса, повсякчас пропонувала себе то «розставивши ноги, із виголеним лоном, заклавши за потилицю руки» [Ульяненко – 2017: 237], то «роздягну[вшись] і стоя[чи] проти нього» [Ульяненко – 2017: 259], у такий спосіб нав’язуючи Кості диспозицію, за якою головний герой мав діяти як класичний самець, спрямований на агресивне та динамічне опанування покірною самицею.

Своєю чергою, Надія демонструє всуціль відмінний тип поведінки, ґрунтований, радше, на чоловічих кодах. Зокрема, коли це сталося вперше, то «тоді вона ступила до нього, обхопила зап'ястям шию, обвила ногами і лягла під нього» [Ульяненко – 2017: 276]. А вдруге жінка взагалі безапеляційно оголосила, мовляв, «я тебе хочу враз» [Ульяненко – 2017: 283], і, попри заперечення Кості стосовно того, що він «хворий», вона взяла ініціативу у свої руки, внаслідок чого «Костю захлеснула солодка хвиля, спокійна, подібно білому дню і хмарам за вікнами; він прошепотів:

– Зі мною ще ніхто нічого такого не робив.

…І <…> поплив, немов крізь дрімоту, дивлячись на свіжовиде обличчя жінки» [Ульяненко – 2017: 284].

Звісно, усі наведені вище рації за великим рахунком легко надаються на визначення – з феміністської передусім точки зору – як сексистські. Але Костя не винний у тому, що він мужчина, і, отже, було б несправедливо картати його за те, що він спостерігає за цим світом, та й реалізується у ньому як чоловік.

Врешті-решт, як можна було щойно переконатися, і самі жінки цілком здатні автентично поводитися всупереч одна одній. А це, у тому числі, означає, що пошук відповідей на питання, які постають у зв'язку зі змістом роману «Богемна рапсодія», необхідно все ж таки шукати не на рівні, наприклад, гендерної чи навіть статевої, тобто антропосоціогенетичної, проблематики, а на рівні проблематики онтологічно-антропологічної.

Разом з тим роль жіночих образів у романі полягає, як мені здається, не тільки у задоволенні маскулінного самоствердження за рахунок упокорення фемінного начала, а й у тому, що у певні моменти у тракті стосунків з обома жінками несподівано актуалізується категорія, яка на перший погляд є взагалі недоречною у відповідному контексті.

Зокрема, спочатку Лариса, перебуваючи поряд із Костею та перериваючи його художньо-літературні вправи, раптом запитує Клюнова про те, «що таке свобода?» [Ульяненко – 2017: 257]. А трішки згодом, коли головний герой помирав біля теплого моря у пристрасному товаристві Надії і цього разу писав вже не тексти, а

свої останні картини, власне після їхнього першого і ще не надто впевненого злягання «Костя Клюнов не відчув полегшення, так, як завжди – тільки ущемленість свободи» [Ульяненко – 2017: 277].

Таким чином, з одного боку, у романі, за Олесем Ульяненком, йдеться про «дослідження смерті», і, либонь, са́ме тому дехто з літературознавиць, як це було продемонстровано вище, зробив висновки, за якими художні розвідки письменника реалізуються завдяки жіночим образам чи жіночому началу, що водночас є, на їхню думку, надзвичайно небезпечним і таким собі сталим та ледь не демонічним детермінантом смерті.

Натомість, з іншого боку, Н. Тендітна свою інтерпретацію творчості митця побудувала на переконанні, за яким, наприклад, «художня танатологія О. Ульяненка містить демонічний містицизм, основою якого є гіперболізація збочень, психопатології, мертвотного світу!» [Тендітна – 2011]. І це при тому, що цитованій статті науковиці передує епіграф із М. де Монтеня, якого як автора чомусь не згадано і думку якого невиправдано скорочено, бо в оригіналі ця думка складається з двох частин і звучить як пафосна, а проте філософськи зумовлена подвійна і у такий спосіб неабияк поглиблена максима, відповідно до якої «міркувати про смерть – означає думати про свободу», бо «хто навчився вмирати, той розучився бути рабом» [Монтень].

Отже, я схильний пристати все ж таки до переконань французького філософа і тому́, що мені більш до вподоби філософія, а не містика.

І тому́, що дефініція «демонічна містика» радше вказує не на вірогідний референт, а на дослідницький відчай того чи тієї, хто не розуміє, а відтак і не може переконливо розтлумачити предметний зміст аналізованого об’єкта дослідження, який становить творчість Олеся Ульяненка взагалі і його роман «Богемна рапсодія» зокрема.

І тому́, що навіть репрезентовані у цьому творі жіночі образи я за жодних умов не ладен розглядати в інфернальних категоріях.

І – головно – тому́, що «досліджувати смерть» до снаги тільки філософам та художникам, а не спеціалістам з містики, завдання яких полягає у дещо іншому – у тому, аби обдурити смерть.

Відтак можна зробити висновок, за яким проблематика смерті, зокрема у романі Олеся Ульяненка, є пов'язаною із образами жінок, либонь, невипадково. Але ця взаємодія організована у більш складний, тобто в амбівалентний, спосіб, коли жінка репрезентує не лише свій «смертельний лик», а й здатність до спричинення життєдайної «солодкої хвилі», що іманентно суперечить смерті.

Разом з тим тільки цими двома іпостасями зміст і значення образу жінки не обмежується, оскільки цей образ корелює також і з феноменом свободи, який і виявляє свою причетність до заперечення смерті власне на онтологічно-антропологічному ґрунті.

На користь останньої тези свідчать, наприклад, дві захищені відносно нещодавно дисертації: 2012 року у Волгограді Л. Соловйовою на тему «Свобода як антропологічна характеристика» [Соловйова – 2012] і 2013 року в Саратові С. Кащеєвим на тему «Онтологія свободи: раціональні моделі і повсякденність» [Кащеєв – 2013].

Отож Л. Соловйовій йдеться про те, що «специфічність антропологічного потрактування свободи визначається її найтіснішим взаємозв'язком із розумом», а також про намагання довести тезу, за якою «особистість визначається творчою активністю, вкоріненою у свободі, що послідовно чинить опір детермінації» [Соловйова – 2012]. Тож у підсумку звучить цілком логічна у цьому контексті думка, відповідно до якої «між свободою і творчістю існує непорушний діалектичний зв'язок», внаслідок чого «свобода зумовлює здійснення творчої діяльності, а рівень розвитку творчості слугує показником свободи як індивіду, так і певного суспільства в цілому» [Соловйова – 2012].

Парадокс, натомість, полягає у тому, що і С. Кащеєв, розглядаючи проблематику свободи у дещо іншому, хоч, звісно, і суміжному, тобто в онтологічному, контексті також доходить фактично аналогічної рації, за якою:

- по-перше, «принципову основу існування свободи у її онтологічому розумінні» забезпечує «тотожність буття і розуму»;
- по-друге, через те, що «класична раціональність не здатна подолати основний парадокс свободи у її онтологічному розумінні», виникає об'єктивна «необхідність широкого застосування засад постнекласичної філософської парадигми»;
- по-третє, у парадигмі «постнекласичної раціональності свобода як фундаментальна характеристика буття людини становить не субстанціальну, а процесуальну категорію», і тому «може розглядатися тільки з цієї точки зору»;
- учетверте, «з цієї точки зору» «саме творчість виступає як неодмінна умова існування свободи»;
- і, нарешті, уп'яте, «простір творчості і простір свободи співпадають і мають ряд спільних характеристик», зокрема, «необ'єктні, безумовні, спонтанні, унікальні існування, властиві» і для «сфери свободи», і для «сфери творчості» [Кащеєв – 2013].

Щобільше, за переконаннями С. Кащеєва, «сучасні філософські підходи дозволяють розглядати будь-який креативний акт як процес створення нового тексту, що встановлює зв'язки та відношення, яких раніше просто не існувало» [Кащеєв – 2013]. І якщо транспонувати ці міркування на аналізований роман Олеся Ульяненка, то тоді можна доволі легко переконатися не тільки у тому, що три частини історії Кості Клюнова на загал відповідають окресленій вище конфігурації, а й у тому, що ці конфігурації недвозначно свідчать про кореляцію між свободою і творчістю, творчістю і жінкою, жінкою та смертю, а у підсумку – між смертю та свободою.

Так, у запропонованому контексті зміст першої частини роману полягає у тому, що Клюнов через смерть сусіда, а у подальшому за посередництвом переважно Клоца руйнує і обмежений простір своєї «комірчини», і більш широкий простір суспільно прийнятних засад; а додатково це підкреслюється появою на фоні подій, які розгортаються у цій частині твору, образу божевільного. У цьому ж ряду містяться також і побіжні описи оргії, що у ній,

сказати б, доволі стримано бере участь Костя, вбивство невідомого біда́ки найманцями Клоца і зникнення останнього.

Своєю чергою, у другій частині розповідається про перший етап власне творчості, але пов'язаною зі словом та із жінкою на ім'я Лариса, що, враховуючи попередній і наступний контексти, засвідчує той факт, за яким головний герой, здобувши принаймні відносну суспільну свободу, намагається поглибити її завдяки творчості і жінці. І це, либонь, є невипадковим, бо жінка певною мірою подібна до творчості – у тому сенсі, що і вона є так само спонтанною, неухвитною і такою, яку неможливо у жоден спосіб верифікувати та редукувати хоча б до якоїсь уявної константи.

Причому тут не йдеться про якісь карколомні філософські екзерсиси чи непогамовану експериментальну образність – жіноча феноменальність дається взнаки чи не на елементарному рівні, коли, наприклад, «вона спить на животі, утиснувши обличчя в матраца, і рука неживо випадає з червоного сум'яття ранку, займає її плече, а вона – начебто нема її» [Ульяненко – 2017: 247]. Або коли вона взагалі постає через цілком банальні образи типу губ «жінки, що <…> витягнуться, розтуляться червоною квіткою» [Ульяненко – 2017: 251] чи що «заюшені червоним вином» [Ульяненко – 2017: 252]. Або коли не обходиться все ж таки без образної діалектики, «бо та жінка на ліжку є все і нічого, як і він сам» [Ульяненко – 2017: 255].

Втім не можна не звернути уваги на те, що в усіх наведених прикладах наявні очевидні мортуальні конотації, які тією чи іншою мірою продовжують утримувати у художньому полі зору тему смерті, аби у третій частині із символічною назвою «Острів» Клюнов зміг би у природний спосіб перейти до другого етапу творчості. Отож особливістю цього етапу є те, що він має адекватний для головного героя характер, наслідком чого стають вже вагомі результати у вигляді картин, позаяк цей період завершується і смертю як амбівалентним актом – тотально деструктивним актом свободи, що руйнує не лише простір культури чи соціуму, а й буттєвий простір індивіда, і водночас глобально креативним актом свободи, оскільки цей акт не тільки залишає по собі картини, а й,

навпаки, не залишає майже жодних шансів простору культури чи соціуму знову уярмити особистість.

І за такої перспективи залишається дати відповідь лише на одне питання, а отже, й заперечити ще одне звинувачення на адресу письменника, яким йому дорікнула Н. Зборовська, зазначивши, що «нудьга – недаремно наскрізний настрій творчості Ульяненка» [Зборовська – 1999].

Принагідно до цієї колізії має сенс згадати більш ніж прикметний епізод, у якому на питання Лариси про те, «що таке свобода», Костя, не вагаючись ані секунди, ствердив, що це «якщо не пройматися, то великий шматок нудьги» [Ульяненко – 2017: 257].

Тож спочатку стосовно буцімто «наскрізного настрою» варто вказати на важливу обставину, за якою у романі «Богемна рапсодія» слово «нудьга», крім наведеного прикладу, зустрічається ще тільки два рази. Першого разу відповідне слово використовується у зв'язку з образом божевільного, який «прокрутився перед сліпучими від сонця і неба вікнами, протягнувся *нудьгуючими*, буденними людськими зіницями, тонкогубо витягнув усмішку, подався страпатою тінню, граючи у великих вітринах комісійних магазинів, де в сизині ранку тішилися мімози, стрекотали декоративні папуги» (тут і далі курсив мій. – Ф. Ш.) [Ульяненко – 2017: 213]. А вдруге це слово виявилося причетним до характеристики психологічного стану Клоца, який, зреагувавши на появу згорьованої матері небіжчика з подвір'я Костиної «комірчини», «врешті, не без *нудьги*, вимовив», мовляв, «проклятий жіночий мазохізм» [Ульяненко – 2017: 216].

Очевидно, що ці епізоди навряд чи можуть свідчити на користь «наскрізного настрою», але навіть якби це і відповідало авторським інтенціям, то і тоді у ситуації, коли «головний герой – художник Костя Клюнов думає довгу думу про смерть» [Зборовська – 1999], нудьга, як на мене, – це ще не найгірший емоційний стан, який може переживати будь-хто, а не тільки один чи декілька персонажів роману. І це поминаючи добре усім відомий факт естетизації поняття «нудьга» через благородний, а навіть аристократичний франкофонний відповідник – «сплін», який зусиллями

Ш. Бодлера було запроваджено у красне письменство, а потім розтиражовано його (Ш. Бодлера) наступниками та спадкоємцями, починаючи з тих же французьких символістів і різнонаціональних декадентів та закінчуючи сучасними неоромантиками.

До того ж, уважно придивившись до фрази про «великий шматок нудьги», яку вимовляє Костя, неможливо не помітити, що модель цього звороту передбачає у змісті сталого виразу не слово «нудьга», а іншу і, вочевидь, непорівняльно більш брутальну лексему. І це означає, що Клюнову передусім йдеться не тільки і не стільки про нудьгу, скільки знову ж таки про огиду, відчуття якої він і не приховує і для переживання якої у нього є чимало як внутрішніх, так і зовнішніх підстав.

Звісно, з таким песимістичним поглядом на, сказати б, екзистенціальний стан речей можна і не погоджуватися, але відмовляти цьому погляду у праві на існування, особливо в умовах художнього дискурсу, – це якесь і дійсно савонаролоподібне перебільшення.

Якось російський філософ В. Савчук вишукано-дотепно зауважив, що, мовляв, «не тільки в одну і ту саму річку увійти, а й вийти на один і той самий берег неможливо» [Савчук – 2012].

Історія Кості Клюнова певною мірою й ілюструє, і доводить слушність наведеної максими, тому що одного разу, зрушивши на тлі смерті сусіда з насидженого у занедбаній «комірчині» місця, цей художник кожного разу потрапляв у нові та несподівані ситуації, чи не кожна з яких теж завершувалася смертю, і наприкінці цих аж ніяк не нудних, а достоту карколомних мандрів врешті-решт «зрозумів, що він просто помер, і йому треба вже летіти на те світло, яке називав сонцем» [Ульяненко – 2017: 302].

До цього залишається тільки додати, що це не єдиний наслідок написання і відтворення «Богемної рапсодії», яка, попри бадьору назву, виявилася такою сумною та елегійною.

Так, сам Олесь Ульяненко і самого Олеся Ульяненка неодноразово ідентифікував(-ли) себе/– як письменника, християнські ангажованого, апокаліптичного, есхатологічного і якого там ще?! Але, на мою думку, якщо митець і, щонайменше, один з його героїв є зачарованими і захопленими проблематикою смерті, то на

християнський світогляд це якось не надто схоже. Просто хоча б тому, що, як зазначає, наприклад, лютеранський єпископ отець П. Бегичев, «є повір'я, за яким справжній християнин не бачить смерті, і тому вмирає заспокоєним, а навколо нього вирують пахощі та гримить спів янголів» [Кротов].

Костя, натомість, переконаний у тому, що «простити можна все, але не брехню з могили, бо він, в якійсь частці, вартий того, щоб називатись могилою. Всі варті. Навіть якщо ти забіг наперед власному життю – спостерігаючи кінець» [Ульяненко – 2017: 270].

То про яку тоді брехню тут йдеться?!

Отож можна донесхочу переконувати себе у тому, що померти може будь-хто, але тільки не ти: скажімо, сусід з подвір'я, Клоц чи навіть циган із «сопілкою», – проте це у жоден спосіб нічого не змінить через незаперечну істину, за якою смерть – це не «дідько» і не «вуйко», не Клоц з двома найманцями і навіть не безглузда та сліпа стихія.

А отже, можна безкінечно брехати собі і заперечувати очевидне, втім істина полягає у тому, що це ти, тільки ти і ніхто, крім тебе, є єдиним та незаперечним джерелом своєї смерті, яка може прибирати найрізноманітніші форми, проте вона нічого не зможе вдіяти, якщо ти не виявиш прихильності до її пропозиції і якщо ти не очікуватимеш на неї з першої ж секунди свого народження.

І у цьому сенсі немає абсолютно жодного значення, який різновид смерті поклав край твоїй екзистенції, бо тут набагато більш важливим є не смерть, а ти – зі своїм довготерпінням і сумирним очікуванням на стан особистого неіснування, передпокоєм до якого є ти сам чи, точніше, твоє власне тіло, що цілком вписується у тезу російського філософа В. Подороги, за якою «бути вільним – це бути вільним від образу власного тіла, це принадна свобода падіння» [Подорога – 1999 (1): 182].

Та найприкрішим і найогиднішим у цій ситуації є навіть не приреченість людини взагалі і Кості Клюнова зокрема, а те, що свобода – не політична, національна чи гендерна, а онтологічно-антропологічна свобода – теж виявляє свою обмеженість, бо саме у ту секунду, коли головний герой усвідомлює, що він завдяки

смерті доп'яв все ж таки бажаного і що тепер йому не лише треба, а й можна «вже летіти на те світло, яке називав сонцем», як «зрозумів, що він просто помер» [Ульяненко – 2017: 302].

А відтак маємо ще один дошкульний випадок «ущемленості свободи», яка типологічно корелює із згаданою вище і пов'язаною із жінкою, із взаємодією та, врешті-решт, із сексуальними зносинами з нею [Ульяненко – 2017: 277]. І тому якнайбільш на часі стає поновне звернення до епіграфу, запозиченого з композиції Фредді Мерк'юрі, але тепер вже у стосунку власне до аналізованого твору, бо у запропонованому контексті відповідь на ці риторичні питання мала б, вочевидь, звучати так: це автентична фантазія про справжнє життя, яке прагне свободи у єдино можливий спосіб – через творчість, але на яке, попри це, все одно чатує смерть.

Таким чином, можна дійти висновку, за яким роман Олеся Ульяненка відповідає своїй назві тільки за умови, що «богемна рапсодія» розуміється як епічна пісня про смерть, яку формально співають представники богеми, а по суті – ті, хто намагається вільно послуговуватися своїм життям і своєю смертю.

Або – за умови, якщо ця назва розуміється як епічна пісня про хоча б гіпотетичне досягнення свободи через творчість як єдиний спосіб на подолання смерті і через смерть як остаточний засіб жаданого звільнення від обов'язку та необхідності, що наполегливо та безапеляційно диктуються життям.

РОЗДІЛ 4.
«І ПОБАЧИВ Я» «СИНА ТІНІ»

І зрозумів, що мої філософські аспірації, які, далебі, більш ніж відчутно далися взнаки у попередніх розділах, були зумовлені не примітивним марнославством літературознавця – принаймні не тільки оним, – а й нагальною чи, краще сказати б, когерентною необхідністю, пов'язаною із глибоко філософським змістом творів Олеся Ульяненка. Зокрема, про це може, щонайменше, свідчити епіграф до роману «Син тіні», запозичений (епіграф) із книги Екклезіаста.

Своєю чергою, цей роман починається, властиво, з того, чим закінчується «Богемна рапсодія», принаймні якщо зважити на запропоновану у попередньому розділі інтерпретацію цього твору, оскільки оповідач у книзі «Син тіні» з самого початку постулює сливе філософську думку, за якою «як і більшості людей, що прожили довге життя тут, на цій землі, [йому] не доходить, що ця скорбна печаль і юдоль і є їхнім життям» [Ульяненко – 2006: 3].

І, нарешті, ще одним аргументом на користь сформульованої щойно тези, є особисте свідчення автора в одному з інтерв'ю, яке датується 31-м січня 2006 року і у якому Олесь Ульяненко зазначив, що роман «Син тіні» «получился <…> философско-религиозным» [Ульяненко – 2011: 97].

А відтак, цілком погоджуючись з першою частиною цього твердження щодо філософського кшталту аналізованого твору, мені вкрай складно йняти віру характеристиці його другої частини – стосовно релігійного штибу роману. І тому, попри усю свою повагу (без іронії!) як до авторки «Самітного генія», так тим паче до нього самого, я змушений заперечити обидва факти – і той, за якими, на думку О. Пуніної, «у романі „Син тіні" українським Вавилоном-хаосом як еманацією зла окреслено можливість порятунку людини», і той, за яким «можливість порятунку людини» – це

«навернення до Вищого божественного начала» [Пуніна – 2016: 125].

І справді, вже краще шановна колега традиційно використала б тему експресіонізму! Але проблема, власне, і полягає у тому, що, побіжно, у дужках, все ж таки згадавши «(типово експресіоністичний підхід)» у зв'язку із посиланням на рецензію Є. Барана, який, за спостереженнями О. Пуніної, охарактеризував «прозу Ульяненка як таку, що вводить у стан читацького шоку через художній показ життєвого бруду» [Пуніна – 2016: 120], літературознавиця у подальшому сконцентрувалася на сумнозвісних морально-етичних первнях. Внаслідок цього більшість тез, які були запропоновані за такої перспективи, або не відповідають сенсу роману, або взагалі містять у собі чи не свідомо помилкові твердження, що їх притягнуто за вуха насамперед, либонь, заради виголошення чергової дози праведних філіппік.

Так, наприклад, О. Пуніна вважає, що «гріх (виродження) ульяненківського сучасного Вавілону, як і біблійного, не залишається без кари» і що «за вчинене зло людина приречена на відчуження і порожнечу», а також «приречена на загибель» [Пуніна – 2016: 124].

Щобільше, на переконання цієї науковиці, яка спирається на авторитет «філософа Бердяєва», «Блох та його поплічники – дрібний шахрай і педофіл Бокін, кілер Кловський, ідейна шльондра Лізка, злочинець-естет доктор Оліхович (торгівля органами безпритульних дітей, педофілія) та інші, життя яких складається із наркотично-алкогольних атракцій, перверсійних сексуальних актів, мотивованих грошима і власним задоволенням убивств, – унаочнюють символічний смисл людського кінця як антихриста» [Пуніна – 2016: 123].

Але список подібних дослідницьких, сказати б, непорозумінь був би неповним, якби я не згадав у цьому контексті також дисертацію Н. Тендітної і статтю С. Підопригори. Звісно, автореферат дисертації, зважаючи на специфіку цього жанру, лише посутньо передає зміст відповідної наукової розвідки – зокрема, дослідження на тему «Естетика смерті у прозі Є. Пашковського

та О. Ульяненка». Але навіть із цього, реферативно скороченого тексту можна висновувати, що другий підрозділ третього розділу, який (підрозділ) було присвячено проблемі «Демонізації злочинної дії в романі „Син тіні”» і у якому передусім розглядалася «сповідь професійного вбивці», завершується чомусь підсумком про те, що в проаналізованому творі «мова йде про перверсивну естетизацію та ідеологізацію садизму, де садизм – це „перетворення немочі в ілюзію всемогутності”, „релігія духовних виродків” (Е. Фромм)» [Тендітна – 2009].

Натомість С. Підопригора, звернувшись у своїй статті з більш ніж інтригуючою назвою «Трансгресивні координати експериментальної прози: роман О. Ульяненка „Серафима”» до проблематики трансгресивності, побіжно ствердила, що, мовляв, «у романі „Син тіні” тінню Кловського стає інтелектуальний убивця-естет Блох», «у тіні» якого «Кловський почуває себе безпечно та надійно, навіть скоюючи вбивства» [Підопригора – 2018]. І все б воно нічого, але Н. Тендітна ще за дев’ять років до цього у цитованому вище авторефераті своєї дисертації безапеляційно ствердила, що са́ме «Кловський – це інтелектуальний убивця-естет» [Тендітна – 2009]!?. І, до речі, власне ця теза й відповідає романній, так би мовити, дійсності.

Отже, здається, що останній казус варто залишити без коментарів, бо тут, вочевидь, йдеться про якусь прикру аберацію через елементарну неуважність, хоча і з твердженням про «безпечність» та «надійність» «почувань» Кловського теж можна було б посперечатися. Проте стаття присвячена все ж таки іншому роману Олеся Ульяненка, і тому краще буде згадати про неї у відповідному місці, а поки що вважаю за більш принагідне зосередитися на тих наведених вище інтерпретаціях, які безпосередньо стосуються аналізованого твору письменника.

Передусім необхідно визначитися із таким і дійсно полісемантичним та полісимволічним топонімом, як Вавилон. Справа у тому, що намагання авторки «Самітного генія» замінити методологію наукового дослідження використанням сумнозвісної морально-етичної диспозиції вчергове призводить до, м’яко кажучи,

неточностей, які просто волають про свої сумнівність та невідповідність.

Так, безперечно, це легендарне місто відіграє одну з найважливіших ролей у Біблії, але, по-перше, «біблійний текст про Вавилон – міф про вавилонську вежу, яку люди намагалися побудувати до неба, за що й були покарані Богом, адже пішли проти нього» [Пуніна – 2016: 120] і «історія про знищення вавилонянами Єрусалима й узяття в полон іудеїв, жорстоке поводження з ними, що обернулося Божою карою – майбутнім падінням міста» [Пуніна – 2016: 120–121], а також «пророцтва Ісаї про кару Вавилона за зло, безбожність, розбещеність і безсоромність; пророцтва Єремії за гріхи Вавилона та об'явлення Івана Богослова про його загибель через розпусту-розкіш» [Пуніна – 2016: 121] – це три абсолютно різні «історії», жодна з яких у безпосередній спосіб аж ніяк не корелює зі змістом роману «Син тіні».

Зокрема, декількаразове використання у тексті твору цього слова, а радше його похідних типу «велетенського вавилонського вокзального вулика» [Ульяненко – 2006: 46], «обдертих стін будинків», що «нагадували мирні руїни перед вторгненням вавилонських військ або Рим після штурму варварів» [Ульяненко – 2006: 195], «млівоти сизого, голубоокого до жіночого, вавилонського ранку» [Ульяненко – 2006: 6], а навіть згадка про «вавилонську вежу» [Ульяненко – 2006: 145] у зв'язку з майже пустою багатоповерхівкою, у якій на восьмому поверсі обладнав свій затишний офіс Пилипович, що на той час «займав посаду директора науково-дослідного інституту по конверсії, який займався розробкою і переходом військових заводів на мирну продукцію» [Ульяненко – 2006: 151], і що забезпечував (Пилипович) через свою «офіційну контору» [Ульяненко – 2006: 152] злочинний ґешефт з брудними грошима, – отже, згадки ці навряд чи коректно, навіть попри чималі прибутки з описаних злочинних схем, пов'язувати із такими давнім культурно-історичним та релігійно-містичним символом, як Вавилон.

По-друге, не витримує жодної критики і тлумачення Вавилону як «хаосу», а надто – як «еманації зла» остільки, оскільки,

наприклад, на думку одного із найвпливовіших та найавторитетніших релігієзнавців XX століття Д. Фрезера, вавилонське слово «Bab-il» або «Bab-ilu» означає взагалі-то «Ворота Бога» [Фрезер – 1989: 173]. Щобільше, це словосполучення – «Ворота Бога» – становить, власне, метафоричний еквівалент слова ще більш вагомого як у релігійному, так і у метафоричному сенсі – слово «месія» [див. про це докл. Штейнбук – 2002: 125–126].

А якщо вже таким страшним етичним вадам, як «безбожність, розбещеність і безсоромність», і шукати якийсь вірогідний відповідник, пов'язаний із Давньою Месопотамією, то, певно, варто було б краще звернутися до біблійно-есхаталогічного образу так званої вавилонської блудниці – до образу, використаного і справді у пророцтві Ісаї, якому, проте, йшлося не про Вавилон, а про Єрусалим, і також вжитого в Одкровенні Івана Богослова, хоч у цьому разі автор Апокаліпсису натякав не на Вавилон, а скоріше, як небезпідставно вважають фахові біблеїсти, на Давній Рим.

Та навіть якщо усім згаданим пророкам та проповідникам залежало б на Вавилоні, то і тоді Київ, зображений у романі Олеся Ульяненка «Син тіні», навряд чи надавався б на подібні ототожнення. Причому аж ніяк не тому, що за рівнем «безбожності, розбещеності і безсоромності» наша столиця ганебно поступалася б своїм славнозвісним попередникам! А переважно тому, що дріб'язковість та буденність зла, відображених на сторінках аналізованої книги, за будь-яких обставин не може та й не дорівнює виміру Антихриста як би цього не хотілось О. Пуніній чи будь-кому іншому і якими б благородними чи, можливо, патріотичними мотивами вони не керувалися б.

А відтак, утретє, «Блох та його поплічники <…> життя яких складається із наркотично-алкогольних атракцій, перверсійних сексуальних актів, мотивованих грошима і власним задоволенням убивств», на моє глибоке переконання, не можуть і не «унаочнюють символічний смисл людського кінця як антихриста» [Пуніна – 2016: 123]. Особливо якщо зважити на той факт, за яким тлумачення релігійно-філософських міркувань М. Бердяєва викликають, щонайменше, здивування. Адже у контексті, з якого шановна

колега запозичила ідею російського мисленника стосовного того, що буцімто «Антихрист і є остаточним знищенням людини як образу і подоби божественного буття» [Пуніна – 2016: 123], йдеться, на загал, про дещо інше.

Зокрема, російський філософ хоч і виголошує наведену О. Пуніною думку, але він не зупиняється на цьому, а продовжує міркувати далі, внаслідок чого стає зрозумілим, що він пише не про фізичне знищення людини, а лише про так звану «антихристологічну антропологію», яка, як вважає М. Бердяєв, «перетворює людину на раба грішного янгола», і через це «людина, що боготворить саму себе і втрачає своє синівство стосовно Бога, стає безсилим рабом природної необхідності, у якій вона і так перебувала після свого початкового падіння». Звісно, «людина антихристового духу втрачає себе без таємниці спокути, яка відновлює та піднімає занепалу людську природу». Але і на думку М. Бердяєва це зовсім не означає якоїсь вселенської гуманітарної катастрофи – йдеться лише про те, що «дух антихриста обіцяє людині блаженство в світі необхідності», тільки, зрозуміло, за умови «зречення своєї богоподібної природи» [Бердяєв].

Це означає, що навіть у релігійних категоріях, принаймні за версією цитованого релігійного філософа, праця якого «Сенс творчості (Досвід виправдання людини)» вийшла друком ще 1916 року і головна ідея якого полягала у тому, що, нехтуючи Божественним раціями, людина просто повертається до своєї антропологічної природи, а за таких обставин їй до снаги подолати саму себе і свою природу тільки за рахунок творчості, – отже, і за таких категорій про кінець світу можна, за великим рахунком, принаймні поки що не турбуватися.

Інша справа, що, за переконаннями М. Бердяєва, «антропологічний релігійний переворот у світі – це поворот у космосі від природної необхідності до людської свободи», а, власне, «антропологічне одкровення пов’язано з усвідомленням відношення між таємницею творчості і таємницею спокути» [Бердяєв]. Втім якщо взяти до уваги сторічний досвід, який людство набуло за цей період, то не треба великих зусиль, аби довести, що нам у нашій,

можливо, і ницій або й в «антихристовій» оболонці перебувати, щонайменше, цілком звично, а подекуди навіть і приємно.

Та якщо навіть і не зважати на усі ці, безумовно, складні філософсько-релігійні та суспільно-історичні перипетії, то все одно надання переліченим «атракціям», «актам» й іншим «задоволенням» виміру «антихриста» мені видається очевидним перебільшенням, не говорячи вже про те, що владу останнього за таких умов необхідно буде взагалі визнати абсолютною, вічною, нескінченою і такою, що існувала не тільки до народження Христа, а й буде існувати і тоді, коли віра у Сина Божого, не дай Боже, колись цілковито втратить на своїй актуальності.

Стосовно ж містично-інтелектуального кульбіту, до якого вдається Н. Тендітна, що якимсь невірогідним чином поєднує «демонізацію злочинної дії» і «перверсивну естетизацію та ідеологізацію садизму», при цьому, звісно, також посилаючись на відомого філософа, але цього разу вже не російського, а німецького, і не релігійного, а такого, що вважається одним із засновників неофройдизму, бо ж шановна колега згадує за відповідної нагоди Е. Фромма, – то і у цьому разі насамперед варто зазначити, що я не можу прийняти жодної із процитованих тез.

Не можу не тому, що, скажімо, «злочинні дії» не можуть бути «демонічно» зумовленими – безумовно, можуть. Наприклад, у відповідному типі літературних жанрів – у готичному романі, у романах жахів чи, власне, у містичних трилерах, починаючи від «Вія» М. Гоголя і (не-)закінчуючи навіть «Зеленою милею» С. Кінга.

Проте у романі Олеся Ульяненка немає ані найменшого натяку на містичні мотиви – навпаки, на думку Є. Барана, твір українського письменника «занадто правдивий, аби бути тільки літературою», і водночас «він надто добре написаний, аби виглядати правдою» [Баран]. Крім цього, критик характеризує книгу Олеся Ульяненка як «роман соціально-психологічний», як «алегоричний роман», а надто – як «одну із найдраматичніших метафор сучасної літератури», у чому він вбачає «найбільшу перевагу й недолік роману» [Баран], і при цьому жодним словом не згадує не тільки про

містику, демонів абощо, а й, до речі, не згадує він і про ганебний садизм.

І не тому я не можу прийняти твердження Н. Тендітної, що неможливо «ідеологізувати садизм» чи «перверсивно естетизувати» останній – адже й ідеологізувати, і «перверсивно естетизувати» за наявності бажання можна все, що завгодно.

Втім мене такий підхід не влаштовує передусім тому, що це об'єктивно призводить до, властиво, ідеологізованого прочитання аналізованого роману. Сказати б інакше, тлумачення художнього тексту за окресленої перспективи підміняє предмет літературознавчого дослідження на різновид моралізаторських казань – тільки замість використання у цьому контексті Святого Письма авторка проповідей вдається до роману сучасного українського письменника.

Опосередковано са́ме про такі, а не про інші інтенції Н. Тендітної свідчить мета і, головно, зміст її навчального посібника до вивчення творчості Олеся Ульяненка із цілком симптоматичною назвою «Передовсім – бути людиною», бо цей витвір навчально-методичного жанру, спрямований на студентську молодь, пропагує переважно банальні морально-етичні нотації типу тих, які наявні у твердженні, наприклад, одного із цитованих у посібнику авторів – В. Кузана, що, зокрема, виголошує таке: мовляв, «Олесь Ульяненко творить Хаос, а Хаос творить його. І з кожним новим романом ця творча взаємодія поглиблюється, набирає нових обертів. Але поряд із цим, зростає бажання „автора постійно тримати в полі зору Божі знаки, золоті цибулини храмів". А отже, рано чи пізно, Олесь Ульяненко із пащі Хаосу врятується. І, можливо, врятує нас» [цит. за Тендітна – 2011 (2)].

Амінь!

Натомість стосовно садизму насамперед хоча б для довідки варто зазначити, що, за «Філософським енциклопедичним словником», «садизм (від імені франц. письменника XVII ст. маркіза де Сада) – сексуальне задоволення, необхідним моментом якого є завдання болю (не тільки фізичного) партнерові», а «у ширшому

розумінні С. – схильність до жорстоких вчинків, знущання над іншими людьми» [Філософський… – 2002: 561].

Відтак закономірно постає питання про те, хто за таких обставин є носієм садистичної ідеології чи хто са́ме намагається «перверсивно естетизувати» садизм, оскільки, міркуючи таким чином, Н. Тендітна фактично заганяє себе у глухий кут, вийти з якого навряд чи їй здатен допомогти навіть такий авторитетний філософ-неофройдист й інтелектуал-гуманіст, як Е. Фромм, тим більше що останній «не визнавав за словом „Бог" жодної реальності, крім реальності власне людської» [Клімков – 2017]. Адже, на думку німецького філософа, «Бога можна уподібнити до горизонту, який обмежує наш погляд. Простодушному уявленню він видається чимось реальним, чимось таким, до чого можна доторкнутися; проте вдаватися до пошуків виднокраю – означає шукати міражі» [Фромм – 1990: 218].

А, повертаючись до садистичного, з точки зору Н. Тендітної, дискурсу у романі Олеся Ульяненка, необхідно наголосити на тому, що якщо це письменник, будучи збоченцем, несе відповідальність за так званий «комунікативний садизм», визначений К. Тараненко як «окремий та особливий різновид вияву деструктивного спілкування» [Тараненко – 2018: 215], то на яких тоді підставах виникає переконання, що ці твори слугують вихованню справжньої чи якої там ще людини?!

Але якщо письменник, керуючись неонатуралістичними інтенціями чи бодай канонами жорсткого реалізму зображує відповідних персонажів-садистів, то і за цих обставин хіба ж його письмо не суперечитиме високим гуманістично-літературним ідеалам?!

З іншого боку, за свідченням самого Олеся Ульяненка, тема роману «Син тіні» «виключно стосувалася тіньового боку бізнесу», яку уособлює «пан Блох, кишеньковий бізнесмен», що «підіймається до вершин олігарха, використовуючи всі важелі тодішнього і сучасного бізнесу: приписки, офшори, торгівля наркотиками, проституція, кіно, телебачення і т. д. Списки можна продовжувати. Головне, куди б ти не перевів погляд, ти можеш, не маючи совісті, а маючи меткий практичний розум, уміння рахувати,

використовуючи психологію і удачу крадія, вийти, як не крути, в люди. Система хабарів, зв'язків – від регіонального швондєра-чиновника до прокуратури державницького чину. Закон, як дишло. Без всілякої премудрості» [Ульяненко (3)].

Та аби картина була достоту повною, найкраще безпосередньо звернутися до роману, який, – попри ті садистські жахи, що про них просторікують, так би мовити, urbi et orbi Н. Тендітна й інші критики, – вщерть заповнений моралізаторськими сентенціями, виголошуваними усіма актуалізованими у книзі нараторами. А останніми, до речі, виступають не тільки хоч і колишній, але більш ніж поштивий американський конгресмен Герман Нейман, а й права рука та особистий кілер Блоха на прізвисько Кловський, і безіменний брат нареченої Блоха, і навіть жіночій варіант посіпаки Блоха – «ідеологічна шльондра» [Ульяненко – 2006: 59], як вона сама себе називає, Лізка.

Отож пан конгресмен, як, либонь, і належить нащадку колишніх пуританськи зорієнтованих іммігрантів, не шкодує моралізаторських сентенцій, за якими, наприклад, «Божа справедливість – це не порожнє слово» [Ульяненко – 2006: 107], а «все добре і зле пов'язане з водою» [Ульяненко – 2006: 130]. Та тільки все одно не зовсім зрозуміло чи, точніше, зовсім не зрозуміло, чому Герман Нейман, «лежачи на ліжку з прекрасною і чарівною жінкою, не боячись собі в цьому зізнатись» і «розмінявши четвертий десяток, розумів нарешті, промитарившись у диких одіссеях, що весь наш маленький і незатишний, або для когось затишний, світ зліплено з бруду й болю» [Ульяненко – 2006: 132]?!

А ось що насправді не викликає ані найменшого здивування, так це зверхнє ставлення заморського, так би мовити, гостя до «цієї країни, де так багато богомольців, юродивих, пророків, святих» [Ульяненко – 2006: 105], бо, на думку пана конгресмена, «в цій країні більше чуда, ніж правди» [Ульяненко – 2006: 110]. Та й «містика тут у пошані», «але найголовніше в цій країні – це умовності», і тому тут «під ножем умовностей падала не одна велика доля» [Ульяненко – 2006: 113].

Зрештою, навряд чи це випадково, адже ми, за спостереженнями американця, «дивовижні, як діти: готові убити пророка, а слухати бандюгу» [Ульяненко – 2006: 116]. Про це свідчать і зацікавлення нашої «еліти», ну, чи бодай істеблішменту, якому, скажімо, «тогоріч <…> найбільше імпонувало тріо новоспечених бізнесменів, що якогось гожого дня вибралося на пікнік. Спиртного у них виявилося не в міру багато, радість бульбами сходила на губах і в голові, тому нічого ліпшого не придумали, як насмажити шашликів з власної подруги і продовжувати гулянку» [Ульяненко – 2006: 124–125].

І справді, «дивні люди, – живуть за азіатськими законами, а марять Європою» [Ульяненко – 2006: 126]. Втім в усій цій історії є, за Германом Нейманом, і хороші новини: зокрема, «перше, що спадало на думку, що тут кожна друга подібна на голлівудську шльондру» [Ульяненко – 2006: 130]. А до того ж «цей народ аж ніяк не може без філософії» [Ульяненко – 2006: 133].

Чи це я, либонь, погарячкував, і озвучені новини не є аж такими хорошими, особливо зважаючи на те, що хоч Лізка і звабила конгресмена Неймана, та він все одно «бачив, як палають її очі, – нерівним світлом, у яких вільно вживається демон, любов, зрада, ненависть». Сказати б інакше, не стільки «прекрасна і чарівна жінка» поставала перед ним в іпостасі «голівудської шльондри», скільки «маленька машина смерті» [Ульяненко – 2006: 126].

То чи можна це вважати прикладом і водночас аргументом на доказ тези про «демонізацію злочинної дії в романі „Син тіні”»?!

Отже, як би мені не хотілося поставити крапку у цьому питанні, але я все ж таки змушений заперечити подібну можливість з однієї простої та очевидної рації, відповідно до якої, за цитованим вже вище «Філософським енциклопедичним словником», «демонізм (від грецьк. „божество”) – форма прадавніх вірувань, що полягала в уявленнях про існування надприродних істот – демонів як безплотних сутностей» [Філософський… – 2002: 148].

А відтак Лізка за жодних обставин та хоч за яких романтичних аспірацій – чи то американського конгресмена Германа Неймана, чи то місцевого бізнесмена і кримінального авторитета (між

іншим, без імені!) Блоха, чи то естета-кілера, проте водночас «запізнілого романтика» [Ульяненко – 2006: 139] (теж, до речі, без імені і навіть без прізвища, проте) на прізвисько Кловський – на демонічну істоту аж ніяк не надається. Втім найголовніше у тому, що в одному з розділів під назвою – хто б міг подумати!? – «Лізка» вона виступає оповідачем, внаслідок чого від принаймні потенційної жінки-вамп не залишається, власне, нічого, крім розуміння того, що буцімто загадково-демонічна Лізка – це просто, за її ж власними словами, «ідейна блядь. Ідейна курва». Причому «неспокій після такого формулювання зник[ає], а натомість з'явл[яєть] ся солодке, тривожне задоволення від здійсненого життєвого плану, котрим винагороджують батьки на початку життєвого шляху» [Ульяненко – 2006: 51].

Разом з тим все ж таки не варто, мабуть, поспішати з висновками, особливо якщо зважити на те, що конгресмен Нейман мав рацію і «цей народ аж ніяк не може без філософії» [Ульяненко – 2006: 133]. І дійсно, Лізка не тільки виявляється спроможною стати коханкою самого Блоха, а з часом зайняти високе становище в ієрархії злочинного угрупування, і, щобільше, вона не просто використовує свою жіночу звабливість та непогамовану розбещеність для досягнення ганебно-кримінальних і підступно-кривавих цілей – ця героїня виявляє неабияку здатність до рефлексій, що не тільки не поступаються, а й гідно дорівнюють філософуванням як заокеанських, так і місцевих резонерів-оповідачів.

Зокрема, ця «стовідсоткова киянка, нехай курва, але з пещеним тілом, точеними ногами, з очима, палаючими життям і втіхою» [Ульяненко – 2006: 64], щиро визнає, що вона «блядюга, курва і стерва за покликанням» [Ульяненко – 2006: 59], і не приховує жодної найпотаємнішої деталі, які пояснюють її, так би мовити, особистісне тілесно-сексуально-суспільне становлення.

Так, вона запевняє, що «була з тих дуреп, які змолоду закохувалися з першого погляду в набитого дурня, вітрогона, алкоголіка і збоченця, а потім все життя намагалися поєднати кохання, гроші, вдалий шлюб» [Ульяненко – 2006: 60]. Щоправда, у разі з нею це було не зовсім так, бо вона хоч і «врізалася у мужика, закохалася

по самі вуха», але пікантність її історії полягала у тому, що «він був старшим на років тридцять п'ять, якщо не сорок», і, попри те, що їй натоді «виповнилося тільки-но шістнадцять», вона «йому підставила відразу», але у той момент «найбільшого задоволення від трахання [вона] не пізнала» [Ульяненко – 2006: 51].

«Тоді [вона лише] звідала смак сили. Він в'ївся разом із переляком перед злиднями на все життя» [Ульяненко – 2006: 52]. А що стосується її сексуальних преференцій, то її приваблювало, наприклад, як один із її перших сутенерів «Димик часто ганашив дівчат, що передавали у мікрофони час прибуття поїздів. Він поїв їх дешевим коньяком, вони іржали і віддавалися прямо у коридорі, навіть у смердючому туалеті, що весь час протікав», і саме «це [її] збуджувало» [Ульяненко – 2006: 52].

Натомість вона більш за все любила «таких мужиків», як Кловський, хоч «присмак гріха», на її думку, полягав у тому, аби «давати усім підряд», принаймні «воно прийшло, це відчуття, це почуття в готельному номері, коли вперше мужик-азербайджанець тицьнув [їй] в руки зелену купюру номіналом в сто баксів, взяв за руку і повів тихими килимами». І «поки він вів [її], то [вона] кінчила», а «у номері [вона] верещала від похоті, як остання сука», попри те, що «від нього тхнуло сечею, спермою, тютюном і смертю». Та «нічого дивного», адже «можна здогадатися, що [їй] такі речі подоба[ли]ся» [Ульяненко – 2006: 52].

Зрештою, у якийсь момент у її «житті [почали] набир[ати] привабливості тільки дві речі: коли сідаєш на горщик і видавлюєш похвилинно з себе лайно або спиш» [Ульяненко – 2006: 46]. Але усе це аж ніяк не заважало Лізці із надзвичайною легкістю продукувати і без жодних сумнівів, а навіть із якоюсь дитячо-жіночою безпосередністю маніфестувати цілу низку філософських одкровень, які на репрезентованому вище інтимно-сексуальному тлі виглядають більш, ніж суперечливо.

Так, героїня була переконана, що люди не тільки «завжди ласі на потіхи», а й що вони чомусь «заздрять навіть калікам» [Ульяненко – 2006: 43]. Не полишали її і роздуми про екскременти, внаслідок чого вона дійшла висновку, за яким «історія завжди

перетворює купу лайна на вічний еліксир молодості» [Ульяненко – 2006: 54].

Своєю чергою, Лізку можна навіть вважати, либонь, справжнім фахівцем стосовно проблематики щастя, оскільки вона була переконана у тому, що «щастя неможливе під дахом, де ви кинули камінь у ближнього» [Ульяненко – 2006: 60], і що «щастя можна скуштувати тільки один раз» [Ульяненко – 2006: 61], хоч ця теза і суперечить іншій, за якою «щастя – тому і приваблива річ, що його в природі не існує» [Ульяненко – 2006: 60].

Втім Лізку рятує від звинувачень у банальності та непослідовності іронічна дистанція, яка теж дається взнаки у її просторікуваннях, коли вона ледь не сардонічно зауважує, що, мовляв, «велика любов мариться кожній шльондрі, як у індійському кіно» [Ульяненко – 2006: 61].

Разом з тим Лізці не можна відмовити у раціях, за якими:

- «намагання зупинити життя тим чи іншим засобом породжує шалені протидії, завжди викликає чиюсь реакцію, хотіли б ви того чи ні» [Ульяненко – 2006: 52];
- «тільки ідіот може запевнити світ, що краса врятує його» [Ульяненко – 2006: 60];
- «час завжди протікає, і ми не мислимо про такі речі, як смерть, аж доти, коли вона стане на порозі» [Ульяненко – 2006: 46];
- врешті-решт, «все закінчується, як і чуже життя» [Ульяненко – 2006: 50].

Можливо, я щось і проґавив, але моє прискіпливе читання роману Олеся Ульяненка не дозволило мені виявити навіть натяку на містичні чи бодай демонічні конотації, пов’язані із цим персонажем, попри її антропологічну дотичність до інфернального, чи то пак до фемінного, начала. Адже «жінка, кажуть, відчуває передком. Отаке трапилось і» [Ульяненко – 2006: 48] з Лізкою, «а ще пізніше життя в чиїйсь подобі навчи[ло її] розставляти ноги» [Ульяненко – 2006: 50], втім дошукуватися у цих гендерно-статевих колізіях якогось пекельного сліду навряд чи має хоч якийсь сенс.

Тим більше що, за особистим і, вочевидь, сповідальним визнанням Лізки, вона навіть «ніколи не вірила в Бога, але смерть неодноразово змушувала [її] про це замислюватися» [Ульяненко – 2006: 52], позаяк «давно відомо, що найвірогідніші істини лежать під носом, але людині тяжко підняти і взяти те, що лежить перед нею» [Ульяненко – 2006: 61], наприклад, щось у такому дусі: «коли бажаєш зробити собі задоволення, то подивися на смерть свого ворога» [Ульяненко – 2006: 44].

Проте заради справедливості треба зазначити, що Лізка хоч і брала участь, у тому числі, й в убивствах, наприклад, «араба Саїда», який тримав «підпільний бордель», не хотів «працювати за правилами» [Ульяненко – 2006: 154] і на якого вони разом із Кловським влаштували примітиву засідку, видаючи себе за нахабних повію та її сутенера, що зазіхнули на «територію» Саїда, – але безпосередньо ця героїня смерть нікому не заподіяла.

Інша справа – фактично безіменний Кловський і цілковито безіменний брат нареченої Блоха, які не метафорично, а по-справжньому мали закривавлені у чужих смертях руки. Щоправда, попри формальну подібність, між ними є і суттєва відмінність, яка полягає у тому, що безіменний оповідач з останнього розділу відповідальний лише за «перше й останнє вбивство» – вбивство Бокіна, який, за його словами, «знав надто багато» [Ульяненко – 2006: 203].

Натомість ситуація із Кловським радикально відрізняється від щойно описаної не через те, що цей кілер, так би мовити, за покликанням не просто причетний до багатьох убивств, частина з яких яскраво змальована безпосередньо у тексті роману, а тому, що це, взагалі-то, є його «роботою», це становить, сказати б, його основні «посадові обов’язки».

Парадокс, однак, полягає у тому, що назвати Кловського садистом можна лише через силу, та й, либонь, тільки в одному епізоді – тоді, коли він скалічив Лізку. Але навіть і за цих драматичних обставин ситуація виглядає не так однозначно, як здається на перший погляд остільки, оскільки виразно еротична прелюдія у цій драстичній сцені була рокована задовго до фатального пострілу

і зумовлювалася стійким бажанням зробити щось подібне вже віддавна, бо він неодноразово думав і «смаку[вав] ту хвилину, коли завал[ить] її десь у кутку, смердючому, обісцяному кутку й вліп[ить] кулю між ніг» [Ульяненко – 2006: 67, а також див. 80, 163].

Щобільше, ці кровожерні мрії, якими марить Кловський, наснажені, за великим рахунком, аж ніяк не садистськими інтенціями – навпаки, означено ці жорстокі фантазії намірами прямо протилежними – щонайменше, сентиментальними [Ульяненко – 2006: 80], а щонайбільше, романтичними.

Зрештою, засаднича відмінність між двома оповідачами-вбивцями, себто Кловським та братом Людки, і полягає, власне, у тому, що перший з них навіть сам себе визначає як «запізнілого романтика», що «таким і залишиться» [Ульяненко – 2006: 139]. І хоча це поняття у тексті роману набуває, як мінімум, двозначного штибу, а все ж таки виглядає таке визнання доволі переконливо, особливо на фоні другого оповідача, взагалі позбавленого романтичних почувань.

Але при цьому вони також, як й інші персонажі-наратори, схильні до філософування і суспільно-політичного резонерства, а до того ж їхні думки у цілком очевидний спосіб перегукуються.

Так, Кловський стверджує, що «людина тому й зупинилася на власній нікчемності, бо, видно, їй залюбки не чинити опору: нехай іде, як іде» [Ульяненко – 2006: 38], і ніби у відповідь йому коротко вторує безіменний оповідач, мовляв, «терпи і ти переможеш» [Ульяненко – 2006: 179].

Кловський, м’яко кажучи, скептично характеризує, на загал, позитивний у суспільній свідомості феномен, зазначаючи, що, навпаки, «діти продукують несвідому ненависть до світу» [Ульяненко – 2006: 41], а його об’єктивний суперник додає, мовляв, і дійсно, «дитинство і юність мало розрізняють смерть, любов, життя. Тому так часто бажається смерті замість любові» [Ульяненко – 2006: 182].

Не залишає «професійний убивця» [Ульяненко – 2006: 80] поза своєю увагою і проблематику ілюзорності, а отже, вважає,

що, по-перше, «ілюзії не мають запахів» [Ульяненко – 2006: 76], по-друге, «ілюзія тільки підсилює отруйність нашого життя» [Ульяненко – 2006: 162–163] і по-третє, «кожен певен, викохуючи ілюзію, що цеглина упаде з іншого даху і обов'язково не на вашу голову, а на голову ближнього свого, дарма, що християнин» [Ульяненко – 2006: 36].

І з усіма цими максимами, на свій, щоправда, кшталт, погоджується візаві, так би мовити, Кловського, визнаючи, наприклад, що «мрія не може довго існувати» [Ульяненко – 2006: 179], що, проте, сам він «повівся на жінку. На красиву жінку, і подумав, що врода – це дорóга якщо не до раю, то до сусіднього «Макдональдса» – точно» [Ульяненко – 2006: 178], і що «гра хворої уяви дозволяє будувати міста і країни, але не власне життя», а тому тільки «одні птахи над землею полишені ілюзій» [Ульяненко – 2006: 203].

Зрештою, трапляються між їхніми думками і безпосередні збіги, коли, скажімо, Кловський констатує, що в людині «все непостійне», а «тому вона так часто плює на небо», бо ж «воно на місці <…> воно непорушно стримується <…> воно завжди нудне і стабільне» [Ульяненко – 2006: 162], а його чи то антагоніст, чи то посіпака нібито додає, що «непостійність добиває чоловіка» і що «непостійність – це смерть» [Ульяненко – 2006: 191].

Та ось де їхні думки і справді виявляють сливе тотальну суголосність – не тільки за буквою, а й за духом, – то це у царині, яка стосується життя і смерті, а точніше, людини та її смерті. Проте цю тему надзвичайно ємно формулює вже безіменний оповідач, наголошуючи на тому, що «найбільший міф на землі після побрехеньок про героїв Еллади, це, напевне, брехня про людину» [Ульяненко – 2006: 192], і обґрунтовуючи це тим, що «більшість людей не хоче помирати і жити самостійно. Вони завжди когось кличуть. Людина така нікчемна в житті, що іноді боїться пройтися від зупинки до зупинки» [Ульяненко – 2006: 192].

Натомість Кловський ніби розшифровує цей загальний меседж і конкретизує його, вдаючись до вкрай жорстких формулювань, за якими:

- «людина кидається на порок, як муха на мед. Так вона влаштована», бо «чомусь усіх приваблює тінь» [Ульяненко – 2006: 69];
- «люди полюбляють помилятися, бо це їхнє життя. Скиглити, страждати, а радше – вдавати з себе стражденних» [Ульяненко – 2006: 170];
- «людина брехлива і грішна від створення, вона ніколи не віднайде дорогу. Всі заблудші й приречені» [Ульяненко – 2006: 177];
- «нас усіх відправлять до пекла, бо людина віддавна неспроможна справитися з власним життям» [Ульяненко – 2006: 145–146];
- «навіть стоячи біля прірви смерті та пекла. Навіть тоді [людина] завзято плюватиме у морду ближньому, звинувачуючи когось, тільки не себе» [Ульяненко – 2006: 172];
- «більшість людей курви, бляді й суки» [Ульяненко – 2006: 68];
- «виходу немає. Ні в кого з тих, хто народився в тіні, немає виходу» [Ульяненко – 2006: 142].

Звісно, до усього цього мізантропічного «патерика» можна було б додати і ще декілька «перлів» художньо-філософського шпетення людини, але, здається, що і наведеного переліку цілком достатньо, аби не залишилося ані найменших сумнівів стосовно того, що, попри геть, сказати б, критичний пафос протагоністів роману і до самих себе, і до роду людського в цілому, вони жодним чином не причетні ані до демонічної, ані до інфернальної сфер.

Навпаки, Кловського, наприклад, бере жаль через те, що люди «чомусь усі не вірять в Бога, а вірять у пекло <…> це ніколи не перестане дивувати. Як якогось ізраїльтянина чи іудея не перестане дивувати, що невідомий бродяга Ісус Христос несподівано виявився Богом» [Ульяненко – 2006: 69]. А брат Людки переконує, що «розумі[є], чому ці виблядки не прийняли Христа», бо «нікому з них не прийшло в голову, що одна людина в обідраному ганчір'ї може підняти таку бучу навколо себе; нікчемні судять тільки зі свого досвіду. Я теж нікчема» [Ульяненко – 2006:

178], – самокритично стверджує цей оповідач, додатково посилюючи принаймні щирість своїх слів.

То про що ж тоді йдеться цим філософськи стурбованим, за визначенням Є. Барана, «антигероям» у творі, який, як він вважає, становить «такий собі людський звіринець від Олеся Ульяненка» [Баран]?!

Отож формально ці оповідачі переймаються насамперед необхідністю, а навіть обов'язком розповісти усім охочим, та передусім, либонь, самим собі історію про неперевершеного Блоха.

Втім, крім того, що Блох побудував кримінальну імперію, беніфіціарами, учасниками і споживачами мільйонних, а проте незаконних прибутків якої був величезний прошарок громадян, починаючи з радників Президента і закінчуючи сторожем Бокіним, – дізнатися чогось більше про буцімто головного героя з тексту роману фактично неможливо.

Сказати б інакше, якось Блох несподівано з'явився на залізничному вокзалі і за деякий час перетворився на одного із найвпливовіших олігархів. Та коли він розслабився і вирішив устаткуватися, обравши на роль дружини сестру одного з оповідачів, який зовсім не по-родинному охарактеризував її «товстенною придуркуватою шерепою, що давала початком у школі лапати всім підряд, а потім її звабив учитель фізкультури» [Ульяненко – 2006: 178], – у цей момент майже миттєво та кепсько історія Блоха і дійшла свого трагічного завершення, а са́ме: великого і, здавалося б, непохитно-всевладного олігарха спочатку заарештували, а невдовзі якось «ввечері його безболісно задавив найманий убивця, підкинувши труп у душову» [Ульяненко – 2006: 203].

У зв'язку із усім цим можна висунути припущення, за яким розповідь про кримінально-олігархічні, так би мовити, походеньки Блоха і його поплічників та посіпак ґрунтуються на іншій ідейно-тематичній і сюжетній основі, внаслідок чого і стає не тільки можливим, а й цілком закономірним та доречним формування озвученого вище філософського дискурсу.

Зокрема, якщо вже згадувати у контексті роману Олеся Ульяненка «Син тіні» неофройдиста Е. Фромма, то цю основу становить

історія пристрасних бажань, які переживають чи не усі як головні, так і другорядні дійові особи – Кловський, конгресмен Нейман, брат Людки, сутенер Димик, радники Президента, а також Саїд і навіть Блох тощо – до Лізки, а її, відповідно, – до усіх названих і не названих щойно персонажів.

Так, на переконання відомого французького філософа і психоаналітика Ж. Лакана, «коли йдеться про бажання, то на перший план хоч-не-хоч виходить поняття лібідо» [Лакан – 2004: 49]. Утім французький теоретик уточнює, що насамперед «бажання – це відношення буття до нестачі. І ця нестача якраз і є нестачею буття як такого» [Лакан – 2004: 50]. А у такому плані бажання навряд чи можна вичерпати проблематикою лібідо.

Своєю чергою, російський дослідник Д. Ольшанський вважає, що, з одного боку, «траєкторія бажання» «задає ритм становлення свого власного світу», а з іншого – «тільки бажання, якого завжди трішки більше, ніж треба, перешкоджає цілісності суб'єкта» [Ольшанський – 2007]. Проте, на його думку, са́ме «траєкторія бажання» і «креслить шлях від диктату ідеології до істини суб'єкта» [Ольшанський – 2007].

При цьому не можна не вказати і на кричущий парадокс, який характеризує корелят бажання остільки, оскільки вже у Платона можна знайти «ототожнення задоволеного бажання зі смертю», а сама смерть у цьому контексті трактується як «найвище задоволення всіх бажань, тому що безжальний ланцюг бажань [у зв'язку зі смертю суб'єкта] буде відсунутий не на якийсь час, але на цілу вічність» [Шустер – 2011: 95].

Сказати б інакше, з усіх можливих бажань ніхто не здатен здійснити тільки одне бажання – бажання заперечити смерть. Щоправда, за єдиним винятком, який стосується мистецтва взагалі та літератури зокрема.

Разом з тим бажання подолати смерть, вочевидь, корелює з бажанням жити, а останнє найяскравіше дається взнаки передусім через сексуальне бажання. Та якщо розглядати корелят бажання через ці онтологічні категорії, тобто через категорії «життя» і «смерті», то тоді не буде викликати ані найменшого здивування

твердження Ж. Лакана, який вважав, що бажання – «це єдиний момент, виходячи з якого можна пояснити існування людей. Не як стада, а як людей, що володіють мовленням – мовленням, яке приносить у світ щось таке, що переважує чашу усього реального разом взятого» [Лакан – 2004: 52].

У цій же онтологічно-антропологічній площині надаються на розгляд і реляції між чоловіком і жінкою, тому що за окресленої філософської перспективи можна слідом за Д. Ольшанським ствердити, що «жінка сповнена чоловіком у всьому розмаїтті значень цього звороту: вона виконана ним і сповнена ним, наділена його повнотою і його проекцією; жінка – це зал для глядачів чоловічого бажання. [А до того ж] ця маскарадна теодицея стверджує, що як Бог створив іншого, так і чоловік створив іншу» [Ольшанський – 2007].

Щоправда, з огляду на зміст аналізованого роману, необхідно також уточнити, що цю диспозицію можна перевернути і навпаки, бо, на думку того ж таки російського філософа, «той, хто бажає, застосовує право Пігмаліона для того, щоб оживити свою ілюзію, але при цьому завжди виявляється нетерплячим Орфеєм, який витріщається на істину смерті» [Ольшанський – 2007]. А тому вже немає особливого значення, хто «застосовує право Пігмаліона» – чоловік або жінка, бо на це, вочевидь, здатен кожен з них [докл. про проблематику кореляту бажання див. Штейнбук – 2014: 81–95].

Тим більше що непогамоване бажання героїв «Сина тіні» може бути описане формулою Сократа, який вважав, що «безкінечна гонитва за здійсненням бажань є подібною до наповнення дірявої діжки решетом або [нагадує] життя такої пташки, яка водночас їсть і випорожнюється» [цит. за Протопопова – 2011: 80].

Таким чином, варто віддати належне Кловському, який у більш ніж радикальний спосіб поклав край цим, здавалося б, нескінченним пориванням бажань, тому що він не вбив Лізку, а скалічив її у спосіб, що цілком унеможливив, так би мовити, лібідозний вимір обопільних прагнень і вичерпав вітаїстичний потенціал персонажів та наративну енергію роману, якої після цієї події вистачило менше, ніж на три сторінки.

А відтак у романі Олеся Ульяненка «Син тіні» змальовано аж ніяк не «звіринець», хай навіть і «людський», і не парад садистичних збочень, тим більше «ідеологізованих» чи «естетизованих», не говорячи вже про якийсь там «демонізм злочинних дій» – йдеться у цьому творі, натомість, якраз про людей, що до нестями бажають хоч якось відбутися, бажають бути принаймні «синами тіні», бо, вочевидь, претендувати на статус тих, хто здатен на власну тінь, вони, либонь, неспроможні.

Так, звісно, для декого з них «ще продовжує сходити сонце. Як і для» нас. Але «тінь смерті невблаганно біжить» також і за нами, «накриваючи кожен сантиметр [нашого] існування, і [ми] втіка[ємо] від неї, як від любові» [Ульяненко – 2006: 203].

До цього залишається додати тільки те, з чого починався роман, себто з максим Екклезіаста, який «бачив усе, що діється під сонцем, і що ж?» – «усе марнота й гонитва за вітром», бо й дійсно, «криве не може стати прямим. І того, що бракує, не можна полічити» (Еккл. 1: 14, 15).

РОЗДІЛ 5.
«І НЕБО СХОВАЛОСЬ» ПІД «ЗНАКОМ САВАОФА»

Майже «Сатанинські вірші»
Рушді тутешнього масштабу.
Михайло Слабошпицький

Звісно, назва цього розділу звучить, щонайменше, парадоксально, аби не сказати – абсурдно. Бо, виходячи із пересічних релігійних уявлень, небо якраз і є тим місцем, де перебуває більшість богів, у тому числі і Бог Саваоф, чи не так?!

Щобільше, сам автор у короткій анотації на тильній стороні форзацу друкованого видання роману «Знак Саваофа» ствердив, що у творі, мовляв, зроблено «спробу схрестити легкий жанр з жорстким. І передусім – це містично-релігійний опус» [Ульяненко – 2006 (1)].

А відтак стосовно критичної рецепції – мінімальної, проте все ж таки наявної – дуже легко передбачити, що це знову будуть глагоголання стосовно протистояння дня і ночі, світла та темряви, добра і зла тощо.

І справді, вже у згадуваній дисертації Н. Тендітної, третій підрозділ третього розділу якої (дисертації) присвячено темі «Містифікації злочину і кари в романі „Знак Саваофа”», йдеться, вочевидь, про містифікацію, точніше, про «біблійну містифікацію», що її шановна колега чомусь «прямо пов’язує з натуралістичним зображенням» [Тендітна – 2009] і відповідними естетичними засадами.

Хоча, згадавши (так і хочеться сказати – всує!) того, хто вже давним-давно спочив в естетичній, так би мовити, бозі, тобто фундатора натуралізму Е. Золя, ця науковиця з незрозумілих причин переходить до цілком інших аспектів і стверджує, що, з одного боку, «злочинці в романі „Знак Саваофа” (Андрій Лямур,

Володька, Миколай), – люди розумні, але не глибокі, їм не дано проникнути в Божий промисел. У їхній психології глибинно вкорінена мізантропія», а з іншого – «важливим фактом, на який послідовно звертає увагу О. Ульяненко, є факт естетизації смерті». І пото́му, згадавши – принагідно до анонсованої у назві підрозділу проблематики «злочину і кари» – Ф. Достоєвського, доходить висновку, за яким «небезпечний індивідуалізм, який поєднує в собі крайній егоїзм і нарцисизм, притаманний більшості персонажів О. Ульяненка» [Тендітна – 2009].

Вторуючи Н. Тендітній, вбачає зміст аналізованого роману у так званому «повчальному інакомовленні», або «символічній притчевості» [Пуніна – 2016: 145], і О. Пуніна. Разом з тим необхідно віддати належне останній остільки, оскільки дослідниця хоча б намагається використати поетикальні категорії, наприклад, наполягаючи на тому, що «роман О. Ульяненка „Знак Саваофа" змодельовано на засадах експресіоністичного світотворення як парадоксальної єдності духовного і тваринного, прекрасного та потворного, вічного і тлінного» [Пуніна – 2016: 143, а також Пуніна – 2015: 60].

Вдається вона і до розгляду просторового виміру твору, цілком слушно зауважуючи, що «район Лагуна», у якому переважно розгортається дія роману, «набуває характеристики відокремленості від решти світу, ізольованості» [Пуніна – 2016: 146].

Використовує О. Пуніна і можливості компаративістики, наголошуючи, скажімо, на тому, що «образ Лаврентія, з появою якого в просторі Соснівки запускається механізм параболічності, відсилає до лірико-драматичної поеми німецького експресіоніста Рейнгардта Зорге „Бідняк" (1912), де „все підвладне вираженню безмежного суму самотньої людини, яка відмовилася від недоброго брудного світу і мріє про нових людей, про нове життя"» [Пуніна – 2016: 149].

Врешті-решт, основний дослідницький акцент авторка «Самітного генія» робить на психоаналітичній, чи, точніше, архетипічній, в засаді, бінарній опозиції «свій – чужий», але у підсумку вона повертається все ж таки до повчальної і навіть

переможно-оптимістичної риторики, за якою «символічна притчевість фіналу» твору, на думку О. Пуніної, полягає у тому, що «двері греко-католицького храму, збудованого представниками світу „чужих", прочинені для світу „своїх" − світу, що прагне до оновлення чи то очищення, яке завжди готовий дати людині Бог». А отже, «характерна для експресіоністичного письма віра в нову людину і нове життя оприявнюється як образно-емоційна суть роману „Знак Саваофа"» [Пуніна – 2016: 154].

На антитезі будує свою невеличку рецензію і Є. Баран, відверто тавруючи на початку розвідки твір Олеся Ульяненка як такий, що «цілком підпадає під визначення а м о р а л ь н и й, п о р н о г р а ф і ч н и й, в у л ь г а р н и й (розрядка авт. – Є. Б.)», і уточнюючи, чому так. А тому́, що «содомія і проституція, проституція і содомія. Моральна і фізіологічна». І тому́, що «автор не шкодує нікого, ні людини світської, ні церковних служителів. Гидкий роман», і «якби це писалося у 30-і роки XX століття, коли з'явилися найскандальніші романи – „Мандрівка на край ночі" Л.-Ф. Селіна і „Тропік Рака" Г. Міллєра, – роман Ульяненка був би заборонений до читання» [Баран (1)].

Проте цей свій критичний шкіц критик завершує цілком прогнозовано та очікувано, хоч і не зовсім зрозуміло, на яких підставах шановний колега у висновку стверджує, що «„Знак Саваофа", попри всю крайність індивідуального й колективного зла, змальованого у ньому, є романом-очищенням, романом-звільненням, романом-застереженням». Чому? А, як виявляється, тому, що «це чи не єдина можливість сьогодні літературі нагадати про давно відоме, не впадаючи у гріх байдужості» [Баран (1)].

Отже, з останніх пафосних суджень і варто, як здається, розпочати[5]. Так, відповідно до наведених щойно опіній Є. Барана Олесь Ульяненко вдався до написання «а м о р а л ь н о г о, п о р н о г р а ф і ч о г о, в у л ь г а р н о г о» роману «Знак Саваофа» для того,

[5] Я свідомо, з професійно-етичних міркувань, оминув ще одну статтю [див. Вегеш – 2013], присвячену розгляду роману Олеся Ульяненка «Знак Саваофа», оскільки з огляду на рівень професійного змісту, репрезентованого у цьому тексті, мені просто забракло б поміркованих рефлексій.

аби пролунало «застереження», а, либонь, потóму відбулося «очищення» та «звільнення».

Тоді виникає декілька питань!

1. Для кого прозвучало це «застереження»?!

Для героїв чи для читачів?!

2. Хто має «очиститися»?!

Герої або читачі?!

3. Хто та від чого має «звільнитися»?!

Герої або читачі?!

Чи герої від читачів?!

Чи, навпаки, читачі від героїв?!

А, може, якщо вже міркувати у таких категоріях, то усі ці імперативи мали б бути спрямованими на критиків і літературознавців?! Щоб вони, наприклад, стереглися спрощених інтерпретацій надзвичайно складних проблем. Або щоб очищували свою професійну свідомість від бінарних опозицій, які вже півстоліття тому як почали втрачати на свій актуальності і які сьогодні залишаються на часі переважно у тих культурах, що намагаються затриматися якнайдовше у старому доброму минулому хоча б XX століття чи у тих субкультурах, які і у XXI столітті продовжують накладати середньовічні анафеми на письменників за їхні твори. Або щоб звільнилися вже, нарешті, від хибних, примітивних і вкрай непродуктивних уявлень, відповідно до яких рецепція української літератури українськими літературознавцями може реалізовуватися винятково через анахроністичий дискурс, що передбачає поділ літературних героїв на позитивних і негативних [Баран (1)] (sic!).

То про яке ж тоді «повчальне інакомовлення», чи бодай «символічну притчевість», йдеться у творі, що починається із бісексуальних «вправ» преподобного отця Авакумія, «збудження [якого], сокровенне та торжественне, що находило на нього, коли перед ним повставав золотокучерявий келійник, одягнений у сутану, діставало таких висот, що» цьому бідаці не допомогло б жодне «оновлення чи то очищення» [Пуніна – 2016: 154]. Тим більше що це власне преподобний і є одним із тих, хто за своїм саном має на подібні ритуали право та хист. Але проблема полягає ще й у тому,

що роман не тільки починається, а й продовжується цілою низкою сумнівних з точки зору «злочину», «кари» та «гріховності» сценами, а закінчується взагалі масовим вбивством бандюками не лише Ілони, її вже майже безтямного через пережитий ним інсульт батька і їхніх охоронців, а й навіть мізинцем невинної служниці.

Зрозуміло, що після того як якийсь невідомий Реді влаштував цю криваву бійню, з останніх абзаців роману можна дізнатися про те, що «над Соснівкою пливли рафінадом хмари, тріпотіли голівками жовті квіти, було багато сонця і вітру» і що «наступним днем» соснівці «прокинулися від того, що хтось б'є у дзвін <…> І всі побачили, як Лаврентій, одягнений священиком, курить ладан і благословляє каплицю. І народ стоїть проти сонця, чекаючи, коли прочиняться двері храму» [Ульяненко – 2006 (1): 291].

А відтак можна дійти висновку, що все гаразд?! Що холоднокровні вбивці, звільнивши Соснівку від Ілони та інших, вчинили по-божому, «очистили» і «оновили», либонь, як вершники Апокаліпсису цей ганебний світ, який, мовляв, загрузнув у гріхах?! І тепер, завдячуючи добросердному Реді, жителі Соснівки, гейби, «відмовилися від недоброго брудного світу», а, навпроти, «мріють <…> про нове життя», внаслідок чого і отримують ще один шанс потрапити до храму…

Звісно, тільки тоді, коли його двері відчиняться!..

Втім мене все одно не полишають сумніви: а що робити, якщо, наприклад, замість Лаврентія у цьому храмі опиниться якийсь вже греко-католицький Авакумій, Митрофан чи Єпіфаній?! Знову викликати бригаду швидкої «антигріховної» допомоги у складі Реді та його поплічників?! Чи просто вдатися до чергової «містифікації злочину і кари», як це пропонує Н. Тендітна?!

Безумовно, «злочинці в романі „Знак Саваофа" (Андрій Лямур, Володька, Миколай), – люди розумні, але не глибокі, [і] їм не дано проникнути в Божий промисел» [Тендітна – 2009]. Тоді, далебі, треба розуміти так, що літературознавці і критики, навпаки, люди нерозумні, але глибокі?! Чи все ж таки і розумні, і глибокі?! І тому їм «дано проникнути в Божий промисел»?!

А у чому ж тоді цей промисел полягає?!

Невже у то́му, аби Реді і йому подібні наводили кривавий лад у світі, створеному Богом?!

Чи у то́му, аби здолати «небезпечний індивідуалізм»?!

А це ж який?! Чи не той, внаслідок якого Син Божий Ісус Христос опинився на стовпі, своєю власною кров'ю скріпивши Новий Завіт, себто Новий Договір, який Бог у такий спосіб уклав цього разу з людиною, з особистістю, з індивідуальністю, надавши їй, таким чином, право вибору у найширшому сенсі цього слова?!

Чи справді у то́му, щоб герої Олеся Ульяненка перестали «естетизувати смерть»?

Але мені тоді не зрозуміло, чому такі спроби у художньому творі є неприйнятними для тих, кому «дано проникнути в Божий промисел»? І чому це суперечить останньому, якщо скільки існує свідоме людство, стільки усі, без винятку, його представники, незважаючи на те, моляться вони Богу, Аллаху, Будді, Заратустрі, Зевсу, Дажбогу чи будь-яким іншим божествам, цілком природно естетизують смерть через найневірогідніші ритуали похорон, поховань та інших урочистих подій, присвячених усім померлим?!

Отже, здається, що вже доволі усіх цих численних і насамперед риторичних запитань, які спровоковано роздумами, що взагалі знаходяться поза компетенцією літературознавців, бо надійшов найвищий час, аби перейти безпосередньо до фахової розмови з приводу тексту аналізованого роману.

Насамперед необхідно звернути увагу на те, що задум письменника стосовно «спроби схрестити легкий жанр з жорстким» можна визнати лише частково вдалим, тому що калейдоскоп подій, завія яких чухрає сторінками книги під «Знаком Саваофа», і дійсно важко надається на однозначну ідентифікацію.

Своєю чергою, виникає ще й інша проблема, пов'язана з необхідністю визначитися з тим, що взагалі вважати «легким» чи «жорстким». Так, основу роману, на загал, становить, як на мене, не змалювання «центральної вісі морального зла» [Пуніна – 2016: 151], і не «осягнення природи зла», і навіть не «гротескне зображення конфлікту „людина і суспільство"» [Баран (1)] – основу книги забезпечує синтез трьох складників: суспільного виміру

людської екзистенції, а також релігійного і біологічного виміру останньої.

Сказати б інакше, ось уже принаймні кілька тисячоліть поспіль ситуація виглядає таким чином, що Бог створив світ і людину, відтак вигнав її з раю і змусив її облаштовувати своє існування вже на землі. Власне на цьому ідилія закінчилася, тому що з цього моменту актуалізуються суперечності, яким не тільки людина, а й, як мені здається, навіть Бог наразі не може дати раду.

Зокрема, опинившись на землі, будучи змушеною здобувати хліб свій у поті чола, але при цьому збільшивши свою чисельність, людина постала перед необхідністю у якийсь спосіб упорядкувати взаємини хоча б із своїми краянами – це, по-перше. А по-друге, те, через що людину вигнали з раю, і те, завдяки чому вона збільшувала свою чисельність, вона зобов'язана була теж якимось чином владнати, бо непогамована хіть цієї антропологічної істоти не тільки зробила неподоланними перешкоди на шляху до суспільного порозуміння, а й взагалі поставила людство на певному етапі її первісного розвитку на межу зникнення. І відтак надійшов час на релігійні культи, мета яких якраз і полягала насамперед у тому, аби обґрунтувати фундаментальні заборони, від яких залежала подальша доля цього біологічного виду. Ну, зрозуміло, створеного Богом…

Щоправда, тоді неможливо пояснити згадані суперечності, адже якщо людину було створено як таку, яка мала жити у раю, то важко припустити, що Бог не передбачав подальшого розвитку подій. А якщо передбачав, то чому необхідність для людини у суспільному способі існування фактично перекреслювалася непогамованою хтивістю цієї підступної істоти?!

Втім за будь-яких обставин сталося так, як сталося, а тому ця істота змушена була на власний розсуд намагатися вийти із глухого кута, у який вона потрапила чи то з ласки Бога, Аллаха, Будди etc., чи то через закономірності еволюційного процесу. І оскільки я, на відміну від своїх колег, не можу вважати себе компетентним у «Божому промислі», то спробую прокоментувати відповідний

розвиток подальших подій з огляду на антропосоціогенетичний контекст.

Отже, на думку одного з найбільш відомих спеціалістів щодо історії первісних суспільств Ю. Сємьонова, «конфлікт, який виник на певному етапі розвитку первісного стада між виробництвом і дітовиробництвом, між виробництвом, що прогресувало, а тому вимагало підвищення рівня згуртованості первісного стада, й існуючими у стаді необмеженими хаотичними статевими стосунками, був подоланий шляхом звільнення періодів напруженої господарської діяльності від статевих зносин шляхом обмеження проявів статевого інстинкту в часі» [Сємьонов].

Сказати б інакше, з точки зору цього філософа, на певному етапі еволюції питання постало руба: щоб біологічний вид Homo sapiens не зник, його представники змушені були вдаватися до спільного, а отже, суспільно зумовленого виробництва, яке повинно було забезпечити бажане виживання. Але парадокс полягав у тому, що на заваді цьому біологічно зумовленому завданню, як вияву інстинкту самозбереження, став зоологічний індивідуалізм. А відтак, на переконання і Ю. Сємьонова, й інших антропологів, подолати цю суперечність вдалося, – хоч, звісно, частково, але все ж таки досить дієво, – завдяки придушенню статевого інстинкту, а внаслідок цього й пригнічення «інших біологічних інстинктів і насамперед через обмеження та регулювання харчового інстинкту» [Сємьонов].

І у сухому, так би мовити, залишку сучасне людство отримало два універсальних табу або, за словом ще одного російського філософа Ю. Бородая, «два імператива, що сьогодні сприймаються як нібито „вроджені" і що стверджують таке: 1) не вбивай своїх рідних – матір, братів; 2) не наважуйся на статеві стосунки зі своєю матір'ю та її дітьми» [Бородай – 1996: 99], – перший (імператив) з яких, сказати б інакше, становить заборону на канібалізм, а другий – на інцест.

Таким чином, якщо взяти до уваги ці антропологічні гіпотези, то тоді стає цілком очевидним, що відповідні табу доволі успішно виконали свою функцію і дозволили певному біологічному виду

не тільки вижити, а й зайняти панівне становище у масштабах усіє планети.

Втім, по-перше, придушення та обмеження статевого й інших інстинктів аж ніяк не означало, та й не могло претендувати на цілковиту елімінацію цих інстинктів, бо тоді це просто заперечило б існування людства і взагалі поклало б край історії Homo sapiens, а по-друге, розвиток суспільної організації останніх настільки ускладнився, що різноманітні форми вияву зоологічного індивідуалізму у більш ніж відчутий спосіб давалися, даються і будуть даватися взнаки доти, доки на цій землі залишиться хоч один з нас.

Отже, маючи на увазі усе зазначене вище, є сенс повернутися до розгляду роману Олеся Ульяненка «Знак Саваофа», бо за окресленої щойно перспективи найголовніше питання, яке постає у зв'язку із розумінням ідейно-художнього змісту цього твору, буде питання про те, що означає його назва. Адже з точки зору колег, позиції яких було озвучено вище і жодному з яких, до речі, навіть на думку не спало поставити питання про назву роману, ситуація, вочевидь, видавалася цілком зрозумілою, бо «знак Саваофа» означав для них покарання грішників – Ілону, Лямура, Миколая, Бориса і багатьох інших – за їхні гріхи та вшанування праведників – Лаврентія, зокрема, за… либонь, відповідну морально-етичну поставу.

А те, що ця струнка і несуперечлива конструкція не зовсім, м'яко кажучи, відповідає змісту книги, внаслідок чого вона легко руйнується при найменшому наближенні до тексту твору, вочевидь, не надто хвилювало критиків, певно, тому, що під знаком Саваофа і не такі суперечливі колізії долалися завжди і без будь-яких особливих проблем, оскільки, як відомо, і «Божий промисел», і «Шляхи Господні несповідимі», ну, і т. ін.

Проте мене такий підхід влаштувати не може і не влаштовує, адже ані про жодне покарання, ані тим більше навіть про натяк на очищення чи оновлення у романі не йдеться, бо йдеться у ньому, як уже зазначалося вище, про те, як люди живуть, як вони моляться і як вони кохаються.

Отож насамперед необхідно зазначити, що живуть вони переважно у місцевості, яка «називалася то Соснівкою <…> то просто Озерами або Лагуною» [Ульяненко – 2006 (1): 24]. Натомість «мешканці цього невеликого за розмірами району, закрученого вузлами старих вуличок та закапелків навколо мертвого озера, де поналіплювалося перекошених одноповерхових будинків з вічною сльотою над дахами, спертим болотяним повітрям, смородом від кісткового заводу, де спалювали падаль, сміття, напівзруйнованим, але діючим монастирем, звідки шурхали чорні скарлючені постаті монахів, та самотньою церквою якраз побіля урвища, ближче ще до одного озера, де водилася така-сяка риба, – поволі, потроху намулювали, хвиля за хвилею прожитого життя, свої закони» [Ульяненко – 2006 (1): 24].

Треба визнати також, що нічого, сказати б, інноваційного у цих «намулених» законах не спостерігалося, тому що світ, змальований в описі Соснівки, був світом автохтонним, ницим та мізерним. У ньому і справді «чужинців приймали не дуже люб'язно», проте «знали наперелік місцевих повій, місцевих вурок, місцеву знать», і «про них говорили в такому тоні, що не терпить ніяких доказів, не потребує зайвих роз'яснень і так далі», бо «вони або були авторитетом, або повністю засуджувалися, але у свідомості таки належали до великої сім'ї, що збавляла роки, стулившись тісним кільцем біля купки смердючих озер», та все ж таки «обра́за чужинцем їхньої гідності часто сприймалась як обра́за всього околотку» [Ульяненко – 2006 (1): 22–23].

Своєю чергою, більша частина Соснівки була переважно зайнята тим, «що ледаче переливала в пропечені горлянки сивуху, таким робом лікуючись від затяжної осінньої, а потім уже зимової депресії, тягучої нудьги, з благим матом над дахами, де згадувалися всі рідні, святі, правителі й інша братія, що, на думку твердолобого соснівського мешканця, заважала їм жити багато, сито, упевнено, хоча з боку як не дивися, то нічого страшного, тяжкого у їхньому розміреному житті не відбувалося, і причиною тому радше була не доля, а вперте небажання щось змінити, мовляв, все стане на круги своя. Навіть останні прошмандовки ставали у

вичурну позу: пропало життя, а далі слідував благий, але затасканий століттями мат, а ще далі – мовчанка і безпристрасний вилинялий погляд умиротворявся на плечі́ співрозмовника. Але то пусте… не більше, як бздо».

І, певно, са́ме тому, «якщо б нам, – як іронічно наголошує невідомий наратор, – довелося виголосити захисну промову за наших соснівців, то несподівано б вона обернулася у звинувачення. Купа дебілів, ворюг, урків та п'яниць скопом з місцевою інтелігенцією» [Ульяненко – 2006 (1): 171].

До цього залишається додати тільки те, що майже ніщо особливо «не займа[ло] їхні твердолобі черепи: те, що не можна покласти в рота або скористатися в будь-який спосіб, викликало неприховану нудьгу» за одним, щоправда, винятком: «на них магічно діяли слова Велікая Росія» [Ульяненко – 2006 (1): 240].

Таким чином, існування соснівців нагадувало нудне животіння, що йому нічого не могло завадити – ані близькість столиці, до складу якої хоч і формально, але чомусь потрапила Соснівка, ані подекуди несамовиті та карколомні події, що відбувалися на очах поштивих мешканців Лагуни, у тому числі і з їхніми земляками, зокрема з Ілоною та Лямуром, адже, врешті-решт, «все якось ставало на свої, звичні для соснівців, місця» [Ульяненко – 2006 (1): 276]. Але при цьому надзвичайно важко позбутися враження, що у цих картинах змальовані не майже сьогоднішні дні, а далекий і з такої часової перспективи фактично незмінний, якийсь чи не плейстоценовий суспільно-рослинний пейзаж.

Майже не порушували цей пейзаж, затягнутий сльотою тотальної та непорушної байдужості соснівців, і, властиво, молитви. Ні, звісно, ці недолугі автохтони не втрачали жодної нагоди, аби поспостерігати за «блиском і вбогістю» тих, хто був або безпосередньо, або опосередковано причетним до кількох, представлених у цьому злиденному просторі культів – московського православ'я, греко-католицької конфесії і мормонів. Втім особливого зацікавлення тими чи тими релігійними ідеями вони практично не виявляли. Зрештою, і надто дивуватися релігійній індиферентності соснівців немає підстав остільки, оскільки репрезентовані у

Соснівці конфесії та їхні адепти переймаються, власне кажучи, чим завгодно, але тільки не молитвою.

Так, більш чи менш пристойно виглядає у книзі хіба що греко-католицький варіант християнства, але, вочевидь, з двох причин, одна з яких стосувалася взагалі позалітературного мотиву[6], а друга полягала у тому, що свою капличку греко-католики спромоглися збудувати вже у фіналі твору, хоча двері у цей храм все одно так, до речі, і не прочинилися.

З приводу мормонів – ще одного відгалуження християнства, яке суворо формально не вважається, між іншим, християнським, – й поготів варто знехтувати коментарями і тому́, що для Соснівки ця релігійна течія становить таку ж саму екзотику, як, скажімо, гаїтянський культ вуду чи афробразильська релігія кандомбле́, і тому́, що поява мормонів у Соснівці пов'язана навіть не із сумнівним, а радше зі зловісно-пародійним персонажем на більш ніж промовисте прізвисько Льопа.

Справа у тому, що колись неподалік від Соснівки – на сумнозвісному «двісті двадцять четвертому кілометрі» – «вибудували свинарник», але згодом у тому «свинарнику лишився один зморшкуватий чоловічок, що, поки був молодшим, підстерігав молодиць з щіткової фабрики і зманював їх великим свинячим окостом», а так здебільшого Льопа «весь час вовтузився у свинарнику, в безлюдному степу, і раз на місяць приходив помитися в лазню». Отож і не дивно, що «з роками він геть здичавів і, окрім свиней, нічого не бачив» [Ульяненко – 2006 (1): 22].

Проте після катастрофи над Соснівкою двох пасажирських літаків Льопа, вдавшись до гидкого мародерства, у таємничий спосіб зник і з'явився аж за десять років, будучи вже не «Льопою, а Левом Достопочтенним. Він підкотив на дамбу в чорному лінкольні, в оточенні двох жінок і двох кремезних, з невиразними обличчями охоронців <…> За цей час Льопа вилікував свій кон'юнктивіт,

[6] Злі язики подейкують, що у цьому романі Олесь Ульяненко вдався до зловживання авторськими повноваженнями, аби позитивно змалювати греко-католицьку конфесію, до якої, за його власним визнанням, він і належав [Ульяненко – 2011: 126].

залікував прогнилу простату, завів черевце, а обличчя рожевіло від ситого та благополучного життя», та так, що «ніхто його спершу не впізнав» [Ульяненко – 2006 (1): 137].

За цих обставин навряд чи могли б сподіватися від Льопи… перепрошую, від преподобного Лева щось путнє навіть «знудьгован[і] соснівськ[і] мужик[и], які звично тягнули руду махру, різали в дурня та двадцять одне, а вночі посилали гінця за самогоном, щоб потім якійсь марусі хором нап'ялити в туалеті» [Ульяненко – 2006 (1): 252].

Разом з тим Льопі… перепрошую, преподобному Леву треба віддати належне, бо, по-перше, він принаймні намагався виголошувати такі-сякі казання, найголовнішими пуентами яких, зокрема, були дві, а са́ме: «Просіть у Бога, що бажаєте – він не відмовить», і «я помолюся за ваше життя і душі ваші, тільки ви відблагодаріть!» [Ульяненко – 2006 (1): 206].

По-друге, він вступає у, сказати б, духовно-світоглядну дискусію із Лаврентієм, і, щобільше, навіть перемагає останнього, бо «соснівці не знали, що таке плевели, але проповідь, куплена за мідяки, їм припала до смаку» [Ульяненко – 2006 (1): 207]. А до того ж «вони чекали на чудо, що Льопа дійсно спопелить Лаврентія», тому що «десь у свідомості їхній як відгомін далекого дитинства проповз, брякаючи калаталами, сиренами, сурмлячи пластмасовими дудками, яскравий цирк», адже «на більше їхньої фантазії [просто] не вистачало» [Ульяненко – 2006 (1): 208].

Втім «чудо» все ж таки сталося, бо «щось гуркнуло у небі: може, літак, може, запізнілий грім. Льопа завив, заскиглив разом із псюрнею, тицяючи пальцем у небо. І тоді соснівцям несподівано все зробилося зрозумілим», а відтак «шматки землі полетіли у Лаврентія» [Ульяненко – 2006 (1): 208].

І, нарешті, по-третє, тільки Льопа та його почт, щоправда, з міркувань меркантильних спромоглися, проте, поставити чоло силі, здавалося б, непохитній і непереможній – ченцям монастиря, який перебував під омофором Московського патріархату.

А ось останні, тобто ті, хто, на перший погляд, і мав би уособлювати морально-етичні чесноти або бути прихистком справжньої

віри та осередком високодуховної і цивілізаційно-культурної місії, поводять себе так, що навіть визначення «гніздо розпусти» лише найменшою мірою характеризує, м'яко кажучи, не надто привабливу сильветку цієї буцімто релігійної громади.

Зрештою, позірні, за висловом сучасного російського публіциста О. Нєвзорова, уявлення про незаперечну моральність та цнотливість «працівників лоба та кадила» становить чи не найбільш кричущу суперечність, оскільки, з одного боку, непогамовану розбещеність та кровожерність антропологічної істоти повинен хтось регулювати і обмежувати, причому не лише каральними, а й етичними засобами, а отже, виконання цієї функції цілком виправдано покладається на певну частину відповідних професіоналів.

Натомість, з іншого боку, ці професіонали, будучи безпосередньо причетними, за словами того ж таки О. Нєвзорова, до «реалізації Бога у роздріб» через «торгівельні точки, які іменуються церквами», теж належать до біологічного виду Homo sapiens, а, щобільше, вони цілком свідомі і своєї антропологічної суті, і своїх уже ніким і нічим майже не обмежених можливостей виявляти цю вкрай сумнівну з точки зору морально-етичної цноти природу.

У результаті і виникає, принаймні на сторінках роману Олеся Ульяненка, ситуація, що її можна, вочевидь, охарактеризувати, як майже нічим не прихований лібертинаж чи не у дусі квазілітературних досвідів славнозвісного маркіза де Сада, героями яких нерідко ставали са́ме «костюмовані торговці невіглаством» (О. Нєвзоров), щоправда, схильні до відповідної, казуїстично-виправдальної демагогії, яка слугувала запереченню не тільки Бога, а й Церкви, і утвердженню, своєю чергою, доведеного до крайньої межі раціоналізму.

Натомість парадокс з книгою українського письменника полягає у тому, що сам автор був людиною віруючою, і ці його переконання даються взнаки не лише через безпосередні декларації, а й через і справді філософсько-релігійні твердження, як, зокрема, в одному з інтерв'ю М. Бриниху за 1998 рік, у якому (інтерв'ю) письменник зазначив, що «світ склеєний за християнською схе́мою, і тільки-но ти про це забуваєш, як потрапляєш у

багнюку» [Ульяненко – 2011: 42]. А також додав, що «не страх утримує людей від вбивства, а утробне, фізичне відчуття гріха», і «це вже є християнство» [Ульяненко – 2011: 43].

Утім наведені максими не завадили йому сумно зауважити, що «кожна релігія завжди потрапляла в руки негідників» [Ульяненко – 2011: 42], і у разі із сучасним православ'ям ситуація погіршується ще й через те, що «багато попів ідуть „на роботу" до церков, аби не йти в колгосп» [Ульяненко – 2011: 43]. Та у цьому пункті роздуми митця перегукуються зі стереотипними уявленнями більшості поспільства і з позицією згадуваних вище критиків, які картають Олеся Ульяненка са́ме тому, що виходять із засади про буцімто існування якогось певного ідеалу, за законами якого на цій землі і живуть усі, без винятку, люди! Але ось на зміну публіцисту Ульяненку приходить письменник Олесь Ульяненко і пише про те, чого немає, але пише так, ніби воно є! Щоправда, додаючи до цього своєрідного текстуального блюда ще й дрібку іронії.

І у результаті священики і монахи, преподобні і настоятелі – усі «духовні» персонажі роману «Знак Саваофа» переважно зайняті тільки тим, що або п'ють і псотаються, або сваряться чи навіть влаштовують бійки та… шворaються, або, щонайменше, виголошують блюзнірчі промови, але все одно не перестають… лигатися.

Так, за свідченням, наприклад, Лукашихи, «червонощокої, з великими грудьми, могутнім станом козачки і гострим язиком» [Ульяненко – 2006 (1): 25], «монахи неблагочестиво хлищуть її сивуху, гарують до ночі, а потім тиняються над урвищем, векаючи у вигрібну яму, щоб, диви, ігумен не підловив» [Ульяненко – 2006 (1): 26].

І це са́ме ченців «часто бачили, як вони гайворонням висідалися на [монастирських] мурах, спостерігаючи процесії школярок, що йшли на навчання, вертячи кругленькими задками, лупаючи довкруж блискучими оченятами, аби угледіти мужчину», а «братія витягувала шиї гусаками, лаялася, сковтувала спрагло слину», щоправда, наразі «мурів не покидала» [Ульяненко – 2006 (1): 26–27]. Проте «братія по п'ятницях перебиралася на лівий бік муру, щоб з узвишшя подивитися на танці, хоча, окрім музики та яскравих

вогнів з купою мурашиних людських тіл, вони нічого не бачили, але, видно, оте і заводило їх найбільше. Тож можна здогадатися, що доброчинність не входила благочестиво до монастирських мурів» [Ульяненко – 2006 (1): 27].

Зрештою, це «неподалік від монастирських мурів», де «знаходилася місцина з кількома деревами, з невеличким келишком озера, високою папороттю та кущами глоду, що весною вибухали білим квітом, наче хто розвішував біле ганчір'я чи висушував білизну», «відлинювала частина непутящої братії, що здебільшого складалася з людей, які не хотіли працювати у колгоспі, а на більше розуму не вистачало», та й «віри у кожного другого, якщо і не в кожного першого, було, напевне, більше, ніж у качконоса, а може, шанси їхні зрівнювалися» [Ульяненко – 2006 (1): 27].

«І це б нічого <…> Тільки одне: братія уподобилася до зв'язку, що в літературі і в колах, де доводилося кому спілкуватися, називався содомським, а по-простому, то це коли мужчина мужчину дрючить у задницю <…> І зараз вони вподобали миршавого і прищавого послушника, заполошного і з вилупленими від чергового коїтусу сірими водянкуватими очима, бо стояв він, як пес, що хоче спорожнитися, перехрестивши передні і задні ноги» [Ульяненко – 2006 (1): 29].

«Воно б, може, і» з цією прикрістю якось «обійшлося, та от біда, під вечір <…> послушника Мітьку найшли мертвим. Не повісився, не застрелився, а з перерізаною горлянкою». Причому «робота, треба було сказати, зовсім не професійна, зроблена нашвидкуруч, грубо і по-дикому, так, наче лишали життя тварину, а не замученого голодом та притязанням братії чоловіка». Щобільше, «Мітька лежав з дурнуватим виглядом, як той баран, що навіть не встиг зрозуміти, що ото трапилося, – з дурнуватою усмішкою, з розпанаханою горлянкою, що нагадувала ту усмішку, мовби передражнюючи». Та найголовніше, «щоб він вчинив самогубство – не випадало» [Ульяненко – 2006 (1): 29–30].

Отже, можна було б і далі перелічувати численні та неабиякі витівки цього «духовного» прошарку суспільства, але, здається, що й наведених фактів цілком достатньо, аби зробити висновок

про те, що ця виразно диференційована верства засадничо нічим не відрізняється від криміналізованого авангарду секуляризованої частини суспільства, які так само п'ють і псотаються, влаштовують бійки та шворaються і, нарешті, лигаються та вбивають одні одних.

Відтак неважко помітити, що, попри формально суттєві відмінності, спільних рис у причетних до виду буцімто sapiens набагато більше, ніж можна було очікувати. А тому й не дивно, що у певний момент представники православного, так би мовити, духовенства, зокрема «благоухаючий батюшка та два монаха», опиняються «у новенькому мерседесі разом» [Ульяненко – 2006 (1): 102] із Миколаєм, Ілоною, Лямуром, Нонкою, ну, і, звісно, з карликом Гошею на прізвисько Душечка тощо та влаштовують невірогідну оргію, якій позаздрили б не тільки давньоримські патриції, а й, либонь, персонажі прісноп'ятного французького маркіза.

Відтак може здатися, що романний наратив, у якому переважають детальні описи різноманітних білястатевих, квазістатевих, надстатевих і просто традиційних статевих зносин, що перемежовуються періодичними вбивствами, а все це відбувається на тлі безперестанних спроб чи не усіх основних персонажів твору отримати більш переконливі докази стосовно існування Бога, – визначається такий наратив дещо, а чи й зовсім протиприродним штибом.

Та якби цим питанням переймався тільки, скажімо, Борис, свояк Ілони, чи Андрюха Лямур, то тоді можна було б припустити, що тема Бога, чи, точніше, спроби переконатися у його існуванні, зумовлені страхом цих персонажів перед перспективою покарання за ті злочини, які вони вчинили. Але у тому-то й справа, що у романі важко визначити окреслену закономірність, бо, наприклад, Ілоні взагалі байдуже до цього питання, як, певно, зовсім не бере його собі до голови і той, хто перерізав горлянку спочатку послушнику Мітці, а невдовзі і нібито всесильному Борису.

Натомість несподівано виявляється, що це питання хвилює Володьку Побіденка, себто Принца Дакарського. І здається, що єдина причина, через яку він намагається отримати шукану відповідь

у Лаврентія, вимагаючи від останнього, аби той переконав його у тому, «що в світі є щось, окрім нашого нікчемного калу» [Ульяненко – 2006 (1): 140], – це надзвичайно глибока і водночас злочинна закоханість пристаркуватого Принца у дівчину на ім'я Аліса, яка воліє Побіденку двох молодих арабів і стосунки з якою підпадають під статтю карного кодексу про розбещення неповнолітніх.

Таким чином, якщо узагальнити усі ці світоглядні шукання, бідкання та колізії і додати до них «здивування» самого Лаврентія, який «коли <…> ще був послушником» та «дивився на світ, що лягав навколо» нього, а його «довго тоді турбувало, як може людина так жити. Саме так – жити» [Ульяненко – 2006 (1): 122], – то тоді, либонь, можна запропонувати короткі і ємні або розлогі та достеменні формули-питання про те, про що їм усім йдеться, зокрема: якщо Бог є, і це Він створив людину, тим більше за образом і подобою Своєю (Буття 1: 25), то чому людина приречена на секс?!

Або: чому, попри десятки тисяч років найсуворіших заборон, попри як цілком гуманні, так і вкрай потворні, а навіть бузувірські намагання подолати цю сторону людської натури, вони, усі ці нелюдські зусилля, не дали фактично жодних вагомих чи хоча б відчутних результатів?

Або, врешті-решт: чому, досягши силою свого розуму та інтелектуальних потуг неабиякого рівня науково-технічного і суспільно-політичного розвитку, антропологічна істота, яку традиційно називають людиною, продовжує залишатися майже у цілковито безправному полоні власної хіті? Та й чи можна взагалі хоча б у якійсь навіть у надміру віддаленій перспективі сподіватися на саму можливість того, що, будучи істотою сексуальною, Homo зможе стати істотою духовною?

Отже, О. Романова вважає, що «людина, здобуваючи сексуальність, втрачає благодать безсмертя і виганяється Богом з раю» [Романова – 2012: 22].

Схожу думку висловив свого часу і М. Фуко, який навіть якось відчайдушно ствердив, що «у той день, коли наша сексуальність почала говорити, коли про неї стали говорити, мова перестала бути моментом розкриття безкінечного: віднині у її глибині ми

відчуваємо конечність і буття. У її темному прихистку ми зустрічаємося з відсутністю Бога і нашою смертю, з границями та їхньою трансгресією» [Фуко – 1994: 131].

Сказати б інакше, у запропонованому контексті сексуальність ніби втрачає свій автентичний, пов'язаний з тілесно-репродуктивним характером функціонування людини кшталт і набуває загрозливого або ж, принаймні, проблематичного штибу.

Разом з тим за окресленої перспективи можна дійти висновку про те, що здатність людської істоти до сексуальної взаємодії з репродуктивною метою, з одного боку, і абстрактне конструювання цієї здатності, ґрунтоване, до того ж, на темпоральному розриві між сексуальним актом та його біологічними результатами – з іншого, призвели до протиставлення причини і наслідку.

Це означає, що протягом тривалого періоду, поки люди просто злягалися, особливо не замислюючись над цим, сексуальності буцімто «не існувало» [див. про це також Гідденс – 2004: 184; Романова – 2012: 13; Брижань – 2012: 8–9 тощо]. І тільки коли сексуальність стала – як-от, наприклад, у текстах того ж таки маркіза де Сада – предметом філософсько-художнього осмислення, її місце, роль та значення у людській культурі радикально змінилися: сексуальність, утверджуючи право на своє існування і на свою свободу, почала заперечувати саму себе, бо її першим переможним здобутком стала автономія сексуальності від репродукції, а другим – автономія сексуальності від статі. Можна також припустити, що цим історія навряд чи обмежиться, бо сьогодні завдяки науково-технічному прогресу у сфері інформаційних технологій та генної інженерії йдеться вже про автономію сексуальності від тіла [див. про це, наприклад, Корнєв; Мюшамбле – 2011: 337, 353; Епштейн – 2006: 260–269 тощо].

Зрештою, світу Соснівки таке жахливо атниутопічне прийдешнє наразі не загрожує. Щобільше, Соснівка, скажімо, в особі Ілони, але не тільки, заперечує й інші чи не універсальні істини, за якими, наприклад, на думку Ж. Бодріяра, «Фройд мав рацію» стосовно того, що «існує тільки одна сексуальність, тільки один тип лібідо – чоловічий», внаслідок чого основу «сексуальності

становить жорстка, дискримінантна структура, сконцентрована на фалосі, кастрації, імені батька, витісненні тощо. Іншої [сексуальності] просто не існує». А тому й «не має жодного сенсу намагатися уявити нефалічну сексуальність, без перепон і демаркацій» [Бодріяр – 2000: 32].

В образі Ілони, натомість, репрезентовано, вочевидь, жіночій тип гомосексуальної, або, точніше, бісексуальної сексуальності, яка взагалі вже просто за замовчуванням елімінує будь-які опозиції.

Так само певною мірою заперечується і висновок, що його дійшов М. Фуко у своїй славетній «Історії сексуальності» [див. Фуко – 1998], у якій він спробував довести, що «сексуальність служить інструментом організації влади у суспільстві і що вона завжди міститься у системі придушення та звільнення» [див. про це також Третьяков – 2012: 481–482].

Проте у романі Олеся Ульяненка пасивна, наприклад, гомосексуальна роль як духовних, так і світських осіб, причетних до суспільного істеблішменту, вочевидь, все ж таки ставить під сумнів цю буцімто незаперечну тезу. Не говорячи вже про те, що сексуальний шар подій, які навіть не розгортаються, а періодично і несподівано вибухають у творі, не залишають каменя на камені від ідей і славнозвісного Платона, що «розвинув таке уявлення про кохання, за яким Ерос виявлявся Логосом, а Логос – Еросом» [Шестаков – 2003: 40]. Адже жодними раціональними аргументами не можна пояснити сексуальні витівки персонажів, та й про кохання навряд чи є підстави згадувати і тоді, коли йдеться насамперед про Принца Дакарського, і тоді, коли це стосується переважної більшості дійових осіб.

Щоправда, виняток у цьому сенсі становить піп-розстрига Лаврентій. Так, почуття останнього до черниці Юлії, зародившись через цілком тілесно-сексуальний імпульс, внаслідок чого «навіть запах простого вбрання викликав якийсь радісний, майже дитячий зойк у душі» [Ульяненко – 2006 (1): 241] цього персонажа, – з рації штучної неможливості втілення відповідних інтенцій набуває, далебі, кшталту Логосу, бо, за переконанням Лаврентія, «їх

поєднало те, що люди називають Богом, те, що є початок і кінець, що є безкінечністю, яка владарює над усім живим, що має дух» [Ульяненко – 2006 (1): 244].

Крім цього, і у деяких інших моментах теоретичні уявлення про корелят сексуальності все ж таки співпадають із тією сексуальністю, яку управляють персонажі роману. Зокрема, це стосується, наприклад, переконань К. Райана та К. Джети, за якими «на Землі немає істоти, більш наполегливо, творчо та безперервно сексуальної, ніж Homo sapiens» [Райан – 2012: 64], або ідеї Ж. Лакана, який вважав, «що сексуальність необхідно розуміти окремо від розмноження, тобто що сексуальне бажання не відповідає біологічному інстинкту збереження роду» [див. про це також Третьяков – 2012: 481–482].

Здається, що деякі колізії у романі Олеся Ульяненка почасти підтверджують й запропоновану Ю. Кристевою концепцію, за якою «перверсивність – це не тільки вимушена приреченість; це найперша захисна територія, яку суб'єкт займає, протиставляючи її Смерті, коли вона йому здається вкоріненою у ґрунті самого життя: у матері» [Кристева – 1994: 109]. Принаймні у разі із образом Ілони дається взнаки її вкрай негативне ставлення до матері [див. Ульяненко – 2006 (1): 46, 64], до цієї, за словами героїні, «недотраханої курви» [див. Ульяненко – 2006 (1): 107].

Та за будь-яких обставин, ґрунтуючись на змісті аналізованого твору, можна цілком погодитися із роздумами ще одного французького філософа – М. Мерло-Понті, який, між іншим, стверджував, що, по-перше, сексуальність пов'язана «не з якимсь периферійним автоматизмом, а з інтенціональністю, яка вторує загальному руху існування» [Мерло-Понті – 1999: 208–209].

По-друге, «якщо сексуальна історія людини є ключем до розуміння її життя, то це означає, що у сексуальності дається взнаки спосіб буття людини через її ставлення до світу, тобто через ставлення до часу і до інших людей» [Мерло-Понті – 1999: 210].

По-третє, «сексуальність не долається у людському житті, але й не відображається в осерді цього життя несвідомими уявленнями.

Вона весь час присутня там як певна атмосфера» [Мерло-Понті – 1999: 222].

І, нарешті, учетверте, на думку М. Мерло-Понті, неможливо редукувати існування до тіла або до сексуальності так само, як неможливо редукувати «сексуальність до існування: останнє складається не з якихось упорядкованих фактів (на зразок „психічних фактів”), які можна редукувати до інших фактів чи до яких можуть редукуватися інші факти, а становить головоломне середовище реляцій між ними, місце, де їхні границі втрачають чіткість і розпливаються, або, нарешті, їхню загальну тканину» [Мерло-Понті – 1999: 220].

Таким чином, якщо узагальнити всі, наведені вище рації [більш докл. про корелят сексуальності див. Штейнбук – 2014: 127–142], то можна дійти висновку, за яким роман «Знак Саваофа» Олеся Ульяненка називається так тому, що це «невблаганний знак», який «посила[є] <…> щось велике, а потім в одну мить відбира[є]», а до того ж «лиша[є] він і якесь пекуче терзання, що посекундно наповню[єть]ся світлою радістю» [Ульяненко – 2006 (1): 242].

Сказати б інакше, «знак Саваофа», як мені здається, – це знак приреченості на те, аби бути людиною, тобто скніти на цій землі (наприклад, у Соснівці) під зачаєним небом, прагнути ближнього свого чи просто прагнути і отримувати від іншого ближнього кулю межи очей.

Або якщо поталанить, то, попри все, пережити «дорогоцінні дні, що гиб[лять] в чорних клоаках буденності», «наче світ безтурботно л[ягає] під [наші] ноги» [Ульяненко – 2006 (1): 249].

А вже потóму і у відповідності до 90-го псалму «ти, що живеш під Всевишнього покровом, / що у Всесильного тіні перебуваєш, // Скажи до Господа: „Моє прибіжище й моя твердиня, / мій Боже, на котрого я покладаюсь”» [Ульяненко – 2006 (1): 36].

РОЗДІЛ 6.
«І Я ГЛЯНУВ» НА «ДОФІНА САТАНИ»

І мені спала на думку цікава стаття А. Горнятко-Шумілович, яка поставила у цьому своєму тексті питання руба про те, що, мовляв, «чи не кожен літературознавець, критик, врешті пересічний читач, [який] заглиблюється у тексти Ульяненка, вирішує базове питання, навіщо отаке борсання в морі крові» [Горнятко-Шумілович – 2015: 197]. Адже як цілком слушно зауважує ця авторка, «емоційна реакція читачів на зображені автором жахливості найчастіше дуже різка, шокова, що може призвести до відторгнення того типу прози, її цілковитого заперечення» [Горнятко-Шумілович – 2015: 198].

Окреслена ситуація ускладнюється ще й тому, що, за словом О. Солов'я, з яким я не можу не погодитися, «письменник нічого уже не додасть до свого доробку, а на увагу до себе – він, як мінімум, заслуговував ще за життя, а сьогодні – і поготів» [Соловей – 2013: 261].

Проте, ця увага навіть за умови нейтрально-позитивної настанови вимагає чіткого і недвозначного обґрунтування того, з чим все ж таки усі у різний спосіб причетні до творів Олеся Ульяненка мають справу: зі збоченою «чорнухою» чи зі своєрідним літературно-естетичним феноменом?! Або сформулюю ще інакше: творча спадщина Олеся Ульяненка – це художнє явище, здатне справити переживання катарсису чи зугарне спричинити непозбутню і травматичну відразу?!

Отже, Н. Тендітна у четвертому підрозділі третього розділу своєї дисертації, означивши цей підрозділ як «Містична мотивація історії маніяка в романі „Дофін Сатани"», продовжує наполягати та потусторонній мотивації зображуваних подій загалом та центрального персонажу зокрема, а також на тому, що у цьому творі «сюжет поклоніння ідолу деструктивності повністю перемісти[в]ся в містичну площину» [тут і далі цит. за Тендітна – 2009].

Щоправда, з тексту автореферату не зовсім зрозуміло, що має на увазі ця науковиця, яка пише про те, що «О. Ульяненко, власне, здійснює містичний психоаналіз свого персонажа-маніяка», і яка чомусь вважає, що «містичний психоаналіз» полягає «у деструктивно пережит[ому] дитинств[і]», яке, на її думку, «визначає й передбачає долю вбивці».

З іншого боку, важко заперечити той факт, що «у „Дофіні Сатани", як і в більшості романів О. Ульяненка, багато розмов про Бога, релігію, церкву, Біблію». Та чи це автоматично означає, що «злочинний сюжет органічно переходить у містичну площину», про що буцімто свідчить факт, за яким «персонаж О. Ульяненка зустрічається з ангелом смерті і веде з ним містичні діалоги», через що «Білозуб усвідомлює себе об'єктом потойбічних сил, їхнім знаряддям у боротьбі з соціальною несправедливістю». А відтак, будучи «розлючени[м] на нікчемний і ненависний світ, він здійснює анархістську демонічну революцію, у якій почуття самотності й страху компенсуються своєрідною „високою" місією».

Разом з тим не може не викликати подив і навіть захват порівняння Н. Тендітною роману Олеся Ульяненка «Дофін Сатани» із романом «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного. Цей захват зумовлений передусім тим, що літературознавиця зазіхнула на святе, тобто на класику української літератури. Проте і від подиву важко утриматися тому, що, на думку дослідниці, «знищення цілої сім'ї Іваном Білозубом <…> асоціативно нагадує злочинну діяльність Чіпки Вареничeнка»?!

А «відмінність двох романів полягає в позиції автора: П. Мирний прагнув показати об'єктивні, соціальні причини падіння народної людини, О. Ульяненко цікавиться передусім суб'єктивною психопатологією»?!!

Узагальнюючи усі ці суперечливі роздуми, необхідно відверто визнати, що мені не до снаги поєднати в одному персонажі провідного діяча «анархістської демонічної революції» і наслідувача «злочинної діяльності Чіпки Вареничeнка», як, зрештою, неможливо й усвідомити як революція може бути демонічною, а при цьому ще й анархістською і як можна злочин, зумовлений

жорстокістю, злістю і відчаєм, порівнювати із численними та глибоко вмотивованими жахливими чинами, якнайменше обґрунтованими суспільною нерівністю?! Тим більше що підставою для отого першого масового вбивства у сусідській квартирі став «реальний тяжкий звук відбійного молотка» [тут і далі цит. за Ульяненко (4)], тобто цілком побутова, буденна і усім, навіть вченим-літературознавицям, знайома ситуація, коли «сусід круш[е] стіну навіть у вихідні, а тому» можна тільки «мрія[ти] про відпочинок».

Я вже не кажу про «народну людину» (цікаво, а це ж яка така?!), «соціальні причини падіння» якої «прагнув показати» Панас Мирний, і про те, що «О. Ульяненко цікавиться передусім суб'єктивною психопатологією», хоча б тому, що надмірно соціологічний кшталт художнім пошукам українського класика надав його брат І. Білик, а також тому, що Олесь Ульяненко, може, і винний в усіх смертних, принаймні літературних, гріхах, але відомостей про те, що він грішив зацікавленістю психопатологією, я як не шукав, проте не знайшов. Та й навіщо це взагалі потрібно письменнику, у сферу компетентностей якого наука, що вивчає психічні розлади з точки зору медицини й психології, не входить і не може входити просто тому, що він письменник, а не психотерапевт.

Втім після ознайомлення з висновками, за якими, на думку Н. Тендітної, «персонаж О. Ульяненка перебуває в полі колосального спотворення речей», бо виявляється, що «він не просто належить до деформованого світу, а є його винахідником і автором, тому проаналізувати патологічне збочення своєї психіки не в змозі так само, як і розкаятися в скоєному» [Тендітна – 2009], – отже, після цих умовиводів необхідно, певно, зробити хоч невеличку паузу і використати її для того, аби розглянути рації інших авторів.

Так, Т. Гребенюк у своїй монографії «Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція» присвятила майже цілий підрозділ власне аналізованому роману Олеся Ульяненка і теж вдалася до порівняльної процедури, але у цьому разі радикально поширивши компаратумний, так би мовити, ареал як вглиб, так і вшир.

Отож, на думку дослідниці, «якщо в ранніх романах письменника („Зимова повість”, „Сталінка”, „Вогненне око”) лінія аналізу формування злочинної свідомості є лише побічною, такою, що увиразнює картину деградації суспільства й духовного звироднiння людства, то в пізніших романах „Дофін Сатани” й „Серафима” очевидне зміщення акцентів убік, по-перше, масової літератури й, по-друге, концентрації на центральному образі в аспекті пошуку чинників його злочинності», а тому, як вважає Т. Гребенюк, «ці твори лежать на межі кримінального роману й роману виховання. З кримінальним романом твори О. Ульяненка споріднює фабула, в основі якої лежать злочин (або злочини) антигероя, полювання за ним героя й заслужене покарання злочинця наприкінці. Також наближує жанр названих творів до кримінального роману похмура атмосфера світу бандитів, сутенерів та кримінальних авторитетів, зображення якої завжди було візитівкою стилю О. Ульяненка.

Що ж до жанру роману виховання, то варто зазначити, що орієнтиром для українського письменника послужив не класичний роман виховання, а швидше його модифікація, виразно зафіксована „Запахом” П. Зюскінда» [Гребенюк – 2010: 250–251].

Натомість особливість цього жарового різновиду, тобто роману виховання, на думку науковиці, «полягає не тільки в тому, що у фокусі тут – не прогрес, а регрес, падіння героя. Адже і „Виховання почуттів” Г. Флобера, і „Червоне та чорне” Стендаля, й „Повія” Панаса Мирного, залишаючись у жанрових межах роману виховання, теж зображують моральне падіння. Основна відмінність аналізованої сучасної жанрової модифікації – у стиранні кордонів між добром і злом у свідомості героя, або й, ширше, – у світі твору. Більшість дослідників творчості П. Зюскінда пояснюють цю морально-етичну релятивність твору домінуванням у ньому постмодерного світогляду, але щодо творів О. Ульяненка про постмодернізм не йдеться» [Гребенюк – 2010: 251–252].

На загал, необхідно зазначити, що у тексті монографії наявно чимало цікавих і тонких спостережень, зумовлених насамперед вибором відповідної методології. Але, на жаль, авторці цього дослідження також не вдалося уникнути традиційних для вітчизняного

літературознавства морально-бінарних опозицій, внаслідок чого, як їй здається, «композиційний прийом паралельного показу доль Білозуба і Ракші також викристалізовує їх як образи-двійники з різними полюсами впливу на світ – негативним і позитивним, акцентує увагу на дихотомії злотворець/добротворець у функціональній реалізації цих образів» [Гребенюк – 2010: 260–261].

Мені важко також погодитися і з тезою про те, що твори письменника перебувають поза межами поетики постмодернізму хоча б тому, що Іван Білозуб – це (щоб не надто заглиблюватися у відповідну полеміку) аж ніяк не Чіпка Варениченко або, тим більше, не Фредерік Моро чи Жульєн Сорель.

Та найголовніше, що за підсумком аналізу роману «Дофін Сатани», ця науковиця доходить висновку, за яким «кожен художній прийом цього твору наділений певною телеологічністю в плані формування злочинної особистості головного персонажа», за яким «розвиток дії твору „спрацьовує" на створення художнього ефекту біфуркаційності окремих подій життя героя, [що] могло б піти іншим шляхом, але питома вага умов „негативного" характеру врешті унеможливила цей інший тип розвитку», за яким буцімто «у такий спосіб у творі художньо розглянуто питання можливості власного вибору долі й ролі в житті людини сліпого фатуму» [Гребенюк – 2010: 261–262] і який аж ніяк не детерміновано попередніми міркуваннями.

Щобільше, згадавши у наведеному контексті про телеологічність, яка, до речі, не тільки не є тотожною, а й, безумовно, суперечить «сліпому фатуму», Т. Гребенюк у висновках до своєї монографії чомусь твердить вже не про наперед визначену мету, себто про телеологічність, а про «шлях формування особистості або каузальність певного вчинку людини» [Гребенюк – 2010: 389], тобто про причинність, яка так само аж ніяк не є тотожною телеологічності.

Викликає певні сумніви і побіжна спроба Т. Гребенюк залучити до порівняльної процедури роман П. Зюскінда «Запахи» остільки, оскільки непереконливість звернення до одного з елементів цього компаратуму більш виразно засвідчує зміст окремої статті

Н. Тендітної, назва якої (статті) – «П. Зюскінд та О. Ульяненко: зіставлення творів» – свідчить сама за себе.

І справа не у тому, що з якимись схожостями можна погодитися – з тим, скажімо, що «подібними змальовані в обох прозаїків портрети, точніше колір волосся: „Дівчинка мала руде волосся"; „Це рудоволосе чудо тріпнуло космами ще раз"[7]» [Тендітна – 2013: 150].

А, натомість, певні збіги можуть видатися, м'яко кажучи, дещо штучними, як-от, наприклад, тоді, коли Н. Тендітна стверджує, що «трапляються в житті Гренуя та Івана „кохані" жінки. І якщо мета в кожного з них різна. Гренуй мріяв убити дівчинку, бо розумів: „якщо він не заволодіє цим ароматом, його життя не матиме більше сенсу", а Іван навіть мріяв про те, що „вона буде його помічницею, вона підніме його в очах суспільства"» [Тендітна – 2013: 150].

Втім наведені і не наведені неоковирності постають, як мені здається, передусім через те, що позірна подібність двох авторів і їхніх романів суперечить елементарному змісту обох творів, під яким би кутом зору на них не дивитися. А тому я не можу погодитися ані з тим, що «романи П. Зюскінда та О. Ульяненка, зображуючи різноманіття людського садизму і некрофілій, стають ніби наочною художньою ілюстрацією до „анатомії людської деструктивності" Е. Фромма», ані з тим, що ці романи «підкреслюють, що потенційні злочинці ходять по вулицях, і якщо суспільство не буде порушувати моральні проблеми, а буде затемнювати їх, то на нас чекає держава деґрадованих людей, приречена на самознищення» [Тендітна – 2013: 153].

Причому моя незгода пов'язана навіть не стільки з тим, що ідеальне суспільство неможливо в принципі, а якщо і можливо, то мені не хотілося б жити у Північній Кореї – мені цілком достатньо і прожитих понад тридцяти років у «дивному новому світі»

[7] Тут і далі, як і перед цим, збережено стилістичні, синтаксичні та орфографічні особливості авторського тексту.

Радянського Союзу, і вже двадцяти семи років у пострадянському просторі.

Моя незгода, відтак, зумовлена тим, що, попри приналежність творчості і П. Зюскінда, і О. Ульяненка до постмодерністського дискурсу, романи обох письменників і їхні герої – Жан-Батист Гренуй та Іван Білозуб – віддалені один від одного у часі і просторі естетичних та семантичних контекстів майже так само, як образи Іван Білозуба і згадуваного вже вище Жульєна Сореля.

Зрештою, я можу і помилятися стосовно причин, тому що й авторка «Самітного генія» у шкіці, присвяченому розгляду роману «Дофін Сатани», крім певних цікавих зауваг, наприклад, стосовно олфакторного чинника, теж, на жаль, припустилася декількох прикрих натяжок або, сказати б, перебільшень. І це поминаючи той факт, що дослідниця чомусь знехтувала іншими чинниками – зоровим, слуховим, тактильним, вісцелярним і густаторним, релевантними у такому контексті олфакторному [див. про це докл., наприклад, Горнятко-Шумілович – 2015].

Але менша з тим, бо, на думку О. Пуніної, «О. Ульяненко <…> витворює образ персонажа Івана Білозуба, який дослуховується до чужих голосів посланця сатани, при цьому уникає благих голосів, що намагаються відвернути від скоєння зла <…> і тому стає інструментом цього світового зла на землі, спрямованого проти життя[8]» [Пуніна – 2016: 134–135.

Таким чином, позначаючи маніяка-убивцю «інструментом світового зла», авторка науково-популярного видання, по-перше, вторує Н. Тендітній, яка теж вважає образ маніяка «знаряддям потойбічних сил», по-друге, утверджує разом з колегою існування і сатани, і «світового зла на землі», по-третє, фактично виправдовує холоднокровного та непогамованого злочинця і, нарешті, учетверте, натякає на те, що Білозуб був не одним таким «інструментом», «спрямованим проти життя», – до останніх слід тоді зарахувати і «головного слідчого на прізвище Бондаренко», з вини

[8] Дарма зазначати, втім я все ж таки зазначу, що тут і далі збережено стилістичні, синтаксичні та орфографічні особливості авторського тексту.

якого стратили Комету, і фотографа Зісельмана, і водія, і – страшно сказати – такого правильного капітана Ракшу. Адже всі вони є мовчазними посіпаками капітана Бондаренка і, звісно, генерала Васьковича тому, що не стали втручатися і погодилися віддати на поталу цього бідолашного сина «шулявської шльондри і конголезійського негра-марксиста, якого убили на „кругловій" дорозі, коли той намагався затягнути до ліжка дівчину ватажка місцевої банди».

Але навіть за таких кричущо-ганебних обставин, коли смерть Комети стукає у серце будь-якій нормальній людині, стверджувати, що цей персонаж «почувається як „страшний звір Апокаліпсису", тобто має передчуття „страшного суду" над злими силами», і що «до того ж помітна чітка паралель із постаттю Ісуса Христа» [Пуніна – 2016: 140] – це, як на мене, вже навіть не перебільшення, а радше профанація – і «страшного звіра Апокаліпсису», і постаті Христа, і образу Комети.

Не склалося цього разу у О. Пуніної і з компаративістикою, але не у тому сенсі, що ця авторка вибрала невдалий компарантум, а у тому плані, що, намагаючись якнайбільш дошкульно охарактеризувати образ маніяка, науковиця зазначила, що цей «персонаж має потяг» до «різких, неприємних запахів» і, зокрема, до запаху сечі [Пуніна – 2016: 138]. Але як тоді бути, наприклад, із образом Леопольда Блума – головного героя славетного роману Д. Джойса «Улісс», – що «над усе <…> любив смажені баранячі нирки, які залишали в роті тонкий, ледь відчутний запах сечі» [Джойс – 2015], і що надається найбільше хіба тільки на звинувачення у вуайєризмі?!

Проте я не буду вже більше прискіпуватися до інших «дрібниць», а на останок дозволю собі ще кілька зауваг стосовно висновків з приводу роману «„Дофін Сатани", у якому за допомогою потворного у вигляді нарочитої експресивної натуральності, створеної передовсім ольфакторним конструктом, О. Ульяненку вдається естетично осмислити „мерзотний Всесвіт" [за М. Уельбеком] сучасності, який людина здатна перебороти, знайшовши шлях до Бога як Духу» [Пуніна – 2016: 143].

Отже, не будучи спеціально обізнаним у тонкощах теології, я не відчуваю для себе коректним трактувати проблематику Трійці, тобто Бога-Отця, Бога-Сина і Святого Духу, але навіть мені, людині, далекій від цих релігійних колізій, є більш ніж очевидним, що у цьому разі йдеться про триєдність, коли ці три сутності розглядаються нероздільно-незлитими. Тому «шлях до Бога» і є, сказати б, за замовчуванням шляхом до Духу, а також шляхом до Ісуса, ну, і навпаки – така ось ідеалістична діалектика. Хоча, до речі, іншої, крім ідеалістичної, за переконаннями Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, бути і не може.

Разом з тим, на моє переконання, навіть «знайшовши шлях до Бога» у будь-якій іпостасі, «перебороти» – тим більше «естетично осмислений „мерзотний Всесвіт" сучасності» – людина все ж таки ***не*** здатна – і тому́, що незрозуміло, як можна та й навіщо «поборювати» «естетично осмислений „мерзотний Всесвіт"», і тому́, що «мерзотному», якщо вже бажаєте, Всесвіту глибоко байдуже як до нас, так і до наших амбіцій, бажань, прагнень, почувань, емоцій і чого там ще?!

Зрештою, що́ там Всесвіт, та і які можуть бути претензії до нього взагалі, якщо навіть більшості людей переважно байдуже до іншої більшості. Відтак спільним у цій ситуації і для письменника, і для певної частини критиків його роману стає чи не цілковите спантеличення у зв'язку із тим, що пояснити якимись раціональними причинами, чому людина це робить, тобто вбиває чоловіків, ґвалтує жінок, знущається над дітьми, і, – либонь, ще більш важливо! – як вона взагалі може таке робити – отже, пояснити це, керуючись хоч якоюсь логікою, просто нікому не до снаги.

Внаслідок цього і постає нагальна необхідність, з одного боку, автору вдаватися до ірраціональних аргументів, позаяк неможливо не враховувати той факт, що Олесь Ульяненко був не тільки людиною віруючою, а й, за спогадами його друзів і знайомих, а також за його особистими уявленнями про підстави красного письменства, визначався схильністю до містичного сприйняття дійсності. Натомість, з іншого боку, слідом за ним і фахові реципієнти, певно, змушені брати за основу буцімто наукової аналітики

містично-релігійне обґрунтування того, що не вкладається у пересічні уявлення про елементарний здоровий глузд.

Втім парадокс полягає у тому, що використання трансцендентальної аргументації обертається ще більшими суперечностями, ніж за умов раціонального підходу.

Зокрема, можна як завгодно інтерпретувати образ «Ангела», з появи якого у свідомості Білозуба починається криваво-бузувірський шлях останнього, але якщо йтиметься про певний різновид метафори, то завдяки своїй термінологічній умовності це принаймні нікого і ні до чого не буде зобов'язувати. Та якщо цей образ сприймати безпосередньо – або як помазаника Божого, або як посланця Сатани, або як просто інфернальну чи потусторонню істоту, то тоді треба, як це і зробили, до речі, і Н. Тендітна, і О. Пуніна, визнати маніяка «знаряддям потойбічних сил» або «інструментом <…> світового зла <…> спрямованого проти життя», а тих/того, хто ним керує, зацікавленим(-и) у жахіттях, які чине цей персонаж.

Адже проблема полягає у тому, що у світі, у якому існує Бог, «й волосина вам із голови не загине» (Лк. 21 18), не говорячи вже про те, що буцімто хтось інший, крім Нього, може собі дозволити на власний розсуд керувати життям і смертю тих, хто створений за образом і подобою Його. Щобільше, в описі того, що відбувалося під час першого вбивства, жертвами якого стала сусідська родина, що складалася із чоловіка та жінки і двох працівників, які робили у їхній квартирі ремонт, без натяків та алюзій на вищу силу, щоправда, бодай макабричних, вочевидь, не обійшлось.

Так, уже після того, як Білозуб «зайшов до квартири впевнено <…> І відразу, у передпокої, загнав у горлянку кухонного ножа працівникові», після того, як він з дюбельного пістолету «вистрелив прямо у скроню» хазяїну, а потóму «вистрелив у груди» другому робітнику, після того, як він «взяв ніж, перерізав вени на руках ще живим: господарю і робітникові», і після того, як він «вийшов швидко з кімнати і скоро повернувся з головою її чоловіка», а потім «розщібнув штани і спробував її взяти», – отже, після усього цього «його погляд натрапив на тоненьку чорну книжечку,

яка була нічим іншим, як баптистською Біблією». І «його як хто стусонув у живіт, в самé сонячне сплетіння, розкидавши тріщини болю всим тілом, що спліталися в один вузол, викручуючи зуби». І він «на чотирьох, пускаючи липку слину, соплі, сукроватицю <…> заповз до кухні», де «жінка стояла на колінах і молилася».

І якщо це все вже трапилося, то можна було б… принаймні дуже хотілося б сподіватися, що цей жах хоча б припиниться. А, можливо, божественна присутність, яка у такий спосіб давалася нібито взнаки, розверне час у протилежний бік, і «голови жертв» не будуть більше «лежат[и] на югославському журнальному столикові», а бідолашна жінка вимолить все ж таки припинення страждань.

Втім ніщо і нікуди не повернулося і не припинилося. Навпаки, «чим жінка більше просилася, тим більше це його дратувало, викручувало у паху, і йому хотілося робити з нею все заборонене для нього, невимовно чарівне, гибле, чого не робив ніхто більше; і чим настирніше лунали крики її прохання, чим більше лилися сльози, тим лютіше, аж до власного ридання, він робився навіженим, захопленим, як хлопчисько». І навіть «врода не рятувала більше її, ні, вона ніколи не рятувала її, вона злила, сердила Івана».

А тому він «ударив жінку в живіт ножем. Навалився, взяв її, вірніше спробував, але вона завалилася на бік, довго і сильно билася та виривалася, покриваючи тишу несамовитим монотонним вереском, а він намагався закрити долонею їй рота, так, щоб не покусала пальці». І вже «жінка перетворилася на великого червоного від крові черв'яка. Але він все ж таки надушив її, взяв у крові, як розпанахану рибину».

Проте і на цьому нічого не закінчилося. Та чи варто продовжувати далі мордуватися разом із цією безіменною сіромахою? Адже у тих, у кого віра у всеблагого Бога є незаперечною константою, обов'язково знайдуться аргументи і на захист Всемогутнього, який са́ме так карає грішників, і, відповідно, для закидів грішниці, що заслужила са́ме на таке покарання, адже Білозуб лише «знаряддя потойбічних сил» та «інструмент <…> світового зла», чи не так?!

Щобільше, не переконає таких вірних навіть смерть шестирічного сина Шестєрова, якого «знаряддя» Білозуб «взяв за чуприну <…> підняв як кролика» і «одним махом <…> розірвав горлянку від вуха до вуха», а «другим – відтяв зовсім». Або страждання дітей «його першої вчительки» і «першої полюбовниці Шестєрова» – «дівчинки семи років», яку Білозуб зґвалтував «на очах матері», яку «він псотив <…> скільки міг, доки внизу не зачвиркало, як у горщику з рідиною», і «хлопчика трьох» рочків, що йому цей справний «інструмент» «мисливським ножем відрізав <…> одне вухо» і «покрутив перед обличчям матері», а потóму спалив їх з матір'ю живцем.

Втім для того, щоб хоча б засумніватися, треба бути, щонайменше, отцем Панлю, одним з героїв роману-хроніки А. Камю «Чума», який все одно, незважаючи на вагання, у другій своїй проповіді стверджує, що «страждання дитини – гіркий хліб наш, але без цього хліба наші душі загинули б від духовного голоду» [Камю].

І справді, заради духовності або ж шляху до «Духу» можна пожертвувати і дітьми, навіть попри те, що Христос закликає вірних «пустити» до Нього «діток», і «не боронити їм приходити до [Нього], бо Царство Небесне належить таким» (Мт. 19: 14).

Зрештою, проблема полягає не у дискусії між віруючими і невіруючими – проблема полягає у методології дослідження і у розумінні надзвичайно складних, – звісно, не тільки в емоційному плані – сенсів. І тому, аби хоча б відносно визначитися із містично-релігійною проблематикою, необхідно ствердити, що наявність чи відсутність божественної сили у роздумах, які стосуються, як мінімум, художніх, а отже, секуляризованих, текстів, засадничо нічого не змінює і не додає, тому що як остаточне рішення, так і певна життєва, екзистенційна, буттєва тощо позиція все одно залежать від особистого вибору будь-якої індивідуальності.

Отож є роман Олеся Ульяненка «Дофін Сатани», у якому, з одного боку, головний герой у буцімто нелюдський спосіб знущається з нещасних та вбиває їх, а з іншого – існує бажання зрозуміти, про що тут йдеться і цьому персонажу, і письменнику. Безперечно,

за умови застосування божественної, так би мовити, аргументації усі ці питання вирішуються не надто вибагливо, проте надзвичайно легко, хоч і вкрай суперечливо та непереконливо. Але разом з тим закономірно насувається висновок, за яким якщо подібне є можливим, то це якраз свідчить або про відсутність будь-якої божественно-потусторонньої сили, або про її кровожерність і відповідальність за злочини тих, кого було створено за відповідним зразком.

Натомість у протилежному разі, якщо це все розглядати як справи суто людські і позбавлені будь-якого містичного підґрунтя, то такий підхід є набагато складнішим, втім він все ж таки заслуговує на те, аби принаймні спробувати.

Зокрема, О. Пуніна на початку свого шкіцу, присвяченого «Дофіну Сатани», зазначила, що основу твору становить «неприйняття навколишнього світу» [Пуніна – 2016: 125, 126]. Цій тезі вторує і А. Горнятко-Шумілович, яка вважає, що «джерела жорстокої прози великого Ульяна слід шукати, подібно як у випадку російської „чорнушної прози”, в суспільно-політичних перемінах післягорбачовських часів», оскільки, на думку дослідниці, «молоді прозаїки, у тому числі Ульяненко <…> намагалися по-новому показати трагізм дедалі більше розчарованого українського суспільства, його поступову деградацію, досліджувати граничні стани скалічених душ» [Горнятко-Шумілович – 2015: 190].

Немає сумніву у тому, що суспільно-історичне тло, на якому формувався письменник і на якому поставали його твори, знайшло своє відображення у романах митця. Але навряд чи можна стверджувати, що це внаслідок «неприйняття навколишнього світу» і «поступової деградації» українського суспільства Іван Білозуб не просто у стані нападу люті випадково вбиває якусь одну людину, а перетворює вбивство на довготривалу, багатосерійну містерію – містерію, яка визначає сенс його існування.

Так, звісно, жити в українському суспільстві й епізодично чи навіть перманентно не відчувати непогамовної фрустрації вкрай складно. Втім якби це була універсальна підстава для повсякчасної і тотальної агресії, то від українського суспільства вже давно

і нічого не лишилося б. А тому і ця екстралітературна обставина так само, як і потусторонні сили, не тільки не здатні щось пояснити, а навпаки, ще більше заплутують розуміння проблеми.

Отже, як мені здається, шукати відповіді необхідно все ж таки не назовні, а всередині. І одним з таких, причому продуктивних напрямів дослідження я схильний вбачати в олфакторних та інших чуттєвих способах сприйняття.

Своєю чергою, доволі показовим мені видається той факт, за яким О. Пуніна обмежилася аналізом, власне, тільки одного чуттєвого способу сприйняття, бо засадничо навряд чи щось змінилося, якби навіть ця авторка так само, як і А. Горнятко-Шумілович, додала до цього списку ще зорові, тактильні і смакові відчуття [див. Горнятко-Шумілович – 2015].

Адже справа у тому, що, по-перше, і А. Горнятко-Шумілович у підсумку спрямувала свій аналіз назовні, запропонувавши, зокрема, рецептивний вимір розуміння твору, за яким їй йдеться не про зміст роману, а про читацьку реакцію на нього. Внаслідок цього дослідниця доходить висновку про те, що, з одного боку, «Ульяненкові книжки безперечно зумовлюють у читача відчуття відрази у зіткненні з негативними героями, поведінка яких заходить у цілковиту суперечність із моральними й естетичними принципами пересічної людини», і «це викликає гнів і незгоду на чорнушність Ульяненкового світу» [Горнятко-Шумілович – 2015: 196]. А з іншого боку, науковиця всупереч щойно ствердженим раціям наполягає на тому, що «проза Ульяненка має сприйматися не як „суцільне збочення”, але як емоційний заклик до людей схаменутися, покаятися» [Горнятко-Шумілович – 2015: 197], позаяк, взявши у союзники М. Р. Стеха і самого письменника, А. Горнятко-Шумілович на завершення своїх студій закликає, «незважаючи на чуттєво-емоційний дискомфорт, що відчуває вразливіший реципієнт Ульяненкових текстів <…> просто читати» «цього прозаїка», додатково вмотивовуючи свій заклик тим, «що „Ульяна” більше не буде, а без нього українська література здається менш яскравою і виразистою», а також тим, «що він просто не давав задрімати сучасній людині» [Горнятко-Шумілович – 2015: 199].

Натомість, по-друге, складність, пов'язана з аналізом елементів чуттєвості, полягає ще й у тому, що кожен з них спрямований на окремий аспект, який для забезпечення вірогідності потребує синтезованого підходу. Проте це не завжди можливо, а радше неможливо в принципі як через об'єктиві, так і через суб'єктивні причини. І текст роману Олеся Ульяненка «Дофін Сатани», попри його так само, як і в інших творах, виразно і більш ніж радикально репрезентовану тілесність, свідчить про те, що цього рівня соматичності аж ніяк недостатньо для аргументованих доказів і переконливих висновків.

Своєю чергою, необхідно зазначити, що загальний пошуковий рух, спрямований на дослідження внутрішніх, а отже, тілесних чинників, тим більше у творах такого штибу, який демонструють романи українського митця, мені видаються доволі перспективними. Але ефективність розгляду цих тілесних корелятів залежить від їхнього кшталту, який має, на мій погляд, стосуватися не якихось хоч і важливих, проте локальних аспектів, а тілесності всеохопної та тотальної, як-от, наприклад, у випадку з тими ж таки корелятами свободи, бажання чи спокуси, про які, зокрема, йшлося у попередніх розділах.

Натомість цього разу найбільш адекватним і до жанру роману, написаного формально як «крутий» детектив, і до його різновиду, тобто соціально-детективного жанру, є корелят болю.

Так, на думку авторки дисертації з прикметною назвою «Філософія болю» [див. Хайдарова – 2003] Г. Хайдарової, «на відміну від багатьох інших переживань (заздрості, скорботи, радості та ін.), біль є неминучим для всіх. Адже біль не зумовлений часом, на відміну від старості, смерті, і не залежить, як хвороба, від стану організму» [Хайдарова (5)].

Таким чином, «біль дається кожному як первісний досвід, а тому має об'єднуючий усі живі істоти характер», через що, як вважає ця філософиня, біль може бути визначений як «онтологічна передумова існування» [Хайдарова (5)].

З твердженнями Г. Хайдарової перегукуються і роздуми німецької дослідниці Х. Мейєр, яка переконливо довела, що «художній

образ болю завжди виконує інтегруючу функцію, оскільки виражає одне через друге, а тому є усі підстави для того, аби розглядати цей образ як позитивний жест, який здатен призвести до звільнення» [цит. за Хайдарова (3)],

Вторує наведеній вище думці і німецький психіатр Г. Кранц, який також вважає, що «біль є інтегруючим складником нашого „Я", якому [складнику] ми інколи завдячуємо усвідомлення цього „Я"» [цит. за Хайдарова (2)].

Сказати б інакше, якщо навіть біль і не «може бути першопричиною, через яку однозначно запускається причинно-наслідковий ланцюжок» [Хайдарова (2)], то все одно, на думку тієї ж таки Г. Хайдарової, «зустріч з болем – це зустріч із самим собою поза простором і часом» [Хайдарова (4)].

При цьому необхідно також мати на увазі, що, за переконаннями Г. Хайдарової, «про біль важко писати абстраговано, як, з іншого боку, неможливо ухопити його і безпосередньо», оскільки «той, хто потерпає від болю, не здатен до рефлексії (йому потрібна допомога), а кому біль дошкуляє, тому складно його адекватно зрозуміти», і тому навряд чи можливий «загальний масштаб для раціонального вимірювання болю». А отже, як вважає цитована дослідниця, «у цьому разі став би у пригоді метод топологічної рефлексії, що включає в себе такі ж нераціональні (хочеться сказати процедури) почуття, як співпереживання, жаль і співпричетність, співчуття, які передбачають залучення, „ангажоване спостереження" та спрямованість на Іншого» [Хайдарова; більш докл. про метод так званої топологічної рефлексії і про корелят болю див. Штейнбук – 2014: 22–37].

Крім того, як зазначає Г. Хайдарова, «у 80-ті рр. почали враховувати також і соціальну компоненту, внаслідок чого постала так звана шестиступенева модель BAMMPI:

- біолого-фізіологічна компонента;
- афективно-емоційна;
- мотиваційна;
- моторно-поведінкова;
- перцептивно-оціночно-когнітивна;

- інтерперсонально-соціальна» [Хайдарова].

Втім ці складники, залишаючись зовнішніми характеристиками вияву кореляту болю, мало що додають до розуміння останнього, який за своєю «природою є таким, що, з одного боку, через тотальне панування відвертає, відлучає від усього іншого». Але разом з тим «зосереджує увагу, центрує, відокремлює людину», і справді «поєднуючи її з усіма тими, хто страждає», а це, своєю чергою, «забезпечує основу для розуміння творів мистецтва. З іншого, натомість, боку, біль, на переконання переважної частини дослідників, не надається на виконання функції комунікатора, бо від нього відвертаються, його уникають, його не приймають, не поділяють і не розуміють» [Хайдарова (5)].

Щобільше, «біль повідомляє про істину присутності, він щось передає», при цьому «передаючи і повідомляючи про щось, він повідомляє про себе; транслюючи щось, транслює себе», адже «у посланні, переданому за допомогою медіа, закладено повідомлення і про сам медіум». А відтак, як цілком переконливо наполягає Г. Хайдарова, «біль сам є посланням, але посланням, нероздільним зі своїм конкретним змістом. Він повідомляє про неможливість, про опір, про несилу терпіти його і про необхідність його розділити (тобто взяти участь і тим самим зменшити біль)» [Хайдарова (5)].

Проблема, однак, полягає у тому, що, як слушно зауважує в іншому місці Г. Хайдарова, той самий «біль ділить світ на тих, хто страждає, і всіх інших» [Хайдарова].

Але у цьому сенсі текст роману Олеся Ульяненка становить більш, ніж ілюстративний взірець чи взірцевий зразок того, як біль, від якого потерпають практично усі основні персонажі твору, утворює центральний стрижень, що у суттєвий спосіб детермінує розвиток сюжету і всіх тих трагічних колізій, з яких складається зміст книги.

Так, від болю цілком очікувано потерпає Ракша. Проте не тільки тоді, коли він чи не маніакально занурюється у виснажливі пошуки Білозуба і, повертаючись знесиленим додому, відчуває, як «юдольне запустіння виклика[є] думки про намарність людського

існування». А це, своєю чергою, «асоцію[єть]ся у нього з незрозумілим, пекучим *болем* [тут і далі курсив мій. – Ф. Ш.], що ганя[є його] містом від дому до дому» і що засвідчує його внутрішнє переконання, за яким «він <…> знав, що так необхідно», а тому «вороття назад немає», поки злочинець продовжує залишати за собою кривавий слід.

Натомість полковник Ракша ще й вдається до філософсько-онтологічних, а навіть пафосно-патріотичних рефлексій стосовно кореляту болю, бо, як виявляється, цей персонаж «давно почав розрізняти *біль* від людського щастя», дійшовши висновку про те, що «отой *біль* і є людське щастя» і що, попри факт, за яким він «останні роки <…> ходи[ть] навзирці зі смертю», йому «прийдеться покласти перед ногами жінки весь *біль*, всю любов, всю жагу цього народу, до якого він належав, що його несправедливо кривдили скільки століть».

Звісно, інші персонажі, поза Іваном Білозубом, до такого рівня рефлексії не доходять, але від цього їхня причетність до переживання болю аж ніяк не стає менш дотклива. Зокрема, це стосується і матері Білозуба Марії, яка вже на порозі смерті все одно відчувала, що «сморід, задуха, *біль* – для неї прикра тимчасовість, наче несвоєчасна зупинка трамваю посеред пустирища старого кварталу».

Це так само прогнозовано має стосунок і до Комети, який «між пиятиками <…> багато читав, з *болем* спостерігаючи за старіючою матір'ю, що пускалася берега далі і далі, розуміючи, що нічого не може вдіяти, як не зупинити вітер, бо тут править той і влада у нього зовсім інша, коротка і жорстока».

Не уникнули прикрих переживань і зовсім другорядні персонажі. Серед останніх необхідно вказати і на коханця Білозуба Річчі, який через те, що «Іван не з'являвся тиждень», «занудьгував. У нього пропав апетит <…> І <…> Розширеними від *болю* зіницями Річчі подивився на світ».

Слід згадати у цьому контексті і коханця Ліліт, який «утік від неї. Не витримавши розбещеної краси, майже ренесансової вроди, лякаючись витонченого, але непрагматичного, чоловічого

розуму», і який «навіть закричав на вікна, коли Ліліт, заливаючись слізьми, дивилася у спину, а він розвернувся перекошеним *болем* і люттю обличчям, швидко, по-хамськи інтелігентно захаркався: „Гермафродитка хєрова!!! Кому ти тут потрібна?!”».

А також складно оминути увагою та потрібно разом із Ракшею «пригада[ти] обличчя Бондаренка, що ніколи у житті, скільки він його знав, не проймалося ані сумом, ані відразою, але тоді», коли міліціянти опинилися на місті першого злочину маніяка, «видно було, як нелюдський *біль*, що прийшов наче іззовні, заставив сльозитися його [Бондаренка] безвиразні очі, а страх пересмикував німе, як маска, обличчя».

Втім парадокс полягає у тому, що тотальність зображеного у романі болю розповсюджується і на того, хто є його безпосереднім фундатором та продуцентом, тобто на Івана Білозуба.

Виникає навіть враження, за яким найбільше від болю, крім, звісно жертв, мордується, власне, сам убивця. Адже можна сказати, що його життя починається са́ме з відчуття болю, тому що одним з перших спогадів з його дитинства, був спогад про хворобу і смерть матері, «коли Марію ще не привезли з трупарні», а «Іван з кутка спостерігав за людьми в чорному» та «почув удари дзвонів, і зіскулився від *болю*, наче хто усмалив по яйцях, а до вуха доносилося не що інше, як хто спалював велетенські коробки сірників: з’явилося обличчя, – так собі просто зависло серед золотої маяти осені, і нахабно наказало, щоб він їх усіх повбивав. Іван не мав нічого проти, але був надто малим, проте все навколишнє викликало у нього відразу». Втім «коли пика зникла, Івану *боляче* різало в пахвині і викручувало нирки».

Разом з тим і сюжетна історія Білозуба теж починається з відчуття болю, що виник «наприкінці тижня, коли гуркіт доріс максимальних частот, затряс могутніми ударами децибелів, вибиваючи з його голови, Івана, найдорожчі і найсокровенніші думки». І тільки завдяки тому, що «до нього підступився Ангел <…> Все перестало *боліти*, як заніміло».

Біль, крім цього, не тільки супроводжує історію Білозуба, а й у суттєвий спосіб її і зумовлює, оскільки «його *біль*, його *лють*»,

наприклад, передують першому злочину і до того ж ніби оздоблюють цей злочин у той момент, коли «погляд [вбивці] натрапив на тоненьку чорну книжечку, яка була нічим іншим, як баптистською Біблією», і «його як хто стусонув у живіт, в саме сонячне сплетіння, розкидавши тріщини *болю* всим тілом, що спліталися в один вузол, викручуючи зуби».

Болем також певною мірою і завершується чи, точніше, рокується завершення історії маніяка, який перед тим, як потрапити до рук полковника Ракші і перетворитися на цілковиту нікчему, під час побачення з Ліліт, «розімлівшись, сидів за столиком, самотній, маленький», але при цьому «упивався своєю силою, як упивалася своєю вродою Ліліт», і мріяв про те, як «вона буде його жінкою. Навіть сьогодні», і «він перестане убивати». І «вони поїдуть далеко <…> А непорозуміння зітре час. Це в його силі. Але щось буркало і тривожило його <…> непокоїло його, турбувало, як хто бив легко, але *боляче* у тім'я».

А ще Білозуб так само, як і Ракша, рефлексує з приводу болю і у якийсь момент «він напросто, колупаючись в зубах, з переляком, радісним та невгамовним, як у квітні місяці, зрозумів, що оті виступки, опуклості, дірочки в зубах, свеблячка *болю*, а не сам *біль*, не що інше, як саме його найдовше, найстрашніше, найнужденніше, найпрекрасніше його життя, і воно, оте копирсання, складає невід'ємну частину, воно складає розуміння, життєвий шлях і наснагу».

Зрештою, «він уперто, з насолодою приймав *біль*, як щось те, від чого може вилікуватися», і болем Білозуб виправдовував також свою кровожерність, вдаючись якось до короткої та агресивної дискусії із філософом, якого маніяк зустрів у парку, і стверджуючи, що «на то він і мертвий, щоб навік утішитися», адже, на думку Івана, «мертвому немає сорому, ані *болю*, ані страху… кошмарних снів».

Таким чином, якщо узагальнити наведені вище рації та приклади, то можна дійти декількох цілком обґрунтованих висновків.

По-перше, той факт, що у випадку із корелятом болю у романі Олеся Ульяненка «Дофін Сатани» йдеться переважно не про

фізичний біль, засвідчує коректність розгляду цього кореляту як елементу художнього дискурсу. Тим більше що, на думку німецького філософа Д. Кампера, біль розглядається передусім як можливість залишатися живим, як потенція, що дозволяє закарбувати у собі всю складність світу, а не лише його абстрактний зріз чи зліпок [Кампер – 2010: 102].

По-друге, корелят болю відчутно присутній в аналізованому творі тому, що і назва останнього, і непоодинокі відсилки до відповідної релігійної символіки недвозначно свідчать про зв'язок із «християнською вірою, надзвичайно важливу частину якої становить [власне] зустріч із болем» [Хайдарова].

У зв'язку із цим історик мистецтва К. Ван ден Берг ставить питання про те, чому в історії мистецтва наявна величезна кількість образів, які демонструють біль, смерть і вбивство, та що означає той факт, за яким центральним образом християнства стають сцени, що зображають страждання і катування персонажів, починаючи з Ісуса Христа?

Отож основна ідея цієї авторки полягає у тому, що відповідні образи детермінують емоційний відгук, який, своєю чергою, слугує у якості «гальмуючої поверхні», сприяє «самоконституюванню», а також провокує «на творення сенсів». Або, сказати б інакше, за К. Ван ден Берг, «той, хто переживає біль – навіть якщо це відбувається не з його власної волі, починає у специфічний спосіб „розуміти" себе у своєму ставленні до світу, і це розуміння є завжди культурно зумовленим» [Берг – 2007: 175].

А відтак, по-третє, мені здається, що наведену щойно інтерпретацію можна поширити і на того, хто такий біль завдає. Адже містерія неможлива тільки за участі мучеників і тих, хто кричить «Розіпни!» – для повноти картини потрібен ще кат! Який подеколи «вмиває руки», та частіше все ж таки не цурається «брудної роботи».

У цьому сенсі прикметною є на перший погляд не зовсім зрозуміла сцена під час першого вбивства, коли Білозуб, повідрізавши голови хазяїна квартири і двох його найманих робітників,

поскладав їх на журнальному столику і «вичитав лекцію, цілу промову головам».

Щоправда, зміст «лекції» залишився невідомим, але це немає принципового значення остільки, оскільки сенс згаданого епізоду полягає, на мою думку, в пародійному обертанні відомого біблійного сюжету, пов'язаного із відтятою головою Івана Хрестителя заради дочки Іродіади Саломеї, яка аж так невірогідно втішила своїм танцем царя Ірода, що «поклявся він їй: „Чого тільки від мене попросиш, то дам я тобі, хоча б і півцарства мого!"» (Мр. 6: 23).

Цим, власне, «Іродом» і водночас воїном, який відсік голову Івану Предтечі, вочевидь, напівпритомно усвідомлює себе Білозуб, а у жінці він, певно, вбачає Саломею та Іродіаду в одній особі. Проте згадане пародійне обертання легендарної історії призводить до того, що під «ніжну музику Сен-Санса» танцює не жінка, яку він змушує вдягнути святкову сукню і приготувати йому їжу, – мотив танцю, так само макабрично-пародійно обернений, виникає у зв'язку із «хазяїн[ом] кватири, одягнени[м] у шикарні, майже небесного кольору джинси», бо «його напрацьовані, дужі, як у вантажника, руки, викручені так, наче у танці святого Віта» .

У цій же макабрично-оберненій площині можна, либонь, інтерпретувати і маніпуляції Білозуба з тілом самої жінки, адже перед тим, як «він ухопив сокирку для м'яса і одним махом стяв їй голову», «він засунув їй тесака в анус, і з приємністю, з нечуваною насолодою слухав пронизливе, наче осінній вітер, верещання».

І підставу для можливості са́ме такого розуміння становить визначення маніяка у тексті роману та, зокрема, безпосередньо у згадуваному епізоді як такого, що «був людиною вихованою, чемною і культурною», бо коли «зовсім нехотя він відригнув з'їдене, досить сито і смачно», то «засоромився», адже «йому зробилося дуже ніяково», оскільки «його привчили, що такого робити не можна» .

Відтак, учетверте, цього «культурного» індивідуума на іншому рівні позначено ще «дофіном Сатани» не тому, що Білозуб і справді мав якусь причетність до цілком вигаданого персонажа, а тому,

що і для цього протагоніста, і для його автора – це єдиний спосіб хоч якось і хоч через якісь культурні процедури, – а інших процедур, придатних для такої мети, властиво, і немає! – тепер вже дискурсивно, спираючись на релігійний претекст, легітимізувати в особі образу Івана Білозуба канібальське збочено-криваве підґрунтя, що на ньому постає антропологічна істота, яку зазвичай ще називають людиною.

РОЗДІЛ 7. «І ЗНЯВСЯ ДИМ» «ТАМ, ДЕ ПІВДЕНЬ»

І мені здається, що сталося це невипадково, оскільки, як відомо, диму без вогню не буває. Втім, нехтуючи особистими рефлексіями[9], варто все ж таки зосередитися на об'єктивному аналізі твору, який, на відміну від багатьох інших книжок Олеся Ульяненка, спровокував (твір) чи не справжній шал професійних відгуків.

Щоправда, зміст цих порівняно численних фахових відлунь здатен призвести, либонь, до якогось шизофренічного стану, що зумовлюється прямо протилежними твердженнями колег-критиків і літературознавців. Причому суперечливість висловлюваних рацій стосується навіть такого, на перший погляд, очевидного питання, як жанрова приналежність «…Півдня».

Зокрема, О. Пуніна свідомо пристала до позиції, за якою, «Там, де Південь» – це роман [Пуніна – 2016: 206]. Аналогічної думки дотримуються як інші вітчизняні автори, наприклад, І. Монолатій [Монолатій], О. Соловей [Соловей – 2010], І. Бондар-Терещенко [Бондар-Терещенко] тощо, так і російська перекладачка О. Мариничева [Мариничева – 2011].

Своєю чергою, Б. Пастух, навпаки, заперечив причетність книги до жанру роману і висловив припущення про те, що «твір називають романом через прагнення хороших продажів» і що «подібні процеси відбуваються повсюдно» [Пастух]. Анітрішки не переймаючись цією проблемою, Я. Дубинянська та Ю. Кропив'янська просто назвали «Там, де Південь» повістю [див. Дубинянська; Кропив'янська]. А Н. Тендітна (цього разу зі співавтором) взагалі

---

[9] Справа у тому, що, читаючи цей твір, я відчув, як ніби повертаюсь у свою буремну юність, коли служив, – до речі, са́ме з 1979 по 1981 рр. – у в/ч (військовій частині) № 74955, розташованій десь між Першою і Другою Слобідською у славному місті – у Миколаїві.

Ну, там, де Південь…

Адже «цей теплий південний вітер, найболючіший вітер у світі… Я [теж] ніколи його не забуду» [Ульяненко – 2017: 33].

вдалася до недиференційованого і узагальненого визначення – «твір» [Тендітна].

У цьому плані видається прикметним і той факт, що першодрук харківського видавництва «Треант» за 2010 рік «Там, де Південь» було позначено як «роман». Натомість у другому виданні видавництва «Люта справа» за 2017 рік книгу було марковано як «повість». Таким чином, критичні розбіжності серед окремих, згаданих вище, а також незгаданих персоналій було офіційно засвідчено паперовими «документами», які ледь не «законодавчо» підтвердили легітимність обох генологічних версій.

За окреслених обставин стає цілком очевидним, що шляхом суто статистичних преференцій цю проблему навряд чи до снаги здолати. Бо, мабуть, розбіжність наведених позицій детермінована передусім кількісними чинниками, тобто сторінковим, так би мовити, обсягом твору [див. також, наприклад, Славінська; Коцарев].

Звісно, тут не місце і не час розглядати проблему роману, проте, як мені здається, не треба нікого переконувати у тому, що адекватна та аргументована ідентифікація жанру будь-якого тексту суттєво впливає і на розуміння змісту останнього. Простіше кажучи, книгу Олеся Ульяненка можна назвати й елегією! Але тоді у який спосіб позначати поетичні перлини, скажімо, А. Шеньє, Новаліса чи І. Франка?!

Відтак необхідно ствердити, що більш вірогідно, на мою думку, виглядають тези, за якими жанр роману обґрунтовується не кількісно, а все ж таки якісно, і отже, за якими цей жанр передбачає насамперед змалювання народження та становлення особистості через опозицію і протидію зовнішнім та/або й внутрішнім обставинам. Чи якщо скористатися бодай крилатим висловом М. Бахтіна, то жанр роману описує героя, який є «або більше за власну долю, або менше власної людяності» [цит. за Бовсунівська – 2009: 364].

Зрештою, можна і перевернути цю максиму, а тоді йтиметься про героя, що є або меншим за власну долю, або більшим за власну людяність, позаяк з антропологічної точки зору переважна частина персонажів принаймні сучасної літератури на загал і,

безперечно, чи не всі герої Олеся Ульяненка зокрема, починаючи з Лорда-Йони і Горіка Піскарьова, власне цілком вписуються у ту чи іншу формулу.

За окресленої перспективи стають почасти зрозумілими і причини змістових суперечностей між критиками аналізованого ***роману*** остільки, оскільки для тих з них, хто вважає цей твір повістю, більш важливим є або те, що, «читаючи „Там, де Південь", місцями потрапляєш в абсолютний стильовий магнетизм автора, з якого важко вирватись, а при читанні відірватись» [Пастух]. Або те, що «найкраще у книжці Олеся Ульяненка – свинцеві хмари над морем і лиманом, задушлива південна спека перед грозою, безлюдний пляж, тепле каміння на березі впритул до води», бо «са́ме вони, єдині в його прозі, стверджують сенс, красу і цінність життя» [Дубинянська; див. також Коцарев]. Або у кращому випадку те, що герой чи, точніше, «його позиція дозволяє маневри і дає можливість побути в ролі стороннього спостерігача, на відміну від тих, хто борсається внизу, а отже – абстрагуватися від стихії, зафіксувати її й осмислити» [Кропив'янська].

Сказати б інакше і відповідно до жанрових конвенцій повісті, у «Там, де Південь» є все, що завгодно: і «магнетизм автора», і неповторно-прекрасний південний пейзаж, і опис «життя різноманітних злочинців та кримінальних угрупувань» [Тендітна; див. також Балова; Моцар; Нестелєєв[10] тощо] і навіть позиція певного героя, проте самого героя, за цими уявленнями критиків «Там…», фактично немає. Адже цей жанр «переймається» більшою мірою розповіддю про, так би мовити, «фізіологічний нарис» подій, які трапляються з персонажами, і у такий спосіб займає проміжне становище між оповіданням, що концентрується на події, і романом, який зосереджується на внутрішній історії протагоніста.

[10] Назва короткого допису М. Нестелєєва, на який я тут посилаюсь, майже співпадає із другою назвою цієї монографії абсолютно ***випадково***. Хоча я і сам дивуюсь, що такий збіг, який я виявив аж через півроку після початку роботи над цим дослідженням, є поодиноким!

Разом з тим не все так однозначно і з позицією тих, хто розглядає «Там, де Південь» як роман, тому що тут спостерігаються певні крайнощі.

Зокрема, О. Пуніна, залишаючись послідовною стосовно своїх високих релігійно-моральних засад, ствердила, що «найголовнішим відкриттям та знанням» героя на прізвисько Штурман була «людина, яка прагне Бога, тобто певного морального Абсолюту» [Пуніна – 2016: 210]. А О. Соловей пішов іще далі і у підсумку аналізу роману Олеся Ульяненка наголосив на тому, що певне «мінімальне знання про життя, яким володіє письменник», останній «невтомно пакує в художні твори, видаючи їх за всього-на-всього літературу, тоді як насправді маємо справу з майже суцільним сакральним текстом» [Соловей – 2010].

До менш високого, але не менш пафосного висновку доходить у своїх студіях й І. Монолатій, який вважає, що зміст роману «Там, де Південь» полягає передусім у «нестерпн[ому] бажанн[і] героя змінити „отруєний пейзаж” (вислів М. Поллака), вийти зі своєрідної резервації забуття, віднайти новий хронотоп/тіло задля власної свободи», а цим хронотопом, на думку критика (щоправда, не зовсім зрозуміло чому?!), «було/є/буде „Велике місто”, столичне, Київ» [Монолатій].

Певною мірою вторує цим піднесеним формулюванням і позиція О. Мариничевої, переконаної у тому, що це любов, чи то пак кохання, яке «„всё прощает” і „никогда не перестаёт”[11], наповнює оповідь повітрям та світлом, дає силу жити далі» [Мариничева – 2011].

А з іншого, натомість, боку, цим патетичним, хоч, звісно, і не позбавленим певних рацій судженням суперечить позиція І. Бондара-Терещенка, тому що критик майже не стримується від ущипливої іронії і дошкульно висловлюється у тому дусі, що, мовляв, «на коханні міського Мауглі до номенклатурної дівчинки-красуні роман „Там, де Південь” і збудований» [Бондар-Терещенко].

[11] О. Мариничева цитує власний переклад російською мовою роману О. Ульяненка «Там, де Південь».

Але це, до речі, і є, якщо не зважати на іронічний штиб процитованого формулювання, одне з тих основних питань, яке визначає розуміння роману Олеся Ульяненка і стосується, власне, теми твору, себто фундаменту, що цю книгу ґрунтує.

Отже, крім й І. Бондара-Терещенка, і О. Мариничевої, до думки, за якою тематичний підмурівок роману становить історія кохання, долучилися у своїх розвідках й інші автори. Наприклад, Б. Пастух висловив переконання, за яким «чорна „чорнуха" задає книжці тон песимізму, зневіри, неправедності людського життя», втім «на всьому цьому виростає квітка любові, яка потребує тяжкого плекання, аби показувати видом своїм, що життя – це не тільки хід до смерті, але і любов» [Пастух].

Як «основний сюжет роману» визначає «кохання Штурмана до Ірки» й І. Монолатій. Щобільше, цей автор навіть стверджує, що «центральна тема роману» полягає у «порятун[ку] головного героя саме коханням» [Монолатій].

Цілком суголосними ідеї «порятунку коханням» є і міркування О. Солов'я стосовно того, що для Штурмана «письменник знаходить вихід», бо «подавши найбагатшу палітру негідників, збоченців і злочинців, цей неодмінний почет диявола, він, все-таки, доволі елеґантно рятує головного героя». Як? А «дуже просто, але, – на думку критика, – не банально: його, звісно, рятує кохання. Кохання, яке для молодого злочинця спочатку є лише тваринною хіттю, але поступово щось змінюється», «бо кохання змушує думати й повертає людині людські почуття й відчуття причетности до чогось більшого, аніж є сама людина» [Соловей – 2010].

Цитує і відтак спирається на наведені щойно ідеї О. Солов'я, а також на стрижневі тези відомої праці Е. Фромма «Мистецтво любові» [див. Фромм – 2017] і О. Пуніна, яка переконана у тому, що «кохання Штурмана до Ірки, непередбачуваної, неконтрольованої жінки, є тим процесом активного проникнення в іншу людину, коли бажання пізнання задовольняється шляхом єднання» [Пуніна – 2016: 209].

Що мала на увазі у цьому періоді науковиця не зовсім зрозуміло, але навряд чи їй йшлося про те, над чим саркастично знущався

ІБТ, як сам себе у своїх дописах подеколи називає І. Бондар-Терещенко, глумливо вдаючись до цитування роману, в одному з епізодів якого, щоправда, не про Ірку, а про одну з Ольок протагоніст без зайвих церегелій відверто визнавав, що «за півгодини [після знайомства з дівчиною він вже] ставив її раком», бо «це був звичний світ, як і звичний жест: як печія, біль у шлунку, пронос, трипер, вибитий зуб» [Ульяненко – 2017: 15; Бондар-Терещенко].

Та у будь-якому разі ядуча іронія ІБТ, з одного боку, і цілковита індиферентність Я. Дубинянської та Ю. Кропив'янської щодо теми кохання, а до того ж кохання рятівного – з іншого, об'єктивно змушують висловити сумнів з приводу «високого гуманізму» [Соловей – 2010] твору Олеся Ульяненка взагалі і наведених щойно інтерпретацій зокрема.

Своєю чергою, на таку мою поставу значною мірою впливають ще два чинника, називати які треба було б за лінійною логікою, дотримуючись відповідної послідовності. Але я дозволю собі цю банальну траєкторію порушити, оскільки йдеться про місце жінки в усій цій «південній», сказати б, історії. Це означає, що, ***по-друге***, продовжуючи тему «Ірки», «Ольки» – і Сухаренко, і Коваль, а також усіх тих «бєцалок», «хорів», «хун» і просто «проституток», які «в цьому місті мало чим різнилися від блядєй» [Ульяненко – 2017: 66], необхідно ствердити таке: проблема полягає у тому, що об'єкт буцімто «рятівного кохання» важко надається навіть на статус суб'єкту, не говорячи вже про те, що «жінка для головного героя роману „Там, де Південь"» нібито «стає <…> ретранслятором найголовнішого відкриття і знання», себто «людини, яка прагне Бога, тобто певного морального Абсолюту» [Пуніна – 2016: 210].

Тож про яку жінку у цьому пасажі йдеться?!

Зрозуміло, що «бєцалок» й інших – за списком – можна винести за дужки, хоч, вочевидь, це і буде виглядати як зазіхання на «високий гуманізм» – а хоч кого: чи то письменника, чи то літературознавця(-иці). Втім і з тими трьома «кобилицями» [Ульяненко – 2017: 16], які залишаються до розгляду, питання про їхню роль стосовно «ретрансляції» «певного морального Абсолюту» виглядає якось, щонайменше, дивно, чи то пак збочено. Бо участь

в описуваних подіях Ольки Сухаренкової закінчилася дуже швидко, ницо і ганебно, навіть, зрештою, не розпочавшись. Але зовсім не тому́, що це са́ме її Штурман «ставив <…> раком» [Ульяненко – 2017: 15], – ні. І не тому́, що вона «особливо <…> обожнювала мінети» і «сосала. Досить вправно, мушу вам сказати» [Ульяненко – 2017: 16], – та аж ніяк. І навіть не тому́, що, попри ефектну демонстрацію згаданих зугарностей, «в останні години до ранку [Штурман все одно] думав про Ірку, тільки про неї» [Ульяненко – 2017: 16]. Отож все набагато і аж до відрази простіше тому́, що «Пєца на той час зачепив у Сухаренкової трипака. Розбив їй морду й лікувався – у дяді Фіми косяками драпу та уколами пеніциліну» [Ульяненко – 2017: 22].

Стосовно ж Ольки Коваль ситуація, навпаки, є надзвичайно заплутаною. Втім знову ж таки не тому́, що під час першого знайомства «Біба, поставивши Ольку Коваль раком, встромивши писком в унітаз, періщив її широким офіцерським паском» [Ульяненко – 2017: 21], – ні. І не тому́, що «сосала Олька довго, аж щелепи позводило, так вона і сказала, з передихом, Фімі» [Ульяненко – 2017: 70], – адже не все залежало тільки від її майстерності, чи не так? І навіть не тому́, що після, далебі, макабричної смерті Біби Олька «забиралася під ковдру» і «мастурбувала: на Шаші Капура, на сусідського барончука, на Бібу, на собак, котів, перехожих, словом – на весь світ» [Ульяненко – 2017: 84], – бо це, враховуючи тло і контекст, звісно, дурниці.

Натомість заплутаність ситуації зумовлена тим, що, з одного боку, так і залишається незрозумілим, чому Олька хотіла помститися Ірці Уваровій, яку вона «серед білого дня облила кислотою» [Ульяненко – 2017: 84], і Бібі – чи то з приводу заздрощів через зв’язок Біби, її коханця, з Іркою, чи то з приводу заздрощів через зв’язок Штурмана, теж її коханця, і теж з Іркою? Незрозумілим також залишилося і те, чому у першому випадку постраждав Біба, а у другому – не Штурман, а Ірка?

А з іншого боку, хитросплетеність колізій, у центрі яких опинилася Олька Коваль, визначалася тим, що так і зосталося загадкою, чому «відпатрану, як у курки <…> з синіми відкритими очима»

[Ульяненко – 2017: 41] «голубооку голову Біби знайшли під порогом Ольки Коваль» [Ульяненко – 2017: 26], якщо це вона власне нібито і вчинила таке із цим бідолахою-вуркаганом? І хто все ж таки позбавив «героя» [Ульяненко – 2017: 11] Бібу, «героя уйобочного, великого і могутнього» [Ульяненко – 2017: 18], життя, відтявши йому голову, – Спаба, який «в дільниці гордо говорив, що це са́ме він заганашив Бібу», і «розповів, як відвів його до пустого склепу й сокирою відрубав голову» [Ульяненко – 2017: 84]? Чи Олька, що, як свідчив «дєдушка, тихенький цей сексуальний маніячок» [Ульяненко – 2017: 86], «взяла сокиру, діловито так зважила в руці, й хряцнула по шиї. Біба затіпався, як курка <…> Тоді Олька розмахнулася, відвела сокиру майже до лопаток, хекнула, й голова Біби звалилася одному мєлкому під ноги. І той заверещав <…> Ну, а тоді <…> Олька стягнула тіло у склеп <…> замотала голову в поліетилен, поклала до сумки й пішла, куди – то старий не знає» [Ульяненко – 2017: 85–86].

І нарешті залишається ще Ірка. Отож формально са́ме образ доньки – так і хочеться сказати: «чорного»! – полковника, а заразом студентки, красуні і, враховуючи час описуваних подій, вочевидь, комсомолки, а до того ж ще й читачки Апулея – образ цей мав би стати центральним і таким, який міг би претендувати на статус шуканого «ретранслятора» – втім, як на мене, не став (образ Ірки себто) і не зміг би стати.

Але і у цьому разі – не тому́, що, крім античних авторів, вона прихильно ставилася також і до оргіастичних практик, зокрема, за участю доктора Альбертика і того ж таки Біби, і не тому́, що «Іра сиділа на голці» [Ульяненко – 2017: 24], – ні. Натомість ця нібито головна героїня так і залишилася другорядним персонажем тому́, що у цьому сенсі у неї не було жодних шансів щось змінити в принципі. Адже, з одного боку, це правда, що Штурман, перебуваючи, наприклад, у товаристві своєї «китаянки», цієї «ідеальн[ої] жінк[и]: замість голови – лохматка, добре готує, мало говорить і віддана, як спанієль» [Ульяненко – 2017: 89–90], – тим не менш «почав думати про Ірину: вперто, без надії, з відчаєм, страхом, а

китаянка спала безтурботно на [його] плечі» [Ульяненко – 2017: 89].

Втім правдою є і те, що, будучи разом з Іриною, Штурман «просто почав думати про ту, з білим тілом, политим засмагою, з тонкою талією й широкими стегнами, круглим задом, великими налитими грудьми й сосками завбільшки з виноградні ягоди», про її «розкосі темні очі й зовсім рівний ніс, трохи з горбинкою», а «головне» про те, що «між ногами, широкими, але невимовно стрункими стегнами, – жарке, манливе й відразливе, так, як це буває в юності» [Ульяненко – 2017: 72–73].

А, з іншого боку, сама Ірка «усміхалася тільки до себе, до свого світу, але не до» нього. «Вона закликала, затягувала [його] у свій світ – і [йому] вперше зробилося страшно там, на порозі дорослого життя», через боязнь «втратити свободу бути справжнім чоловіком» [Ульяненко – 2017: 31].

Врешті-решт до цих глибоко внутрішніх переживань, непорозумінь та, сказати б, екзистенційно-антропологічно-гендерної і водочас, либонь, нездоланної дистанційованості у фіналі роману додалася ще і фізична травма, якою Олька Коваль знівечила обличчя Ірини Уварової. Внаслідок цього спотворена зовнішність останньої поклала остаточний край їхнім стосункам зі Штурманом, якому стало снаги лише зателефонувати цій сіромасі. Та коли «вона взяла трубку», то він «стояв і мовчав. Вона продовжувала говорити, а [він] уявляв обпечене до кісток обличчя, ще щось там, і чув, як кров важкими ударами току підходить до голови». І тоді Штурман «поклав трубку», бо його «душив сміх». Щобільше, він «реготав. Пив вино і пузирив сміхом» [Ульяненко – 2017: 91].

Звісно, цю істеричну, в засаді, реакцію можна трактувати порізному. Але якщо залишатися у рамках елементарного здорового глузду, то навряд чи будь-який сміх, а тим паче сміх істеричний, можна вважати маркером, що засвідчує продуктивні реляції між антропологічною істотою та «моральним Абсолютом».

Таким чином, можна дійти цілком обґрунтованого висновку, за яким коли цитовані вище автори пишуть про «рятівне кохання» у романі Олеся Ульяненка «Там, де Південь», то вони радше

просторікують або про інший роман, або про свої особисті уявлення щодо сенсу цього високого почуття.

Натомість Ірка – це просто ще одна суто романна у літературознавчому сенсі цього слова героїня, яка переживає своє становлення – щоправда, становлення сплюндроване, але від цього все одно таке, що не перестає бути становленням. До того ж здається, що і Апулей з його «Метаморфозами, або Золотим ослом» опинився у руках дівчини не тільки для того, аби, з одного боку, вказати на інтелектуальну обізнаність та ерудованість сімнадцятилітнього Штурмана – на характеристики, які і справді виразно контрастували зі способом життя і оточенням цього персонажа, а з іншого – підкреслити кричущу і так само насамперед зовнішню відмінність між Іркою і, наприклад, «Нінкою з ЮТЗ», «хорем» Халяви, яку той зазвичай «обкладав їбуками» [Ульяненко – 2017: 22].

Можна, натомість, висловити припущення, що історія юнака-римлянина Луція використана тут із символічною метою, аби натякнути, що, попри будь-які, навіть найбільш невірогідні, містичні та карколомні метаморфози, людина все одно приречена на саму себе. Адже якби Луція і справді так глибоко пригнобив моральний занепад людей, то навіщо тоді йому було до нестями прагнути знову повернутися у людську подобу – невже задля того, аби стати жерцем Осіріса та Ісіди, теж, до речі, не надто праведних, цнотливих і гуманних богів?!

При цій нагоді треба також зазначити, що аналізований роман Олеся Ульяненка взагалі спонукав критиків до численних літературних алюзій та ремінісценцій, які, на мій погляд, мають симптоматичний характер, а тому заслуговують хоча б на невеличкий коментар. Так, І. Монолатій звертається до «поетики цвинтаря», і у зв'язку із цим дещо несподівано стверджує, що «Аляуди. Цвинтар <…> не виступає тут контрапунктом, а радше є прямо оберненим до Шекспірової трагедії „Ромео і Джульєтта"» [Монолатій]. Хоча при цьому, а також спираючись на думку О. Солов'я, критик зазначає, що «са́ме ця сюжетна ідея роману О. Ульяненка робить очевидним у ній відлуння сюрреальної збірки поезій В. Стуса „Веселий цвинтар" (1970) з її буденною і сірою реальністю патологій і

маразму щоденного існування людей-функцій» [Монолатій]. Втім, на добру справу, залишається все ж таки не зовсім зрозумілим, яким чином трагедія В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» корелює із збіркою поезій В. Стуса «Веселий цвинтар», а обидва автори і їхні твори із романом «Там, де Південь».

Натомість цитований І. Монолатієм О. Соловей виявляє все ж таки більше стриманості у плані конкретних, сказати б, алюзивних зазіхань, проте вдається, залучаючи цілі літературні напрями й історичні епохи, до понадузагальнень, за якими «герої Ульяненка в жодному разі не індивідуалізовані, – най читача не введуть ув оману навіть розлогі портретні характеристики», бо «персонажі Ульяненка – не є типи, це, радше, – на переконання критика, – емблематичні субстанції, що походять із Середньовіччя, які через бароко дійшли аж до наших часів» [Соловей – 2010].

Своєю чергою, Б. Пастух закликає «згада[ти] „Джалапіту" Емми Андієвської» на тій підставі, що «тут» дається взнаки «абсолютна свобода у витворі власної надреальності», щоправда, на думку критика, «надреальності» «пояснимої» [Пастух]. Та, ніби завагавшись через оту «надреальність» чи ще з якоїсь іншої причини, цей автор переходить у подальшому до спогадів про свої ж власні літературно-критичні алюзії стосовно… «Сталінки», у рецензії свого часу на яку він «намагався показати, що один з персонажів твору Горік – це новітній Морський Вовк в українському контексті» [Пастух].

А відтак коли вже справа дійшла до того, що стає нахабства без особливих на те підстав турбувати літературний тлін Дж. Лондона, а тим більше його капітана шхуни «Привид» Вовка Ларсена, то немає чому дивувати іншим, не менш екстравагантним та екзотичним, сказати б, ремінісцентним перебільшенням.

Зокрема, О. Мариничева вважає, що «в українському романі про юнака на прізвисько Штурман і у знаменитих „Капітанах піску" Ж. Амаду мелодії хоч і різні, проте тональності – схожі» [Мариничева – 2011].

Але усіх згаданих вище авторів, либонь, перевершив все ж таки ІБТ, який у крихітному тексті на дві з половиною сторінки

встиг згадати і «про пролетарську буденність радянського містечка і романтику приморської оази в стилі Бабеля з його „Одеськими оповіданнями” і Багрицького з „Контрабандистами”», і про те, що це взагалі «ну чисто тобі південноамериканська історія <…> у стилі Маркеса і Кортасара – тягуча і нескінченна, як приморська молодість героя, що „зникає тільки тоді, коли ти починаєш рахувати не дні і хвилини, а як їх прожити”», і навіть культовий радянський фільм «Біле сонце пустелі», щоправда, у зв’язку із образами «старш[их] ур[ок], що, наче аксакали з [того] фільму <…> сид[іли] у вилинялих тільниках під платаном з „обдертими наждаком часу щоками”» [Бондар-Терещенко].

У такому контексті алюзії І. Славінської, що майже ніяково визнала, мовляв, «„Там, де Південь” дивно нагадує інший роман іншого автора – „Місто уповільненої дії” Анатолія Дністрового» [Славінська], – звучать, ці алюзії, більш ніж цнотливо. Але це – тільки на перший погляд! Бо, як виявляється, принаймні за версією І. Андрусяка, «найближчих „попередників” „Міста уповільненої дії” <…> знайти неважко: „Місто і пси” Маріо Варґаса Льоси <…> а ще – „Володар мух” Ґолдінґа, „Смерть у кредит” Селіна, „Останній поворот на Бруклін” Селбі, „Біллі Бадґейн” Докторроу, „Механічний апельсин” Берджеса, „Поштамт” Буковскі, оповідання Віана...» [Андрусяк – 2003: 25] тощо.

Після цього вражаючого ремінісцентного екскурсу може втішити тільки те, що мені особисто жоден з авторів відповідного списку навіть на думку не спав. Втім щоб картина була більш повною, мені важко здолати спокусу навести і свій перелік, адже привабливість відповідних інтертекстуальних практик полягає насамперед у тому, що якщо порівнювати один твір із іншим, як правило, більш відомим, або вписати порівнювальний твір у низку близьких за змістом творів, то тоді можна, либонь, і спочити від виснажливих пошуків сенсу, оскільки інтертекстуальний контекст вже за замовчуванням має все розказати про наведену парадигму. А тому, на мою думку, більшою мірою тут би стали у пригоді образи Голдена Колфілда зі славетного роману Д. Селінджера

«Ловець у житі» і маленького Жана із не менш відомого роману Ж. Жене «Щоденник злодія».

Так, стосовно Голдена Колфілда Штурман нібито продовжує історію свого американського ровесника, опинившись вже по іншу сторону філістерської доброчинності, але, врешті-решт, також не прийнявши і заперечивши маргінально-кримінальний штиб подібного існування. Втім оскільки цьому, так би мовити, бунту навпаки передувала ціла історія, у якій Штурман описував, фігурально кажучи, Аляуди і події навколо них, перебуваючи при цьому у середині оних (подій), то імпліцитно він так само, як і оповідач-протагоніст у романі французького автора, фактично оспівав і тих, і те, кого та що він зобразив. Тим більше що жодного разу у жодну моральну позу Штурман не став, та стати і не міг.

Прикметно, що на цьому тлі, тобто порівняно із цілим пантеоном героїв-покидьків, злочинців, збоченців і яких там ще страхітливо-відразливих героїв-чоловіків, і образи жінок виглядають якщо не краще, то принаймні домірно до своїх, сказати б, гендерних візаві. Щобільше, це якраз жінки здатні влаштовувати «тихий жіночий рай, викоханий із дитинства», тому що са́ме «жінки вміють тягати свої мрії, як і свої лахи, з кімнати в кімнату, з поверху на поверх, із року в рік, і так намотують цілі тисячоліття» [Ульяненко – 2017: 16].

Тому даремно, як на мене, Ю. Кропив'янська з якоюсь навіть образою шеменула письменника за те, що, «звісно, ульяненківські тексти жахливо мізогінні» [Кропив'янська]. Особливо несправедливо це звучить якщо зважити на факт, за яким образ суперлативно оспіваного «жіночого раю» постає у зв'язку з образом Ольки Сухаренкової, зокрема, десь між футуристичними віщуваннями Штурмана про те, що «її знайдуть в одному зі склепів на тих самих Аляудах, із перерізаною горлянкою. Якщо взагалі удав Дніпро-Бузького лиману не проковтне її й не понесе у вічність по місячній доріжці», і констатацією її неабияких орально-сексульних вправностей, з одного боку, та його ж таки антично-міфічними похмурими візіями, у яких «купідони, картаві й беззубі,

з обскубаним, як у ворон, пір'ям, летіли й сцяли на [його] мрії» [Ульяненко – 2017: 16], – з іншого.

Та й із узагальненням, за яким ці тексти «зображують два типи жінок: податливо-обслуговувальних, нерідко безіменних, чия основна функція – забезпечувати чоловікам секс, і загрозливих своєю силою і гострим аналітичним розумом жінок із нестандартними іменами – Серафима, Іва, Ілона, Ліліт, – які беруть активну участь в ієрархічних іграх і часто перемагають» [Кропив'янська], – з таким узагальненням теж важко погодитися. Бо, наприклад, та ж Ліліт не тільки «брала активу участь в ієрархічних іграх», а й успішно «забезпечувала чоловікам секс» – причому як полковнику міліції Ракші, так і маніяку-вбивці Білоконю, проте назвати її переможницею все одно доволі складно.

Не вписується у це узагальнення й образ Ірки Уварової, оскільки вона не є безіменною, але із забезпеченням «чоловікам сексу» Ірка, безумовно, раду давала. Своєю чергою, попри притаманний їй аналітичний розум, Ірці навіть на думку не спадало «брати активу участь в ієрархічних іграх», а тому про якісь перемоги згадувати й поготів немає жодних підстав.

Відтак можна дійти висновку, відповідно до якого образ Ірки Уварової – це образ дівчини, що, ризикнувши, опинилася з власної волі у, м'яко кажучи, вкрай несприятливих суспільно-екзистенційних обставинах, якими вона спочатку цілком виразно бавилася і при цьому втішалася ілюзіями, що контролює їх, та які дещо згодом повернулися іншим своїм боком, внаслідок чого вона постраждала так само, як, до речі, і Біба. Проте відмінність між ними полягає у тому, що Ірка хоч і втратила красу та здоров'я, але принаймні вціліла.

Натомість зі смертю Біби чи, точніше, зі способом, у який його позбавили життя, власне і пов'язаний ще один чинник, що вагомо вплинув на мою скептичну позицію стосовно «рятівної сили кохання», та й взагалі історії кохання як тематичного фундаменту роману «Там, де Південь».

Тож, ***по-перше***, це, властиво, дивовижна ситуація, адже тільки Н. Тендітна побіжно згадала про той епізод, коли буцімто Олька

Коваль вдалася до жахливої екзекуції, проте співавторам важило лише на тому, що «письменник неодноразово доводить, що жінка-вбивця набагато агресивніша та жорстокіша, ніж чоловік» [Тендітна] (sic!).

Що ж стосується інших авторів, то складається враження, нібито їх усіх оповила змова мовчання, пов'язана із впертим уникнанням навіть згадок про цю подію.

І це видається тим більш чудернацьким, оскільки, на моє глибоке переконання, ***основною темою аналізованого роману Олеся Ульяненка і є са́ме тема відрубаної голови***.

Передусім на це вказує сюжетно-композиційний зміст роману, відповідно до особливостей якого (змісту) згадка про те, що «голубооку голову Біби знайшли під порогом Ольки Коваль» [Ульяненко – 2017: 26; див. також Ульяненко – 2017: 41, 85 тощо], становить якщо і не зав'язку у класичному сенсі, то у будь-якому разі, вочевидь, переламний, ключовий момент, до якого прямувала більш схожа на розлогу експозицію початкова частина розвитку дії, від якого інша частина розвитку дії отримала безпосередню детермінованість, бо відтепер усі події крутилися навколо відтятої голови Біби, і який (момент) внаслідок цього набув водночас характеру кульмінації. Йдеться, тобто, про такий собі своєрідний симбіоз зав'язки і кульмінації.

Б. Пастух у своєму дописі цілком слушно зауважив, що коли в анотаціях до роману пишуть про те, «що тут Ульяненко пропонує динамічний сюжет – це відверта неправда» [Пастух]. Авжеж, говорити про динамічність і цього, та й інших сюжетів письменника можна тільки тоді, коли подібне слабезування вмотивовано маркетинговою доцільністю.

Але, на мій погляд, є надзвичайно прикметним той факт, що цей маркетинговий хід постав у зв'язку з «…Півднем», бо діалектичний синтез зав'язки та кульмінації у тій самій події і створило, з одного боку, ілюзію рухливої інтенсивності щодо розгортання сюжетних колізій, а з іншого – забезпечило сприятливий простір для формування у творі насамперед у поетикальному плані романної атмосфери, романних перипетій та романного змісту,

зумовлених, у тому числі, і невірогідною подією, якою в усі часи було навіть «законне» утинання людині голови.

Тим не менш критики про це анічичирк, воліючи, позаяк, розвивати, наприклад, тему Апокаліпсису [див., наприклад, Пуніна – 2016: 208]. Зрештою, це у певному сенсі і зрозуміло, адже, по-перше, символіка голови на загал й утнутої голови зокрема є надзвичайно багатою і брутальною, а також неоднозначною та суперечливою, а по-друге, розгляд роману Олеся Ульяненка в окресленому контексті становить проблему неабиякої складності.

Так, у романі відсутні неспростовні аргументи, на основі яких можна було б переконливо ствердити, що Біба позбувся голови з тієї або з іншої причини. Щобільше, у творі взагалі відсутні будь-які аргументи. Крім цього, подвійна текстуальна версія щодо відповідального за цей злочин, – тобто хто з них – Спаба чи Олька Коваль?! – теж унеможливлює розмову про причино-наслідковий зміст «південного» лінчування Біби. Тим паче що хто б із цих двох персонажів насправді це не скоїв, жоден з них – чи то підліток, чи то жінка – не мали жодного права на такий ґвалт, принаймні з огляду на писані, а здебільшого на неписані суспільні закони і норми.

Таким чином, залишається винятково символічний контекст. Проте і у цьому сенсі не все так просто, навіть якщо з численних версій відповідного контексту зупинитися передусім на двох з них: по-перше, йдеться про те, що голова у більшості традиційних культур вважалася символом духовності, інтелектуальної потуги і вмістилищем особливої енергії, а по-друге – про те, що представники не меншої кількості інших традиційних культур сповідували переконання, за якими мертва голова є потужним оберегом, здатним забезпечити мир, захист, спокій, плодючість, добробут і що там ще?!

Отже, цілком очевидно, що, незважаючи на те, хто відтяв голову Бібі – Спаба чи Олька, – жоден з них не міг і не керувався сформульованими щойно мотивами. Своєю чергою, той факт, за яким Олька намагалася позбутися відтятої голови за допомогою Фіми, вказує на те, що дівчина все ж таки не планувала хоронити

у себе цей «дорогоцінний оберег», і внаслідок цього спричинила розкриття злочину, хоча могла б залишити голову там, де й тіло, і про скоєне, швидше за все, так ніхто і ніколи не дізнався б.

Усе це означає, що роман Олеся Ульяненка побудовано на історії відтятої голови при тому, що

- цю історію ніхто зі сторонніх спостерігачів, себто критиків, не хоче помічати;
- усікновення голови Біби тими, хто це буцімто вчинив, є просто неможливим, бо невідомо достеменно, хто це вчинив;
- вона (історія) перевищує прерогативи жінок та підлітків і через це не вписується у жодну відому культурно-історичну традицію;
- цей злочин нічим не вмотивований;
- у скоєному немає ані найменшого сенсу з точки зору будь-якої перспективи.

Але разом з тим історія відтятої голови Біби залишається доконаним, встановленим, у тому числі компетентними органами, і незаперечним фактом.

У зв'язку із цим можна було висловити припущення, за яким дивна амбівалентність вірогідних катів – Спаби і Ольки Коваль – пояснюється тим, що вони у такий, безумовно, збочений, але багато у чому в антропологічно-інстинктивний спосіб безпосередньо тілесно-фізично не просто відтинають голову Бібі, «а й разом з нею і текст обличчя, „письмена" бога, про які говорив Борхес» [Ямпольський – 2004: 119], ніби намагаючись остаточно десакралізувати того, хто претендував на звання «героя», і, можливо, навіть зайняти замість Біби місце цього «героя».

Втім і це припущення не витримує жодної критики остільки, оскільки Спабу, який опинився на нарах у міліцейському відділку, «взяли в оборот», через що він «сплів удавку й повісився в камері, майже тобі як дорослий вурка» [Ульяненко – 2017: 84]. З Олькою ми зустрічаємося останній раз тоді, коли після зізнань «цвинтарного сексуального дєдушки» «відразу відправили наряд на Ялти. Але Олька вже сиділа у „Садко", пила коктейль, і два пальці на руці у неї були попечені» [Ульяненко – 2017: 84]. Та найголовніша

причина, чому висловлена щойно гіпотеза є, либонь, хибною, полягає у тому, що про ці події розповідає Штурман, який достеменно знає про них, але чомусь, не будучи нібито особливо зацікавленим ані у фізичному, ані тим більше у символічному знищенні Біби, вибудовує, проте, свій наратив на темі відтятої голови.

І за такої перспективи у пригоді може, певно, стати неабиякий змістовий потенціал символіки мертвої голови, відповідно до якої відтята верхня частина людського тіла, з одного боку, вказує на цілковите припинення фізичного існування та остаточне забуття, а з іншого боку, перетворюється на підрю, себто сховок, не тільки досвіду та мудрості, а й власне спогадів.

Своєю чергою, необхідно зазначити, що корелят забуття взагалі визначається полівалентно, бо: за Л. Стародубцевою, «у міфах [забуття] розуміється як нестача або відсутність пам'яті, зумовлена тим, що герой чи божество потрапляють у незвичне місце, в особливий топос, де вони позбавляються пам'яті» [Стародубцева], за Ж. Дерріда, як «опосередкування та вихід логосу за свої межі» [цит. за Липовецький – 2001], за П. Рікером, «не тільки [як] ворог пам'яті та історії», а «ще і [як] один з найважливіших їхніх ресурсів» [цит. за Рогинська – 2005]; натомість В. Подорога вважає, що «людина – це істота, яка не просто схильна забувати, в забутті – весь сенс її існування», адже забуття дозволяє людині «не пам'ятати, не бути відповідальною, уникати почуття провини і будь-якого морального тягаря» [Подорога – 2012: 115].

Таким чином, не залишається ані найменших сумнівів стосовно того, що це передусім пам'ять становить неодмінний чинник, без кореляції з яким забуття є неможливим за жодних обставин. Зрештою, так само, як без забуття неможлива і пам'ять. Адже парадокс полягає у тому, що «у парі „забуття і спогади" термін „забуття" є зайвим. Бо згадати можна тільки те, про що забув. Звісно, можна забути і більше не згадувати, але неможливо згадати, якщо не забув. А відтак поняття „спогад" вказує на те, що йому конче передує забування» [Стародубцева].

Натомість ще один парадокс полягає у тому, що якщо пристати до теорії Д. Локка, за якою пам'ять є «критерієм тотожності

особистості» або, сказати б інакше, «особистість є тотожною пам'яті» [див. про це докл. Волков – 2017: 15–18], то тоді необхідно ствердити, що особистість також може бути іманентно тотожною забуттю, бо чого вартувала б пам'ять, якби їй тінню не товаришувало б забуття, чи не так?!

І це невипадково, позаяк корелят забуття відіграє надзвичайно важливу онтологічно-екзистенційну роль, яка і дозволяє приховати неприйнятну для людини правду передусім про невідворотність смерті [див. про це Стародубцева]

У цьому контексті є також сенс звернутися і до оригінальної концепції пам'яті, сформульованої свого часу ще А. Бергсоном. Зокрема, французький філософ запропонував модель, що нагадує перевернутий конус, на рівні основи якого вся сукупність накопичених за життя вражень перебуває у «розгорнутому», сказати б, вигляді, а на вістрі конусу вони стискаються до точки і трансформуються до повної невпізнанності [див. про це докл. Бергсон – 1946]. Або ж, либонь, до точки забуття.

Відтак можна припустити, що такою точкою забуття, яка водночас вміщувала пам'ять про травматичні для Штурмана події, і стала відтята голова Біби, а сама ця подія за окреслених обставин набула онтологізованого підґрунтя і почала промовляти, зокрема, за ідеями китайського філософа Чжуан-цзи, який вважав, що завдання людини полягає у тому, аби «забути те, що не пам'ятаєш, і згадати незабутнє» [див. про це Малявін – 1985: 88].

Від цих роздумів, висловлених понад два тисячоліття тому назад в рамках культури, виразно відмінної від європейської, ніби відлунюють філософування сучасного російського мисленника, сформульовані з нагоди аж ніяк не філософської. А проте В. Подорога, – що посилається на міркування Ж.-Ф. Ліотара, за яким «незабутнє не забувається, а, власне, витісняється (забувається тільки пережите)» [Ліотар – 2001: 26–27], – переконаний, що «забуте незабутнє є тим виміром, куди занурюється подія, яку неможливо пережити» [Подорога – 2012: 114; про корелят забуття див. докл. Штейнбук – 2014: 143–157].

Отож, транспонуючи усі ці мудрагельно-діалектичні і водночас мультикультуральні контроверсії на роман Олеся Ульяненка, а також маючи на увазі ще одну думку В. Подороги, за якою «якби́ ми не забували, то нічого не пам'ятали б» [Подорога – 2012: 115], – можна дійти висновку про те, що наратив твору зумовлений забутими подіями, які продовжують дошкуляти протагоністу-оповідачу са́ме тому, що пережити цю подію йому виявилося не до снаги. Внаслідок цього Штурман змушений шукати шляхи, які дозволили б йому хоча б позірно примиритися з цією подією або вписати її у якусь історію, що за таких умов мала б конгруентно-тотожний зміст, тобто дорівнювала б примиренню. Адже оповідь про історію і є одним зі способів на опанування подіями, які неможливо опанувати в засаді.

Щобільше, зазначеними обставинами пояснюється і велика кількість логічних аберацій, тому що мета його оповіді полягає не у тому, аби розповісти про певні події, а у тому, аби пережити, а отже, прийняти чи хоча б примиритися з подію, яку неможливо пережити, бо вона у процесі становлення романної особистості цього персонажа виявилася наріжною – і через свою, сказати б, екстраординарність, але, щонайважливіше, і через свою алогічність та невмотивованість.

Таке розуміння змісту роману дозволяє пояснити і сенс його назви, який вказує не тільки і не стільки на певний просторово-географічний топос, скільки виявляє свою невизначеність, що також корелює із невмотивованою алогічністю описуваних подій й історією становлення романного героя.

Корелюють ці сенси і з багатьма центральними персонажами роману, що просто через свій підлітковий вік об'єктивно демонструють антропологічні феномени, для яких характерними є власне невизначеність, алогічність вчинків, суперечливість починань, парадоксальність поєднання біологічної природи та соціальних стереотипів тощо.

Сказати б простіше, у романі і справді заперечуються традиційні уявлення про те, що дитинство і юність – буцімто найпрекрасніші періоди у житті людини. Але причини цього вбачаються

аж ніяк не у тому, що, за словами Я. Дубинянської, «це в „Генералах піщаних кар'єрів" у середовищі безпритульних підлітків було місце і кодексу честі, і чистому коханню – натомість „мєлкі з Аляудів" являють собою зграю смертельно небезпечних бандарлогів, і не більше». Звісно, «іншого життя немає ніде – ані в географічному, ані в соціальному розумінні. Принаймні, Олесь Ульяненко жодної альтернативи не бачить» [Дубинянська].

Втім, по-перше, оповідь ведеться навіть не від особи всезнаючого автора, а від імені анонімного оповідача на прізвисько Штурман, який знайомить з історією, що діється «там, де Південь», і тоді, коли йому було лише сімнадцять років. А по-друге, про яку альтернативу мало б йтися оповідачу, якщо він снує свій наратив, можливо, якраз із якоїсь невідомої альтернативи, де йому скрутно са́ме тому, що його підлітково-юнацьке минуле не дає йому ані «спочину <…> / Ані спокою» (В. Стус).

Відтак за окресленої перспективи ця ідейно-художня колізія немає і не може мати позитивного розв'язання і тому, що все, про що розповів Штурман, вже сталося, і щось змінити у минулих подіях нікому не до снаги. І тому, що в усій цій історії йдеться, за великим рахунком, про непорушні морально-етичні закони, які повсякчас заперечуються динамічною, чи то пак пластичною, людською поведінкою на загал і конкретними людськими вчинками зокрема.

Особливістю роману Олеся Ульяненка є тільки те, що ця надзвичайно болюча проблематика розглядається на прикладі образів як дорослих, так і дітей, підлітків та юнаків і юнок. А тому якщо можна із певними застереженнями прийняти думку О. Солов'я, за якою «центральною проблемою творчости письменника є *метафізична природа зла*» [курсив авт. – О. С.], то погодитися з тим, що «сам письменник не обмежується лише роллю дослідника-каталогізатора», що «він виступає заледве не екзорцистом, приборкувачем і винищувачем зла» і що «хоча би епізодично він зменшує його присутність у нашому світі» [Соловей – 2013: 21], – погодитися з цим усім за жодних умов, щобільше, у контексті наведених вище аргументів просто неможливо.

Неможливо також і через рації, які містяться на сторінках роману, у якому розповідається про те, що діялось колись 1979 року «там, де Південь», і за якими «в цьому комфортабельному, інспірованому людьми пеклі» [Ульяненко – 2017: 43], «життя таки нагадує геморой» [Ульяненко – 2017: 53].

РОЗДІЛ 8.
«І ПОБАЧИВ Я» «ХРЕСТ НА САТУРНІ»

Але з огляду на майже цілковите, на відміну від «…Півдня», критичне, сказати б, мовчання з приводу цієї (хоча не тільки цієї!) книги, подібні візії – це майже те саме, «як віру засунути в сраку до чорта» [Ульяненко – 2017: 55].

Втім є тут також і декілька хороших новин, бо ті, хто хотів від Олеся Ульяненка роману про кохання, у цьому разі можуть його, відповідний роман себто, отримати, оскільки (принаймні офіційно – у підзаголовку!) заявлено, що «Хрест на Сатурні» – це ніщо інше, як «Історія одного кохання» [Ульяненко – 2004: 3].

Своєю чергою, і ті, кому кортіло дізнатися із творів письменника, що ж таке щастя, теж мають жадану нагоду, тому що головна героїня повісті Анна Щербак відрізнялася від більшості оточуючих не тільки тим, що «була дорого вдягнена, випещена, вродлива і скромна», до того ж з «очима, що світилися, сипалися іскристою радістю», а й тим, що була «щасливою» [Ульяненко – 2004: 4], хоч і «дивувалася тому лискучому, наче срібне світло, щастю, що хвилями сходило на неї» [Ульяненко – 2004: 6].

З іншого, натомість, боку, адептам ідеї стосовно «демонічного містицизму» [Тендітна – 2009], буцімто притаманного письменнику, або ж тим, хто переконаний, що «О. Ульяненко є одним із найпоказовіших речників апокаліпси в сучасній українській прозі» [Соловей – 2010], читати цей твір категорично не рекомендується. А то ось, наприклад, О. Соловей не дослухався до озвученої рекомендації – прочитав і змушений був дійти побіжного, та ще й схованого у дужки, висновку, за яким «в доробку цього письменника таки є один слабкий твір – але тільки один; це роман, що більше скидається на нотатки до слинявого дамського кіна, – „Хрест на Сатурні”» [Соловей – 2010].

Ще далі цієї м'яко-негативної оцінки пішов певний критик під псевдонімом Анонім[12], який у дописі із промовистою назвою «Булька під носом», опублікованим в альманасі «Кальміюс», не залишив бодай каменя на камені не тільки від роману «Хрест на Сатурні», а й взагалі від усієї творчості письменника. Адже Анонім вдався до нищівного порівняння, відповідно до якого читати книги Олеся Ульяненка «це – наче забігти у пристанційний „безкоштовний" туалет якого-небудь провінційного містечка: ще й нужди, даруйте, не справив, а вже – очі виїдає і чимдуж тікати хочеться. І хай подібні туалетики, – не вщухає Анонім, – хоч сто раз символізують голу правду життя і нашу отарну (чи – ПОСТ-отарну?) постмодерність, а вдержатись у них все-таки годі» [Анонім – 2005: 183]. І справді, якщо вже продовжувати у стилі убікаційної, так би мовити, критики Аноніма, то, звісно, краще зробити це «під себе» або поблизу, в кущиках, чи не так?!

Разом з тим складно не погодитися з Анонімом у тому, що аналізований роман, образно кажучи, слабує, зокрема, на непослідовність, штучність і невиписаність характерів та й інші поетикальні вади [див. Анонім – 2005].

Авжеж, попри наявність у книзі «фірмових» Ульяненкових поетикально-натуралістичних інгредієнтів, репрезентованих у цьому разі переважно конвенційним сексом та різноманітними наркотичними практиками, упродовж усієї оповіді важко позбутися враження, що або хтось врік автора, або роман написаний якимсь недолугим епігоном.

Сказати б інакше, «Хрест на Сатурні» виглядає радше чи не як хрест на таланті письменника, причому на будь-якому рівні художньої репрезентації, починаючи від сюжетно-композиційних недоладностей, пов'язаних чи то із вуайєристськими потягами Кості, чи то зі сновиганнями Ельки між Україною та США, бо ці епізоди у жоден спосіб не впливають ані на ідейно-художній зміст

[12] Ім'я Аноніма, щоправда, розкриває О. Пуніна у своїй монографії «Самітний геній», але я не буду цього робити, тому що у мене, м'яко кажучи, вкрай суперечливий – й історичний, й особистий досвід, пов'язаний із цією сумнівною процедурою.

роману, ані навіть на характер подієвих колізій, – і закінчуючи жахливим штибом образної метафорики, яка завжди визначалася захопливою неповторністю та авторською оригінальністю, але не у цьому разі.

Так, навряд чи можна пояснити відсутністю належної редактури пасажі, подібні до того, що «вона, за непотрібністю, вимкнула, як лампочку, свій мисленнєвий процес» [Ульяненко – 2004: 45], або що «пальці Олега музикально бавилися у неї між ногами» [Ульяненко – 2004 (1): 80]. Зрештою, не на багато краще виглядають і «блискучі, як кольорові краплі, іномарки» [Ульяненко – 2004 (1): 58], і «чарівне передвечір'я», що «стояло <…> наче синя вода в склянці» [Ульяненко – 2004: 53].

Втім мені аж до дригавок хочеться озвучити дещо дурнувате питання про те, чи могли б ви, наприклад, собі уявити, як оце воно – «спати <…> з паровозом»?! Звісно, для цього, певно, треба бути, щонайменше, Стасі – художницею та «естеткою», батько якої «сидить на нафті» [Ульяненко – 2004: 37]. Але якщо серйозно, то серйозним залишатися досить складно, особливо враховуючи високу оцінку творчості письменника навіть не вітчизняними, а закордонними літературознавчими авторитетами, один з яких – М. Р. Стех – ствердив, що для нього «вже перша зустріч з письмом Олеся Ульяненка <…> викликала почуття контакту з автентичним і неповторним літературним талантом. Правда, талантом, чиє призначення бентежити і непокоїти, викликати неспокій і біль, радше ніж приносити насолоду» [цит. за Слабошпицький – 2010: 20].

А у передмові до перекладів творів сучасної української літератури, виданих Науковим товариством імені Тараса Шевченка у Канаді 2018 року, М. Тарнавський, не стримуючи емоцій, зазначив, що нічого подібного до мови письменника – мови «жорсткої, сміливої, складної і сповненої енергією» – «в українській літературі ще просто не було» [Тарнавський – 2018: 6].

І ось на цьому тлі – майже цілковитий поетикальний несмак, який наратор, щоправда, намагався, принаймні початково і хоча б почасти, мінімізувати за допомогою іронії. Втім ближче до середини твору і цією, не надто переконливою за окреслених обставин

стратегією він остаточно знехтував, у такий спосіб компрометуючи і цю стратегію, і додатково художню якість твору в цілому.

У зв'язку із цим видається цілком прикметним, що О. Пуніна, намагаючись захистити добре письменницьке ім'я Олеся Ульяненка від «необґрунтованих звинувачень», зокрема Аноніма, вважає це вказівкою «на невміння знаходити адекватний інструментарій і літературознавчу площину для прочитання» [Пуніна – 2016: 162]. Тим більше що, як натхненно зазначив в одному з інтерв'ю стосовно аналізованого роману сам письменника, «це <…> така оригінальна річ, яку [він] ще ніколи не писав» [Степула – 2012: 176].

Шкода тільки, що, навіть попри нехтування цього разу експресіоністичною поетикою і опертям на ідеї І. Костецького стосовно переосмислення останнім «„учудненого" терміну: *пародія*» [тут і далі курсив авт. – І. К.] у плані так званого «*оголення засобу*» [цит. за Пуніна – 2016: 163], науковиця вважає, що «О. Ульяненко оголення засобу застосовує щодо ключових формантів повісті – позасюжетних елементів <…> образів-персонажів <…> фабули <…> лейтмотиву небезпеки» [Пуніна – 2016: 165–166], хоч і не пояснює, чому саме до цих, а не до інших «формантів». А також доходить висновку, за яким «письменник оголенням прийому нівелює сприйняття повісті через сутнісні ознаки художності, основу яких становить образність» [Пуніна – 2016: 166].

Отже, якщо останній пасаж перекласти на «хорошу», тобто зрозумілу, мову, то авторці «Самітного генія» йдеться про те, що «самітний геній», використовуючи невірогідний за своєю карколомністю художній прийом, написав поганий твір, який у жанровому плані дослідниця визначила як повість, що теж є досить симптоматичним[13]. Але, як виявляється дещо згодом, зробив він це для того, аби стати буцімто на нерівну і смертельну пародійну прю «не лише [із] засилля[м] масроману в сучасній українській літературі <…> а передовсім [із] ситуаці[є]ю масовості як стилю життя української культури» [Пуніна – 2016: 167].

[13] Про жанрову диференціацію між романом та повістю дивіться попередній розділ.

Алогічність наведених міркувань відчувалася, певно, і самою авторкою, а тому дослідниця вчергове вдалася до безпрограшних, на її думку, негацій стосовно «споживацького суспільства» та «виразної моральної деградації людини» [Пуніна – 2016: 169] – і це навіть не з приводу зловживання алкоголю деякими персонажами чи тим більше вживання наркотиків, а у зв'язку із можливістю дійових осіб роману, наприклад, вдягатися від кутюр.

Таким чином, на думку О. Пуніної, через те, що дехто з його співгромадянок воліють ділові сукні від Christian Dior, а окремі співвітчизники носять годинники Rolex, Олесь Ульяненко, будучи несамовито збульверсованим, написав жахливий з естетичної точки зору твір, аби завдяки його художній недосконалості пародійно захистити попередньо спотворену «імперським проектом» «націєтворчу індивідуальність» [Пуніна – 2016: 167] тепер вже від зазіхань Mercedes(-ів), у яких бува роз'їжджають Gussi під музику Led Zeppelin [див. про це Пуніна – 2016: 168].

Зрозуміло, що додаткові коментарі із цього приводу, либонь, зайві, тим паче що роман закінчується колективним суїцидом, а отже, дорікати мерцям, які до того ж ще й самі себе покарали, – дорікати їм їхнім непатріотичним гардеробом – радше схоже на блюзнірче плювання на могилу нещасних.

Відтак адекватні студії ідейно-художнього змісту роману «Хрест на Сатурні» будуть можливими тільки у процесі відповідей на два ключові питання, а са́ме: 1) з чим пов'язана мізерна, та однак вкрай суперечлива критична рефлексія цього твору і 2) з якої причини автора у цьому романі ніби підмінили? Хоча, до речі, можна також припустити, що відповідь на них виявиться аналогічною.

Проте почнемо з першого з них і передусім з'ясуємо, про що розповідається у цьому романі.

Ні, не про суспільні низи, не про криміналітет і навіть не про сучасних адептів проміскуїтету, себто не про сферу продажного чи, сказати б, броунівського «кохання» – навпаки, центральні персонажі, включно з головними героями, належать до заможного, а навіть багатого і дуже багатого прошарку столичних нуворишів.

Щобільше, йдеться не тільки і не стільки про батьків, скільки про їхніх дітей – про дітей із хороших, як мовиться, сімей. Про дітей розумних, освічених, ерудованих і подекуди творчих. В засаді, про нормальних дітей, які відрізняються від більшості своїх ровесників тільки тим, що вони мають інші фінансові можливості, а тому вдягаються не у продукцію Бердичівської фабрики одягу, а у моделі відомих світових брендів, п'ють не смердючий самогон, а напої відомих світових марок і розважаються не нюханням клею у підвалах, а наркотичними речовинами дещо іншого ґатунку. До того ж вони подорожують Європою і світом, їздять на «іномарках» і вчаться в університетах, щонайменше, на перспективних спеціальностях.

Таким чином, усі ми – і читачі, і критики вкупі з літературознавцями, і навіть автор – потрапляємо разом із наратором роману в незвичну для усіх нас ситуацію. Адже у романі йдеться не про якогось там сумнівного «сина тіні» чи, не дай Боже, «дофіна Сатани», які, перебуваючи під «знаком Саваофа» і будучи осяяними «Вогненним Оком», рухаються у ритмі «богемної рапсодії» вулицями київської «Сталінки» чи слобідками Миколаєва, зокрема, «там, де Південь», – ні, навпаки, йдеться про тих, кому у цьому житті поталанило і хто цілком втішений своїм суспільним становищем, а якщо навіть описане і позначено хрестом, то цей хрест надто далеко – аж на Сатурні.

Це означає, що будь-які просторікування про високі поривання, почування та наміри тут просто недоречні – а навіщо, якщо у персонажів усе є?! І їм не треба втішатися своєю чесністю та благородством помислів, аби виправдати свою бідність, як немає у них і необхідності опоетизовувати занурення в антисоціальну прірву, щоб хоча б самим собі якось пояснити непереборні злидні, у яких змушені животіти і вони, і їхні сім'ї.

Отож персонажі аналізованого роману живуть цілком пристойним життям, і навіть за найпалкішого бажання висмоктати із цього сюжету натяк не те, що на «апокаліпсу», а хоча б на суспільно-етичне упослідження, просто неможливо.

Звісно, це зовсім не означає, що персонажі роману «пряжать» [Ульяненко – 2006: 30] поведінковою довершеністю чи бовваніють етичною незаплямованістю. Але все одно було б дещо дивним розглядати узалежнення Кості від вуайєризму і пристрасті до Світлани, Юльки – від «коксу», сексу і потужного потягу до Олега, а Катьки – від невизначеності щодо її особистої сексуальної орієнтації – розглядати це все у якості підґрунтя для узагальнень у стилі протопопа Аввакума чи його сучасних епігонів, зокрема у літературознавчих ризах, – епігонів, що баляндрасять про моральний занепад та духовний армагеддон.

Чи на руках персонажів повісті є кров? Так. Але навіть ці обставини, на загал, виглядають більш ніж невинно, а інколи й цілком гідно, бо коли Стаська вистрелила з кишенькового браунінга і поцілила в «араба» [Ульяненко – 2004 (1): 56], то так сталося не через нахабну зухвалість «мажорки» чи, не дай Боже, расистських упереджень, а внаслідок того, що Костя найняв декількох вихідців із Близького сходу на чолі із Мансуром, аби останні відгамселили Олега. Натомість дівчата – Світлана і Стасі, істерично попереджені Катькою, намагалися врятувати друга від небезпеки.

В іншому епізоді вже безпосередньо Костя стріляє в Олега з дробовика, але і на цей раз, либонь, через драматичність ситуації, пов'язаної з тим, що усі троє добре знали один одного і що Костя до нестями кохав Світлану, а Олега він легко поранив у ногу – отже, внаслідок усіх цих чинників жертва швидко одужала, а винуватець відбувся лише… важким похміллям.

Ще в одному епізоді та ж Стасі, що у якості дружки нареченої поспішала на своєму «Вольво» на весілля Олега і Світлани, збила на смерть молоду людину, «крадькувато повертіла головою у всі боки, нікого не побачила і додала газу» [Ульяненко – 2004 (1): 82], таким чином, втікши з місця дорожньої пригоди. Проте оскільки цією молодою людиною виявився Вадим, коханець Ніни Кавалькані і водночас найманий вбивця, який отруїв цю жінку за намовлянням матері Олега, що хотіла прибрати живого свідка свого колишнього злочину, то у відповідних категоріях це означає, що

руками Стаськи, а радше колесами її «Вольво» здійснився, вочевидь, суд Божий.

І навіть остання смерть у повісті – смерть Кості, була спричинена аж ніяк не через містичні мотиви чи свідомо злочинне заповзяття когось із персонажів твору, а внаслідок нещасного випадку під час бійки, яку з ревнощів вчинив невгамовний та бідолашний закоханий. Отож, захищаючись, Олег «ухопив машинально фарфорову ступку, в якій змішують лікарські речовини, і вдарив Костю по голові» [Ульяненко – 2004 (1): 101].

Таким чином, якщо зважити на усі наведені щойно обставини, то стає зрозумілим, що у тексті роману просто відсутнє щось таке, на чому можна побудувати чергове літературознавчо-моралізаторське чи націєтвірно-етичне казання, а тому тут, так би мовити, нема що робити навіть зацікавленим фахівцям, бо з іншим методологічним інструментарієм у цих критиків та літературознавців якось доволі скрутно.

Проте ось який парадокс чи навіть два парадокси: по-перше, автор вважав цей твір чи не найбільш оригінальним своїм твором, а по-друге, попри художню сумнівність роману «Хрест на Сатурні», від нього при читанні важко відірватися. Так, звісно, він дратує своєю поетикальною і стилістичною неоковирністю, грає на нервах дріб'язковим, але водночас скрупульозним та навіть якимсь ревним переліком дорогих брендів одягу, питва та іншої «споживацької» як у прямому, так й у переносному сенсі машинерії, і, врешті-решт, гарячить пустопорожніми, млявими і, безумовно, фальшивими діалогами персонажів і тоді, коли йдеться про розмови незнайомців, чи про пересічні стосунки між друзями, чи між матір'ю та донькою, чи між тіткою та племінницею, а, головно, тоді, коли спілкуються закохані.

Чого тільки вартує, наприклад, діалог Парасковії Львівни, жінки, яка викрала семимісячного Вадима у Анни Щербак і, аби стати його матір'ю, назвала його Олегом та яка за сумісництвом була однією із найвпливовіших і найбагатших очільниць так званої «фармацевтичної мафії», – отже, чого вартує її розмова із Владом Сакальським, молодим коханцем-наркоманом Ніни Кавалькані,

«завідувачкою пологового відділення 7-ї лікарні» м. Києва, що видала фальшиві документи на викраденого хлопчика і що теж «була системною наркоманкою з велетенським стажем» [Ульяненко – 2004: 11].

Зокрема, ця розмова відбувалася\ «за столиком під білою парасолею звичайної кав'ярні», але «під невсипною охороною» [Ульяненко – 2004: 15], і пані Парасковія, з нелегкої, треба сказати, руки наратора, поводить себе як щось середнє між доном Корлеоне, брудним Гаррі і всуціль примітивним, але уквітчаним неабияким життєвим досвідом чи то сектантським пресвітером, чи то буддійським монахом, який замість того, аби прямо і у наказовій формі висловити свої забаганки, вдається до буцімто глибокодумного інакомовлення.

Зокрема, Парасковія Львівна у форматі «хвали мене, моя губонько!» – хоч бачила вона Влада вперше і, до речі, востаннє – стверджує, що «вона не помиляється» і що «все її життя не було помилкою»?! Трішки згодом вона «подивилася на мріючу у сліпому дощі Троєщину» і поділилася ще одним одкровенням, бо виявляється, що вона «завжди думала, як та́м і та́к можуть жити люди» [Ульяненко – 2004: 15]?! Але найвищої точки цей, сказати б, комунікаційний несмак досягає тоді, коли ця буцімто жінка у монструозній [див., наприклад, Ульяненко – 2004 (1): 76] подобі вдається до лицемірного співчуття на адресу Влада, який, на її переконання, «потрапив до рук пройдисвітки» і який просто «заплутався» [Ульяненко – 2004: 15].

І тільки після цих та ще деяких інших позерських фразесів у подібному, звісно, дусі Парасковія Львівна переходить до справи та робить Владу пропозицію, від якої цей невдаха не зміг відмовитися за жодних обставин, і фактично прямим текстом пояснює останньому, що йому треба зробити, аби «від непомірного дозування щось таки з людиною» [Ульяненко – 2004: 16], тобто з «пройдисвіткою» Ніною Кавалькані, повинно трапитися.

Не менш сумнівними видаються і стиль спілкування між Олегом та Світланою, наприклад, тоді, коли молоді люди почали вже жити як чоловік та дружина і, відпочиваючи на заміській дачі,

завітали розважитися у казино. Отож «як ро-о-о-мантично-о, – протягнула [була п'яненька] Світлана», у такий спосіб зреагувавши… ні, не на залицяння Олега, а на те, що «на вулиці мжичило» і що «вітер рвав хмари». Втім це не завадило Світлані «дотягнутися до обличчя Олега», і відтак вона «покусувала йому губи, мацала за стегна, розщібала блискавку на його штанях» [Ульяненко – 2004 (1): 71].

Але Олег виявився справжнім кременем, а тому йому стало снаги суворо відмахнутися від спокусливих зазіхань коханої, мовляв, «перестань. Не тут» [Ульяненко – 2004 (1): 71]. Та це не зупинило пристрасну київську мессаліну, і вона висловила палке бажання, аби хлопчина «віддтрахав [її] прямо тут… Як Юльку!» [Ульяненко – 2004 (1): 71]. Однак і це не подіяло на поміркованість юнака, проте на її питання, чи «щось трапилося, любий?» – «любий», попри «настороженість» і «холодний піт на чолі», лагідно заперечив, запевнивши її у тому, що, мовляв, «нічого, сонечко. Ми просто їдемо додому» [Ульяненко – 2004 (1): 71].

Зрештою, з любовними стосунками у цьому творі якось зовсім не склалося. Чи, точніше, склалося, але – не зовсім остільки, оскільки якщо Катька любила Олега, Юлька любила Олега, Стасі любила Олега, а Олег любив Свєту, за якою шаленів Костя, втім Свєта все одно любила Олега, то все це і справді виглядає якось пародійно.

Відтак пародійність ця закономірно розповсюджується і на підзаголовок, у якому са́ме і йдеться про «історію одного кохання». Так, Олег і Світлана люблять один одного, а їх самих люблять багато людей, наприклад, дівчину – Костя і Жорж, а хлопця, як щойно зазначалося, – і Катька, і Стасі, а найбільше Юлька – то чим це тоді не відповідна «історія»?!

Або ще такий варіант оної, себто «історії одного кохання»: німець Ватцель кохав Ельку, тобто уроджену Елеонору Ліфшиць, а вона – протестантського священика, який «відкидав будь-які натяки на інтимність» [Ульяненко – 2004 (1): 77].

І все ж таки, попри усі ці рецептивні, сказати б, жахіття, непорозуміння та двозначності, роман «Хрест на Сатурні» з якогось

доброго дива все одно не відпускає, а, навпаки, ледь не мертвою, даруйте за каламбур, хваткою тримає до останнього речення, аби завершити цей незграбний і кострубатий наратив на позір безглуздою, театрально-кіношною[14] та, безумовно, штучною і афектованою сценою, у якій автомобіль Олега та Світлани потрапив у міліцейську пастку, і спочатку чоловік «узяв її міцно, наче останню крихту ніжності у солодкій патоці золотом розлитого червневого полудня», а затим, коли, «мигаючи мигалками, ревучи у мегафони, міліція підкочувала до червоного „Ягуара”», автомобіль «спокійно розвернувся на місці, потім рвонувся і, протаранивши поруччя, полетів у воду» [Ульяненко – 2004 (1): 102].

Отже, попри можливі пародійні конотації та награні і певною мірою неприродні інтонації та колізії, трагічність розв’язки змушує пильніше придивитися до твору, наділеного дивовижним магнетизмом, що захоплює і не відпускає не тільки під час читання, а й тривалий час після того, як перегорнуто його останню сторінку.

І перше, що спадає на думку у цьому контексті, – це феномен дзеркала, який, на мою думку, відчутно дається взнаки у художній тканині аналізованої книги.

Передусім не можна не звернути уваги на те, що зав’язка роману відбувається у перукарні, за замовчуванням увішаній дзеркалами та, без жодних сумнівів, існуючій для того, аби мати змогу оглядати себе нібито із зовні і видаватися суттєво краще, ніж до того моменту, коли людина потрапляє у це своєрідне королівство дзеркал та споглядання.

Своєю чергою, справа не тільки у тому, що цілком традиційно насамперед жіночі (за одним, щоправда, винятком, який стосується Кості [Ульяненко – 2004 (1): 97]) персонажі повісті, зокрема Анна, Елька, Світлана і Юлька, вдивляються у своє відображення [див. Ульяненко – 2004: 6, 7, 12, 20, 43, 45, 46; Ульяненко – 2004 (1): 81 тощо], а переважно, по-перше, у тому, що важко позбутися

[14] В одому з інтерв’ю Олесь Ульяненко, ледь не виправдовуючись, зізнався, що він, мовляв, написав [«Хрест на Сатурні»] як сценарій до фільму, проте щось не склалося з коштами» [Ульяненко – 2011: 84], і внаслідок цього письменник змушений був переписати цей сценарій на роман.

враження, яке виникає, у тому числі і через ретельні характеристики яскраво-брендового зовнішнього вигляду дійових осіб, що вони свідомо зацікавлені у повсякчасній демонстрації себе і самим собі, й іншим як у вітрині, чи як на сцені, чи, зрештою, як у світлі софітів під невсипущим оком відеокамери. Принаймні за такої перспективи не зовсім зрозуміла наявність у романі епізодів [див, наприклад, Ульяненко – 2004 (1): 60–61, 63–64], у яких Костя вдається до ледь не професійного підглядання, чи то пак спостереження, отримує своє бодай хоч якесь пояснення.

Натомість, по-друге, йдеться, на мій погляд, про те, що дзеркало, хоч традиційно і пов'язується з відображенням того, що можна побачити, воно, проте, починає діяти ніби всупереч тому, що піддається спостереженню, а щонайголовніше – несподівано виявляє під видимістю сутність або ж навіть певну істину. Так, за Л. Мареном, «дзеркало наділено силою істинності завдяки точності властивого йому процесу репрезентації речей та людей» [Марен – 1993: 33]. Але водночас дзеркальне відображення тіла, попри те, що воно сприймається як щось зовнішнє, як щось таке, що можна побачити зі сторони, все одно у своїй основі залишається якимось дивним поєднанням зовнішнього та внутрішнього.

У зв'язку із цим М. Мерло-Понті, зокрема, писав про те, що, мовляв, «моє тіло у дзеркалі продовжує, як тінь, вести себе у відповідності до моїх намірів; якщо ж спостереження обмежується лише варіюванням точки зору та збереженням об'єкту у стані нерухомості, то тоді це тіло позбувається спостереження і постає у якості симулякру мого тактильного тіла, оскільки воно лише імітує ініціативи замість того, аби відповідати їм вільним розгортанням відповідних перспектив». Щобільше, продовжує цей французький філософ, «моє візуальне тіло є предметом у тому, що стосується частин, віддалених від моєї голови, однак як тільки воно наближається до моїх очей, то тоді це тіло неодмінно відділяється від предметів і організовує серед них квазіпростір, у який предметам немає доступу; коли ж я захочу заповнити цей простір за допомогою зображення у дзеркалі, то тоді це зображення знов відсилає мене до оригіналу тіла, яке знаходиться не там, серед предметів, а

з моєї сторони, поза зоною будь-якого зору» [Мерло-Понті 1999: 107–108].

Наведена концепція М. Мерло-Понті очевидно корелює і ще з однією, без перебільшення, онтологічною властивістю, яка притаманна феномену дзеркала. Йдеться про те, що дзеркальне відображення дозволяє нам не тільки ідентифікувати своє тіло – таке відображення спричинює подвоєння нашої присутності у світі.

Отже, дзеркало повторює мене та забезпечує реалізацію мого відображення на мене, відтворюючи мої рухи як механічної ляльки, але разом з тим, оскільки я дивлюся і бачу, то дзеркало показує мене в іншому місці, у тому місці, у якому фізично я бути не можу.

Натомість, з іншого боку, неможливо заперечити і той факт, що, на думку російського філософа В. Подороги, з точки зору тілесної ідентичності я існую (як тіло) лише остільки, оскільки я бачу себе у дзеркалі, у дзеркальному «там». Це є надзвичайно і цікавим, і драматичним, бо я сам по собі є тільки поза собою. Я бачу себе там, де мене немає, але при цьому я є завдяки тому, що весь час знаходжуся поза собою, тобто там, де мене немає. Моє тілесне існування у ту мить, коли я співвідношу себе із дзеркальним відображенням, виявляється місцем без місця, що може бути позначено як гетеротопічний ефект.

Сутність цього ефекту полягає у тому, що він якраз і виникає внаслідок співвідношення двох положень тіла – віртуального («Я-там») і актуального («Я-тут»). А це означає, що віртуально-оптичне створює для нас чисте поле присутності, яке, своєю чергою, підтримує факт нашого актуального існування, чи, сказати б інакше, са́ме дзеркальний Інший, себто наш позірний двійник, і дозволяє нам бути-присутніми-у-світі, дозволяє нам бути актуальними [Подорога – 1995: 46–47].

Щобільше і щонайважливіше, описаний ефект спрацьовує не лише із дзеркалом чи навіть із найближчим Іншим – у тому-то й справа, що з цього все тільки починається, а згодом набуває, далебі, універсального кшталту, розповсюджуючись на все, що оточує людину, на буття-людини-у-світі. Адже людина одержує можливість у такий спосіб здійснювати проекцію себе у будь-які

природні форми та, відчужуючись у них, тим самим облаштовувати і обживати ці форми. Самі ж природні форми, на думку М. Ямпольського, виявляються лише дзеркалом тілесності та місцем відповідної проекції. А той двійник, що відділяється від тіла і що є фактично результатом його (тіла) проекції назовні, – отже, той, сказати б, Я-Інший може виступати у будь-якій найнесподіванішій та найкарколомнішій формі – навіть у формі Бога [Ямпольський – 1996: 100].

Додаткові докази щодо вірогідності запропонованого розуміння феномену дзеркала у становленні та функціонуванні як реальних особистостей, так і літературних персонажів, містяться й в іншій роботі М. Мерло-Понті, який писав про те, що дзеркало «виявляє та розширює метафізичну структуру нашої плоті» і «виникає через те, що Я є тим, хто бачить, і тим, кого бачать», завдяки чому «моє зовнішнє доповнюється, все найпотаємніше, що у мене було, виявляється у цій подобі, у цьому пласкому та закритому у своїх межах сущому», бо «примара дзеркала витягає назовні мою плоть, а отже, те невидиме, що було і є у моєму тілі, та відразу одержує можливість наділяти собою інші тіла, які я бачу». Внаслідок цього «моє тіло може містити у собі сегменти, які позичено у тіл інших людей так само, як моя субстанція може переходити і в них», а «людина для людини виявляється дзеркалом. Саме́ ж дзеркало стає інструментом універсальної магії, яка перетворює речі на зримі репрезентації, зримі репрезентації – на речі, мене – на іншого, а іншого – на мене» [Мерло-Понті – 1992: 23].

І до цього залишається тільки додати узагальнюючу думку В. Подороги – думку, з якою важко не погодитися, тому що, за його переконаннями, «Інший не є пеклом, однак не є і раєм. Інший є способом на присутність людини у світі, він створює горизонти речей, бажань, тіл – наших тіл та тіл інших» [Подорога – 1999]. Бо Інший за такої перспективи «є законом, сукупністю правил, що дозволяють, з одного боку, вступати у символічний порядок культури, а з іншого – одержувати право на користування її символами» [Подорога – 1999; більш докл. про феномен дзеркала див. Штейнбук – 2007: 93–115].

Натомість якщо транспонувати усі ці любомудрості на поетикальний зміст роману Олеся Ульяненка «Хрест на Сатурні», то виявиться, що залюбленість персонажів у самих себе, яка у разі, наприклад, з Елеонорою, що взагалі-то закінчила свого часу мистецький виш, дається взнаки майже безпосередньо – спочатку через її причетність до перукарської справи, а згодом через реалізацію акторського хисту, фаху та неабиякого потенціалу героїні у чи не найбільшій фабриці мрій у світі, себто у Голівуді, – отже, залюбленість ця оголює (хай навіть як прийом) пласкість зображуваних у повісті дійових осіб, яким у жоден із відомих їм, та й доступних способів не до снаги репрезентувати щось інше, крім цілковитої відсутності внутрішнього змісту.

Сказати б інакше, персонажі роману, вочевидь, функціонують за браком внутрішньої глибини як симулякри власної пласкості, але, попри це, попри позірно пародійний (до кого? до чого? – хіба що стосовно самих себе!) присмак, попри награність діалогів та сурогатний штиб вчинків, дійові особи роману і перипетії, у центрі яких вони опиняються, все одно не втрачають на цікавості, бо цим персонажам і не потрібна глибина остільки, оскільки ***їхнє функціонування визначає не те, що ці банальні постаті віддзеркалюють у дзеркалі твору, а те, що дзеркало твору віддзеркалює у цих тривіальних постатях.***

Про що мені йдеться?

Про те, що я знову змушений вдатися до емоційного вигуку про навдивовижу парадоксальну ситуацію, коли очевидна подія, яка ґрунтує зміст твору, чомусь залишається обабіч дослідницького зацікавлення навіть тоді, коли сама подія згадується і озвучується, але все одно проминається як незначна, а тому і не надто важлива [див., зокрема, Пуніна – 2016: 167]!

Зачудування, зрештою, зумовлює і той факт, за яким ця подія, чи, точніше, її репрезентація, як визначає зміст кульмінації твору, так і становить тематичний фундамент, що на ньому будується аналізований роман. А проте мені важко позбутися враження, що і більша частина книги, і навіть її розв’язка, покликані тільки для того, аби приховати істинний зміст «Хреста на Сатурні» – що би

ця містична за текстом твору формула не означала [див. Ульяненко – 2004: 8, 22, 42, 43; Ульяненко – 2004 (1): 82, 85 тощо].

Додатково ситуація ускладнюється і через те, що автор намагається, принаймні у першій половині роману, представляти переважно жіночу перспективу і жіночий погляд на розвиток подій. Втім цей, либонь, експеримент виявляється цього разу, вочевидь, невдалим, але так і залишається невиправленим, ще більшою мірою посилюючи і так вкрай недосконалий поетикально-стилістичний характер роману, якому, щоправда, і ця недолугість навряд чи може суттєво зашкодити з однієї простої, а проте фундаментальної рації, яка лежить на поверхні і за якою ***сенс події, що визначає зміст роману Олеся Ульяненка «Хрест на Сатурні», полягає в інцесті***.

Так, вкраденого Парасковією Львівною на початку історії одного кохання семимісячного первістка Анни вже у юнацькому віці його приятель Костя знайомить з іншою дитиною Анни, яка після втрати хлопчика невдовзі народила дівчинку Світланку.

Або можна запропонувати й інше формулювання: Світлану, доньку Анни, яку вона народила після втрати свого первістка, її друг Костя знайомить зі своїм приятелем Олегом, що і є тим самим синочком Анни, якого у неї свого часу поцупила Парасковія Львівна.

Та якій версії не надавати б превагу, все одно йдеться про те, що у романі розповідається історія кохання рідних брата та сестри, які, щоправда, спочатку не знали про свою кровну спорідненість, але і після того, як вони про це дізналися – причому у спосіб трагічний, а навіть драстичний: через втрату вже свого власного первістка внаслідок такої невиліковної генетичної хвороби, як гемофілія, – їхнє кохання все одно закінчилося тільки тоді, коли вони власноруч й у насильницький спосіб обірвали плин самої історії, спрямувавши «червоного „Ягуара” <…> у воду» [Ульяненко – 2004 (1): 102].

Отже, проблема полягає у тому, що у цьому романі автор вдався до розкриття теми, яка навіть порівняно із «метафізичною природою зла» є і набагато давнішою, і ще більш складною.

Я, натомість, спробую хоча б конспективно окреслити зміст цієї неабияк заплутаної проблематики. Передусім необхідно зазначити, що, на думку Е. Пара, «старі дискусії стосовно <…> „сили гібридів”, а також результати ретельної селекції показали, що шкідливий вплив кровозмішення не має абсолютного характеру» [Пара – 2006: 148–149]. Про це ж пишуть і С. Єніколопов та К. Хвостова, що озвучують загальноприйняті серед сучасних науковців переконання, які виразно суперечать традиційним уявленням та упередженнями і за якими «відраза до інцесту більшою мірою зумовлена соціально, аніж біологічно» [Єніколопов – 2012].

Це аж ніяк не означає, що у цьому разі не обійшлося без біологічного чинника, втім хоча «уникнення інцесту є біологічним наслідком поставання екзогамії», але са́ме завдяки екзогамії «у процесі приборкання статевого інстинкту виробилися специфічні для людини установки статевої гігієни». Сказати б інакше, «табу на інцест породило екзогамію, яка і зумовила обмін жінками, оскільки будь-хто, відмовляючись від права одружуватися на своїй матері, сестрі або дочці, змушений був віддавати їх заміж за іншого». А це означає, що «основа заборони на інцест у такому контексті має суто соціальне підґрунтя» [Єніколопов – 2012].

Своєю чергою, виявляється, що і соціальний вимір інцесту теж остаточно не визначає його зміст остільки, оскільки насамперед «завдяки питанню про заборону на інцест» у численних антропологічних «теоріях обговорюються не більше і не менше, як причини олюднення, відмінність та схожість між людиною і твариною, виникнення суспільства, народження символічного світу» [Пара – 2006: 144; див. про це також Шалютін] тощо.

Наприклад, один із найбільш відомих французьких філософів, засновник структурної антропології К. Леві-Стросс визначив заборону на інцест як «головний крок, завдяки якому, за допомогою якого і, щонайважливіше, у рамках якого здійснюється перехід від природи до культури» [Леві-Стросс – 1967: 29]. А Е. Пара, коментуючи цей фундаментальний висновок вченого, ствердила, що «тим самим він надав забороні на інцест кардинальну організаційну функцію структурування суспільних правил, попри їхні

локальні особливості або своєрідність застосування. Втім особливості таких писаних або неписаних, імпліцитних або експліцитних правил свідчать про те, що йдеться про символічну, а не біологічну структурність», тому що «тільки у людей порушення заборони засуджується, залишаючись при цьому сумнівно привабливим, і тільки у людей „жах перед інцестом" виявляється всюдисущим» [Пара – 2006: 151].

Разом з тим ще один надзвичайно важливий аспект інцестуальної проблематики визначає послідовниця, принаймні формальна, К. Леві-Стросса Ф. Ерітьє, яка переконана у тому, що «„примат символічного" ґрунтується найбільш „фізичним у світі людей, тобто анатомічними розбіжностями між статями – це помітно неозброєним оком, освоєно людським розумом вже на рівні малих груп первісних людей, відчутно також в чуттєво осяжних фізіологічних відмінностях або подібностях рідин, що з'єднують тіла"». А тому «ключем до розуміння заборони на інцест дослідниця вважає питання про тотожність, що зумовлюється ризиком зустрічі з тотожним», бо «заборона на інцест рятує від жаху перед тотожним» [цит. за Пара – 2006: 152].

Крім цього, «за умови тілесного контакту від одного до іншого передаються „рідини" – тілесні субстанції; виникає своєрідний зв'язок, кровозмішувальне єднання, що знімає відмінності між ними. Висловлюючись метафорично, інцест провокує „коротке замикання" ідентичності внаслідок обміну однаковими тілесними рідинами, які нівелюють розбіжності у понадтотожному змішуванні, через що і виникає загроза природних або людських катастроф» [Пара – 2006: 153].

Розглядаючи проблематику інцесту, необхідно також згадати і те, що головною темою книги З. Фройда «Тотем і табу» стало фундаментальне твердження про сталий характер несвідомого прагнення до інцесту і вбивства, тому що, як вважав вчений, «немає потреби забороняти те, чого нікому не хочеться», і, навпаки, «найбільш заборонене і стає об'єктом бажання» [Фройд – 1993: 117].

Натомість австрійський психоаналітик О. Ранк пов'язав мотив інцесту між братом і сестрою з Едіповим комплексом, вважаючи

це його відповідною модифікацією, вторинною за проявом і м'якшою за формою [Ранк – 1912: 444].

Наведеним науковим положенням тією чи іншою мірою і, безумовно, на свій спосіб вторують також і міфологічні уявлення про інцестуальні сюжети. Так, сексуальні табу у європейській «культурі беруть свій початок (символічно) від райського саду. Згідно з висновками Р. Гюйона, автора „Етики сексуальних актів", заборонене дерево насправді було символом відповідного табу».

Щобільше, «у спробі обмежити інцестуальні прагнення встановлювався прямий зв'язок між порушенням цього табу та небажаними природними явищами, які розглядалися як кара богів. Зокрема, Дж. Фрезер у своїй книзі „Золота гілка" відзначав, що качини у Бірмі уникають інцестних стосунків, оскільки вважається, що це може призвести до погіршення родючості ґрунту і поганого врожаю. У Римі за часів царів інцест заборонявся, бо він нібито міг спричинити голод» [Єніколопов – 2012] тощо.

Взагалі «міфи вказують на фундаментальну роль заборони на інцест і глибинного безладу, який виникає внаслідок цього порушення. Вони свідчать про її стрижневе значення стосовно упорядкування сексуальності та організації соціуму, що пролягає між особистою і суспільною ідентичністю» [Пара – 2006: 143].

Але один із чи не найсуперечливіших парадоксів, за Г. Левінтоном, полягає у тому, що, з одного боку, «найбільш характерний тип інцестного сюжету в розвинених міфологіях пов'язаний зі ставленням до інцесту як до злочину, із прагненням уникнути його і все ж таки із вчиненням інцесту, найчастіше, щоправда, через незнання», а з іншого боку, «будь-яке порушення табу може вказувати як на автентичну обраність, так і на хибне самообожнювання» [Левінтон].

Своєю чергою, «інцест, як і порушення будь-якого іншого табу, наділений певною амбівалентністю: герой, який учинив інцест, може еволюціонувати до крайніх ступенів добра <…> або ж – зла». А на додаток «інцест пов'язаний також із протиставленням цивілізованого людського суспільства дикому <…> і, на думку Леві-Стросса, із запереченням „автохтонності" походження людини

(одностатевого характеру відтворення, виростання із землі)» [Левінтон] і т. ін.

Прикметним є і той факт, що наведені вище закономірності знайшли своє відображення як у слов'янському фольклорі загалом, так і, наприклад, в українській народній баладі зокрема. Втім цікаво, що хоч «на всьому українському просторі також популярними є народні балади про кровосуміш, проте безпосереднє зображення інцесту як такого – відсутнє», у зв'язку із чим М. Карацуба висунула припущення, за яким «народна свідомість і мораль трактує інцест як трагічну аномальну подію, а відтак – цей учинок є порушенням суворих заборон», і «тому, очевидно, і практичне його зображення у текстах народних балад – відсутнє» [Карацуба – 2014: 175].

Не менш показовим мені видається й інше, а са́ме: судячи з усього, чи не єдиним твором в українській літературі, основу якого становить «тема зваблення сестри братом та виконання певних ролей за схемою „заборона – порушення заборони через введення в оману жертви – покарання злочинця"», є російськомовна повість Г. Квітки-Основ'яненка «Ложные понятия», у якій «центральна функція», на думку Д. Чика, визначається через «табуйоване зваблення, о́брази брата-спокусника, [що] зважується на переступ соціальних норм, і підступно обманутої сестри-жертви» [Чик – 2015: 151].

Таким чином, Олесь Ульяненко одним з перших у вітчизняній літературі вдався до сюжету, відтворення якого, крім його табуйованого характеру у світовій культурі, був до того ж табуйованим й у національній традиції.

І що робить у цьому разі письменник?

Він не просто відтворює м'який варіант інцесту, зумовлений тим, що Олег і Світлана довший час не знали про свою родинну спорідненість.

І він не тільки намагається, щоправда, якось кволо і непереконливо пояснити трагічні події містичним «хрестом на Сатурні», який навіть використовується як назва роману, проте символічний зміст якого актуалізується як у зв'язку із темою інцесту

[Ульяненко – 2004: 8, 85], так і з передчасною смертю чоловіка Анни [Ульяненко – 2004: 22] і з поясненням Ватцеля про те, що це смертельно-небезпечний знак взагалі [Ульяненко – 2004: 42], а також з передчуттями Ельки, якій наснився поганий сон [Ульяненко – 2004: 82], – і, отже, розпорошує цей потужний мотив на окремі, локальні вияви, тим самим зменшуючи його силу та виразність.

І він, себто автор, не лише посилається, зрештою, теж досить мляво на фатальну приреченість головних героїв [Ульяненко – 2004: 102] – він, попри все це, вдається до цілковитого блюзнірства. Адже Олег і Світлана, вже дізнавшись про те, що вони брат і сестра, вже втративши свою бідолашну дитину, яка, на своє нещастя, народилася хлопчиком[15], і вже розлучившись та спробувавши на відстані якось влаштувати своє безталанне життя, – знову, але цього разу вже усвідомлено опиняються в обіймах один одного: опиняються для того, аби вже більше ніколи і за жодних обставин не розлучатися – навіть через смерть.

Відтак можна дійти висновку, за яким письменник поводить себе у цьому романі так, ніби його підмінили, тому, що він творить аж ніяк не пародію, а, навпаки, трагедію у найточнісінькому, себто давньогрецькому, сенсі цього поняття, відповідно до якого трагедія – це, по-перше, історія, яка визначається вкрай штучними формою та змістом, і, по-друге, це історія, що не просто завершується смертю, це історія, яка не може не закінчитися смертю, чи, точніше, це історія, що не може закінчитися нічим іншим, окрім смерті.

Чому?

Та тому, що ***йдеться про неможливість людини позбутися самої себе і цілковито повернутися до своєї тваринної сутності***. Сказати б інакше, ніхто і ніщо буцімто не заважає перпетраторам[16] вчинити те, за що їх власне й ідентифікують у такий спосіб,

[15] Дівчатка не хворіють на гемофілію – вони є тільки носіями цієї хвороби.

[16] Люди, що вдаються до інцестних дій.

бо біологічних, а дуже часто і юридичних або, ширше, правових перешкод для цього не існує.

Щобільше, трагедія ця розігрується не на тлі божественного неба і величних споруд, приналежних до легендарних цивілізацій, а на мізерному ґрунті, зумовленого ницою марнотою повсякденного існування пересічних мешканців Хрещатика і околиць, подекуди, звісно, і мовчазних, і анонімних, і задивлених в есхатологічні візії, авжеж.

Проте «значення кровозмісного святотатства полягає у його відповідності початковому блюзнірству» [Пара – 2006: 142], і, либонь, са́ме це достоту пояснює дещо дивний діалог у фіналі роману між Анною та Елькою, яка, перебуваючи разом із подругою на цвинтарі, висловлює сподівання на те, що «їм таки простили», на тій підставі, за якою, попри вчинений суїцид, «Олег і Світлана лежать разом і в освяченій землі».

Втім виявляється, що Провидіння не причетне до цього дива, а причина цілком земна та прозаїчна, бо просто Анна поговорила зі священиком і «йому заплатила» [Ульяненко – 2004 (1): 102].

Та «головне», що закохані – «разом» [Ульяненко – 2004 (1): 101], і відтепер жоден «хрест на Сатурні» чи ще якась містична або ж пересічна чортівня не розлучить їх.

А це, своєю чергою, означає, що онтологічна неможливість повернутись до своїх витоків, до самих себе тим не менш не здатна обмежити ані прагнення людини бути собою, ані бажання за будь-яку ціну хоч на одну мить зазнати щастя разом з коханим(-ою) задивитися «у сонячну патоку червневого полудня, соковитого, світлого і свіжого» [Ульяненко – 2004 (1): 102].

РОЗДІЛ 9. «І Я НІБИ ГОЛОС ПОЧУВ» «ЖІНКИ ЙОГО МРІЇ»

Та не буду приховувати, що це могла бути і помилка. А насправді чути було голос, наприклад, товаришки Ковальської Варвари Опанасівни чи її ідейних посіпак, які прикидаються літературними критиками. Або, навпаки, численних захисників Олеся Ульяненка і його роману – захисників вдягнених у критичні лати і озброєних чи не до зубів праведним гнівом, карколомною словесною вправністю і, щонайголовніше, відчуттям цілковитої захищеності, яка пояснюється аж ніяк не божественним чи містичним дашком, а просто фізичним перебуванням за письмовим столом, за яким усі ми, і я, звісно, у тому числі, променимося, далебі, як у Бога за пазухою.

З іншого боку, це зовсім не означає, що непорівняльно велика кількість рецензій на роман Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» переростає у якусь сутнісну якість, бо ці численні шкіци власне і диференціюються за означеним щойно критерієм. Втішатися можна тільки з того, що у більшій їхній частині висловлюється безпосередня або ж імпліцитна підтримка письменника, але проблема полягає у тому, що формат дискусії, «запропонований» таким позалітературним чинником, як Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі і її вердиктом, за яким аналізований роман визнано порнографічним, – серйозну професійну розмову не передбачає за замовчуванням.

Через цю обставину усі дописи на захист свободи слова взагалі і Олеся Ульяненка зокрема, зрештою, так само, як і критичні у прямому значенні цього поняття тексти, обертаються переважно навколо дихотомії: порнограф – не порнограф. Внаслідок цього та́ група рецензентів, що виступила на підтримку письменника, включно з представниками міжнародної спільноти в особах керівництва російського ПЕН-центру [див. Лист…], зосереджується на загальновідомих аргументах щодо сумнівності моральної

цензури, як і будь-якої іншої цензури, і наголошує на тому, що у цивілізованому світі ще п'ятдесят років тому відмовилися від майже усіх обмежень, які стосуються навіть власне порнографії.

Натомість інша система аргументів цієї групи авторів ґрунтується на переконанні, за яким художній – ключове слово тут «художній»! – твір просто із засади не може бути порнографічним, а Олесь Ульяненко, будучи лауреатом Малої Національної премії України імені Тараса Шевченка, лише через цю очевидність не може вважатися продуцентом чогось подібного. І ті, хто цього не визнає, таким чином, зазіхають на відповідні символи та цінності, які вони нібито обстоюють, бо, вдаючись до звинувачень письменника, відзначеного цією високою нагородою, вони тим самим не лише заперечують, що він є фізичним носієм неабиякої відзнаки, а й той факт, що письменник – це живе уособлення відповідної символіки.

І нарешті, зміст ще одного блоку резонів, так би мовити, на захист полягає у тому, що в Олеся Ульяненка були видатні попередники, серед яких критичні адепти митця згадують, наприклад, Г. Флобера і його «Пані Боварі», В. Набокова і – «Лоліту», Д. Г. Ловренса і – «Коханця леді Чаттерлей», С. Беллоу (Нобелівська премія) і – «Герцога», Дж. Кутзее (Нобелівська премія) і – «У глибині материка», Дж. Апдайка і – «Давай одружимося» та «Бразилію», М. Етвуд і її роман «Ласий шматочок», Е. Єлінек (Нобелівська премія) і – «Хтивість», «Коханці», «Заздрість», а також маркіза де Сада, Л. фон Захера-Мазоха, А. Нін, Г. Міллера, Ж. Жене, Ч. Буковські тощо [див. про це Слабошпицький – 2011; Родик].

Але ось, що кидається в очі під час знайомства із більшістю цих критичних текстів: у них йдеться про все, що завгодно, але тільки не про роман. Так, М. Бриних, почавши із пропозиції «відразу привіта[ти] себе, дорогі брати і сестри, з новим 1937 роком», закінчив свій допис у, сказати б, конгруентний спосіб, безапеляційно ствердивши, що «державна інквізиція у царині культури мусить бути знищена» [Бриних].

Своєю чергою, В. Тибель завершує свою критичну репліку в дещо конспірологічному дусі, вдаючись до риторичних запитань про те, «чому вже згадувана комісія так раптово „прокинулася”? <…> Чому під приціл стражів моралі потрапив саме Ульяненко? <…> І нарешті – чи можна буде у майбутньому замовляти подібні „заборони” комісії задля використання їх як вдалий піар-хід?» [Тибель].

Так само до суспільно-вмотивованих висновків доходить, причому в обох своїх текстах, і Є. Чуприна, у першому з яких ця авторка пише про те, що «ми живемо у жахливій країні, у якій з будь-ким можуть зробити все, що завгодно, і йому не буде куди звернутися по допомогу» [Чуприна]. А у другому висловлює щирий та глибокий жаль «навіть не тому, що уся наша сучасна література підпадає під артобстріл Національної експертної комісії. А <…> тому, що діяльність цього органу абсолютно ніким не контролюється, і якщо завтра його членам чимось не сподобається автор Біблії (а можна зрозуміти, що в них на нього може бути зуб, бо він їх багато чим обділив при народженні), то вони знайдуть у його творі й інцест, і педофілію, і, ясна річ, онанізм. І лукавий застрибає у дитячому захваті – класна штука мораль!» [Чуприна (1); див. також Івахненко].

Певною мірою ще далі… від роману «Жінка його мрії» відійшов Б. Пастух, спочатку згадавши перипетії із моральним осудом свого часу творчості В. Винниченка, «що „розбризкував сперму на сторінках власних романів” (слова із рецензії)», а потóму присвятив фактично увесь текст своєї статті спогадам про власну критичну рефлексію щодо роману Олеся Ульяненка… «Сталінка», і завершив цитацією К. Гельвеція, який писав про те, що «„ухвала цензора майже завжди буває для автора свідоцтвом дурості”, і навпаки – „добра книжка, то майже завжди книжка заборонена”» [Пастух (1)].

Дещо з іншого боку підійшла до цієї проблеми Н. Степула, яка, захищаючи митця від закидів так званого Нацкоммора, цілком резонно підсумувала свої роздуми, зазначивши, що «герої книг Олеся Уляненка справді далекі від сповідування морального кодексу

„будівника демократичних цінностей”. Часто це персонажі вкрай негативні – злочинці, вбивці, маніяки, повії, наркодилери, крадії автомобілів, збоченці. Іноді й вони не лише злочинці, а й жертви.

Але автор їх не придумав. Він лише художньо втілив їхні долі. І чи вина письменника в тім, що в світі – а зокрема і в Україні – живуть убивці та покидьки? Повії та педофіли? І безкарні „перевертні”? І люди „без облич”?» [Степула (1)].

Натомість К. Родик, попри неабияку літературознавчу вишуканість свого лапідарного критичного шкіцу, у якому він, зокрема, порівняв роман Олеся Ульяненка із романом Н. Мейлера «Американська мрія», все одно у підсумку висловив думку, за якою «американський науковець Лінда Вільямс переконана, що „стратегічно більш доцільним буде виступати за розвиток, а не за обмеження обговорення сексуальних питань”». Адже «що стосується сучасної української літератури, то – на відміну від європейської та американської – вона ще не набула достатнього досвіду віддзеркалення різноманітних проявів сексуальності». І «тому правий, львівський філософ Тарас Возняк, котрий вважає, що її „завдання – усе проговорити, ви-шептати, ви-плакати, про-кричати, щоб врешті щось для себе зрозуміти”» [Родик].

Своєю чергою, необхідно зазначити, що незаперечною, з моєї точки зору, перевагою усіх цих дописів, є все ж таки прихильне, а отже, й більшою чи меншою мірою адекватне ставлення їхніх авторів до аналізованого роману.

Проте вкрай обурливою мені видається стаття В. Сікалова «Гірше обидва», у якій критик спочатку слушно зауважив, що «сама книга Олеся Ульяненка серйозно не обговорювалася» і що «увага акцентувалася на одному її непристойному епізоді», внаслідок чого «роман підмінили вирваною з нього сторінкою». Але дещо нижче, керуючись дивною, – аби не сказати різкіше, – логікою цей автор ствердив, що у такий спосіб «відбувається своєрідне „заболочування” художнього процесу, внутрішнього життя, самого творчого імпульсу, наміру. Що ми і бачимо на прикладі сучасної української літератури. Здавалося б, свобода! Але така свобода, будучи вивернутою навиворіт, призводить до закріпачення

у трясовині, вирватися з якої під силу лише завдяки радикальним заходами, [бо] вона призводить до повної та ганебної залежності від сваволі зовсім сторонніх і випадкових факторів, а людина опиняється повністю незахищеною від атак інформації, що агресивно діє на неї з усіх боків». І «так ми приходимо до своєрідного диктату свободи. Репресії і заборони – це саме його методи» [Сікалов].

Сказати б інакше, пан Сікалов, побідкавшись, вочевидь, про чужі очі щодо непрофесійної і тенденційної оцінки роману письменника, тим не менш звинуватив і автора, і його твір, і всю сучасну українську літературу в непогамованій та надмірній свободі, а останню – в усіх смертних гріхах, включаючи навіть «репресії і заборони»?!

А отже, після такого підступного лицемірства можна тільки зауважити, що і справді навряд чи комусь будуть потрібні вороги, якщо є такі друзі, і що навіть вороги, чи, точніше, відверті критичні недоброзичливці Олеся Ульяненка, виглядають на цьому тлі набагато пристойніше.

Щобільше, вони не фарисействують, а здебільшого намагаються хоч якось аргументувати свою позицію, з якою важко погодитися, але не визнавати наявність якої теж неможливо. Звісно, можна знехтувати таким дописом із провокаційною назвою «Роман О. Ульяненко „Женщина его мечты” или Шевченковская премия для засранцев»[17], як шкіц О. Ковалевського, що ничтоже сумняшеся майже повністю відтворив статтю Т. Трофименко, яка написала її ще до сумнозвісної «рекомендації» Нацкоммору, – відтворив для того, аби змішати… аби панібратські звинуватити письменника: мовляв, про «фекалії Олесь пише, треба визнати, з великим літературним натхненням і знає цю тему, як справжній засранець, гідний нової Шевченківської премії за свій черговий „шедевр”» [Ковалевський].

Натомість ігнорувати статтю, власне, Т. Трофименко було б, вочевидь, і нечесно, і неправильно, бо ця авторка, кряжучись, либонь, через можливу непоправну моральну шкоду, яку книга Олеся

[17] У назві збережено авторську пунктуацію, чи, точніше, відсутність оної.

Ульяненка буцімто здатна завдати дозвіллю української, а до того ж усіма своїми членами ангажованої у читання цнотливої та високодуховної класичної літератури сім'ї[18], – навіть переходить на особистість і стверджує, що «більше відповідає змісту [роману] „еротичне" фото самого автора, вміщене на звороті обкладинки, де письменник ніби наочно демонструє спроможність створити гломурний порно кітч на тлі загально фекального занепаду»[19] [Трофименко].

Про «рідк[у] і порожн[ю] лірик[у] коричневого кольору», у якій «плавають» «події роману», що «існують у ньому лише у вигляді епічних відступів» [тут і далі цит. за Звичайний], пише і критик із сайту «ЛітАкценту», що (критик) незрозуміло з якого переляку сховався за псевдонімом «Максим Звичайний». Останнього, крім наведеної претензії, у романі взагалі ніщо не влаштовує: «ані кострубаст[і]ст[ь] як самого тексту „Жінки його мрії", так і його змісту»; ані так званий «коефіцієнт читабельності», за яким «об'єктивно складний Толстой читається як „по маслу", а об'єктивно примітивний Ульяненко практично не читається»; ані персонажі, бо «всі [вони] однакові, навіть ті, які мають різну стать, і це спричиняє елементарну плутанину під час прочитання»; ані сюжет, бо «він ріденький, ніби добряче попсутий сюжет чернетки детективного оповідання, наприклад, Джеймса Чейза»; ані бодай «постільні сцени», оскільки «псевдоніму» «здається, ніби автор тільки заради них і написав цілий роман», а втім «псує їх лише те, що <…> учасники постільних сцен займаються сексом ніби під пліткою наглядача, з похмурими обличчями, з тяжкими думками, ніби виконують свою непросту бурлацьку роботу, за яку їх хіба що нагодують увечері», і «особливо це стосується одностатевих зближень».

[18] Рецензія Т. Трофименко присвячена першому виданню роману «Жінка його мрії», який вийшов друком у харківському видавництві «Клуб сімейного дозвілля».

[19] Тут і далі збережено авторську орфографію. «:)» (А це я не зловтішаюсь, а, сказати б, цитую смайлик із того ж таки цитованого тексту Т. Трофименко.

Разом з тим треба віддати належне критикам такого штибу тому, що, висловлюючи негативну оцінку, вони принаймні апелюють до тексту роману. І ось у цьому пункті відкривається щось дивне, а насправді цілком закономірне, тому що йдеться про суб'єктивний все ж таки характер літературної критики як літературознавчої сфери.

Зокрема, Л. Герасимчук теж дорікає «шевченківському лявреату» [Герасимчук – 2010] за численні лексико-стилістичні неоковирності, які він наводить сумлінно та посторінково. Проте я спробував перевірити їхню докладність, і виявилося, що з перших п'ятнадцяти прикладів із текстом, який читав я [Ульяненко (5)[20]], співпав аж один вираз: «У нього зарізало у лівому оці». Але і цю фразу, беручи до уваги те, що її вжито не у дисертації на звання PhD, навряд чи справедливо, як на мене, вважати абсолютно неприйнятною для художнього твору.

Зрештою, справа навіть не у стилістичній недбалості, хоча я погоджуюсь, та й не можу не погоджуватися (адже і сам у попередньому розділі висловлював схожі претензії) із тим, що мова твору є питанням чи не найпершої ваги. Але у цьому разі важливішим є факт, за яким та ж сама Т. Трофименко, будучи налаштованою, як про це йшлося вище, більш ніж критично стосовно аналізованого роману, тим не менш імпліцитно заперечила як твердження Л. Герасимчука, так і М. Звичайного, ствердивши, що, «порівняно з попереднім, написаним лівою ногою, романом „Серафима", стиль „Жінки його мрії" більше нагадує старі добрі „Сталінку" й „Дофіна сатани"» [Трофименко].

Щобільше, можна взагалі обмежитися однією – першою – фразою роману: «Птаха повзла по синьому з срібним відливом склі чорним розчавленим тарганом» [тут і далі роман цит. за Ульяненко (5)], – і за оцінкою цього образу скласти своєрідне ЗНТ не тільки на сприйняття/несприйняття творчості Олеся Ульяненка, а й на професійну літературознавчу компетентність.

[20] Змушений визнати, що гіперпосилання, за яким я колись знайшов текст роману в Мережі, на момент написання цього дослідження втратило на актуальності. Втім цей варіант співпадає із виданням «Фоліо» [див. Ульяненко – 2012].

Отож, на думку М. Звичайного, «вже після прочитання першого речення роману Олеся Ульяненка „Жінка його мрії" стає зрозуміло, що боротьба з цим текстом буде тяжкою і запеклою, і незважаючи на те, дочитаєте ви його до кінця чи ні, цей роман переможе вас і розчавить, ніби чорного таргана на синьому зі срібним вилиском склі».

А відтак навряд чи потребує коментарів те, що сталося з горопашним Максимом Звичайним, – радше вже можна висловити йому глибоке співчуття.

Натомість, на переконання В. Куюмурджи, це «початок концептуальний, що закладає в собі багатий метафоричний (алегоричний) потенціал, що розгортатиметься впродовж усього текстового масиву твору» [Куюмурджи]. І не погодитися з цим твердженням мені не до снаги, оскільки, як здається, цей роман, далебі, просто вщерть сповнений несамовитою образною енергетикою, не помічати яку означає або розписатися у власній професійній недолугості, або у замовному характері своїх писань, або у якомусь рафіновано-збоченому уявленні про те, якими мають бути літературні образи, а якими вони бути не повинні.

Про вірогідність останньої причини свідчить, наприклад, пасаж із допису Л. Герасимчука, у якому цей автор стверджує, що «в світовій літературі існують і інакші мистецькі підходи до зображення дестабілізованого суспільства з порушеннями культурних кодів, – наприклад, Стайнбек, Ловренс, Підмогильний, Мосендз, Прус, Платонов і десятки інших» [Герасимчук – 2010].

І це – правда. Дійсно – «існують». Та й М. Слабошпицький у книзі своїх спогадів відверто визнає, що Олеся Ульяненка «вибагливим стилістом <…> не назвеш. Писав він з погляду „каліграфістів" неохайно, не надто переймаючись бажанням надати своїй фразі вишуканості, евфонії та стилістичного блиску», а тому «його фрази важкі, мов кам'яні брили. Але» при цьому письменник слушно зазначає, що «фраза його затягує, приголомшує якоюсь важкою енергією, дихає тривогою і вібрує огидою до того, про що йдеться» [Слабошпицький – 2019: 124].

А за такої перспективи видається доволі цікавим, чи запропонував би Л. Герасимчук, наприклад, і «Ловренсу» писати як Діккенс, а Підмогильному – як Нечуй-Левицький?!

Втім подібних – назвемо це так – непорозумінь вистачає і у прихильних критиків, які, щоправда, не пропонують писати Олесю Ульяненку як «Стайнбек», але подеколи видається, що їхня інтерпретація, зокрема роману «Жінка його мрії» , стосується якогось іншого твору іншого автора.

Так, у своїй досить ґрунтовній статті В. Куюмурджи, міркуючи про проблематику смерті, чомусь завершує свої роздуми твердженням, за яким цим романом Олеся Ульяненка у майбутньому має, на думку критикині, зацікавитися кінематограф, і висловлює риторичну надію на те, що «не стане» також у майбутньому «за хорошим і виваженим читачем, аби відчути енергетику цілого Слова, най і такого лякливого, як смерть» [Куюмурджи].

Чесно кажучи, якийсь час я тішився ілюзією, що хоча б стаття А. Вегеш мала б служити взірцем лінгвістичної точності та наукового прагматизму, але і цього разу треба визнати, що неможливо вважати «відкриттям Америки» лексико-семантичні тлумачення типу того, які стосуються, «наприклад, директор[а] *Дол*[і] [курсив авт. – А. В.] („У них був спільний знайомий, сивокосий вайлух, директор Доля”)», оскільки, на думку науковиці, «якщо директор, то від нього залежать долі багатьох людей» [Вегеш – 2013 (1): 14].

І за такого вже бодай навіть не контексту, а дискурсу спроба О. Пуніної знову використати засади милої її літературознавчому серцю експресіоністичної естетики та звернення дослідниці до ідей російського «теоретика експресіонізму Германа Недошивіна, який указував на те, що емоційна піднесеність експресіонізму, пристрасне і тривожне хвилювання його образів пов’язані з відчуттям невлаштованості життя, що подеколи переростає в гнітюче передчуття грандіозних соціальних струсів» [Пуніна – 2016: 189], – така спроба могла б видатися навіть ковтком свіжого історико-літературного повітря.

Проте, вводячи у свої студії поняття «персонажі-маса», О. Пуніна не лише нав’язує у такий спосіб до естетики експресіонізму,

а й стверджує, що «по суті ці персонажі-маса є алегорією морального занепаду певної частини суспільства – еліти, стаючи уособленням зла, яке в прозі автора ніколи не залишається безкарним» [Пуніна – 2016: 195]. Та аби ніхто не уникнув екзекуції, у романі, на думку дослідниці, з'являється «образ Топтуна (його функціональне навантаження – пророкувати смерть тим, хто чинить зло)», що («образ Топтуна») «виражає судження автора-експресіоніста про сповідування абсолютних морально-етичних цінностей» [Пуніна – 2016: 197], адже «такий алегоричний персонаж цілком уписується у світоглядну позицію подолання абсолютного зла», а власне «засоби алегоризму спрямовані на реалізацію етичних переконань автора про справедливість діяння Бога щодо людства» [Пуніна – 2016: 198].

І це все, можливо, й добре, втім мене не полишають сумніви стосовно того, звідки літературознавиці аж так достеменно відомо сенс діянь Бога і чому шановна колега впевнена у тому, що знає, у чому полягає відповідна справедливість?!

Мені, наприклад, здається, що навряд чи смерть «Магрібчика» якось корелює із божественним Провидінням, не говорячи вже про відрізану руку чи, точніше, про відрізання «болгаркою» руки Русланчику. Як, зрештою, мені важко у запропонованому щойно контексті йняти віру і тому, що «якщо влада, яка обіцяла бандитам тюрми, не бажає виконувати своїх обіцянок, то за їх виконання беруться якісь інші, незбагненні й містичні сили» [Соловей – 2013 (1): 34].

А от стосовно ще декількох тез О. Солов'я я не буду вдаватися до етикетних розшаркувань і висловлюсь однозначно: ні, я абсолютно не згоден з тим, що «цей роман Олеся Ульяненка, як, зрештою, й більшість його романів, – є твором виключно про *аморальність влади*, про остаточне, можливо, *її безсилля*» (тут і далі курсив авт. – О. С.). І мене вкрай обурюють ілюзії, за якими, мовляв, «література знову стає небезпечною для режимів та їх охоронних псів. А це значить, що українська література й надалі спроможна виконувати свою функцію – стояти в обороні чести й гідности кожної пересічної людини. Тим самим водночас

нагадуючи механізованій, порабленій і приниженій лібералізмом людині про те, що вона є *Людина*. Література, відтак, – *останній рубіж оборони*. На ньому можна, звичайно, й загинути. Але ж це, направду, солодка й почесна роль...» [Соловей – 2013 (1): 44].

Отож я свідомо виношу за дужки усі ті події, які ми пережили за останні десять років з моменту написання О. Солов'єм процитованих рядків, але і за цієї перспективи «принижена лібералізмом людина» – звучить для мене як якесь сардонічне непорозуміння чи й взагалі безглузда аберація просто тому, що літературі в умовах ганебного лібералізму хоч, можливо, і доводиться нелегко, але у будь-якому випадку їй не треба брати на себе невластиві для себе функції і завдавати на свої тендітні художньо-дискурсивні плечі «пояс шахіда-ратоборця», оскільки «честь й гідність кожної пересічної людини» захищається за потреби елементарно і цивілізовано – у суді.

Щобільше, са́ме таким чином, тобто «*останнім рубежем оборони»*, і мислилася українська література останні півтораста років, певно, чи не з часів Т. Шевченка, втім ані від національної ганьби, ані від численних зрад національних інтересів, ані від систематичного паплюження тієї самої літератури ця література нас, українців, жодного разу, на жаль, не захистила!

Врешті-решт, свою статтю О. Соловей написав на захист одного із найталановитіших українських письменників – на захист від іноземців чи від інопланетян?! Звісно, про інопланетян мені нічого не відомо, а от стосовно іноземців я можу навести очевидний факт, за яким Бюро з питань демократії, прав людини і праці Державного департаменту США 11 березня 2010 року оприлюднило «Звіт про дотримання прав людини в Україні у 2009 році» [Бюро… – 2010] і згадало у цьому документі заборону роману Олеся Ульяненка.

А це, зокрема, означає, що письменника необхідно захищати насамперед від тих самих пересічних українців, які закінчували українські школи і виховувалися на класичній українській літературі, що буцімто мала б їх оборонити, либонь, від самих себе. Та, як бачимо, не оборонила і не вберегла, оскільки ганебне рішення

Нацкоммору зумовлене власне ***охоронними*** інтенціями, «продиктованими» виконавцям у відповідний спосіб сприйнятою і засвоєною творчістю Панаса Мирного та Івана Нечуй-Левицького, Лесі Українки і Ольги Кобиляської, Івана Франка та Михайла Коцюбинського і т. д., і т. д. А на додаток ще й визнанням голови сумнозвісної комісії В. Костицького у тому, що він «вірить у Бога», а тому й непохитно стоїть на сторожі моральної цноти українців[21].

Відтак надійшов і справді найвищий час, аби звернутися до роману з оманливо-елегійною назвою «Жінка його мрії» – звернутися до роману, а не до редуту, до художнього твору, а не до ручного гранатомету, до книги, а не до зброї масового і водночас превентивного ураження.

Отже, на позір у романі Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» йдеться, далебі, про певну суспільно-детективну колізію, герої якої безпосередньо або опосередковано причетні до, так би мовити, злочинного угрупування, яке фактично заробляло на дитячій проституції. Але, на моє глибоке переконання, якщо залишатися на такому рівні сприйняття тексту, то тоді і роман Ф. Достоєвского «Злочин і кара» чи Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» теж треба було б розглядати як зразки детективного жанру, хоч зрозуміло, що нікому нічого подібного навіть і на думку не може спасти.

Своєю чергою, переважна більшість героїв роману Олеся Ульяненка, з одного боку, є цілком упізнаваними українськими читачами, бо це – майор Служби безпеки і його «світська левиця» дружина Лада, представники так званого «офісного планктону», менти, патологоанатом, охоронець, бармени, студентки тощо. А з іншого боку, ці персонажі є у більшості випадків виразно маргіналізованими постатями, оскільки майор – вже у відставці, а до того ж починав він свою кар'єру як «стукачок», та й спосіб його особистого сексуального життя, спрямованого на цноту молоденьких і навіть неповнолітніх дівчаток, а також організований ним притон, що й

[21] Див. про це документальний фільм Ю. Шашкової «Ульяненко: без цензури», 76-та хвилина.

забезпечував схожих на нього збоченців відповідними злочинними задоволеннями, – робить цього, як йому здавалося, «хазяїна життя» очевидним і відразливим маргіналом.

Подібне можна сказати і про його дружину, яка не тільки вподобала наркотики, а й вступила у якусь нібито секту із, вочевидь, шахрайськими нахилами; і – про сина Руслана, що вдень не надто надокучував собі діяльністю у якомусь «офісі», а ввечері перетворювався на запопадливого гомосексуального коханця. Зрештою, навіть студентка на бодай екзотичне ім'я Іва, у яку закохався лейтенант міліції, теж провадила подвійне життя, виконуючи у вільний від навчально-виховного процесу час обов'язки сутенерки у тому ж таки притоні Миколи Павловича.

При цьому необхідно зазначити, що для того, аби виокремити із тексту роману цю реалістичну і легко артикульовану сюжетику, необхідно і справді докласти неабияких зусиль через те, що, на загал, твір Олеся Ульяненка зовсім не про це. Тим більше що хоч усі ці злочинці-маргінали та просто маргінали і були покарані найвищою мірою, але проблема полягає у тому, що це покарання детерміновано аж ніяк не суворим, проте справедливим державним правосуддям, а містичним персонажем, якого номіновано якимсь напівкримінальним прізвиськом, себто Топтуном. Втім цей таємничий Топтун, що жахає маргінальний світ зображеного у романі Києва, так і залишається до кінця роману не тільки невловимим, а й невпізнаним ані персонажами твору, ані читачами, попри специфічний знак, який ця буцімто містична істота залишає після себе всюди, де б вона не з'явилася.

Щоправда, особисто Топтун нікого не вбиває, а найбільше, на що його вистачає, – це з якогось доброго дива дати відчутного ляпаса спочатку Русланчику, а потім і бармену Магрібчику. І за такого контексту трансцендентальність Топтуна важко сприймати серйозно – хіба що як якогось чортеняту з гоголівських «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки». А тому можна припустити, що роман Олеся Ульяненка і не про містичні витівки на вулицях у серці Києва. І навіть – не про смерть як таку, хоча і цей твір письменника переповнений жахливими та різноманітними смертями вщерть.

Тоді про що ж цей роман?

Отож якось в одному зі своїх численних інтерв'ю Олесь Ульяненко, відповідаючи на питання про співвідношення у змісті цього твору реальних та фікційних подій, несподівано обмовився про дещо не зовсім зрозуміле, бо визнав, що він «робив містичний трилер про майбутнє, порожнє місто і якраз вгадав цю порожнечу, що зараз настала» [Ульяненко – 2011: 210].

Щодо «містичного трилера», то цей трилер, як на мене, вийшов у письменника дещо макабрично-іронічним, а тому здатним злякати хіба що деяких, не надто сміливих персонажів роману. Схожого висновку можна дійти і стосовно утвердження у романі моральних ідеалів або виховання оних.

Натомість ключовим у цій фразі Олеся Ульяненка є, вочевидь, поняття «порожнеча», до якого я вже звертався у першому розділі. Проте і цього разу шукане поняття також може стати у продуктивній, сказати б, пригоді, у тому числі, й так само у полікультурному аспекті.

Справа у тому, що феномен порожнечі як з точки зору східної, так і західної філософії, зокрема в інтерпретації М. Гайдеґґера, позначає прямо протилежне від свого лексичного значення. Зокрема, «ідея Порожнечі (санскр. „Шунья") містить у собі порожнечу абсолюту, здатність вміщувати протилежні смисли і неприйнятність будь-якої форми. В одному з канонічних індійських текстів, у якому трактується це поняття, в „Алмазній сутрі" (IV ст. н. е.), говориться: „Якщо бодхісатва має образ «я», образ «людина», «істота» і образ «довгожитель», то він не є бодхісатвою <…> Той, що перебуває у Законі не повинен вчиняти діяння, перебувати будь-де, не повинен вчиняти діяння, перебуваючи у звуці, запасі, у відчуттях доторку або ж перебуваючи у «законах»"» [див. про це Максимов – 2000: 23]. Таким чином, будь-яка форма розцінюється як проміжна стадія і не береться до уваги на існуючому рівні.

Цим розмислам вторують і міркування М. Гайдеґґера, який у своїй фундаментальній праці «Буття і час» пише про те, що «якщо ми наповнимо чашу, то наповнюване буде текти до повноти в пусту чашу», бо «пустота – це те, що вміщує у будь-яку ємність.

Пустота – це Ніщо у чаші, тобто це те, чим є певна чаша як ємність, яка здатна прийняти щось у себе» [Гайдеґґер – 2011: 177].

У зв'язку з цим Ю. Макартецька зазначає, що «М. Гайдеґґер так само, як і буддисти, людське існування розумів як безодню, прірву, на дні якої нічого немає. Отже, кожна хвилина наповнюється надзвичайної цінністю. Тут важливу роль відіграє спонтанність, коли у якусь мить розумієш, що *ти і краплі дощу – приналежні до одного й того ж самого* [курсив авт. – Ю. М.]. Різниця полягає лише у тому, – продовжує дослідниця, посилаючись на відповідну розвідку К. Солоніна, – що „Гайдеґґерівське розуміння часу є змістовним, тут кожен момент наповнений своїм непередбачуваним сенсом таким чином, що річ в цьому плані набуває темпорального штибу. [Натомість] буддійське розуміння має дещо ширший вимір: річ водночас є і тимчасовою (минущою) і темпоральною, тобто конкретність її буття визначається моментом її існування" [Солонін – 2001: 187]. [Сказати б інакше,] буддисти так само, як і М. Гайдеґґер, під Ніщо розуміють певне позитивне, а не негативне начало, як звикла вважати західна думка. Хоча також існує переконання, за яким Ніщо взагалі не є категорією, а радше – мовним феноменом. Тобто його зміст є номінальним, і утримується цей зміст лише завдяки самій мові. Ніби Ніщо-традиція існує, але тільки у мові, і зберігається мовою» [Макартецька].

Останнє твердження, стосовно мови, є надзвичайно важливим, бо, з одного боку, воно дозволяє окреслене розуміння кореляту порожнечі перевести у дискурсивну площину, а з іншого боку, надати дискурсивного виміру такому виразно тілесному кореляту, як корелят жахливого остільки, оскільки, по-перше, жахливе у безпосередній спосіб корелює з монструозним, а останнє з мовою, і по-друге, са́ме жахливим і виповнені по вінця тексти Олеся Ульяненка загалом та роман «Жінка його мрії» зокрема.

У зв'язку з цим не може не звернути на себе уваги, наприклад, те, у який спосіб пішла з життя вже на самому початку роману пані Лада, що «потягнула до себе два роздвоєні кінці оголеного дроту <…> і поклала до рота», і до яких наслідків це призвело,

адже «Ладу трусило хвилин п'ятнадцять» і до того ж «з неї валив смердючий дим, а волосся стало дибки».

«Чому вона вибрала саме таку смерть – лишається тільки здогадуватися», але незаперечним є той факт, що описане самогубство має виразно жахливий штиб, який від початку задає відповідну перспективу схожих страхіть у подальшій частині романної оповіді.

Так, задушений бармен Магріб, коли його оглядав лейтенант, «сидів навшпиньках. Тіло підвисало, ледь торкаючись пальцями підлоги. В руках журнал. Шию перетягувала гітарна струна, одним кінцем зачеплена за дверцята шафи». Натомість моторошні враження подаються опосередковано – через опис очей відвідувачів кафе, у яких (очах) «стояв тупий страх», адже «такий жах буває, коли людина напевне знає, що відступати нікуди: позаду бетонна стіна, попереду безодня».

Своєю чергою, Русланчику вводять знеболююче і, залишаючи його у такий спосіб у свідомості, ампутують руку звичайною «болгаркою». Водія-охоронця майора вбивають потужним вибухом, через що тіло цього бідолахи «з однією половиною голови, інша нагадувала спущений м'яч, вивалилося майору під ноги», і «майор навіть не перевірив його». А Лінду, подругу Русланчика, Іва спочатку «з усього розмаху ударила ногою в звисаючий живіт». Після цього «Іва спокійно роззирнулася і пішла до вікна, на столику взяла важку бронзову попільничку» та «гепнула по голові Лінду попільницею». І хоч «Лінда затихла відразу. Але Іва для годиться лупонула ще кілька разів. Заглянула в осклілі очі Лінди, потім сіла, закурила і стала на щось чекати».

Зрештою, вже після вбивства майора і сама Іва, сидячи за кермом свого «Бентлі», несподівано побачила, як перед нею «виринуло обличчя. Це був не кошмар. Він мав грубе обличчя, і щось страшне і відштовхуюче було у сірому кольорі його очей. Іва натиснула на гальма. Машину розвернуло. І важке БМВ протаранило її у бік <…> Іву притиснуло кермом. Вона почула, як розтікаються груди. Гальмівні подушки спрацювали трохи запізно. Потім якась неймовірна сила підняла машину й Іва вилетіла через лобове скло,

відчуваючи страшне ревище болю, як гострі зазубрини прорізають нутрощі».

Перелік усього цього страховиння можна продовжувати і далі, але й наведених прикладів, либонь, цілком достатньо, аби ствердити, що це якраз той випадок, коли нагромадження, зокрема, жахіть перетворюється на свою протилежність, набуває характеру loci communes, загального місця, топосу, у якому становлення певного дискурсу детермінує виникнення прямо протилежної щодо формальної номінації семантики.

Сказати б інакше, якщо вже персонажі роману майже байдуже ставляться до подій, які відбуваються з ними і навколо них, то рецепція цих з'явищ і поготів закономірно зумовлюється необхідністю пошуку в них прихованого змісту. А таким змістом, на мою думку, виявляється очевидна руйнація, деструкція, анігіляція тіла персонажів, внаслідок чого постає тіло тексту, яке намагається прорвати і у діалектичний спосіб заперечити мовчання, *за замовчуванням* притаманне знищеним, сплюндрованим, розтрощеним і упокореним мертвим тілам колись живих істот.

Отже, йдеться про поставання сенсу, якого немає і не може бути поза тілом, бо цим сенсом є в засаді монструозна структура, що виникає внаслідок винятково дискурсивного продукування, – наприклад, тих самих жахіть, – і що спроможна, власне, у надзвичайно виразний спосіб виявити смисли, які іншим чином виявити неможливо. Адже що таке монструозність, зокрема, у контексті тілесного міметизму [докл. про проблематику монструозності див. Штейнбук – 2007: 174–192]?

Насамперед необхідно зазначити, що основу монструозності становить тілесно-візуальний ґрунт і що монструозність не може даватися взнаки поза межами уяви, тобто поза межами фольклору, мистецтва чи, у тому числі, зрозуміло, літератури. Інша справа, що, не маючи змоги функціонувати у реальності, монстри, аби засвідчити себе, «вибирають» з цією метою різноманітні способи – отож, вочевидь, цілком закономірно, що для літературного дискурсу таким способом є, власне, мова.

Разом з тим Х. Л. Борхес у своїй «Книзі уявних істот» перерахував усі відомі суперечливі образи химери та дійшов висновку, відповідно до якого «перекласти химеру на щось інше було набагато легше, ніж уявити її. Вона була надто різнорідною, аби складати тварину; лев, козел та змія (у деяких текстах дракон) не так вже й легко поєднуються в одну істоту <...> Клаптиковий образ зник, а слово залишилося, позначаючи неможливе. Сьогодні Химера тлумачиться у словниках як пуста або безглузда фантазія» [Борхес –1974: 133]. Зрештою, і саме поняття химери як чогось неможливого, негативного, на думку М. Ямпольського, є також химеричним [Ямпольський – 1996: 195].

З іншого, натомість, боку, доречним у цьому контексті буде звернення до своєрідної філософії такого, вже неодноразово згадуваного у тексті цієї монографії нонконформіста, як Г. Міллера, актуальність імені якого для О. Ульяненка не викликає у мене жодних сумнівів хоча б тому, що український митець неодноразово, принаймні у своїх інтерв'ю, спирався на авторитет цього непересічного американського бунтівника.

Так, не вдаючись до надмірної деталізації, спробую викласти за А. Аствацатуровим лише основні моменти філософії Г. Міллера, що дійшов висновку, який «став стрижнем естетичних поглядів та художніх пошуків останнього, а са́ме: мистецтво (література) не шукає форму, а висаджує її у повітря». Сказати б інакше, «Міллер заперечує художню форму, бо вона репресує тіло матерії як абстрактна інтелектуальна схема. Форма впорядковує чуттєвий досвід, вибудовує його у вигляді структури, системи підпорядкованих зв'язків, неминуче диференціюючи елементи цього досвіду на головні та другорядні (підлеглі), [через що] реалізується модель влади, яка суперечить основі життя – свободі. Форма виганяє життя (тіло) з матерії тексту. Наприклад, сюжет із зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою, дисциплінуючи простір твору, робить його статичним та прогнозованим, а це суперечить мінливому і непередбачуваному характеру реальності. [Втім] художник, наділений уявою, внутрішньою свободою, завжди гребує правилами письма, законами літератури, що ґрунтується на наслідуванні. [І

тому] його текст через нехтування цими законами не відтворює дійсність, а сам є нею, [бо] він – не ідеальний образ, а тіло серед інших тіл, і саме тому цей художник, на думку Міллера, прагне вирватися за межі форми та руйнує кордони між мистецтвом і життям» [Аствацатуров – 2005].

Отож центральним поняттям у контексті цих прагнень стає слово, яке мислиться письменником як «раціонально незбагненне», оскільки, «як і усі матеріальні форми, воно є породженням насиченої порожнечі, мовчання, [бо] слово – це чергове втілення порожнечі, її зовнішня оболонка: „З мовчання витягнуті слова – у мовчання вони повернуться, якщо були використані правильно”, – пише Міллер. [А] письменникові, вважає він, необхідно у такий спосіб будувати своє мовлення, аби слово, що стало інструментом уяви, виявило у собі цю лементуючу порожнечу, цю сутність світу. Слово має бути витягнутим з небуття і таким, що знаходиться у процесі набуття значень, тобто таким, що перебуває у процесі становлення» [Аствацатуров – 2005].

Щобільше, «слову-знаку Міллер протиставляє слово-тіло, вільне, звільнене від влади розуму, від зобов’язання означати, залежати від об’єкта, бути засобом комунікації. Наділяючи слово тілесним виміром, Міллер водночас говорить про його сакральний штиб, а мову письменника уподібнює молитві, [через що] слово ритуально повертає світ до його джерела, вивільняючи початкову і нескінченну низку смислів. [А відтак] вільне тілесне слово породжує усе нові та нові значення, нову реальність, дозволяючи художнику відкривати небачені сфери життя і вимовляти неможливе» [Аствацатуров – 2005].

Отже, якщо додати до попередніх міркувань ідеї Г. Міллера та екстраполювати їх на творчість Олеся Ульяненка, то стає очевидним, що останній теж вибудовує власний дискурс, керуючись відповідними настановами.

Додатково про слушність цих рацій свідчать принаймні ще два аргументи, один з яких стосується «хаотичної» композиції, або, точніше, відсутності чіткого зв’язку між епізодами, що змінюють один одного без видимої логічної кореляції, а

другий – оригінальної, нещоденної та неповторної образності, якот, наприклад, такі художні «покручі», у яких, до речі, почасти даються взнаки не тільки кореляти порожнечі чи жаху, а й кореляти монструозності, а са́ме:

- «запах так і залишився там великим чорним каменем»;
- «люди під першим снігом мокрими щурами виповзали зі своїх нір»;
- «він наповнювався тишею, як жінки наповнюються за ніч коханням і спермою і робляться далекими, наче білий метелик на синьому небі – нерухомими та загадковими»;
- «ніч поповзла одним цілим желатиновим шматком, і місто всередині тремтіло іграшковим, поламаним дитячою рукою, новорічним кошмаром»;
- «йому примарився вкотре тремтливий фантом, що вже угніздився і сів на тім'я, щоб увігнати пазурі»;
- «люди вулицями йшли у пустелю своєї самотності»;
- «блядь, люблю Печерськ»;
- «подібні будинки кишать, як трухле дерево, паразитами химерних спогадів, котрих зовсім неможливо позбутися»;
- «вона виникла у нього за плечима, наче представник падших янголів з пекла, і брудна її зачіска стриміла за спиною чоловіка поламаним крилом»;
- «звична впевненість здохла і теліпалася десь наприкінці його обідраних нервів»;
- «Поді́л нагадував вушну раковину бомжа, забиту сіркою»;
- «метро видалося зараз йому стійбищем кольору тютюну»;
- «і тоді приходить думка, така пуста, наче літній полудень: можливо, все, чим живемо, вигадка, а те, що відкидаємо, є дійсність?» тощо.

Дається взнаки в образній тканині роману і ще один чинник, пов'язаний з, так би мовити, ритуалізацією дискурсу – передусім йдеться про таємничу постать Топтуна, а також про згадки традиційних біблійних персонажів, щоправда, нетрадиційно інтерпретованих у стилі Олеся Ульяненка, коли, наприклад, під час допиту в міліцейському відділку затриманий бомж вдається до

теологічних просторікувань, за якими «у нас божественне називають богохульним і навпаки. Колись і Ісуса Христа називали демоном. Хіба не правда, лейтенанте?»

Таким чином, можна дійти висновку, відповідно до якого первинна авторська інтенція письменника, який і дійсно, за його ж словами в одному з численних інтерв'ю, ставив собі за мету «перестраш[ити], щоб людина розуміла, як це страшно, якщо так трапиться» [Ульяненко – 2011: 201], хоч у безпосередній художній практиці і виявилася реалізованою через корелят жаху, втім набула більш глибокого художньо-естетичного змісту внаслідок актуалізації взаємопов'язаних з ним корелятів порожнечі та монструозності, які репрезентуються через мову, що, можливо, не стільки свідомо, скільки підсвідомо мислилася українським митцем як єдина утілеснена субстанція, обтяжена, проте, онтологічною вагою та значущістю [див. про це також Штейнбук – 2017].

Сказати б інакше, по цей бік «Жінки його мрії» і справді шаленіють жахіття, пов'язані з екзистенцією маргінальної частини великого міста. Втім «по той бік…» тієї ж таки «Жінки…» ці жахіття ритуалізуються і в мовний, чи то пак у монструозний, спосіб заповнюють порожнечу становленням буття в усіх аспектах останнього – у суспільному, національному, релігійному, сексуальному – і якому там ще?! – тобто таким становленням, «коли у якусь мить розумієш, що *ти і краплі дощу – приналежні до одного й того ж самого*» [Макартецька].

Так само, зрештою, як і – Микола Павлович, Лада, Іва, і лейтенант, і Топтун, і я, і Олег Соловей, і навіть пан Костицький, а також Ковальська Варвара Опанасівна разом із Ковалевським Олександром та Максимом Звичайним.

Хоча ні, перепрошую, адже «Іва померла на початку квітня о третій годині ночі <…> І <…> видавалося, що вона помирає кожного разу, коли [Семен] поверта[в]ся додому не сам», і марилося, що «вона вічно мертва, і цього не перемінити».

А це означає, що якщо жінка його мрії – це не дружина Миколи Павловича Лада, а Іва, дівчина Семена, тобто лейтенанта міліції,

то тоді можна ствердити, що роман відповідає своїй назві, а назва – суті того, що і можна окреслити як жінку будь-чиєї мрії!

Як, власне, – будь-яку мрію. Бо намагання кожного разу навіть не доторкнутися, а хоча б наблизитися до неї, до мрії, обертається, за версією Олеся Ульяненка, на монструозні жахіття, що б не мати при цьому на увазі – порушення норм суспільної моралі чи невірогідно талановитий літературний досвід, у якому на питання про те, «де знаходиться рай – вгорі чи внизу? Чи, може, для кожного – свій рай?» – «страх вибух[атиме] срібним реготом десь на дні і підн[іматиметь]ся атомним грибком», «місто лежа[атиме] під попелом вічності», а комусь «сни[тиметь]ся <…> яскравий берег, з дикими звірами», і «не чудуючись, [цей хтось – може, ви, а може, я?!] ходи[тиме] спокійний серед тих звірів».

РОЗДІЛ 10.
«ПОТО́МУ Я ГЛЯНУВ» НА «КВІТИ СОДОМУ»

…І ледь втримався, аби не потерти долоні через відчуття глибокої сатисфакції, бо з'ясувалося, що і у цьому романі теж не обійшлося без кореляту порожнечі, чи, точніше, без відкриття Алексом Вовком «ніщо, заповнен[ого] кимось» [тут і далі цитується за Ульяненко (6)]. А також без поглиблення все тим же Алексом цього відкриття, за яким «на тому кінці [на персонажа] чекає ніщо, навіть не смерть. А ніщо. Навіть не ілюзія втраченого раю».

Цим, сказати б, порожнечо-філософським рефлексіям вторує і кохана Вовка Фанні Ліхтенштейн, яка переконана у тому, що «пустота цього міста дорівнювала його химерній величі, як у розкішної проститутки, яка може давати і не може не давати, бо у неї перець між ногами та у задниці». І у цьому контексті навряд чи доречною буде виглядати теза А. Лобановської, яка ствердила, що «у „Квітах Содому" більш проявленим є внутрішнє напруження, що йде від автора-оповідача, котре призводить майже до екзальтації» [Лобановська]?!

Втім заради справедливості необхідно зазначити, що, попри невелику кількість критичних відгуків на роман «Квіти Содому», їхня якість, за деякими винятками, є цілком задовільною, хоч при цьому і погодитися з усіма інтерпретаціями теж доволі складно.

Зокрема, згадана вище А. Лобановська зазначила також, що «Олесь Ульяненко писав суто реалістичну прозу, звісно, інколи десь на межі з „сюр-реалістичною"[22]» [Лобановська]. А відтак мені важко втриматися від серйозного запитання на межі жартівливого, але через відчуття корпоративної солідарності я обмежуся лише непрофесійним припущенням стосовно того, що як би там не було, а трішки вагітним бути все ж таки неможливо.

Натомість якщо все ж таки залишатися у відповідних межах, то, враховуючи зміст і цього опусу, і частини «Самітного генія»

[22] Збережено авторську орфографію.

О. Пуніної, присвяченої (частини) аналізованому роману, важко позбутися враження, за яким навіть ті, хто прихильно ставиться до творчості Олеся Ульяненка, перебувають у стані розгубленості перед несамовитістю, а надто – перед нестямністю його «Квітів…», які навіть порівняно з іншими творами письменника набагато перевершують за своєю глибиною і силою прийнятний рівень пропонованої естетики.

У зв'язку, либонь, із цим сум'яття О. Пуніної виявилося настільки нездоланним, що дослідниця не тільки вчергове вдалась як до опосередкованої, так і до безпосередньої апеляції до «Вищих Сил», «Бога» та «аморального досвіду українського суспільства» [Пуніна – 2016: 178], а й знехтувала теоретичним стрижнем своєї монографії, тобто експресіоністичною поетикою, і побудувала свій шкіц переважно на розлогому цитуванні… статті О. Солов'я.

І це тим більш прикро, бо у певний момент своїх роздумів науковиця звертається до категорії відразливого в інтерпретації Ю. Кристевої, яке ця французька філософиня репрезентувала у своїй надзвичайно цікавій, ґрунтовній та оригінальній праці «Сили жаху. Есей про відразу». Втім О. Пуніна, обмежившись тезою про те, що «відраза має щось від нестримного й похмурого бунту людини проти того, що її лякає» [Пуніна – 2016: 171], залишила, на жаль, поза своєю увагою неабиякий дослідницький і, щонайголовніше, конструктивний потенціал відразливого, попри те, що, на думку О. Тимофеєвої, «незважаючи на маргінальність проголошеної теми, книга Кристевої має безпосередній стосунок до центральних, навіть вічних філософських питань, а са́ме: що робить людину людиною? З якої матерії зіткана та форма, яку ми називаємо суб'єктом? І, ширше, – якою є „зворотний бік речей", релігії, мистецтва, культури тощо?» [Тимофеєва – 2005: 346].

Отже, в основу цього дослідження на перетині антропології, психоаналізу, історії релігій та літературознавства його авторкою було покладено поняття «відразливого», тому що для неї відразливе є чи не началом усього сущого. Так, Ю. Кристева розуміє відразливе як ту нижню межу людського, що передує будь-якому досвіду нашого буття у світі. Зокрема, йдеться про досвід розриву,

завдяки якому людська істота приходить у цей світ, – розриву із самою собою, у певному сенсі, зі своєю «природою», з природним середовищем, з тілом матері, врешті-решт. Зрозуміло, що такий досвід не може не бути хворобливим і травматичним, а тому неможливо уникнути реакції відрази й жаху, оскільки вони є первинними щодо будь-яких раціоналізацій, вони, ці реакції, виникають завжди до того, як ми встигаємо їх усвідомити. І це означає, що відразливе – це Інший, який передує та неподільно володіє суб'єктом і якого відштовхує, «вибльовує» («вибльовує» – у прямому значенні слова, як молоко матері, наприклад, як першу їжу, яку мати нав'язує дитині) цей суб'єкт, аби існувати у такій якості.

Натомість щодо літератури, то остання, як пише Ю. Кристева, є чимось подібним до «нічного марева, до нічного видіння», адже у такому контексті, який було запропоновано вище, письмо розуміється як слід архаїчного зв'язку з матір'ю – зв'язку, який суб'єкт змушений нести у собі через усе своє життя у якості хворобливого симптому, але який може бути відновленим в екстатичному літературному досвіді, коли «відраза вибухає тим прекрасним, що переповнює нас» [Кристева – 2003: 246].

Або, як у разі із романом Олеся Ульяненка, відраза може вибухнути і тим відразливим, що теж переповнює нас і від чого в естетичному контексті немає жодного сенсу захищати принаймні власне самого письменника (якщо, звісно, не йдеться про його захист від Національної експертної комісії України з питань ***захисту*** суспільної моралі!), як це, наприклад, робить зі зрозумілих, зрештою, причин О. Соловей.

Проте, як на мене, проблема полягає не тільки і не стільки у запобіганні загрозам здоров'ю, долі та життю митця, якого на момент написання відповідної статті вже два роки як не було серед нас, скільки все ж таки у розумінні його творів взагалі і роману «Квіти Содому» зокрема.

Отже, О. Соловей пристрасно наполягає на тому, що «цей бруд, це виродження, цей столично-київський Содом – анітрохи не налипають до автора і, поготів, читача» – йдеться ж бо, на думку критика, лише про те, що «Олесь Ульяненко взяв щонайтонший

скальпель і кількома вправними ударами випустив гнійні тельбухи свого часу на сторінки художнього твору», внаслідок чого і стає «страшно», а «ще більшою мірою – гидко» [Соловей – 2018: 42].

Є, на переконання О. Солов'я, і від кого захищати письменника, адже, «навіть не читаючи його романів, за посередництва, можливо, своїх потойбічних заступників [?!], сильні світу сього зрозуміли, що існування такого письменника і популяризація такої творчости – безпосередньо загрожує їхньому тваринному спокою та комфорту [?!]» [Соловей – 2018: 43]. Втім особисто у нього «немає на думці закинути щось О. Ульяненкові, 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 настрій. Письменник волає, зокрема і з цього конкретного твору також, що *так жити не можна* [тут і далі курсив автора. – О. С.]; що людина апріорі гідна іншого, – людського та людяного життя» [Соловей – 2018: 46]. Але при цьому О. Соловей чомусь немає жодних сумнівів стосовно того, що, «за великим рахунком, цей роман», «присвячено» «*проблемі покоління*» [Соловей – 2018: 48]?!

Таким чином, якщо підсумувати зміст наведених вище більшою мірою публіцистичних ламентацій, то, за цитованим критиком, Олесь Ульяненко написав не художній твір, а, вдавшись до самопожертви, створив певний сакральний текст, у якому, зобразивши, наприклад, оргії педофілів, митець у такий спосіб закликав ціле покоління, та й, вочевидь, і О. Солов'я, і мене як теж представників цього покоління, більше не вчиняти подібних ганебних речей, бо на тих, хто, сказати б, занурюється у «брудні води сексу» [Соловей – 2018: 42], чекатиме доля Тоцького.

А на тих, хто управлятиме «брутальний тваринний секс» [Соловей – 2018: 42], чекатиме доля Макса, позаяк О. Соловей, щоправда, стримано, як і належить, зрештою, справжньому християнину, все одно радіє неминучості швидкого, без суду, слідства та змагання сторін покарання, яке зазнають вже згадані і поки що незгадані персонажі роману, як-от: Тоцький – від Одноокої Мами, Макс – від Лу, Лу – від… знову ж таки Одноокої Мами…

А Одноока, вона ж Танцююча, Мама – від кого?

Отож бо воно і є!..

І, крім цього, не зовсім зрозуміло тоді, навіщо було згадувати – далебі, всує – К. Тарантіно, адже, вводячи у текст своєї статті ім'я цієї культової через авторство оскароносного фільму «Кримінальне чтиво» (1994) постаті, О. Соловей мав би нести за це належну авторську «відповідальність». А проте, анонсувавши роман Олеся Ульяненка на початку свого допису «як динамічний бойовик <…> на кшталт Квентіна Тарантіно» [Соловей – 2018: 39], критик ледь не у стилі останнього «з'їхав» – щоправда, навпаки – із теми і почав правити «знову [про] збочений секс», про те, що «невдовзі поллється кров, і додасться трупів, ніби в стрічках Тарантіно» [Соловей – 2018: 42].

Втім якщо у романі «Квіти Содому» «письменник, як завше, осмислює людську природу, її темні та світлі сторони, шукає межі гріхопадіння та можливі шляхи повернення на шлях добра та любови» [Соловей – 2018: 42], то це навряд чи хоч у якийсь спосіб корелює зі стрічками славетного режисера.

Разом з тим сама інтенція, яка стосується пошуків кінематографічних паралелей видається мені цілком виправданою і перспективною. Принаймні В. Поліненко, визначивши аналізований роман Олеся Ульяненка як «чи не найбрутальніший твір» [тут і далі цит. за Поліненко – 2012] письменника, цілком слушно вказала на те, що у назві роману «містяться алюзії» не тільки «на Старий Заповіт, і на „120 днів Содому" маркіза де Сада <…> і на похідний від наймення легендарного біблійного міста термін, що означає девіантну поведінку», а й також «на стрічку П'єра Паоло Пазоліні „Салó, або 120 днів Содому"».

Втім, перелічивши множинні «відхилення від норми», яких у книзі українського автора і справді «не бракує», ця критикиня чомусь все одно доходить висновків про те, що «Ульяненкові „Квіти…" виростають на ґрунті вбивства в сюрреалістичних тонах»?! І це при тому, що на переконання В. Поліненко, у «творах Ульяненка, і, зокрема, „Квітах Содому", є над чим подумати».

Але, на жаль, якби ці роздуми стосувалися тільки того, що «письменник неодноразово наголошував на реалістичності своєї прози і, з перспективи сьогодення, здається, не помилявся», то це було б ще півбіди. Бо хто ж з українських критиків чи літературознавців обійшов би своєю увагою суспільно-політичний, а заразом і суспільно-історичний виміри?!

Але В. Поліненко йдеться також і про те, що Ульяненкові «романи населені істотами, тільки зовні подібними до людей», адже, на її думку, «завдяки своїй культурній та духовній незайманості вони позбавлені елементарних цивілізаційних ознак, і вкладати їх у прокрустове ложе етики – те саме, що пояснювати канібалові тонкощі вегетаріанської кухні».

То чи означає це, що «їхні прототипи», які «видираються на політичний олімп, ґвалтують і вбивають, дають і беруть хабарі, виголошують проповіді, ухвалюють закони, щоб завтра ж їх свідомо порушувати», – теж «тільки зовні подібні до людей»?!

Зрештою, зрозуміло, що причини таких, м'яко кажучи, суперечливих непорозумінь містяться у традиційних і вже згадуваних вище настановах, за якими зображення у творах, наприклад, негативних з точки зору певних суспільно-етичних уявлень персонажів та явищ зобов'язує транспонувати фікційних героїв і населений ними фікційний світ на реальність, а також – навпаки. А до того ж ця диспозиція свідчить про переконання, за яким найбільш досконалою формою мистецтва є буцімто його реалістичний варіант, наявність якого вже сама по собі вивищує відповідний художній продукт серед інших зразків – зразків нереалістичних, і у такий спосіб визначає неабияку естетичну цінність першого порівняно з другими.

У цьому сенсі більш виваженою мені видається позиція Дм. Дроздовського, який роман «Квіти Содому» визначив амбівалентно – як «черговий твір або генія, або злочинця від літератури» [тут і далі цит. за Дроздовський; див. також Дроздовський (1)] і як «річ художн[ю], у якій поряд із брудом перебуває щось прекрасне», внаслідок, либонь, того, що ця книга «своєю назвою

відсила[є] до двох інших творів – „Квіт[ів] зла” Бодлера та „Ста двадцят[и] днів Содому” де Сада».

Але і цей критик не втримався, аби врешті-решт від розгляду питання про хоча б «содоми душ», як називається один із його шкіців, перейти до добре знайомих вже глагоголань і про те, що «чорнота в романах Ульяненка не просто метафізична, вона реалістична й соціально забарвлена», і про те, що «чорний колір – не просто мітка диявола, який розкошує на українському бенкеті, це також ознака сучасного суспільства, приреченого і моторошного», і про те, що «часом його соціальний роман перетворюється на треш-роман», внаслідок чого «перед нами і сатанинський бал, і люди, страшніші од володаря темряви, які втратили людську подобу», і про те, що, «попри нинішню девальвацію поняття, для Ульяненка са́ме духовність важить багато», бо «він не просто поет із пекла, не просто важка й аморальна дитина сучасної української літератури, яка дістає смердючі помиї з суспільства за допомогою слова [?!]», – навпроти, «він знає, що́ таке пекло, проте досі вірить у зцілення, вірить, що Божа рука зможе порятувати душі навіть із дев’ятого кола».

Зрештою, цей перелік суперечливих і сумнівних з точки зору очевидного змісту роману тверджень можна було б продовжувати і далі, але мені здається, що достатньо лише процитувати ще одну думку Дм. Дроздовського, відповідно до якої «все-таки Ульяненко пише про цих потвор, аби достукатися до них», – щоб зрозуміти, що висновок, за яким «у героїв роману справді немає майбутнього часу, бо є лише відрізок життя, наповнений випорожненнями порожнечі, а після нього почнеться сама порожнеча», – висновок цей містить у собі чимало пафосу і водночас менше, ніж хотілося б елементарного сенсу.

Щобільше, і ці, та й усі інші, наведені вище критичні одкровення навряд чи можна вважати релевантними сюжету, основу якого становить знову відрізана голова. Тільки цього разу, на відміну від образу відтятої голови Біби, – образу, інспірованого корелятом забуття, а також особистісним становленням протагоніста-юнака на прізвисько Штурман з роману «Там, де Південь», – образ голови

депутата-педофіла Тоцького надає наративу роману макабричного і гротескного виміру.

Отже, нехтування цією очевидністю і призводить до численних непорозумінь, як-от, наприклад, у рецензії В. Куюмурджи, яка, з одного боку, небезпідставно стверджує, «що більшість персонажів Ульяненка – це покидьки, завчасно приречені на смерть, функція яких у творі абсолютно другорядна (зазвичай, убити й бути убитим)» [тут і далі цит. за Куюмурджи (1)], а «все те, що бачиться читачеві як ненормальність (надреальність), персонажами сприймається за норму». Проте, з іншого боку, критикиня висловлює думку, за якою це «свідчить на користь повної безнадії», бо, як здається В. Куюмурджи, «надія з'являється тоді, коли реальний світ підмінюється гіпертрофованим – світом після смерті, коли пробуєш почати жити по-інакшому, тобто світом, де можна реально помститися матері <…> не будучи при цьому покараною, й де реально, попри будь-яку абсурдність, кохати, маючи віру у Вищі Сили».

Відтак стає очевидним, що складність із розумінням аналізованого твору Олеся Ульяненка пов'язана передусім із виразно постмодерністською ледь не у класичному сенсі цього поняття подвійним кодуванням твору, на поверхні якого можна без особливих труднощів спостерігати на фоні національного ландшафту детективно-макабричний треш у стилі К. Таратнтіно. Але разом з тим все це незмінно руйнується змістом підтексту, внаслідок чого будь-які спроби адекватної інтерпретації роману через фундаментальну несумісність вказаних шарів стають буцімто неможливими.

І тому у зв'язку із наведеними аргументами є сенс зосередити дослідницьку увагу як на проблематиці «Содому», так і на проблематиці «Квітів» оного. А за такої перспективи окреслену парадигму, не поминаючи її джерел, попередників і натхненників, варто почати розглядати, звісно, з образу біблійного Содому тому́, що, по-перше, цей образ є первинним, а по-друге, традиційне сприйняття цього образу обмежується насамперед релігійною версією, за якою міста Содом і Гоморра зазнали Божої кари, бо «люди содомські були дуже злі та грішні перед Господом» (Буття 13: 13) і

«через те, що крик Содому й Гоморри великий, і що гріх їхній став дуже тяжкий» (Буття 18: 20), і за якою символічний характер цих міст інтерпретується зазвичай як образ надмірної людської хтивості, жорстокості та владолюбства.

Та якщо навіть і залишатися у рамках наведеної історії, то і тоді неможливо оминути очевидного факту, за яким знищення Богом грішних міст можна тлумачити не як вираз потужності і смертельної невідворотності Божого покарання, а як вияв Божого ***відчаю*** через те, що Його «проект» під кодовою назвою «Людина», або «Істота, що створена за образом і подобою Його», зазнав цілковитого краху та поразки. Адже за задумом це створіння мало б поводитися, певно, як слухняна лялька, проте ці сподівання не справдилися, і Бог вигнав людину з раю на землю. Але і на землі замість того, аби тримати себе у руках і поводитися чемно та скромно, ця істота, на відміну якраз від інших тварин, пустилася берега, вдаючись до практик, які не мали майже нічого спільного з примітивним тваринним інстинктом продовження роду, себто з репродуктивною функцією.

А це власне і означає, що здатність до сексуальних девіацій і їхнє надгорливе, як-от у разі із мешканцями Содому та Гоморри, вправляння, при цьому якимось дивним чином поєднане, як правило, із насолодою та нерідко із жорстокістю, є ще однією базовою відмінністю, яка відрізняє людину від тварини, що слухняно дотримується «правил поведінки», накреслених останній Богом, чи то пак природою.

Натомість славетний чи сумнозвісний (як кому більше до вподоби) маркіз де Сад майже 250 років тому і звернувся до образу Содому, аби актуалізувати семантику легендарного міста як символу Божественного фіаско, внаслідок чого суто суспільно-релігійний феномен обернувся на феномен тілесно-філософський.

Принаймні на висловлену в рецензії на книгу О. Морозової думку цілої групи сучасних російських критиків, «маркіз став предтечею єдиної реальної сучасної релігії – культу тіла», адже «для Сада тіло – це єдиний камертон, єдиний авторитет і порадник, до якого треба дослухатися. Робити те, чого вимагає тіло, рухатися

слідом за ним для того, аби отримати задоволення від життя – ось кредо маркіза, яке стало основою сучасної західної цивілізації. [І] у зв'язку з цим обмеження, що накладаються суспільством на особистість, аби керувати нею, розглядаються де Садом як перешкода особистому щастю, яке він розумів як безперервну насолоду» [Добровольська – 2007].

Отже, якщо спробувати стисло, наприклад, за І. Протопоповою [далі цит. за Протопопова – 2011: 78–92], викласти зміст спадщини цього видатного нонконформіста, то передусім необхідно зазначити, що як за життя де Сада, так і сьогодні уявлення про те, що його філософія – це репрезентація або абсолютної свободи, або непогамованої розбещеності, не втратили на своїй гостроті і актуальності.

Втім, на загал, згадана свобода, на думку І. Протопопової, поставала у річищі просвітницького матеріалізму, у рамках якого йшлося про те, що не існує нічого трансцендентного, жодного Бога – натомість існує тільки природа і рух матерії.

І маркіз де Сад вповні поділяв усі ці погляди, через що матерію він визнавав єдиним началом, яка самостійно рухається, а душа для нього – це «результат діяльності органів, даних природою у відповідності до тих же таки природних цілей і потреб». Щобільше, як і усі просвітителі, він затято бореться з ідеєю Бога, вважаючи головною зброєю у цій боротьбі розум, який, своєю чергою, сам є виявом матерії. Розум у де Сада безпосередньо пов'язаний із чуттєвими відчуттями, а все, що виходить за рамки чуттєвого (наприклад, мораль), є, на його думку, результатом людських норм і надається на всілякі зміни: «моральні відчуття є вельми оманливими, тоді як відчуття фізичні визнаються усіма як істинні».

Та якщо істинним визнається тільки чуттєве, якою ж тоді є розумна людина? «Людина, що оцінює інтереси інших, виходячи з власних потреб, що насміхається над людьми і Богом, що зневажає смерть і кидає виклик законам, [яка] переконана у тому, що все навкруги повинно достосовуватися до її бажань».

Отже, у Сада використання розуму для реалізації нерозумних, здавалося б, бажань є абсолютно природним і аж ніяк не

парадоксальним, адже оскільки фізичні відчуття – це єдина, на його переконання, достовірність, то справжніми задоволеннями є лише задоволення тілесні.

Разом з тим для задоволення своїх бажань людина сильна, владна, «з твердою душевною організацією» не зупиниться ні перед чим, навіть перед злочином; вона не відмовиться «від найменшої насолоди, навіть якщо задля задоволення доведеться вчинити нечувану кількість злодіянь». Бо ж і дійсно, як просторікує далі де Сад, «насправді насолода зумовлює відчуття задоволення, яке відчувається у людському тілі, що ж стосується наслідків злочину, то вони, знаходячись поза тілом, не повинні цю людину непокоїти. Тепер я задам питання, хто з людей розумних не надасть перевагу будь-чому цілком привабливому, а не будь-чому, що існує поза його тілом?»

Подібну людину не тільки не хвилюють наслідки злочину чи біль, який вона завдає жертві, оскільки все це знаходиться поза її тілом, а й і сам об'єкт бажань для неї немає жодного значення: «нам абсолютно байдуже щодо щастя чи страждання підлеглого об'єкта, адже між нами і об'єктом задоволення не існує жодного зв'язку».

А відтак, як вважає І. Протопопова, можна припустити, що спричинений «суб'єктом бажання» чужий біль є, вочевидь, найбільш переконливим аргументом щодо об'єктивності буття, є гарантом реальності як всезагальності. Інакше й образно кажучи, йдеться про тиранічний еквівалент сходження філософа «еротичними сходами» до «прекрасного самого себе».

Контроль над почуттями, підкріплений світлом аналізу, – ось доля сильних та розумних. Натомість ті, хто задовольняється «забобонами чесноти», залишаються сліпими, через що сильні і розумні правлять недоумкуватими, бо «слабкий неодмінно поступається перед бажаннями сильного і стає жертвою його злодіянь».

Втім слабкі все ж таки мають можливість перейти до категорії сильних, але для цього вони повинні стати філософами, оскільки лише філософ, як у різні способи твердять герої де Сада, здатен пізнати істину, а усі інші перебувають у мороці невігластва та

забобонів. Прикметно, що схожі тези висуває і Сократ у діалогах Платона, і так само, як герої платонівських діалогів, деякі персонажі де Сада переживають просвітлення розуму, яке виявляється водночас трансформацією бажань.

Отож і там, і тут йдеться про подолання власних забобонів і нехтування будь-якими «поглядами» та про відмову від уявного на користь істинного – щоправда, у Платона це означає усвідомлення удаваності усього чуттєвого і звернення душі до споглядання істинного буття, а у де Сада – відкидання «забобонів чесноти» і усвідомлення своїх справжніх – чуттєвих та злочинних – бажань.

Таким чином, тиранія абсолютного бажання у де Сада, на відміну, наприклад, від того ж таки Платона, стає відхиленням не «вниз», а «вгору», якщо тлумачити вектори напрямку як метафори оцінки, – тобто вона розуміється як повернення до істинної основи природи та природного ходу речей, оскільки природу не може образити жодна дія, – скажімо, вбивство людини чи будь-якої іншої істоти для неї байдуже, адже все трансформується матерією в інші форми.

Втім С. де Бовуар вважає, що заслуга де Сада передусім – в остаточній публічній відвертості, бо «він на повний голос сказав про те, у чому кожний із соромом зізнається тільки самому собі» [цит. за Протопопова – 2011: 92]. Авжеж, маркіз де Сад не тільки міркував про розум як матерію і про розумність будь-яких потягів, а й використав свої роздуми у якості головного предмету скандальних романів про либертенів.

Проте назвати цього автора письменником не повертається язик, бо його багатосторінкові описи злочинів і сексуальних девіацій, вочевидь, позбавлені як естетичного змісту, так і філософської глибини (ще один кричущий парадокс!), ба, більше – їм навіть бракує еротичної, сказати б, привабливості. І причини цього, наприклад, М. Риклін схильний вбачати у тому, що «маркіз де Сад <…> не надав жодної послуги літературі, не вигадав хоч якоїсь нової форми декорування життя, не створив таких нових знаків його акцептації, які виправдовують існування нормальної літератури; в усіх цих сенсах він, навпаки, залишався досить банальним».

Проте «відстань між жахливістю та нормальністю не така вже й відчутна, як прийнято вважати, а тому, говорячи про монотонність, банальність текстів Сада, ми просто пов'язуємо його письмо із конвенційної літературою. І тим самим вказуємо на те, що і так кидається в очі: як нормальна література це письмо не відбулося. А отже, питання полягає у тому, чи можемо ми судити Сада відповідно до критеріїв сучасної йому словесності або ж ми погоджуємося прийняти нові критерії, які виробив він сам» [Риклін – 1992: 10].

Разом з тим неможливо, на думку М. Рикліна, заперечити і ще один важливий момент, відповідно до якого «читач постійно опиняється наодинці з парадоксом, через який читання текстів Сада перетворюється на болісне заняття, бо з точки зору цього романіста, тільки абсолютно фіктивний, вигаданий світ, що не потребує ані найменшої зовнішньої підтримки, і може бути до кінця реальним» [Риклін – 1992: 11].

Своєю чергою, як пише Ж. Лелі, ще «за сто років до того, як Шренк-Нотцінґ запровадив у науковий вжиток термін алголагнія (від двох грецьких слів: ἄλγος – біль, λαγνεῖα – злягання), який поєднав в одному слові поняття, що позначають заподіяння іншому і заподіяння самому собі болю, необхідного для отримання статевого задоволення, у романах де Сада неможливо знайти жодного героя – як чоловічої, так і жіночої статі (за винятком Жустини), – який не демонстрував би своєю поведінкою незмінне поєднання садизму і мазохізму» [Лелі – 1992: 21].

А до того ж, зокрема у романі «120 днів Содому», за твердженням М. Бланшо, «Сад заповзявся здійснити титанічне завдання – скласти повний перелік всіх людських аномалій, відхилень, можливостей» [Бланшо – 1992: 63], у зв'язку із чим ще після першого видання цієї книги 1904 року доктор медицини О. Дюрен писав про цей твір, як про «неперевершений за своєю докладністю навіть самим Краффт-Ебінґом переліком усіх відомих статевих відхилень» [Лелі – 1992: 21].

Отже, якщо підсумувати окреслені діяння несамовитого маркіза, то його внесок полягатиме у тому, що він на сторінках своїх

рукописів залишив незаперечне свідчення того, що, попри його знищення Божественною гнівною волею,

- Содом не тільки був живим колись – він є живим нині і, скоріше за все, залишиться живим доти, доки продовжуватиме екзистувати результат невдалого «експерименту», до якого причетна «Вища Сила»;
- носіями Содому є не міські мури, палаци чи вулиці, а ті, хто захищає мури, будує або живе у палацах і пересувається вулицями;
- кількість відхилень від початкового задуму серед носіїв Содому є настільки великою, що вона переростає у вагому і нову якість;
- якість нового Содому ставить остаточний хрест бодай на можливості іншого розвитку подій до того часу, поки тіло зберігає свою актуальність, тобто поки ***тіло існує як носій цього Содому***;
- якість нового Содому ставить також остаточний хрест і на Божественній присутності, адже те, що виробляли у романі «120 днів Содому» герцог Бланжі, Єпископ, суддя Кюрваль і банкір Дюрсе у замку Шато-де-Сіллінґ, теоретично здатен виробляти будь-хто і будь-де, а це означає, що «Вища Сила» ані якось вплинути, ані нічого зробити із цим просто не здатна.

Окресленим станом речей і скористався італійський режисер П. П. Пазоліні. Зокрема, останній звернувся до вільної екранізації цього роману маркіза де Сада і переніс дію свого фільму «Сало́, або 120 днів Содому» у середину XX століття в Італійську соціальну республіку, яку було створено на півночі Італії 1943 року італійськими фашистами за підтримки та безпосередньої участі німецьких нацистів і яку неофіційно називали Республікою Сало́ через те, що Міністерство закордонних справ цього сумнівного квазідержавного утворення мало штаб-квартиру в Сало́, невеликому місті на озері Гарда.

Разом з тим ці зовнішні обставини ґрунтувалися на алюзіях до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, а також на використанні ідей із книги Ф. Ніцше «Генеалогія моралі» (1887) і цитацій з

книги віршів Е. Павнда «Пісні» та роману М. Пруста «У пошуках втраченого часу».

Проте більш важливими мені видаються декілька інших фактів, на один з яких звернула увагу А. Бернатоніте і який, на її думку, полягав у тому, що у фільмі П. П. Пазоліні акцент зроблено на свавіллі влади, бо са́ме необмежена і людиноненависницька влада, основу якої становить фашистська ідеологія, «витісняє і заперечує існування і Бога, і його творіння – світ та людину» [Бернатоніте].

Звісно, з цим важко було б сперечатися, якби, щонайменше, не дві обставини: по-перше, у персонажів режисера є попередники: містяни Содому і герої маркіза де Сада, а по-друге, влада, принаймні у фільмі «Сало́…», не є чимось абстрактним, далеким і бездушним, що ховається за прірвою між, сказати б, палацами і халупами – навпаки, усі персонажі П. П. Пазоліні перебувають поряд в одному місці, у старовинному палаці. А втім відсутність дистанції між дійовими особами аж ніяк не впливає на ситуацію і на виконання тими чи іншими персонажами своїх ролей.

У зв'язку із чим не може не спасти на думку історія Фанні Ліхтенштейн, жахливим, так би мовити, янголом для якої виявилась не якась інфернальна істота або принцеса крові, що жила у захмарному високому замку, а рідна мати – мати Алла, при появі якої навіть Алексу Вовку здавалося, що «щось терпке, з передчуттям катастрофи, наблизилося і велетенською почварою, як у дитячому кіно жахів, заглянуло у наші широкі вікна, і показало великого хєра», і яка «і підкинула [семирічній Фанні] Павла», тобто з власної волі навіть без тіні сумніву чи жалю «царським жестом простягнула в бік [доньки] руку» і спокійно мовила коханцю-педофілу: «Твоє…»

Зрештою, і А. Бернатоніте також пише про те, що ще у своєму більш ранньому фільмі «„Птахи" режисер не міг стримати подиву, мовляв, чому Бог, вимагаючи любові, дарує, натомість, смерть?» І, на переконання дослідниці, «в останньому своєму фільмі Пазоліні дійшов висновку, за яким Бог, що сіє смерть, насправді є людиною, яка обожнила саму себе». А «життєвий досвід змусив

режисера прийняти формулу де Сада, сенс якої полягає у тому, що бути Богом – означає знищувати інших».

Сказати б інакше, «опальний маркіз у такий спосіб передбачив образ надлюдини Ніцше», адже сумнозвісна «надлюдина, що мислить себе Богом», на загал, «відмовляється від людини (і в собі, і в інших)», а відтак і вдається до того, аби ображати та принижувати природу (у фільмі – сценами насильства, поїданням екскрементів, виколюванням очей тощо)» [Бернатоніте].

Втім і у цьому пункті все одно постає питання про те, чи не підміняє ця авторка, безумовно, разом із німецьким філософом ідею Бога ідеєю надлюдини, що видається не надто переконливим, властиво, у контексті фільму П. П. Пазоліні? І тому, либонь, варто було б звернути увагу ще на один аспект, про який пише А. Фоменко і який, як вважає цей кінокритик, стосується своєрідної пастки, що у неї підступними стараннями режисера приречено потрапляє будь-який глядач його фільму.

Йдеться, зокрема, про те, що, на переконання А. Фоменка, «вся драматургія фільму вибудувана у такий спосіб, аби затягнути нас у цю пастку». Зокрема, «глядач рухається від периферії до центру <…> до „серця пітьми”». І «са́ме тут, ближче до фіналу, Пазоліні у певному сенсі розкриває карти – тематизує погляд, причому ця тематизація виявляється водночас останнім випробуванням, на яке він прирікає глядача. Сцену тортур і страт, що в повному мовчанні розгортається на подвір’ї палацу, ми спостерігаємо очима Герцога [й інших можновладців], які розташува[ли]ся біля вікна з дозорною трубою», через що «погляд глядача збігається з поглядом садиста – не того, хто у цей момент здійснює розправу, а того, хто насолоджується нею на відстані, сам при цьому залишаючись невидимим».

І хоча не кожен може погодитися із перебуванням у цій позиції, але парадокс полягає у тому, що не тільки коли ми дивимося, то за замовчуванням розписуємося в особистих садистичних інтенціях – «наше небажання дивитися» теж може бути «продиктовано страхом виявити в собі щось зворотне – пристрасне бажання, непристойне задоволення від спостереження за чужими

стражданнями». Адже, як небезпідставно зауважує А. Фоменко, «у минулі епохи подібні видовища не викликали сорому; публіка захоплено витріщалася на те, як чиєсь тіло повільно, іноді протягом декількох днів, розбирається на частини». Тож «навряд чи ми сильно змінилися з тих пір. Можливо, ми навчилися лише соромитися і приховувати свій збочений інтерес, що, звісно, теж є неабияким прогресом» [Фоменко – 2012].

Своєю чергою, наведеним міркуванням кінокритика вторує і висловлена Р. Піщаловим теж у процесі критичних роздумів з приводу фільму П. П. Пазоліні думка про те, що «це ми, а не лібертени, вдосконалюємо навички задоволення своєї похоті за рахунок ближнього свого». Бо «наш ближній, насправді, зовсім не близький нам» [Піщалов], – пояснює причини цього явища Р. Піщалов і, таким чином, відтворює матеріалістичну позицію де Сада, за якою зміст людської екзистенції визначає тілесна, а не, сказати б, духовна рація особистого стану.

Натомість Олесь Ульяненко фактично за сюжетними лекалами своїх попередників теж розгортає наратив аналізованого роману як через докладний опис різноманітних сексуальних – назвемо це так – екзотизмів, у тому числі і чи не найбільш осоружних сексуальних парафілій, пов'язаних з гетеро- і гомосексуальною педофілією та маскулінною і фемінною зоофілією, так і через зображення розмаїтих убивств. Причому усі ці тілесно-девіантні містерії і справді розігруються на садомазохістському підґрунті, позаяк, ***по-перше***, протягом усієї романної історії відбувається постійна зміна ролей між учасниками цього «содомського», а подекуди і содомітського дійства, коли кати перетворюються на жертв і – навпаки. Зокрема, найбільш виразно цю колізію репрезентовано в образах Тоцького й Одноокої Мами.

Так, «Тоцький, самої чистої води пролетарій житомирських лісів, з репаною пикою», «народився <…> в такій глушині, що вовки кидалися під дула мисливців аби тільки туди не потрапити». Втім «як і всі дрімучі злидні він народився обдарованим хапугою» і завдяки цьому став згодом таким могутнім і ледь не демонічним

депутатом, що йому цілком вистачало влади, грошей та пристрасті, аби утримувати цілий гарем із хлопчиків та дівчаток.

Проте як би кому не хотілось, та віднайти у цій постаті хоча б дещицю інфернальності навряд чи буде до снаги передусім через його мовленнєвий ексгібіціонізм, завдяки якому стає відомим, як він якось «з годину спостерігав за статевим актом батька і матері», а потім «розреготався, весело і щиро», бо для нього «це такий був кайф! <…> навіть більше аніж спостерігати, як трахаються собаки!» Адже і «це його теж збуджувало». Але не тільки це, і тому «одного липневого дня він спіймав курку, дуже збуджений, засунув їй член. І швидко кінчив. Пробував з індичкою, але це Тоцькому ледь не коштувало очей. Індик виявився ревним захисником».

Отже, на такому жартівливо-іронічному тлі цілком закономірно постає і макабрична версія зображення цього державного достойника вже після його наглої смерті у вигляді «забальзамован[ої] голов[и] <…> що покоїлася у шкафчику у високій жерстяній банці з-під маринованих івасів».

Історія Одноокої Мами за своєю тональністю, звісно, відрізняється від життєво-посмертних перипетій Тоцького, та, либонь, не буде помилкою вважати, що описана трансформація засадничо все ж таки дорівнюватиме попередній, оскільки, поминаючи частину її біографії до того моменту, коли вона стала «Мамою», спочатку це вона́ виступала у якості ката, точніше, рафінованого у певному сенсі найманого вбивці, бо «ніколи не користувалася вогнепальною зброєю. Для цього вистачало удавки, ножа, секатора».

А виглядало це так: вона «заходила, віталася, і відразу починала працювати – виходило щось подібне до танцю. Тому-то [її] і прозвали Танцюючою Мамою. [Вона] проробляла віртуозне па, розворот, удар по вені. Удар ногою, і все закінчувалося. За десять хвилин [вона] була вже на тому кінці міста. Ніяких емоцій, ніякої люті – до одного випадку», коли їй «вибили око» і коли вона опинилася у протилежній ситуації, тому що «одного разу малолітні відморозки побили [її] до полусмерті у переході і відтрахали туди, де було око».

Проте щось подібне трапилося з Одноокою Мамою тільки раз, вочевидь, через те, що їй це, м'яко кажучи, не сподобалося, а тому, «вийшовши з лікарні, [вона] знайшла цих покидьків і повбивала». І лише після цього «почала[] розпускатися [у її] грудях ненависть. Але саме цікаве те, що від того часу справи у [неї] пішли дуже добре».

Натомість, ***по-друге***, універсальний зміст садомазохістських диспозицій, крім садистських аспірацій, забезпечується й мазохістськими уподобаннями, зумовленими тим, що у гіршому випадку жертви миряться зі своєю роллю, а у кращому – це їм усім просто до вподоби. Щобільше, на переконання тієї ж таки Фанні, «якби не було нас, то не існувало б і Тоцького, і Одноокої Мами. І всієї тієї погані, що лазить на екрані життя восковими фігурами». Бо «чим Тоцький, – задається пані Ліхтенштейн риторичним питанням, – відрізняється від такого от Васьковича, що п'ять років тримав у підвалі трьох дівчат, і витворяв з ними, що хотів. Вони навіть лайно його їли. Казали, що на початку нудило і вивертало, а потім звикли».

Щоправда, це не кінець історії, оскільки за деякий час «дівчат Васькович відпустив. Дав на лапи по півмільйона зелених. Одна відразу, в той же день, простягнула ноги від наркоти <…> А інші за тиждень повернулися назад. Самі. Ніхто не силував. Васькович відпровадив їх, але вони знову повернулися. І так цілий рік. Тоді Васькович віддав наказ охороні стріляти, як тільки ці лахудри з'являться на території його приватної власності. Бабам пощастило. Їм тільки поперебивало ноги. Ні. Одній. А друга втекла і викликала міліцію. Васькович попав в кримінальну хроніку. Але його виправдали. Бо він тицьнув орлам закону підписаний дівками контракт», а «дівки [до]нині <…> напружено шукають Васьковича», і це при тому, що «всі [вони] до цього <…> були целками. Але, гадаю, не ця обставина запустила їх по колу».

Зрештою, якщо взяти до уваги, що один із оповідачів, Алекс Вовк, був затятим наркозалежним із багаторічним стажем, то в особі цього персонажа репрезентовано у певному сенсі досконалий образ, у якому гармонійно поєднано садиста і мазохіста

остільки, оскільки подібний тип наркомана ідеально суміщає у собі алголагнію, яка, як виявляється, тільки на позір передбачає обов'язковість двох, так би мовити, актантів. А насправді людина зі шприцом у руці, вганяючи собі голку у вену, водночас виступає як катом, що завдає собі непоправної шкоди, так і жертвою, яка із вдячністю та благоговінням приймає це покарання.

І за такої перспективи цілком доречним видається необхідність та нагальність звернення до першої частини назви роману Олеся Ульяненка, що корелює з назвою славнозвісної книги не менш славетного автора, бо йдеться про збірку «Квіти зла» Ш. Бодлера.

Отож, на думку відомого спеціаліста з французької літератури взагалі і творчості Ш. Бодлера зокрема Г. Косікова, «вся творчість Бодлера виросла з кричущого зіткнення між його „оголеним серцем" та беззахисною вразливою душею, що так прагнула відчути „солодкий смак власного існування" (Ж.-П. Сартр), і безжально холодним розумом, який перетворив цю душу, що була свідомою своєї нечистоти, а тому добровільно вимагала тортур, на об'єкт безкінечних аналітичних катувань» [тут і далі цит. за Косіков].

Щобільше, Ш. Бодлер, який «борсається між „захватом перед життям" і „жахом" перед ним, який плазує у поросі і сумує за ідеалом, чи не найкраще втілює феномен, названий Гегелем „нещасною свідомістю", тобто свідомістю, розірваною, а отже, такою, що перебуває у стані „нестерпної нудьги"».

Але са́ме тому Ш. Бодлер «виявився першим з тих, хто з величезною силою, щирістю і безжальністю стосовно себе самого пережив колізію „ідеалу" та „дійсності" не як суперечність між внутрішнім „я" і зовнішнім світом, а як іманентну „тріщину", яка зсередини розколювала це „я"». І відтак «не у комусь іншому, а насамперед у собі самому Бодлер виявляє існування „тваринної особистості", не кого-небудь, а себе самого він визначає суто плотською, „соматичною" <…> людиною», внаслідок чого «нагальна реальність власного тіла, його нездоланні потяги, які вимагають володіння „іншим" і насильства над ним, плотська любов як „любов до себе", до своєї власної насолоди – все це видається Бодлеру первинним і нездоланним покликом „природи", щодо

якого будь-яка мораль виглядає як щось зовнішнє та примусове» [Косіков; див. також Наливайко; Рясов; Сартр]. А, натомість, «голос Бодлера» в окресленому контексті «звучить так, ніби це голос сумлінного учня, який належить до школи Ламетрі або маркіза де Сада» [Косіков] і який у поетичній формі, зокрема у вірші «Геаутонтіморуменос[23]», відверто проголошує все те, про що пізніше напишуть численні коментатори і про що йдеться також і у романі Олеся Ульяненка «Квіти Содому», а са́ме:

Чи ж не фальшивить голос мій
У співі неба й океану
Через Іронію захланну,
Що їсть мене й гризе, як змій?
Вона – в мені ця ненажера,
Ця кров моя, ця чорна їдь;
Я – дзеркало, в котрім стоїть
Задивлена в свій лик мегера.
Я – рана й ранячий булат!
Я – ляпас і щока побита!
Я – ласка й лють несамовита!
Я – бідна жертва й підлий кат!
Я – зла й добра переплітання,
Я – сам собі вампір і гнусь;
Нізащо я не посміхнусь –
Засуджений до реготання!
Перекл. Дм. Павличко

Таким чином, поєднавши у назві свого роману семантику Содому і «Квітів зла», Олесь Ульяненко, з одного боку, сперся на надзвичайно складний та суперечливий комплекс певних філософсько-літературних традицій, а з іншого боку, фактично оновив цей комплекс і надав йому оригінального та несподіваного змісту і звучання.

[23] Той, хто сам себе катує (грец.)

Передусім найбільш яскравими репрезентантами синтезованих змістів у романі «Квіти Содому» постають, щонайменше, двоє персонажів – дві «квітки», які позірно перебувають ніби по різні сторони безодні, але насправді виявляють між собою на перший погляд не зовсім зрозумілий і позбавлений логіки зв'язок, адже йдеться про образи Одноокої Мами і Фанні Ліхтенштейн.

Проте, вирішивши позбутися Тоцького, якого, до речі, вона свого часу вибрала так само, як і він її, Фанні, як би це дивно не звучало, спочатку спокушає легендарне і могутнє чудовисько в особі монстра у напівжіночій подобі на прізвисько Танцююча Мама, і тільки потóму звертається до останньої по допомогу, яка стосується не лише звільнення дівчини з-під влади Тоцького, а й і його зради та вбивства.

Отже, буцімто жертва непереможного зла цього світу Фанні холоднокровно і свідомо використовує одну з тих, хто начебто цей світ уособлює. І у такий спосіб цілком природно пані Ліхтенштейн виявляє свою істинну сутність – «квітки Содому», бо жодній іншій «квітці», крім підступної та жорстокої Юдифі, себто у перекладі з івриту «юдейки», в образі якої у сучасному українському варіанті від, так би мовити, Олеся Ульяненка поєдналися і жертва, і кат та симбіоз яких характеризується до того ж і очевидними сексуальними конотаціями, і мотивами кари за гріхи та, либонь, позірною підступністю жінки тощо, – на цьому ґрунті жодній іншій «квітці» вирости, вочевидь, було б не до снаги. Особливо якщо врахувати факт, за яким пародійне зниження цього багатошарового образу пов'язане аж ніяк не з патріотичними аспіраціями, оскільки Фанні-Юдифь рятує не рідне місто, а саму себе, і не від загарбника Олоферна, а від обранця, до речі, народу – збоченця Тоцького.

Та якщо оминути цю долю не вдалося жінці, яка колись змушена була перетворитися на гідну Содому химерну «квітку» на прізвисько Танцююча Мама, то чому красуні на вигадане нею самою для себе ім'я Фанні Ліхтенштейн мало б поталанити більшою мірою?!

Принаймні ще Ш. Бодлера «завжди дивувало, чому це жінкам дозволяють відвідувати церкву», бо він не міг втямити, «про що

вони взагалі можуть спілкуватися із Богом?» [цит. за Косіков]. І справді, виходячи із сенсу роману «Квіти Содому», «квітками Содому», даруйте за сексистські упередження, можуть бути радше все ж таки Одноока Мама і Фанні, а не Алекс Вовк чи, тим більше, депутат Тоцький або й поготів його голова.

Та у будь-якому разі, на відміну від більшості героїв маркіза де Сада і П. П. Пазоліні, протагоністкам роману Олеся Ульяненка вдалося не тільки вижити у безнадійній здавалося б ситуації, а на додаток ще й помститися своїм кривдникам та помінятися з ними місцями і, що, либонь, найголовніше, насміятися над ними.

Відтак очікуваний багатьма критиками «апокаліпсис», рокований буцімто українським письменником на сторінках його книг, можна, певно, вважати таким, який відкладено на невизначений термін.

Втім, вочевидь, Олесю Ульяненку йшлося так само, як, на думку Ж. Батая, і Ш. Бодлеру, «не про неможливе творіння, а про творення неможливого» [Батай – 1994: 43]?!.

Про це, як здається, свідчить фінал роману, у якому від імені Фанні знову актуалізується тема «ніщо», наділене, безумовно, так само і позитивним, і продуктивним потенціалом, оскільки «страх перед нічим» усвідомлюється як «особиста поразка». А тому уся попередня історія видається спробою «відійти від нього, зрозуміти хоча б подих породи того невідомого», аби мати можливість почати ще раз, а са́ме: відштовхнутися від «безмежн[их] простор[ів] води», «більше <…> нічого не бачи[ти]» і увійти в «дійсність» [Ульяненко (6)].

РОЗДІЛ 11.
«І ПОБАЧИВ Я» «АНГЕЛІВ ПОМСТИ»

Проте анітрохи не здивувався, тому що «це була субота» [Ульяненко – 2006 (2): 28]. А в суботу, як усім добре відомо, сталося непоправне. Ні, не йдеться про воскресіння маркіза де Сада, тим більше що він, либонь, ніколи і не вмирав [Ульяненко – 2006 (3): 86]. І я маю на увазі аж ніяк не смерть Олеся Ульяненка, але не тому, що з цим можна щось зробити – просто помер письменник у вівторок…[24]

Отже, у суботу Саваоф не лише на свою, а й на нашу голову створив нас, і що тепер з нами робити не знаємо не тільки ми, а й сам Творець. Щоправда, для митців завдяки цьому відкрився абсолютно безмежний та безкінечний простір, на підвалинах якого і постав, зокрема, твір з промовистою та багатообіцяючою назвою «Ангели помсти».

А що до цієї книги причетний не лише Олесь Ульяненко, то опосередковано про це свідчить факт, за яким твір складається з трьох части, а Бог, як усім добре відомо, любить трійцю, та й взагалі у підзаголовку «Ангелів помсти» позначено як трилогію. Натомість про те, що до неї причетний не тільки Саваоф, а й власне український письменник, вже безпосередньо вказують назви усіх трьох частин, з яких складається твір Олеся Ульяненка остільки, оскільки ці частини названо жіночими іменами – відповідно: «Марго», «Альма» і «Танька».

Останнє є важливим тому, що, на думку більшості критикинь, «звісно, ульяненківські тексти жахливо мізогінні» [Кропив'янська], позаяк так вважають не тільки вітчизняні авторки, а й, наприклад, Т. Хофман пише про те, що «в Ульяненка в центрі перебувають протагоністи-чоловіки, а натомість жінки становлять їхні добровільні проміскуїтивні об'єкти» [Хофман – 2016: 353].

---

[24] Цей текст писався 16 серпня 2019 року, тобто у переддень сумної дати.

Але справа навіть не у тому, що на думку Г. Сіксу, «ніхто більше не може говорити про „жінку" чи „чоловіка" без того, щоб не опинитися в ідеологічному театрі, де зростання репрезентацій, образів, віддзеркалень, міфів, ідентифікацій трансформує, деформує і переробляє всі концептуалізації докорінно» [цит. за Еванс – 1991: 204–205]. Проблема полягає у тому, що, з одного боку, повторені тричі назви, у яких використано жіночі імена, імпліцитно утверджують певну істину, за якою жінка – це аж ніяк не об'єкт, а суб'єкт оповіді. І, з іншого боку, повторені кілька разів вони становлять своєрідний пролегомен до фактично цілої серії наступних романів, присвячених жінкам – зокрема, Серафимі та Софії.

Втім ці очевидні факти, що лежать на поверхні так само, як, зрештою, і тернарний кшталт композиції, залишається поза увагою нечисленних, щоправда, критиків, які насамперед концентруються на традиційних для фахової рецепції аспектах Ульяненкової творчості, через що потрапляють у, щонайменше, двозначну ситуацію.

Так, В. Куюмурджи, характеризуючи трилогію письменника, зазначає, що у першій частині «прояв[ляє]ться символічне порівняння Марго з рибою, тобто – святістю, Божим обранням (?) [сама дивується власним відкриттям цитована критикиня! Хоча риба і справді є одним із символів Христа!], і також потужна опозиція ангел, «вранішній янгол», «тиха потойбічна істота» (вона) – чорт, демон (її брат Едік)» [тут і далі цит. за Куюмурджи (1)]. Але при цьому, додає В. Куюмурджи, «Марго схильна робити чоловіка, що поряд, чуттєвим і обеззброєним, її прагнеш мати, але інакше – боязко і сором'язливо»[25].

[25] Зрозуміло, що тут не час і не місце з'ясовувати рівень обізнаності авторки у сексуальній, сказати б, машинерії, але, навіть будучи дилетантом-любителем, я можу запевнити, що і сама Марго, та і будь-яка інша жінка навряд чи зраділа б, якби її коханий поводився «боязко і сором'язливо». Зрештою, якщо сказане мною хтось буде розглядати як вияв чоловічої упередженості та сексизму, то тоді рекомендую звернутися до роману Н. Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки» [див. Сняданко – 2008: 102–104].

Своєю чергою, Альму з наступної частини твору цитована авторка кваліфікує, з одного боку, «як професійн[у] наркоманк[у], представниц[ю] молодої еліти нації: дочк[у] чиновника високого рангу, хвор[у] на істерію з параноїдальними рецидивами», а з іншого – «як мрі[ю] і марення, янгол[а] (вона завжди за лівим плечем, там, де серце) колишнього головного нелегального провізора в наркотичному синдикаті Дімака Кольта».

І, нарешті, «Танька – єдина дочка нафтового магната, якій дозволено багато речей і які, власне, вона сама собі дозволяє (приміром, убивство обкуреного підлітка[26] на шаленій швидкості кабріолета)». Отже, для цього персонажа, на думку В. Куюмурджи, «ключовим моментом для змін у житті <…> стає постріл, з яким куля влучає в голову, та місце в трупарні поряд із Бобом – грабіжником високого класу, якому були притаманні незвичні фізичні якості». А от «подальша їх зустріч й усамітнення в хаті клоуна Руді призведуть до появи „запахів любові”, коли зміни в жінці призводять чоловіка до втрати останньої краплини гідності, „чоловіки божеволіють”. При цьому й жінка підкорюється тим правилам і законам, які висуває чоловік».

Таким чином, за версією В. Куюмурджи, в аналізованому творі Олеся Ульяненка ми маємо справу із, щонайменше, двома напівянголами і одним напівдемоном, через якого чоловіки втрачають «останні краплини гідності» і «божеволіють». Але це все одно немає жодного значення, бо у висновку статті її авторка зазначає, що «у випадку з цією книгою „Ангели помсти” більш переконливо звучатиме думка про невідворотність уже призначеної смерті – невідворотність приходу того ангела, який означається смертю».

Зрештою, у цьому разі критикиня принаймні розмірковує з приводу трилогії, її персонажів та колізій, а от щодо рефлексій Б. Пастуха, то останні викликають, щонайменше, подив, бо цей критик використав книгу Олеся Ульяненка і для з’ясування стосунків з «професійними патріотами» [тут і далі цит. за Пастух – 2013], і

[26] Насправді це була «Клара, висока, з крутими стегнами і чорними очима…» [Ульяненко – 2006 (4): 106]

для тверджень, наприклад, про те, що «творчість цього прозаїка <…> у питомій своїй вазі має виразний характер соціального керунку», і про так званого «„нового героя”, який[27] увів в українську літературу Ульяненко», бо, на думку Б. Пастуха, «це персонаж, який власним наснаженням окреслює напрям, умовно кажучи, „брудного реалізму”», і про те, що «це словосполучення складно назвати терміном, оскільки воно далеке від однозначності, але доволі зручне для окреслення тематичної та стильової дії в творах автора, причому (sic!) вживається тут без негативного означення».

А відтак варто подякувати Б. Пастуху хоча б за це, адже трішки нижче критик зазначає, що Ульяненкові «тексти проговорюють речі, які пояснюють проблему не тільки соціальних негараздів, що в принципі якоюсь мірою є вже тривіальним мотивом у сучасній прозі, наближеній до жанру есеїстики. Автор йде глибше, він пояснює кризу соціального через національну трагедію».

Втім куди «автор йде глибше» дізнатися з подальшого тексту не до снаги, тому що «роман „Ангели помсти” за своєю структурою більше нагадує збірку трьох повістей, об’єднаних спільною смисловою рихвою». І «в центрі кожної повісті дівчина, яка пробує перебороти екзистенційний жах». А «те, що з цього виходить, і є власне сюжетами цих повістей у прекрасному стильовому сповитку автора».

Щоправда, не зовсім зрозуміло, як із намаганнями «перебороти екзистенційний жах» корелює те, що «Ульян показує генетично сильних людей, які спиваються через безпросвіток своїх майбутніх днів»?! Як і зовсім незрозуміло, що ж це за «сильні люди» такі, якщо вони спиваються?! Але принаймні хоч трішки тішить звернення до вже знайомої у контексті вивчення творчості Олеся Ульяненка естетики експресіонізму. Тим більше що відома прихильниця такого підходу О. Пуніна і цього разу, навіть попри відповідну цитацію з допису Б. Пастуха, все одно знехтувала можливостями цієї естетичної програми, проте не відмовила собі у задоволенні

[27] Тут і далі збережено авторські синтаксис і стилістику.

знову побудувати розвідку, присвячену трилогії Олеся Ульяненка, переважно на ідеях, запозичених зі статті О. Солов'я.

Натомість останній одне з основних мотто щодо свого розуміння «Ангелів помсти» ґрунтує на переконанні, за яким не тільки В. Стус, а й Олесь Ульяненко «зробили усвідомлений вибір на користь експресіоністичного світовідчуття, ставши на захист усіх знедолених і принижених» [тут і далі цитується за Соловей].

Разом з тим необхідно зазначити, що якщо О. Соловей, О. Пуніна і В. Куюмурджи вагомим підґрунтям змісту аналізованої трилогії вважають любов [див. про це Соловей; Куюмурджи (1); Пуніна – 2016: 181], то Б. Пастуху йдеться про те, що «у всіх трьох частинах роману „Ангели помсти"» «присутня» «одвічна тема гріха і розплати за нього».

Відмінні висновки стосуються і визначення жанру, у зв'язку із чим Б. Пастух розглядає твір Олеся Ульяненка як роман, що «нагадує своєю уривковістю сюжету, в кожній частині зокрема, твір Юрія Яновського „Майстер корабля"». А О. Соловей, О. Пуніна і В. Куюмурджи вважають «Ангелів помсти» чимось на кшталт збірки повістей [Соловей; Куюмурджи (1); Пуніна – 2016: 179].

Заперечує О. Соловей позицію Б. Пастуха і в іншому аспекті, наголошуючи на тому, що «письменник сього разу не надто гостро акцентує на соціяльній проблематиці; більшою мірою вдаючись до її містично-алеґоричного аспекту, подаючи читачеві небуденні характери в аж надмір буденних обставинах. Удаючись заледве не до фантасмагоричних картин, як от ґротескний бунт червоноокого божевільного офіцера міліції».

Своєю чергою, більшість із нечисленних критиків солідарні між собою у тому, що у книзі Олеся Ульяненка йдеться, за О. Солов'єм, про «*метафізик*[у] *всеприсутнього зла* [курсив авт. – О. С.], 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». Або, на думку, О. Пуніної, це «виклик суспільству (протест проти його законів) виявляється насамперед через формування світу любові на противагу соціальному злу» [Пуніна – 2016: 181]. Або,

як пише Б. Пастух, «смисли його творів – це ніби життя навпаки, де буттєві закони не залишають порокові можливості давати пагінець», через що «в жахливих картинах реалістичної агонії зла його просто не стає».

Не оминули ці автори своєю увагою також ще дві теми – зокрема, тему смерті і тему жінки. Так, В. Куюмурджи, як уже зазначалося вище, переосмислює образ «ангелів помсти» через образ «ангела смерті». Схожим чином міркує і О. Пуніна, стверджуючи, що «драматичне Я» героїв трилогії «розриває зовнішні зв'язки із ним», тобто, якщо я правильно зрозумів, «оприявнюється через фізичну смерть» [Пуніна – 2016: 181]. А О. Соловей пропонує фактично екзистенційну інтерпретацію цієї теми, бо пише, наприклад, про те, що всіх наркоманів «єднає смерть, що залазить під шкіру ще за життя й повсякчас контролює цей рух в нікуди, – аж до свого остаточного тріюмфу», і що «народжений має жити й боротися за життя, а зі смертю все одно нікому не розминутися».

Натомість друга тема розглядається переважно традиційно, себто у дусі, так би мовити, «восьмиберезневого бдіння», і тому, за версією В. Куюмурджи, жінка «сама по собі уособлювала чистоту серед зганьбленого простору вбивств, пограбування, ґвалтування – ненависті». А на переконання О. Солов'я, думку якого також відтворила О. Пуніна [Пуніна – 2016: 188], «у всіх трьох повістях семантичним та емоційним лейтмотивами виступає образ Жінки», бо, як вважає цей критик, «вона є Альфа й Омега художнього світу Олеся Ульяненка. Довкола неї, природньо, все й обертається», тому що «жінка у цій прозі поліфонічна та многолика, 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».

Зрештою, продовжувати цей більш ніж суперечливий рецептивний перелік щодо різноманітних аспектів трилогії Олеся Ульяненка можна було б і далі, але і так цілком зрозуміло, що до багатьох стандартних стосовно розуміння творів письменника труднощів, додалися ще декілька, внаслідок чого ситуація набула й зовсім неприпустимого вигляду.

А відтак насамперед йдеться про твір із не ідентифікованою жанровою природою, у зв'язку із чим Б. Пастух висловив навіть припущення, за яким «„Ангели помсти" <…> більше нагадують кінороман, куди автор увів доволі прикметні для цього жанру елементи. Мова йде про насичений подіями сюжет, вбивства, які можна побачити у голівудському бойовику, прискіпливу увагу до деталі, перерваність сюжетної лінії, своєрідний прозовий монтаж» тощо.

І справді, навряд чи трилогію Олеся Ульяненка можна вважати книгою, яка «містить три повісті, об'єднані спільним мотивом помсти» [Соловей]. Адже якщо це окремі твори у жанрі повісті, то навіщо тоді їх було об'єднувати в один твір чи у твір під однією назвою, але такий, який мислиться як єдиний простір, а не простір утворений автономними складниками? Сказати б інакше, якщо порівняти хоча б посмертно видані збірки письменника «Там, де Південь» [Ульяненко – 2017] чи «Яйця динозавра» [Ульяненко – 2018], то я впевнений, що ніхто не буде сперечатися стосовно того, що і у першому разі йдеться про цілком самостійні твори: власне, «Там, де Південь», «Сєдой», «Зимова повість» і «Богемна рапсодія», і у другому – про збірку так само окремих оповідань, об'єднаних в обох випадках під однією обкладинкою тому, що усі вони написані тим самим автором.

Своєю чергою, неможливо оминути й інший спільний факт, за яким усі три частини названі жіночими іменами героїнь. Але важко не брати до уваги те, що на цьому спільні елементи буцімто закінчуються остільки, оскільки:

1) імена «Марго», «Альма» і «Танька» відрізняються за своїми стилістично-семантичними ознаками, перші з яких є, вочевидь, іноземними, і, отже, тяжіють до екзотично-романтичного штибу, а останнє – вітчизняним, звісно, не за походженням – за сприйняттям, та до того ж ще й використаним у знижено-фамільярній формі;

2) не збігаються також і просторові локуси, у яких розгортаються події у кожній із частин, через що перша з них відбувається у Хоролі – рідному місті Олеся Ульяненка, а дві інших – у Києві;

3) в усіх трьох частинах репрезентовано найрізноманітніші наративні стратегії, коли оповідь провадиться чи не усіма персонажами і/або чи не всезнаючим автором, який виступає або у якості цілком нейтрального наратора, як-от у другій частині, або наратором, налаштованим іронічно, як, наприклад, у третій частині;

4) виразну особливість першої частини визначає незаперечна наявність у ній автобіографічного компоненту, який дається взнаки через присутність серед центральних персонажів цілого клану родини Ульяненків, а надто – Сашка Ульяненка, що є одним із протагоністів твору;

5) суттєво відмінними є і характери трьох титульних героїнь, але цей пункт так само, як і проблема жанрової ідентифікації, потребує окремого і більш докладного розгляду.

Тим більше що від вирішення питання стосовно жанрової специфіки твору залежатиме і глибина та кшталт подальшого аналітичного спрямування.

Отже, не буде, либонь, великим перебільшенням припущення, за яким, попри кількість та якість озвучених вище відмінностей, «Ангели помсти» становлять не механічно зібрані під однією назвою-обкладинкою випадкові тексти, а все ж таки певну єдність. Але і тоді, щоб назвати цей симбіоз, наприклад, кінороманом, потрібні якісь підстави, у тому числі і теоретичні, бо і кінороман не є довільним монтажем не пов'язаних між собою епізодів, а потребує якогось ідейно-композиційного стрижня, на який ці епізоди мали б настромлюватися.

У зв'язку з цим у пригоді, як мені здається, можуть стати дослідницькі результати, які було отримано у моїй дисертації, присвяченій питанню власне жанрової своєрідності і композиційної єдності «Кінармії» І. Бабеля, бо ця книга теж традиційно вважається збіркою новел та оповідань. Проте у розвідці п'ятнадцятирічної давнини було зроблено висновки, за якими, наприклад, «за відсутності однозначного і очевидного головного героя – такого „героя" все ж таки було виокремлено, але не стільки через дії конкретного персонажа, скільки через ідентифікацію наскрізного сюжету, який корелював власне із цим образом.

Втім особливість цього сюжету полягала у тому, що його основу становила аж ніяк не історія конкретної особистості, а історія блукань умоглядної людської душі – марних блукань манівцями. Зрештою, навряд чи було б виправданим очікувати чогось іншого за умов, коли навіть ідентифікація самого так званого „головного героя" характеризується більш ніж проблематичним характером. Але разом з тим не можна не помітити, що основу цього сюжету складають „сталі конфліктні ситуації" [Халізєв – 2000: 222], умотивовані світоглядними, соціальними, національними, тобто найрізноманітнішими, у тому числі й сексуальними, суперечностями, які тією чи іншою мірою вирішуються у рамках тексту» [Штейнбук – 2002: 187–188].

«Своєю чергою, вказані суперечності знімаються у межах дискурсу, онтологічну властивість якого становить тотальна іронія, що можна пояснити, зокрема, неминучістю „деградованого пошуку автентичних цінностей у неавтентичному світі" [Голдман – 1964: 30], внаслідок чого ми знову стикаємося із „запереченням ознак свого власного субституту" [Жолковський – 1994: 275] і також з тим, що надається на визначення як „розпад епічної (і трагічної) цілісності людини", а „сміхова фамільяризація світу та людини" [Бахтін – 1975: 481] і може свідчити са́ме про романний характер» [Штейнбук – 2002: 188] аналізованої у дисертації книги.

І, нарешті, найважливіші концептуалізації, які було сформульовано на цій основі, полягали у тому, що «розірвана», а чи «розколота», а чи «перервана» композиція книги І. Бабеля виявилася, по-перше, цілком адекватною «головному герою», якого важко, а фактично і неможливо однозначно ідентифікувати. По-друге, ця композиційна своєрідність книги майже ідеально відповідала зображеній у творі картині зруйнованого суспільно-історичними подіями буття. І по-третє, запропонована письменником композиційна дискретність щодо зображення у «Кінармії» цього зруйнованого буття досконало вписалася у поняття «дискретний роман» – у жанр, який означає від початку відмінний від традиційно-континуального дискретний спосіб зображення буття у його «перерваній неперервності» [Штейнбук – 2002: 191].

Таким чином, якщо екстраполювати наведені щойно рації на трилогію Олеся Ульяненка «Ангели помсти», то це, як мені здається, повинно дозволити не лише зняти численні суперечності, а й пояснити речі на перший погляд не пояснювані.

Насамперед варто з'ясувати міру соціальної ангажованості автора у відтворений на сторінках аналізованої книги світ. І перше, що впадає в око, – це ще одна відмінність між частинами, яка полягає у тому, що події першої з них мають чіткий часовий маркер і датуються 1984 роком, тобто роком, який передував так званій «перебудові». Цей момент є важливим тому, що суд над Едіком Батраком, братом Марго, вбивцею та ґвалтівником, а також його дружиною Людкою і його посіпаками Кєшею Раїчем та Стасом Новохатським, відбувся наступного, 1985, року, а тому чоловіки-злочинці отримали найвищу натоді міру покарання, себто розстріл, а жінка – п'ятнадцять років ув'язнення. За інших, натомість, часових обставин цей вирок через корумпованість радянсько-партійної системи був би, вочевидь, не таким суворим.

Та найважливішим моментом щодо темпоральної маркованості подій є те, що дві позосталі частини взагалі позбавлені хронологічної визначеності, і лише за деякими, у тому числі й позалітературними, ознаками можна віднести ці події до кінця дев'яностих – початку нульових років. Але парадокс полягає у тому, що така темпоральна протиставленість фактично елімінує цей чинник і трансформує зміст твору у позатемпоральний дискурс, у якому суттєвої ваги набувають і справді онтологічні сенси, лише частково прив'язані до певних періодів у житті країни.

Щось подібне характеризує і проблематику суспільного, чи, точніше, суспільно-національного, протистояння, яке дається взнаки у першій частині і стосується сутичок банди Ульяна із вірменами, а також – у другій частині, де угрупування скінхедів на чолі із Мармеладом, змовившись із панками на чолі із Васею Клімом, атакують спільноту хіпі, і яке цілком відсутнє у третій частині. І це при тому, що в усіх трьох частинах фігурує спільнота ромів, у першій і третій з яких її навіть представляють барони – відповідно на ймення Петро та Мітро, а у другій обходиться без

уособлення, певно, тому, що «у них ментовська криша» [Ульяненко – 2006 (3): 96], позаяк в усіх трьох випадках ця національна спільнота виступає як злочинне угрупування, пов'язане передусім із наркобізнесом.

Прикметними видаються і зміни у соціальних преференціях, відповідно до яких у першій частині цілком очікувано привілейований суспільний прошарок утворюють представники партійно-комуністичної номенклатури і… злочинного світу, адже, як з'ясовується, той, «хто згадує, як жив у ті часи, що належали по праву Джулаю і першому секретарю райкому, навряд чи жалкував» [Ульяненко – 2006 (2): 51]. Щоправда, суспільна позиція Джулая була зумовленою тим, що його дружина Любка, «як виявилося, не проста баришня», оскільки «батько у неї в обкомі займав неабияку посаду, і сам Брежнєв його любив», а тому Джулай «з навколишніх сіл і міст викручував божевільні бабки, і ніхто його не зупиняв» [Ульяненко – 2006 (2): 49].

У другій частині сильними цього світу залишаються представники влади, – наприклад, в особі такої історичної постаті, як колишній міністр внутрішніх справ Кравченко, що, за версією Васі Клима, нібито «тримає під собою весь крутий наркобізнес» [Ульяненко – 2006 (3): 96], – і злочинних угрупувань.

І, нарешті, у третій частині, суспільна, так би мовити, палітра дещо змінюється, а тому домінантну позицію відтепер займають нувориші типу «нафтового магната» Митрофана Гастоновича Рудківского, перед яким навшпиньки стають не тільки чини із силових відомств, а й усі інші «світські» можновладці, втім продовжують утримувати неабияку суспільну вагу все ті ж кримінально ангажовані суб'єкти, до яких також належать і у гроно яких потрапляють центральні персонажі цієї частини трилогії.

Таким чином, окреслені перипетії виявляються доволі промовистими у тому сенсі, що соціальний ландшафт через один сталий чинник, пов'язаний по суті із маргіналією, також всуціль маргіналізується і втрачає на своїй актуальності, надаючи перевагу не якимсь тимчасовим, а бодай універсальним, буттєвим смислам. Додатково, хоч і опосередковано про можливість са́ме такого

розуміння свідчить, як мені здається, той факт, що у третій частині книги, оповідь набуває виразно іронічного штибу, у такий спосіб діалектично заперечуючи не тільки трагедію, яка розігрується у виконанні Тані Рудківської і Гриши Науменка на прізвисько Боб Павук, а й попередні сумні колізії, що у їхньому центрі опинилися відповідно – Марго і Сашко Ульян та Альма і Діма Кольт, а також і безіменний психотерапевт-оповідач, який долучився до останніх.

Зрештою, іронічний пафос частково дається взнаки і у другій частині, а це означає, що стосовно присутності іронії у творі можна говорити як про ознаку, наявність якої поступово посилюється та поглиблюється, що, по-перше, досить вагомо ускладнює зміст дискурсу «Ангелів помсти», а по-друге, відчутно зменшує рівень трагізму, зумовлений численними смертями, які трапляються з персонажами трилогії.

Так, неочікувана смерть Марго наприкінці першої частини виявляється настільки несподіваною поза іронічним дискурсом, що це призводить до якоїсь дивної аберації, внаслідок якої О. Соловей невідомо на якій підставі констатує, що «високі покровителі Едіка Батрака таки спромоглись отруїти головного свідка», тобто Марго, хоча навіщо це було робити вже після винесення вироку, критик не пояснює, бо пояснити цей алогізм просто неможливо.

У цю ж парадигму дивних чи принаймні алогічних, а отже, якихось не зовсім справжніх чи бодай пародійних, далебі, смертей легко вписується і те, що сталося у фіналі другої частини, коли Альма сиділа «на порозі <…> будинку дока Зелінського», згодом зайшла та вийшла з дому і показала руками, що, мовляв, «кінець». Відтак «яскравий вибух вин[іс] усі вікна в чотириповерховій віллі». А «шестеро очей», тобто Альми, Мармелада і психотерапевта-оповідача, «зустрі[ли]ся в одному поцілунку», у якому, як виявляється, «все тільки розпочинається», адже «шестеро очей училося жити, щоб померти...» [Ульяненко – 2006 (3): 104].

Ще більш яскраво ця гра зі смертю, так би мовити, на пониження точиться у третій, себто фінальній частині, у якій відповідна сюжетна історія повторюється двічі: втім вперше – як фарс, а вдруге і зовсім – як міліцейсько-спецназівська буденщина.

Зокрема, ця частина починається з того, що «ангел смерті скерував кулю по належному периметру, а потім несподівано пурхнув на фасад готелю „Дніпро”», бо через несосвітенну допитливість «його зацікавив чоловік, який біг московським мостом, вихляючи усім тілом, ухиляючись від рук людей у міліцейській формі». І са́ме через це, «коли він [тобто «ангел смерті»] повернувся до свого звичного заняття, куля вже влучила у голову Тані Рудківської, розшила черепні шви, вискочила ззаду і вліпилася в бетонну стіну» [Ульяненко – 2006 (4): 98].

Втім мати за зле такому незграбному «ангелу смерті» все ж таки не варто, бо, вочевидь, Тані вкрай «потрібна» була ця куля, хоч останньою і цілили в іншого, тому що, по-перше, цей інший був Боб Павук, по-друге, дівчина повинна була опинитися на столі у трупарні, по-третє, біля неї у тій же трупарні мали були покласти ледь живого Боба, який, учетверте, прийшов до тями, либонь, са́ме для того, аби, як пише В. Куюмурджи, «ста[ти] полохалом її [себто Тані] смерті», і на додаток, уп’яте, все це трапилося тільки для того, щоб Таня померла не через буцімто випадково-помилкову кулю, а щоб жінка, перебуваючи у «сріблясто[ому] літак[у]», який «поклав хмари на крило і взяв курс на Швейцарію», «заплющила очі й більше не відкривала», адже «вона впала у кому і померла, не долетівши до місця призначення». І хоч внаслідок цього «поховали її в Лозанні» [Ульяненко – 2006 (4): 150], жодної логіки до перебігу попередніх подій це не додало – радше, навпаки.

Отже, узагальнюючи наведені вище спостереження, є достатньо підстав, аби ствердити, що, попри позірні авторські інтенції, які критики розглядають переважно у контексті суспільно-історичної вмотивованості, численні суперечності, що характеризують поетикальні особливості аналізованої трилогії, роблять неможливими відповіді на безліч запитань щодо ідейно-художнього змісту твору Олеся Ульяненка. Зрештою, достатньо і одного питання: чому ця книга називається «Ангели помсти», – аби стало зрозуміло, що аналізований твір потребує абсолютно інших, відмінних від традиційних, підходів.

Один з них стосується перспективи виокремлення «головної героїні» остільки, оскільки номінально титульні жіночі персонажі на таку «високу» роль аж ніяк не надаються. Це пов'язано, по-перше з тим, що їх три – Марго, Альма і Танька, і са́ме тому жодна з них і усі троє разом на «головну героїню» не надаються просто за визначенням. Але по-друге, і у межах тих частин твору, у яких фігурують ці персонажі, вони також не можуть претендувати на відповідний статус, бо Марго виступає у ролі жертви і головного свідка на суді, а не месниці на баскому янгольському огирі!

Альма, либонь, через свій стан чи не повсякчасного наркотичного сп'яніння годна тільки на те, аби забезпечувати певне фантасмагоричне тло для марень Дімака Кольта, що теж перебуває більшою частиною у подібному, як і дівчина, стані, а також для психотерапевта, який, щоправда, надає перевагу не наркотикам, а алкогольним напоям. Та у будь-якому разі й у зв'язку з образом Альми не можна навіть згадувати про помсту, тому що спочатку, коли у сараї, окупованому колонією хіпі, знайшовся понівечений і ледь живий Кольт, це са́ме «Альма повернулася, дістала з сумочки велику ампулу морфію, втягла всі десять кубів у шприц. Потім ще маленьку, витягла її» [Ульяненко – 2006 (3): 104] і у такий спосіб позбавила Діму подальших страждань. А дещо згодом вже вона сама стала жертвою вибуху, який, як видається, Альма і влаштувала, та який разом з нею забрав життя не тільки лідера скінхедів на іронічне прізвисько Мармелад, а й психотерапевта, що, порушуючи професійні засади, виявляв до дівчини романтичні почування.

Що ж стосується Таньки, то і через іронічний тон всезнаючого автора, від імені якого розповідається ця частина історії, і просто тому, що образ дівчини, яка ненадовго у безпосередньому сенсі повернулася з того світу, аби все ж таки доп'яти свого, навряд чи можна взагалі розглядати серйозно, а тим більше вважати, що «почуття любові у випадку з героїнею стає одним із засобів помсти як спроби протистояти подієвим межам (законам світу „інших")», внаслідок чого «Танька притягає коханого чоловіка до злочинних дій, удвох грабують заводи, ощадкаси тощо» [Пуніна – 2016: 188].

Відтак якщо взяти до уваги факти, за якими і «коханий чоловік» Таньки, себто Боб, до зустрічі з нею не цурався «злочинних дій», і грабували вони не заводи, а каси заводів, і якщо також врахувати, що це завершальна частина трилогії, то не залишиться жодних сумнівів: титульні персонажі (Марго, Альма і Танька) трьох частин, з яких складається твір, не є головними героїнями ані цих частин, ані, тим більше, усієї книги в цілому.

Проте ці три персонажі утворюють образ певного умоглядного головного героя – молодої жінки, смерть якої в усіх її трьох втіленнях засвідчує, що вона так само, як і кожна з її іпостасей, не надається на роль «ангела помсти». Навпаки, всі вони опиняються на вістрі цих «ангелів», бо жодна з них так і не змогла уникнути сумного та передчасного фіналу навіть тоді, коли, як-от Таньці, перший раз поталанило не померти завчасно.

Сказати б інакше, «Ангели помсти» становлять, на мою думку, спробу на доволі широкому з багатьох точок зору тлі – хронологічному, суспільно-історичному, національно-етичному, тілесно-сексуальному і т. д. – представити долю жінки, що, попри численні відмінності стосовно епохи, у якій їй доводиться існувати, місця, де точаться її історії, індивідуальні особливості, особистий вибір, що її на нього стає в кожному окремому випадку, і навіть попри те спільне, що притаманне усім трьом іпостасям, а са́ме: відповідний соціальний статус, зокрема, приналежність до вищих верств суспільства і те, що їх усіх кохають, – отже, попри все це, доля жінки – жінки гарної, заможної і коханої – виявляється приречено-трагічною, а тому неодмінно закінчується смертю.

Втім стає очевидним й інше: ці смерті насправді позбавлені і трагічного пафосу, тому що мета історії, репрезентованої у трьох версіях, полягає не тільки і не стільки у тому, аби розповісти історію жінки, у яку повсякчас цілять «ангели помсти», і навіть не у тому, аби вивести на чисту воду «ангелів помсти», які чомусь обрали у якості своїх жертв безневинних жінок, а щоб – розповісти. Щоб розповідати. Щоб висловитися.

Йдеться ж бо про становлення, яке, з одного боку, ґрунтується, зокрема, на множинності та дискретності різноманітних художніх

форм, субстанцій, концептів, корелятів, субститутів тощо, а з іншого – реалізується через мову, зокрема, через мовлення, репрезентоване в аналізованому романі таким тілесним корелятом, як голос.

Так, ще однією особливістю «Ангелів помсти» є те, що зміст книги утворюють численні і подекуди важко диференційовані наратори, не говорячи вже про те, що ці наратори функціонують паралельно з цілком очевидним всезнаючим автором. А це, своєю чергою, свідчить про застосування наративних стратегій, які теж самі себе заперечують подібно до того, як це відбувається з титульними героїнями або іронічним дискурсом.

І за окресленої перспективи насамперед спадає на думку, що мета окресленої та вкрай суперечливої наративної організації детермінується укладанням такої тілесно-голосової партитури, яка теж заперечує саму себе, але водночас і забезпечує підґрунтя для надзвичайно вагомих буттєвих сенсів, тому що проблематика голосу, як на мне, є винятково складною, але водночас і, безумовно, продуктивною.

Передусім ідеться про характер, роль та значення того механізму, за допомогою якого не тільки «схильності наших тіл» [Слотердайк – 2002: 383], а й самé тіло може бути висловленим та почутим. З цього приводу варто навести парадоксальне твердження В. Подороги, який зауважив, що «тіло не є тілом, тіло є не тим, що ми бачимо у якості тіла. Тіло – це множинність усіх тіл, якими воно постійно стає завдяки порогу. Тіло, що починає свій рух з прискорення, яке весь час зростає, – таке тіло набуває нових властивостей, неодмінно долаючи поріг», і «тільки, подолавши його, воно змінюється, стає зовнішнім щодо себе самого. Поріг діє, – продовжує російський філософ, – як своєрідний інтенсифікатор психоміметичних розрізнень, оскільки він подвоює те ж саме, розрізнюючи те, що ним подвоюється» [Подорога – 1995: 109].

«При цьому надзвичайно важливим є розуміння того, що поріг не має визначених хронотопічних характеристик і не може бути локалізованим у будь-якому зі своїх міфічних або літературних значень. Поріг аж ніяк не є чимось таким, до чого просто

рухаються, а, досягнувши, або долають, або – не долають, ніби „застрягаючи” на ньому. А відтак відкривати себе та вступати у психоміметичний континуум означає ніщо інше, як, сказати б, „постійно перебувати на порозі”» [Подорога – 1995: 110]. Та найголовніше, що тільки порогу під силу, наприклад, забезпечити можливість зв’язного мовлення і артикулювати його до голосу, який можуть почути інші.

Проте на перший погляд проблематика голосу в писемних текстах є нонсенсом. Так, Р. Барт у своїй славнозвісній статті «Смерть автора» заміняє фігуру Автора фігурою Письма і ставить питання щодо того, кому належить фраза, якою О. де Бальзак в оповіданні «Сарразін» описує кастрата, що перевдягнувся жінкою, – чи то індивіду Бальзаку, чи то автору Бальзаку, чи то універсальній мудрості, чи то психології романтизму? І сам на це питання відповідає таким чином: «Ми ніколи не зможемо дізнатися цього з тієї простої рації, відповідно до якої письмо є деструкцією будь-якого голосу будь-якого походження. Письмо є тим нейтральним, тим різнорідним та ухильним, куди втікає наш суб’єкт, тим безбарвним, де губиться будь-яка ідентичність» [цит. за Фуко – 1996: 46].

Ніби вторує Р. Барту, підтверджуючи його позицію та протиставляючи письмо голосу, також і М. Ямпольський, який пише про те, що «письмо, на відміну від голосу, який традиційно виражає буття як присутність і який миттєво та безслідно зникає, що робить його ідеальним означенням для ідеї теперішнього, тобто моменту між минулим та майбутнім, – отож, на відміну від голосу, письмо відчужується від того моменту, у який воно продукується, а тому, безумовно, воно належить минулому. Більш того, са́ме за посередництвом говоріння людина здебільшого й переживає актуальний момент як момент присутності, як момент буття» [Ямпольський – 1996: 194].

А з іншого боку, з точки зору психоаналізу жіночий голос трактується як знак певного типу статевих стосунків, і ці стосунки передбачають пред’явлення тіла, оскільки жіночий голос, на відміну від чоловічого, «не може» звучати без тіла, яке не можна бачити. Так, на думку К. Клеман, «жіночий оперний спів нагадує сміх

або крик, він є трансгресивним і, по суті, означає смерть героїні» [Клеман – 1975: 256]. Сказати б інакше, спів ніби дорівнює зникненню тілесного, а тіло співачки репрезентує себе в останньому пароксизмі граничної сублімації та зникнення. Голос знищує тіло і ніби закликає до канібалізму, до чужого тіла м'ясистим ротом, який ладен його проковтнути, бо, за Т. Адорно, такий голос вимагає тіла «у якості доповнення».

Але разом з тим говоріння щільно пов'язано із поїданням на найглибшому філо- та онтогенетичному рівні. Так, у філогенетичному контексті йдеться про спеціалізацію голови щодо пошуків та добування їжі, а таку спеціалізацію просто неможливо відділити від комунікації. Натомість з онтогенетичної точки зору можна вести мову про певну подібність процесу заповнення ротової порожнини їжею та словами. І, на думку психоаналітиків Н. Абраама та М. Торок, «перехід від рота, який є наповненим груддю, до рота, який є наповненим словами, відбувається через досвід пустого рота. Натомість навчитися заповнювати словами пустий рот і становить парадигму інтроєкції» [Абраам – 1987: 262].

А Ж. Дерріда у передмові до книги процитованих вище авторів зауважив, що «перетворення слова на тіло, яке можна з'їсти, остаточно спрямовано проти інтроєкції і служить іншій меті – „інкорпорації", тобто збереженню тіла не як знака, а власне як тіла. Та, щонайважливіше, процес інкорпорації передбачає не тільки поглинання, а й те, що його супроводжує, – викидання назовні». «На границі зовнішнього та внутрішнього, – пише Ж. Дерріда, – ротова порожнина як система границь відіграє парадигматичну роль в інтроєкції лише тією мірою, якою вона перш за все є мовчазним місцем у тілі і не перестає ним бути, а стає вона тим, що „говорить" за ознакою додатковості» [Дерріда – 1976: 55–56]. Отже, погранична роль ротової порожнини дозволяє відбутися тому, що Ж. Дерріда називає «катастрофічним перевертанням». Са́ме це перевертання ніби і поглинає об'єкт «для того, аби не піддавати його процедурі інтроєкції, аби, так би мовити, *виблювати* його *назовні* [курсив автора. – Ж. Д.] у порожнину кисти» [Дерріда – 1976: 56], де це слово-тіло буде зберігатися, як у склепі.

Цей процес свого часу докладно проаналізував Л. Марен на прикладі євхаристії та її інтерпретації теоретиками Пор-Роялю. Л. Марен розглянув корпус казкових текстів XVII століття насамперед з точки зору трансформації знака у тіло та тіла у знак. Парадигматичним знаком, який підлягає такій трансформації, на його думку, є «кулінарний знак», тому що «будь-який кулінарний знак – у певному сенсі та певною мірою – є євхаристичним; або, сказати б інакше, будь-яке куховарство є теологічною, ідеологічною, політичною та економічною операцією, під час якої невизначений „їстівний продукт" перетворюється на „тіло-знак", яке з'їдається"» [Марен – 1986: 128]. У такому контексті на свій кшталт також дається взнаки, хоч і дещо інакше вирішується, проблема інтроєкції – інкорпорації, тобто розчинення слова у тілі та тіла у слові.

У свою чергу, як довела М. Клейн, рот у процесі кормління дитини через контакт з материнською груддю (поїдання) стає органом інтеріоризації жіночого тіла малюком. А груди як джерело інфантильної насолоди «перетворюються на інтегральну частину „Я" дитини, що раніше знаходилася всередині матері, а тепер переміщує матір всередину себе» [Клейн – 1977: 179].

Але і це ще не все, оскільки рот може виступати ще й в інших іпостасях, наприклад, як символічний еквівалент анусу або вагіни, внаслідок чого взагалі може відбуватися „трансформація" тіла чоловіка на тіло жінки. Більш того, крім цих загальних форм символізації, рот у своїй анатомічній будові може сприйматися як своєрідна інвертована вагіна, як продукт тілесного вивертання, що змінює стать. Е. Джонс, визначаючи статеву амбівалентність рота, пише про те, що «його здатність виділяти флюїди (слину та дихання), а також та обставина, що у ньому знаходиться язик <...> роблять його також придатним для позначення чоловічого отвору; зокрема, сама ідея плювання є у фольклорі одним з найбільш банальних символів чоловічого акту» [Джонс – 1974: 273]. До цього слід додати, що так само й вагіна може бути піддана інверсії, внаслідок якої вона перетворюється на фалос [див. про це Фройд – 1963; Девере – 1983].

Отже, виходячи з вищесказаного, говоріння та дихання можуть розумітися як чоловічий акт (виділення). Е. Джонс, наприклад, зазначає, що в ісламській традиції існує версія непорочного зачаття Діви Марії від дихання архангела Гавриїла [Джонс – 1974: 274]. Натомість поїдання – прийняття всередину – може розумітися як жіночий акт. І тому звичайне чергування говоріння та поїдання цілком надається на те, аби визначити його як статеву інверсію. Суттєвим є, звісно, також і те, що язик виступає у якості чоловічого органу, що ніби вивертає ротову порожнину [Ямпольський – 1996: 186].

У цьому контексті необхідно згадати і досвід З. Фройда, який писав про певну складену (з його доньки та двох інших пацієнток) пацієнтку на ім'я Ірма, що відмовлялася показати йому свій рот [Фройд – 1965: 39, 327]. Отож рот Ірми виявляється істинним місцем перетину багатьох тіл в одному тілі. Вище вже наводилися роздуми Е. Джонса щодо рота як органу, який піддається анатомічній інверсії. А тому, будучи місцем переходу зовнішнього у внутрішнє, рот взагалі набуває статус локусу трансформації, вивертання тіл та їхнього поєднання у гротескні конгломерати [більш докладно про тілесно-міметичну проблематику антропології голосу див. Штейнбук – 2007: 115–144].

Теоретичне обґрунтування проблематики голосу можна було б продовжувати і далі, проте і наведених вище рацій, либонь, достатньо для того, аби дійти висновків, за якими стає цілком очевидним, що хаотичне та надміру емоційно-експресивне говоріння чи не усіх важливих дійових осіб разом з іронічним всезнаючим автором і водночас майже цілковите мовчання, за винятком окремих реплік у межах мовлення інших, титульних жінок-персонажів є невипадковим. І свідчить воно про те, що образи і Марго, і Альми, і Таньки можна вважати трьома версіями однієї головної героїні, становлення якої спричинюють голоси оповідачів та всезнаючого автор. Парадокс, натомість полягає у тому, що вони, виникаючи з голосу чоловіків, завдяки цьому інтеріоризують останніх і ніби дозволяють породжувати себе, щоб через своє становлення забезпечити становлення тих, хто їх продукує.

Проте ця породжуюча чоловіків-мовників сила виявляє свою амбівалентну природу, внаслідок чого згасання мовленнєвої активності оповідачів призводить до смерті цих персонажів.

Зокрема, Марго вмирає з незрозумілих причин після того, як вони розлучилися з Ульяном і вона дала свідчення у суді, а отже, її історія виявилася вичерпаною.

Альма гине після того, як вводить смертельну дозу морфіну Дімаку, який говорив переважно очима та жестами, перетворивши на орган мовлення усе своє глухоніме тіло, і за якого говорив психотерапевт, через що анонімність останнього стає за цих обставин цілком зрозумілою.

І, нарешті, Танька фактично з власної волі припиняє своє існування після того, як вона спробувала взяти ініціативу у свої руки, наслідком чого стала смерть Боба. А це означає, що не Боб врятував Таньку, опинившись біля неї у трупарні, а вона залишилася жити для того, аби становлення Боба все ж таки здійснилося, і він, попри свою екзистенційну неспроможність, відбувся хоча б тією мірою, яка дозволяє говорити про особистість, що надається на бодай мінімальну ідентифікацію.

Таким чином, трилогію Олеся Ульяненка можна визначити як дискретний роман, у якому усі три частини, з яких складається твір, об'єднує «головна героїня», що постає з умоглядного абстрагування від титульних персонажів-жінок і зміст якої зумовлюється, з одного боку, інтеріоризацією мовлення персонажів-чоловіків, включно із майже всезнаючим автором з метою їхнього особистого становлення, а з іншого – ідентифікацією «ангелів помсти», якими за такої перспективи виявляються не Марго, Альма чи Танька, а ті, з чиєї провини замовкають голоси оповідачів, у який би спосіб вони не продукували цей дискурс – очима, жестами, за допомогою іншого чи, власне, голосом.

Сказати б інакше, ангели помсти – це усі ті множинні чинники, які спрямовані на процеси, прямо протилежні становленню, бо помста не є даниною справедливості чи виявом правосуддя – помста це сліпа й агресивна сила, мета якої обмежується винятково деструкцією і руйнацією заради деструкції та руйнації. А це

означає, що роман Олеся Ульяненка присвячений не вшануванню «ангелів помсти», які йдуть на герць задля відновлення, наприклад, соціальної справедливості, а, навпаки, – зневазі буцімто посланців небес, що радше поводять себе як інфернальні створіння, і отже, є жорстокими, підступними та кровожерними істотами, які більшою мірою нагадують людей, та власне людьми, – такими, сказати б, як Едік Батрак, або його дружина Людмила, або ті, хто безжально скалічив Дімака Кольта, або офіцер-спецназівець, який холоднокровно стратив клоуна Руді і Боба Павука, – усі вони і є.

Звісно, цей висновок може видатися комусь аж надто… діалектичним, та важко щось вдіяти тоді, коли «ти кожного дня тицяєшся мордою у гівно, розуміючи, що всі рівні перед Богом: і ті, які створювали, і ті, які знищували» [Ульяненко – 2006 (2): 72].

РОЗДІЛ 12.
«І ПОЧУВ Я» «СЕРАФИМУ»

…Хоч, щоправда, і не надто впевнений у тому, чи це сталося внаслідок «зачарованіст[ю] злом», чи тому, що «це зло сиділо в сусідній кімнаті, з ніжними руками, чистими очима» [Ульяненко – 2013: 158].

Та у будь-якому разі необхідно ствердити, що «почути» Серафиму все ж таки не кожному до снаги. І не тільки тому, що ця героїня була не надто говіркою. І навіть не тому, що спосіб її взаємодії зі світом вимагав принаймні початкової тиші ніби для того, аби потім вибухнути жахом мучинецької смерті когось із персонажів, як, наприклад, тоді, коли «Сліпак вивергав кишки з кров'ю», коли «він рвав собі черево однією, а іншою намагався запхнути тельбухи назад» [Ульяненко – 2013: 177]. Адже йдеться про ту, хто, либонь, народилася, а може, «ста[]ла <…> іграшкою, якою можна вбивати» [Ульяненко – 2013: 177].

Відтак не дивно, що позиція критиків і літературознавців стосовно роману Олеся Ульяненка «Серафима» позначена певною, сказати б, розгубленістю. Остання ж, на мій погляд, зумовлена тим, що насамперед, як стверджує з приводу цього роману Т. Трофименко, «психологія персонажів в Ульяненка не розкривається взагалі» [тут і далі цит. за Трофименко (1)], і «не можна, – за переконаннями С. Самохіної, – сказати, що автор поя́снює – чи принаймні намагається пояснити – психологію поведінки героя» [тут і далі цит. за Самохіна]. Це означає, що очевидний зміст твору письменник на таці нікому не пропонує, а отже, треба дошукуватися сенсу самостійно і докладати до цього неабияких зусиль.

Зрештою, можна особливо і не напружуватися, позаяк, маючи справу із книгами, написаними за доби постмодернізму, існує достатньо підстав, аби скористатися перспективою подвійного кодування, через що аналізований роман постане як напівдетективна історія про жінку, чи то пак про молоду жінку-вбицю,

жінку-отруйницю. А відповідно до цієї історії, за версією тієї ж таки Т. Трофименко, «жила-була дівчинка, була вона красуня, але кращого застосування для своєї вроди, ніж піти по руках бандитів і ментів, вона не знайшла, страшенно образилась на життя й почала всіх без розбору „травити" на смерть речовинами хімічними і природного походження, але потім її все-таки впіймала наша героїчна міліція».

Проте існує проблема, яка, на іронічну думку М. Нестелєєва, полягає у тому, що «неказкар пан Ульян вкотре, наче молитву, оповідає свої нежиттєстверджуючі, а тому життєві історії» [тут і далі цит. за Нестелєєв (1)], внаслідок чого «у неказках бореться одне зло з іншим», тобто «зло привабливе зі злом огидним, зло її зі злом його, а перемагає тут, переважно, смерть». А у хоча б і напівдетективних сюжетах повинні перемагати органи правопорядку та їхні браві представники, чи не так?!

Майже суголосну думку одній із тез, сформульованих М. Нестелєєвим, висловлює і К. Родик, стверджуючи, що «Ульяненко не пише фентезі» [тут і далі цит. за Родик (1)], але в інтерпретації цього критика основу роману письменника становить не зображення пекла [див. Нестелєєв (1)], а «ілюзорна краса вбивчого аконіту», що у романі Олеся Ульяненка набуває значення символу «нав'язуваних сучасному суспільству мрій. У тому числі нав'язуваних літературними, кіно- і телепрактиками масової культури».

Сказати б інакше, К. Родик переконаний у тому, що і Серафима, і Лєра, й інші персонажі аналізованого роману упосліджені через «велике рекламне марення» і що вони є його жертвами та офірами. А на додаток цей автор звертає також увагу на виразну суперечність, за якою, «з одного боку, Ульяненко показує, що масове отруєння ілюзіями відбувається через „відсутність ініціативи та свободи", а з другого – са́ме ці „ініціативи та свободи" і здатні засіяти увесь життєвий простір смертельно ядовитим аконітом».

Дещо інакше, натомість, сприйняла роман «Серафима» С. Самохіна, якій «як не хотілося брати до рук цей роман», та «він виявився цілком читабельним», попри те, що, на переконання цієї

критикині, «проза Олеся Ульяненка – симбіоз обраної, високохудожньої, майстерної літератури з відвертою чорнухою». Адже «він як ніхто інший здатен в одному творі поєднати класичну письменницьку мову, віртуозний стиль та привабливу сюжетну лінію з героями, що вражають своєю ницістю та моральною потворністю: шльондрами, маніяками, вурками, кримінальними авторитетами».

Втім це не завадило щойно процитованій авторці висловити солідарність з іншою критикинею – Є. Чуприною, яка, зокрема, майже безапеляційно ствердила, що «якщо ви не мазохіст», то «читати цю книжку» [Чуприна (2)] вам не варто.

Разом із тим і у Є. Чуприни, і у С. Самохіної твір Олеся Ульяненка ви́кликав однакові алюзії стосовно культового роману німецького письменника П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці», а крім того, до них у цьому пункті доєдналася і О. Пуніна [див. про це Пуніна – 2016: 200]. Зрештою, необхідно визнати, що літературознавиця більшою мірою ретранслювала відповідні міркування О. Солов'я, додавши вже від себе, що «паралель із <…> Жаном-Батістом Гренуєм <…> проглядається у прагненні Серафими володіти чужим життям, керувати ним, знищуючи людину» [Пуніна – 2016: 200–201].

Щоправда, ця нібито очевидна алюзія радше нагадує якусь чи не взірцеву аберацію у тому сенсі, за яким зовнішня схожість при наближенні обертається на свою протилежність хоча б тому, що Гренуй вбивав випадкових і незнайомих йому дівчат для того, аби створити досконалий та неперевершений аромат, а Серафима створювала оригінальну отруту, щоб знищити тих, кого вона добре знала і навіть кохалася до цього з багатьма з них.

Утім перевага цих компаративних аспірацій викликає повагу хоча б тому, що йдеться все ж таки про задуми літературознавчі. А ось намагання О. Пуніної надати інтерпретації роману Олеся Ульяненка також і традиційного етично-релігійного підґрунтя черговий раз зіграли з цією авторкою злий жарт. Так, науковиця пояснила етимологію імені «Серафима» у значенні «вогненний янгол», тобто як «найбільш наближений до Бога янгол, покликаний його прославляти» [Пуніна – 2016: 199]. Але для тих, хто

сумнівається у благості Господній, – це якраз чудова підстава для скепсису, бо геніальна, а до того ж ще й упосліджена непогамованою хіттю отруйниця у ролі славня Бога не може виглядати інакше, ніж сумнівно та макабрично.

І це тим більш прикро, що присвячений роману «Серафима» шкіц авторки у монографії «Самітний геній» не позбавлений доречних та адекватних спостережень і зауваг, хоч почасти також запозичених у О. Солов'я. Передусім О. Пуніна цілком обґрунтовано вказує на «інфантильність» протагоністки роману Олеся Ульяненка, на її «алогічні стосунки» із коханцями, а не тільки, до речі, «з олігархом Хрустом», на те, що «Серафима не має життєвого плану на далеку перспективу» [Пуніна – 2016: 199], і т. д., і т. п.

Проте зосередженість на морально-етичній проблематиці і відсутність належного теоретичного інструментарію, на жаль, не дозволили більш продуктивно використати результати літературознавчих обсервацій, внаслідок чого О. Пуніна дійшла висновку, за яким «смерть Серафими, передбачувана її жертвами <…> та безпосередньо героїнею у релігійно-міфологічному ракурсі <…> – своєрідна відповідь Бога як вищого морального начала на людське беззаконня» [Пуніна – 2016: 205].

Отже, якщо я правильно зрозумів, то процитована авторка вважає, що Господь спочатку надіслав на землю свого «вогненного янгола» у дівочій подобі, – ну бо, а з якого ще іншого доброго дива малеча сама себе так назвала – Серафимою?! – а потім цього «янгола» й… успішно нейтралізував, чи що?! Але тоді постає питання про те, чому ж Він не зробив цього раніше, ще після першого вбивства?! Або до того, як дівчина отруїла свою першу жертву, яка була її першим коханцем і яку, між іншим, звали «Костею Перепаденко на прізвисько Атас»?!

Бо тоді не було б сюжету, себто роману, чи не так?!

Чи більш важливим є покарання грішників хай навіть і не у правомочний спосіб?!

Але про що ми тоді говоримо – про твір письменника чи про промисел Божий?! Про естетичний феномен чи про лінчування з Божої ласки?!

У зв'язку із цим буде більш доречним звернутися до тих розвідок, автори яких керувалися все ж таки не емоціями, як процитовані вище критики, і не раціями, далекими від аналізу художніх творів, як-от у випадку зі своєрідною рецепцією, запропонованою О. Пуніною, а чіткими методологічними настановами[28].

Насамперед не можна не звернути уваги на два новітні, датовані 2018-м роком і репрезентовані відповідно у статтях О. Башкирової та С. Підопригори, дослідження, тому що у першому з них йдеться про проблематику «la femme fatale», тобто так званої фатальної жінки, а у другому – про проблематику не менш захоплюючу, хоч і більш складну – про проблематику трансгресивності.

Прикметно, що О. Башкирова теж не втрималася від компаративних рефлексій і згадала, сказати б, всує про «Парфуми» німецького митця. Проте необхідно віддати належне цій авторці, оскільки «перегук твору О. Ульяненка з прецедентною книгою П. Зюскінда» вона вбачає у «суголосн[о]ст[і] метафор „жінка – аромат"/„жінка – отрута"» [Башкирова – 2018: 173]. І хоч вказана суголосність не видається мені аж такою очевидною, процитоване твердження принаймні спрямовано на розуміння твору, а не на морально-етичні чи суспільно-ідеологічні коментарі стосовно позалітературних чинників.

Щоправда, без соціологічно зумовлених інтенцій у розвідці О. Башкирової теж не минулося, втім залучення до своїх роздумів широкого історико-культурного контексту, відповідно до

[28] В наведеному огляді праць, присвячених аналізу роману Олеся Ульяненка «Серафима», я свідомо оминув статтю Н. Тендітної остільки, оскільки, вдавшись до цілком продуктивної і цікавої компаративної розвідки кількох творів письменника, науковиця, тим не менш, доходить несподіваного висновку, який не тільки майже не корелює із викладеними у статті матеріалами, а й взагалі, на моє переконання, знаходиться за межею літературознавчої коректності, та і взагалі елементарної пристойності, бо, як вважає у рік смерті митця і після його судової перемоги над Нацкоммором Н. Тендітна, «останній скандал щодо заборони його нового твору («Жінка його мрії») сигналізує про бунт читача, якому не хочеться читати таке нагромадження страхітливого в художньому тексті» [Тендітна – 2010: 176].

А відтак – без коментарів!

розуміння літературознавицею якого «культурні періоди, [коли] превалюють кризові тенденції, сумнів[и] у раціональних силах людини, очевидно, актуалізують уявлення про жіноче начало як втілення духовного, ірраціонального, що протистоїть чоловічому раціоналізмові» [Башкирова – 2018: 170], – такий тип і спосіб розумування може бути визначеним як цілком прийнятним.

Тим більше що науковиці йдеться не про тлумачення ходульних, пласких та млявих образів-схем «полум'яних революціонерок», цілковито позбавлених через ідеологічну вівісекцію будь-якої життєвої наснаги чи хоча б дещиці вітальної енергії, а про «актуалізаці[ю] образу фатальної жінки в сучасній українській романістиці», яка (актуалізація), на думку О. Башкирової, «зумовлена специфікою світоглядного комплексу нового fin de siècle, що характеризується тотальним сумнівом у чинних системах знань і само́му позитивістському знанні, традиційно асоційованому з маскулінним культуротворчим началом» [Башкирова – 2018: 176].

І дійсно, важко не погодитися з тезою, за якою поява у тих чи інших літературних творах образу фатальної жінки співвідноситься із певними, зазвичай радикальними та переламними моментами в історії людської цивілізації. Але разом з тим не розрізняти особливостей цих образів і нехтувати їхньою індивідуальною специфікою видається мені теж не досить коректним.

Так, за Є. Лебідь, «образ „femme fatale" відомий ще у грецькій літературній і культурній традиції: ламії, вродливі спокусниці, жінки-демони зваблювали сплячих чоловіків, пили їхню кров та їли плоть. У Септуагінті (а пізніше – в арабських міфах) є згадки про Ліліт, першу дружину Адама, що не захотіла йому підкорятися, вважаючи себе рівною йому, таким самим творінням Ієгови, і перетворилася на нічного демона. Також не можна оминути увагою старозаповітні образи фатальних жінок – Юдифі, Даліли та Саломеї, які завдяки силі власної краси вплинули на хід історії, волю царя, долю нації» [Лебідь – 2012: 89].

Щобільше, таких образів за останні дві тисячі років у світовій літературі постало чимало, внаслідок чого виникла навіть термінологічна проблема, зумовлена тим, що цей образ позначено як

«жінку-диявола», як «la femme fatale», «жінку-вамп», «відьму», а надто – як «Бабу Ягу» тощо. Не бракує і численних дефініцій цього феномену, що додатково ускладнює шукану проблематику. Та, на загал, у багатьох відповідних розвідках з образом фатальної жінки, за Т. Муранець, «найчастіше асоціюється жіночий образ, основними особливостями якого є вміння маніпулювати оточенням, здебільшого чоловіками за допомогою флірту».

Натомість «головними атрибутами фатальної жінки, – на думку цієї авторки, – є її зовнішня привабливість, неординарність, енергія магнетичного, часто немотивованого впливу на чоловіка, маскування свого справжнього внутрішнього світу й характеру, авантюрна поведінка, емоційна екстатичність, почуття впевненості й самодостатності, стихійна жіночність, харизма, обізнаність з чоловічою психологією. Здебільшого інтенційність образу такої жінки пов'язується з деструктивним впливом на чоловіків, які в подальшому зазнають драматичного розчарування, пов'язаного з руйнуванням і розвінчуванням їхнього жіночого ідеалу».

А крім цього, «фатальна жінка здатна змінювати життя і долю чоловіка взагалі, в результаті чого не лише мойра цих жінок стає фатальною, але й під вплив їхнього фаталізму потрапляють і чоловіки. У зв'язку з цим однією з визначальних поведінкових характеристик фатальної жінки є її соціоспрямованість. У векторі гендерних стосунків така жінка демонструє необмежену владність, а мужчина часто постає іграшкою, засобом здійснення жіночих бажань та примх» [Муранець – 2013: 82; див про це також Бойко – 2011; Даниленко – 2000; Грабович – 1998; Карабльова – 2008; Левітас – 2005; Матасова – 2004; Смольницька – 2017; Суворова – 2016 тощо].

Могло б видатися, що після такої буцімто вичерпної характеристики додати до цієї теми вже нічого, а проте, за великим рахунком, кшталт аналізованого образу суттєво залежить від обраної парадигми персонажів, які цей образ креують. Так, парадигма з образів Юдифі, леді Макбет і Кеті Еймс буде промовляти за одним типом фатальної жінки – спокусливої і жорстокої, такої, яка не зупиниться ні перед чим і переступить навіть через кров, аби

доп'яти свого і здобути перемогу – передусім у суспільному, але також і в екзистенційному сенсі.

Натомість якщо означену парадигму складатимуть образи Ліліт, Кармен і, наприклад, старої Ізергіль, то йтиметься про зовсім інший тип «femme fatale» – теж, звісно, смертельно небезпечної, але такої, що насамперед переймається необхідністю жити у світі, у якому вона змушена бути спокусливою та загрозливо небезпечною, бо це єдиний для неї спосіб спробувати не загинути і зберегти хоча б ілюзію свободи та незалежності.

Щобільше, типологічні різновиди фатальної жінки у суттєвий спосіб залежать також і від культурно-національної специфіки. Так, через особливості суспільно-історичної і культурно-етичної традиції, скажімо, у Росії цей тип виродився у ниций персонаж, позначений знущально-парадійною інтонацією і відповідним чином з легкої руки М. Лєскова номінований як «леді Макбет Мценського повіту», бо йдеться про купецьку дружину Катерину Львівну Ізмайлову, яка через пристрасть до молодого коханця спочатку отруїла (sic!) свекра, потім допомагала осавулу Сергію вбити свого чоловіка, а наприкінці ще й задушила подушкою малолітнього племінника Федю, аби той не зміг у майбутньому зазіхнути на спадщину убієнних родичів.

Що ж стосується українського варіанту жінки-вамп, то у класичній літературі – це насамперед постать, яка відчайдушно бореться за дрібку особистої свободи, а тому сексуально-пристрасні мотиви майже цілком розчиняються у мороці тотальної суспільної, економічної і національної несвободи, під гнітом якої перебувала більша частина українців. Показовим у цьому сенсі мені видається образ Олени Ляуфлер з повісті О. Кобилянської «Людина».

Отже, чи не в усіх джерелах, присвячених аналізу цього твору, образ Олени розглядається як винятково позитивний і такий, що репрезентує драматичну долю жінки, яка намагається бути чесною та непідкупною навіть заради забезпеченого існування. І, звісно, необхідно визнати, що підстав для окресленого розуміння цього образу можна знайти чимало й у тексті повісті, а не лише у

бажанні бачити героїню такою, якою хочеться її бачити, а не такою, якою вона є у художньому дискурсі.

Утім якщо уважно придивитися до подій, змальованих у повісті, і вчитатися у зміст цього тексту, то на нас чекатимуть несподівані і дивовижні відкриття. Зокрема, кілька разів Олену ніхто інший, як її батько, цісарсько-королівський лісовий радник пан Епамінондас Ляуфлер, називає «гадюкою»: перший раз «невдячною», бо вона відмовляється від шлюбу за розрахунком, а другий раз – просто тому, що дівчина стає на захист матері від п'яного та розлюченого пана лісового радника.

Зваживши на складні стосунки між батьком і неслухняною донькою, такою лайкою можна було б і знехтувати, проте цим виразним словом Олена позначається ще двічі, і в обох ситуаціях пояснити, чому героїня, наприклад, «наче *гадина* (тут і далі курсив мій. – Ф. Ш.) та звинулась, випростувалась, та й так чатувала на <…> слова» [Кобилянська – 1994: 32] «лікар[я] і приятел[я] родини Ляуфлерів» [Кобилянська – 1994: 25], – пояснити це батьківським відчаєм неможливо.

Ще менш придатними звичайні мотиви виявляються і у другій ситуації, коли у фіналі повісті та напередодні весілля с лісничим Фельсом «якесь незнане доти, упряме, дике чувство обгорнуло її – одне лише чувство. Вона ненавидить. Ненавидить з цілої глибини своєї душі! Вбивала б, проклинала б, затоптувала б, як ту *гадюку*... Чи його? Адже вона винувата!! Сама, саміська вона... І чим вона оправдається? Що вона людина?..» [Кобилянська – 1994: 72].

Отож усі ці три згадки про Олену, як про «гадюку», звучать у цілком різних контекстах, внаслідок чого можна дійти висновку, відповідно до якого йдеться не про обмовки через брак слів чи через щось подібне – навпаки, у цьому яскравому образі, багатому переважно на негативні, але водночас й традиційні конотації, пов'язані з холодним, диявольським і підступним началом, дається взнаки амбівалентний, надзвичайно суперечливий характер головної героїні повісті О. Кобилянської з прикметною чи й навіть амбіційною назвою – «Людина».

За такої перспективи сильветка Олени Ляуфлер набуває дещо іншого змісту: передусім стає очевидним і зрозумілим її нібито дивне ставлення до Фельса. С. Павличко зауважила, що героїня О. Кобилянської «виходить заміж не з любові, а з матеріальної скрути <…> однак… однак, її обранець, молодий лісник, приваблює її фізично. Вона усвідомлює принаду чоловічого тіла й свій потяг до нього» [Павличко – 2002: 86]. Ці спостереження мають, безперечно, певну рацію, проте остаточно не вичерпують можливих сенсів, оскільки ставлення Олени до «принад чоловічого тіла» не обмежується ані елементарним «потягом до нього», ані навіть, за Т. Гундоровою, «нарцисично-мазохістськими» [Гундорова – 2000] уподобаннями. Радше, варто було б говорити, крім мазохістського, ще й про домінаційний стосунок героїні до свого обранця.

Так, визначальним змістом цих взаємин між Оленою та Фельсом вже на етапі їхнього руху до заміжжя стало те, що він «стратив багато зі своєї звичайної сміливості супроти неї. Зате вона бувала розмовна, весела і опанувала його зовсім» [Кобилянська – 1994: 60]. І, попри те, що Фельс вбачав у ній таку собі «тиранку» [Кобилянська – 1994: 60] й емоційно бентежився, оскільки вона була така «гостра» [Кобилянська – 1994: 60] до нього, він усе «би стерпів, хоть би вона йому й ногу на карк поставила» [Кобилянська – 1994: 61].

Натомість Олену окреслена поведінка Фельса задовольняла лише частково, тому що «їй було б приємніше, наколи б він був їй противився», а не «піддався охотно її сітям...» [Кобилянська – 1994: 61]. І у такому контексті стає зрозумілою причина незрівнянно більш прихильного ставлення героїні до її першого кохання – до Стефана Лієвича, бо у цьому разі «опанування» Стефана ускладнювалося принаймні двома вагомими чинниками. По-перше, Лієвич був внутрішньо сильнішим за Фельса, а тому це Лієвич був ініціатором зближення з Оленою, а не так, як у випадку з Фельсом, ініціатива від початку належала дівчині. І по-друге, певний різновид спротиву забезпечувався генетично зумовленою проблемою, пов’язаною з тим, що батько Стефана «збожеволів з пиття і помер з того, а він <…> як-небудь і не пив налогово, однак

пив радо» [Кобилянська – 1994: 42]. А тому молодий Лієвич був переконаний у тому, що лише за допомогою Олени він «зміг би <…> ту нещасну хворобу задавити, а з другою жінкою... ніколи» [Кобилянська – 1994: 43].

Прикметно, що героїня розповідає про це старій вчительці музики і своїй «товаришці» Маргареті тоді, коли намагається пояснити, чому вона не хоче і не може вийти заміж за К-ого. І під час цієї бесіди з'ясовується, що йдеться не тільки і, щонайголовніше, не стільки про брак любові до заможного претендента на її руку і серце, скільки про те, що Олена вважає себе не тією «натурою, котра б могла зносити на своїм карку панування другого» [Кобилянська – 1994: 43]. А все це може означати, що вибір Олени і локально – чоловіка, і екзистенційно – майбутнього, або, як пише О. Кобилянська, «будучини», був зумовлений не тільки високими та благородними, в засаді, феміністичними ідеями, а й більш приземленим прагненням вирішити свою особисту, і, отже, прецінь людську проблему щодо бодай частково прийнятного способу існування.

Своєю чергою, на цьому тлі більш рельєфно оприявнюються змісти, які стосуються проблематики фатальної жінки загалом, української фатальної жінки зокрема і образів фатальної жінки безпосередньо у повісті Ольги Кобиляської та у романі Олеся Ульяненка.

Так, насамперед необхідно зауважити, що реалізація образу фатальної жінки може здійснюватися не тільки у глобальних чи містично-інфернальних, а й у локальних, але від цього не менш драматичних масштабах. Зокрема, в обох випадках ані Олена Ляуфлер, ані Серафима не можуть буцімто претендувати більш, ніж на особисте щастя. І Олена цими прагненнями й обмежується, причому не лише у метафізичному, а й у фізичному, тобто у її разі у просторовому, сенсі, позаяк Серафима рушає все ж таки на підкорення столиці. Але є між ними у цьому плані і певна спільна риса, яка полягає у тому, що вони обидві для досягнення своїх цілей згодні спочатку принизитися, аби потім підвищитися.

Звісно, обставини, у яких функціонують Олена і Серафима суттєво відрізняються за своєю формою, втім, по суті, йдеться про спроби звільнитися від залежності від батьків, заради чого перша виходить заміж за того, до кого вона ставиться зверхньо, а друга пускається берега із Атасом. Втім це не Фельс і не Атас, більш дорослий і з кримінальним минулим персонаж, керують відповідно молодою і нібито безправною жінкою та неповнолітньою дівчинкою, а, навпаки, це Олена і Серафима провадять цими двома достойниками.

Про спільність екзистенційно-сексуальних настанов цих героїнь опосередковано свідчать також й епіграфи, що передують обом творам і що містять, попри відмінні слова, з яких вони складені, схожі інтенції. Адже якщо порівняти твердження «царство брехні панує, як ще ніколи дотепер» [Кобилянська – 1994: 13], і максиму «всяка людина омана, а істина Бог» [Ульяненко – 2013: 3] – максиму, яка належить апостолу Павлу, то стане цілком очевидним, що у першому випадку йдеться про нещирість та зрадливість оточуючого світу, а у другому – про ілюзорність та суперечливий рівень відповідальності людини, яка і визначає штиб цього світу.

І, звичайно, за останні сто років, що минули, згаданий рівень виразно поглибився, бо одна справа – «тиранити» прийдешнього чоловіка, а інша – труїти актуальних коханців і власних чоловіків. Проте підґрунтя, на якому реалізується відповідний потенціал, визначається аналогічним зміїним началом, характерним для обох героїнь, що змушує знову повернутися до розгляду проблематики фатальної жінки.

Отже, образ гадюки в обох порівнювальних творах виникає, либонь, невипадково тому, що він має очевидно амбівалентний та багаторівневий характер. Це стосується як властивих йому традиційно негативних конотацій, так й існуючих, зокрема, у психоаналізі уявлень про фалічно-вагінальний зміст образу змії, а до того ж йдеться і про актуальність образу гадюки, чи змії або її частин, для величезної кількості відомих химеричних репрезентацій, що також перегукується з поетикальними особливостями

аналізованого тексту повісті О. Кобилянської [див., наприклад, Кобилянська – 1994: 18, 20, 27, 34, 41 тощо].

Своєю чергою, така, себто, сказати б, гадюкоподібна, структура образу Олени Ляуфлер дозволяє авторці повісті, спираючись на художні засоби, перевести дію та зміст твору з рівня тенденційної декларативності на рівень автентичної антропологічно-літературної проблематики, центр якої і становить, далебі, людина. Втім, і зображаючи образ людини та обравши з цією метою жіночу постать, буковинська мисткиня цим не обмежується, а виявляє його внутрішньо амбівалентний і суперечливий характер, внаслідок чого ідейно-художній зміст повісті дається взнаки не у примітивній думці, відповідно до якої жінка – це теж людина, а у тому, що людину визначають, і тому й конституюють притаманні їй суперечності, бо вважати людиною антропологічну істоту унеможливлює са́ме відсутність будь-яких невідповідностей [див. про це докл. Штейнбук – 2013: 151–160].

Ще більшою мірою це стосується образу Серафими остільки, оскільки змієподібна, образно кажучи, структура цього образу теж не викликає жодних сумнівів. Та якщо для образу Олени цей аспект є додатковим, то для образу Серафими він – з огляду, наприклад, на відсутність в останньої справжнього імені – набуває вирішального сенсу і у вагомий спосіб визначає його зміст.

Причому і справді йдеться не про випадкові та необов’язкові площини, які стосуються, скажімо, «красивої шоколадної змії» [Ульяненко – 2013: 6] чи напівжартівливих зауваг Атаса, що називав Серафиму «зміючкою» і «змією» [Ульяненко – 2013: 19, 25], а про фундаментальні, щонайменше, антропологічні особливості. Отож відповідно до цих особливостей Серафима звідкись «знала, що в підлітковому віці проявляється найбільше те, що люди намагаються потім приховати, скоряючись немислимим і невидимим законам», а отже, «у тринадцять хлопці агресивні й злі, вони дрочать і б’ються», а «у дівчаток проявляється вся їхня зміїна сутність» [Ульяненко – 2013: 14].

Своєю чергою, «зміїний» мотив дається взнаки як мотив амбівалентний та водночас онтологічний, бо, з одного боку,

протагоністка однойменного роману Олеся Ульяненка рятує від неминучої смерті свою подругу-коханку Лорку, яка «себе називала Лєрою» [Ульяненко – 2013: 73] і яку «вкусила гадюка» [Ульяненко – 2013: 89]. А з іншого – Серафима ще у процесі, так би мовити, сексуально стурбованого спілкування з Атасом та Настею відчула, як «унизу живота холодно склалася змія <…> І тоді вона» зрозуміла, «наче хто прочитав їй історію про неї на вухо чи показав кольорові слайди її життя», – «вона знала, чим все це закінчиться» [Ульяненко – 2013: 20].

Не можна також не звернути уваги на бісексуальні потяги Серафіми, які, по-перше, у безпосередній, далебі, спосіб корелюють із фалічно-вагінальною символікою мотиву змії і, по-друге, детермінують поставання у романі таких метафор, як от тоді, коли «вона збиратиме зелений запашний болиголов, викопуватиме довгі, роздвоєні, як язик змії, корені аконіту, ламаючи рожеві, ще дитячі нігті, викопуватиме кореневища дурману». А «потім сидітиме на пагорбі, склавши ноги по-турецькому, і печально проводжатиме сонце», і «взнає, що таке печаль». Втім «не запитува[тиме], для чого це і звідки прийшла потреба в цьому. Тому, що їй не було у кого запитувати» – натомість Серафима «завмре, як жива стріла, чи як *змія, готова стрибнути у небо*» (курсив мій. – Ф. Ш.) [Ульяненко – 2013: 40].

Своєю чергою, наведена щойно метафора промовляє також і за пов’язанням із божественно-інфернальними образними ланцюжками остільки, оскільки образ змії, спрямованої у небо, може бути потрактованим у належних категоріях, внаслідок чого небезпідставно виникає асоціація зі Змієм-спокусником, на якого перетворився сатана, аби у такий спосіб проникнути у царство Боже і звабити його творіння!

Але мені не йдеться, власне, про релігійний зміст цієї історії – навпаки, йдеться про цілком секулярно-філософську диспозицію, зміст якої і полягає якраз у трансгресії, що через її несамовиту дію жінка перетворюється на таку полівалентну істоту, як змія́, – змія́ перетворюється на Змі́я – Змій здійснює інвазію на територію Бога і зваблює там, в едемському саду, Його творіння – Бог карає

це творіння (либонь, тому, що вже покараного Змія-Люцифера покарати вдруге неможливо?!) – це творіння (у постатях чоловіка та жінки, що усвідомили себе такими чи то через поваб, чи то внаслідок Божественного покарання, жертвами яких вони стали) намагається якось дати собі раду у нових і, безумовно, у не порівняльно більш складних умовах.

Втім особливими успіхами похизуватися ці чоловік і жінка не можуть – і тому́, що у світі, до якого вони потрапили і у якому віддавна володарюють, «царство брехні панує, як ще ніколи дотепер» [Кобилянська – 1994: 13], і тому́, що самі́ вони – «омана» [Ульяненко – 2013: 3]. Відтак інколи справа доходить до глобальних катастроф, а подекуди – до локальних ексцесів, як, наприклад, тоді, коли Івану Білозубу починає ввижатися янгол, або тоді, коли до тринадцятирічної дівчинки приходить усвідомлення її, сказати б, отруйного талану, та й отруйного таланту, звісно, теж.

Зрештою, історію про невірогідні метаморфози і трансформації містеріального штибу, запропоновані вище, можна обмежити взаємодією та кореляцією між тими двома персонажами, які у сухому, так би мовити, залишку опинилися крайніми і змушені були «їсти хліб» «у поті свойого лиця» (Буття 3: 19), «в муках родити[] діти» (Буття 3: 16), а до того ж відчувати «до мужа <…> пожадання» (Буття 3: 16), що, мабуть, і зумовило у деяких випадках клінічні наслідки, делікатно-романтично пойменовані феноменом «femme fatale».

Адже за такої перспективи важко погодитися з твердженням О. Башкирової, за яким «femme fatale втілює інстинктивні, ірраціональні, руйнівні за своєю суттю імпульси людської психіки, актуалізуючи панівний для класичної літератури принцип зображення жінки як зовнішнього об’єкту» [Башкирова – 2018: 176]. Так само в окресленому контексті важко позбутися сумнівів і через опінію Л. Суворової, яка вважає, що «образ фатальної жінки – проекція чоловічого страху перед жіночим впливом», бо «цей образ наділено фанатичними рисами не тому, що жінка насправді сповнена деструктивних руйнівних намірів, а тому, що такою її бачить чоловік. У його сприйнятті, жінка – це фатум, який прагне увійти

в його життя, кардинально змінюючи долю і завдаючи руйнівної шкоди.

Femme fatale постає згубою, танатичною пристрастю в очах чоловіка» [Суворова – 2016: 117], хоч якщо сягнути джерел, то, як виявляється, відповідальний за ці девіації знаходиться поза чоловічо-жіночою діалектично зумовленою дуальністю.

А отже, надійшов найвищий час, аби звернутися до проблематики трансгресивності хоча б тому, що окреслені вище ланцюжки та кореляції яскраво ілюструють можливості неабияких переходів між явищами, віддаленими, щонайменше, на відстань, яка об'єктивно існує, наприклад, між образами Олени та Серафими.

Як вже зазначалося вище, ідея з цієї, себто із трансгресивної, точки зору розглянути роман Олеся Ульяненка належить С. Підопригорі і становить частину її дисертаційної розвідки, присвяченої дослідженню «української експериментальної прози» – зокрема, так званій «„неможливій" літературі». У зв'язку із цим науковиця зазначає, що «проза О. Ульяненка (Олександр Ульянов) найбільш підпадає під визначення „трансгресивна література", шокуючи зверненням до відразливих аспектів життя людини та суспільства в цілому». А власне «у романі „Серафима" О. Ульяненко натуралістично описує „життя навиворіт", упродовж тексту вдається до відразливих метафор та порівнянь („жахливі черви жаху", „видиво розрубаного червоного горизонту"), що формують потворний антисвіт, де все сприймається крізь категорії смерті, знущань та вбивств, сексуальних збочень» [Підопригора – 2019: 18].

Щобільше, за переконаннями С. Підопригори, «трансгресивні експерименти О. Ульяненка відповідають світовій практиці, коли фокус уваги літератури зміщується на замовчуване та заборонене» [тут і далі цит. за Підопригора – 2018]. Натомість Олесь Ульяненко, на думку дослідниці, «формує українську трансгресивну літературу насамперед через експерименти із змістом творів», бо, «перетворюючи на художній матеріал табуйовані в суспільстві теми (наркоманія, проституція, злочинний світ, сексуальні збочення), він пробуджує катастрофічну свідомість в кожному читачеві».

Разом з тим «О. Ульяненко художньо моделює психологію маргінальних особистостей, котрі часто мають патологічні розлади». А відтак «у романі „Серафима" як під збільшувальним склом постає пекельний світ, де завжди перемагає не добро, а смерть, пульсує стихія гріха, ненависті, люті та жоден персонаж не вартий виправдання».

Своєю чергою, С. Підопригора не має жодних сумнівів стосовно того, що «потяг до отруєння Серафими живиться спотвореними ідеалами атеїстичного соціуму, нечутливого до потреб „маленької" людини», а «її прагнення до самореалізації набуває демонічного містицизму». І на додаток, як вважає ця літературознавиця, «карнавалізація в творах Ульяненка якраз і виявляється в натуралістичному зображенні „життя навиворіт" та позбавлена життєствердного потенціалу», а тому «очищення, що має відбутися під час карнавалу, винесене за межі твору й направлене в реальність – саме вона повинна оновитися[29]».

Навряд чи останнє твердження, будучи позбавленим, сказати б, граматичної чіткості, надається на будь-який коректний коментар, а ось стосовно усього іншого можна тільки висловити подив у зв'язку із тим, що цілком сучасна, продуктивна і адекватна стосовно творчості Олеся Ульяненка ідея «трансгресивної літератури», на жаль, не встояла під тиском внутрішніх упереджень та стереотипів. І через це у дискурсі, присвяченому трансгресії, чомусь знайшлося місце для бідкань з приводу і «катастрофічної свідомості», і «пекельного світу», і «„маленької" людини», і «життєствердного потенціалу», і навіть «демонічного містицизму»[30]!

Насправді ж, наприклад, за О. Вісич, «трансгресивна стратегія є однією з ознак динаміки культури XX ст. Під трансгресією зазвичай розуміють певний деструктивний зсув, руйнування, перетин кордонів усталеного, утвердження формально-змістовних інновацій поетики, уключно з аспектами, які раніше вважалися табуйованими. Мішель Фуко, спираючись на спостереження

[29] Цитується зі збереженням авторського синтаксису.

[30] Це такий своєрідний, тобто імпліцитний, привіт Н. Тендітній без згадки її імені?! (Про «демонічний містицизм» див. Тендітна – 2011).

багатьох мислителів від Гегеля до Жоржа Батая, у праці „Передмова до трансгресії" констатував, що це явище є наріжним каменем нової контроверсійної культури, мислення нелінійними матрицями осягнення світу, перехід буття в радикально нові стани. Феномен трансгресії, у тлумаченні філософа, пов'язаний з ідеєю „смерті Бога", закономірно впливає на зміну мовних тенденцій та літературних образів» [Вісич – 2018: 287].

Крім цього, як вважає дослідниця, «у сучасній науці (психології, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві) трансгресія нерозривно пов'язана з деконструктивізмом; її трактують, як „процес виходу суб'єкта за якусь абсолютну межу, яка у вимірі емпіричного світу здається неперехідною, це творчий прорив людської свідомості, руйнація будь-яких матеріальних чи соціальних обмежень"» [цит. за Вісич – 2018: 287; див. також Бондар – 2007: 122].

До наведених рацій варто додати також і думку, висловлену В. Фарітовим, який ствердив, що «у трансгресивному режимі ніщо не протистоїть один одному – навпаки, переходить одне в одне, перетинається одне з одним» [тут і далі цит. за Фарітов]. А «замість потрапляння та змішування усього різноманітного сущого в загальній воронці Буття або Ніщо дається взнаки сходження і розходження перспектив, утворення нових рядів та їхнє перехрещення під різними кутами».

Та найбільш важливим для мене є застереження, відповідно до якого цитованому філософу теж «не йдеться про потойбічність якоїсь напівмістичної області чи про трансцендування сущого у напрямку чогось, що перебуває за його межами». Навпаки, В. Фарітов пише про те, що «у горизонті трансгресії <…> суще втрачає свої суворо окреслені і фіксовані смислові кордони, які забезпечують його ізольованість та самототожність», через що це суще «перестає бути тим, чим воно є з точки зору метафізики, і розкривається у якості точки сходження і розходження різноспрямованих смислових векторів».

Отож якщо перекласти це на «хорошу», себто зрозумілу, мову і узагальнити усі наведені попередні міркування щодо феномену трансгресії, то тоді можна дійти висновків, за якими:

- по-перше, образ Серафими – це черговий образ української дівчини, яка намагається подолати свою приреченість на ниці й абсолютно безперспективні суспільні, майнові, станові, регіональні і гендерні обмеження;
- по-друге, шлях, який вона від початку обрала, стосувався трансгресивних, в засаді, аспірацій і у тому сенсі, що, з одного боку, вони реалізовувалися нею через сексуальні практики (мається на увазі, наприклад, її перший сексуальний досвід у товаристві Насті та Атаса, коли Серафіма свідомо і виважено обрала «тільки в рот. Або в зад» [Ульяненко – 2013: 25]), а з іншого – через заперечення своєї власної статевої природи (бо, «підкоряючись неясному пориву, що наростав дедалі більше, наче гудіння далекого поїзда, вона пішла у ванну, взяла металевого прута й загнала собі між ноги. Вона знепритомніла, а коли отямилася в калюжі липкої крові, то зрозуміла, що дитини вже нема і навряд чи колись у неї будуть іще діти» [Ульяненко – 2013: 51]);
- і утретє, зацікавленість Серафіми отрутами теж містила трансгресивний потенціал у тому плані, що у виконанні дівчини виготовлення смертельного зілля нагадувало більшою чи меншою мірою точно прорахований, а проте творчий акт (і ось у цьому пункті героїня Олеся Ульяненка справді нагадує Жана-Батіста Гренуя П. Зюскінда так само, як, зрештою, вона спричинює поставання алюзій на образ будь-якого митця, у тому числі, а може, передусім і таких, сказати б, екстравагантних, як, наприклад, Г. Міллер чи Ж. Жене).

Отже, якщо взяти це все до уваги, то відмінність моєї позиції від позиції і О. Башкирової, і С. Підопригори полягає у тому, що згадані авторки від цього, спільного для нас моменту рухаються у бік соціального чи навіть трансцендентального.

Я ж, натомість, вважаю, що більш обґрунтованим є напрямок, зумовлений не суспільною чи релігійною, а тілесною перспективою остільки, оскільки і отрута, яку створювала і використовувала

Серафима, призначалася не для повалення існуючого політичного чи якогось там ще режиму, а для деструктивного впливу на конкретну тілесну оболонку певного персонажу. Зрештою, і сама протагоністка так і не змогла скористатися статками, які вона здобула (а про деякі з них жінка навіть не здогадувалася!) внаслідок застосування унікальних отруйних субстанцій тому, що на заваді Серафімі стало її власне тіло, через яке без жодних видимих чи бодай хоч якимось чином зрозумілих причин «лікарняний криміналіст констатував смерть від зупинки серця» [Ульяненко – 2013: 215], і це при тому, що жінка на той момент мала лише приблизно двадцять років.

Тож більш ніж прикметним у цьому плані мені видається історія, пов'язана із тим, що «несподівано для себе, вона почала писати вірші», позаяк, крім цього дивовижного факту, не менш важливим є і контекст, який визначався початком вмирання буцімто всемогутнього Хруста, вже отруєного Серафимою, потерпанням протагоністки роману через мрії – «одні й ті самі. З дитинства», її бажанням «бути, як і всі», та її «любов'ю» до «порнографі[ї] – чорно-біл[ої]», бо «це давало їй натхнення».

Натомість вірші вона писала «банальні й прості. З граматичними помилками. Круглими, школярськими буквами. „Сонце світить, квіти пахнуть, а коханий мій не прийде. О коли його побачу. І напевне так загину"» [Ульяненко – 2013: 128]. Утім на запропонованому тлі Серафимі, вочевидь, йдеться про повернення до бодай якоїсь норми у, можливо, єдино доступний для неї, а проте також у творчий спосіб.

Чи можна вважати «банальні й прості» вірші таким креативним продуктом, який дорівнював би смертельній отруті?! Звісно, за результатами своєї дії – ні. Але як субстанцію, яка надає дискурсу карнавальний, а отже, у граничному варіанті трансгресивний характер, – безумовно, так. Адже, са́ме у такому варіанті Серафима не тільки у якийсь момент несподівано починає писати вірші, а й цілком свідомо вдається до випробовування чергового різновиду отрути на самій собі [див. Ульяненко – 2013: 197–198].

Таким чином, можна дійти висновків, за якими у разі із романом «Серафима» автор вчергове постав перед загадкою, якій він так і не зміг, фігурально висловлюючись, дати раду. Але не у тому сенсі, у якому Т. Трофименко дошкульно ствердила, що якби вона і «ризикнула порівнювати [творчість Олеся Ульяненка із творчістю Ф. Достоєвського], то сказала б, що співвідношення між цими літературними феноменами існує хіба що таке, як між романами російського класика і шкільними творами за темою „Образ Петербурга в «Преступлении и наказании»”: ніби й описані усі облиті помиями сходи, запущені підвали, вонючі коридори, а – трійка з мінусом».

Натомість сенс цієї нібито творчої безпорадності, як на мене, полягає в іншому, а схожість із романом російського письменника не обмежується тільки тим, що обидва автори запозичили сюжети своїх творів із кримінальної хроніки остільки, оскільки і образ Раскольникова виявився не до снаги Ф. Достоєвському. Адже роман «Злочин і кара» теж закінчується нічим у тому плані, що можна тільки здогадуватися, чому Родіон Романович вдався до кривавої масакри беззахисних та беззбройних жінок.

У подібній ситуації «опинився» і Олесь Ульяненко. Зокрема, його героїня народилася та зросла у тих обставинах, у яких Серафима мала б приречено стати такою, як Настя. Але не стала!

Потрапивши у велике місто провінційна дівчинка мала б чи загубитися у ньому, чи загинути так само, як, наприклад, Лєра або дружина Хруста Алісія Хрустенко. Проте не загубилася і не загинула!

Здобувши неабиякі статки і високий суспільний статус, Серафима повинна була б цілком задовольнитися прихильністю долі і спокійно насолоджуватися своєю життєвою перемогою до глибокої старості. Втім вона знехтувала і цією невірогідною можливістю.

І так з усім, про що не йшлося б, адже протагоністка однойменного роману заперечує все, що тільки можна собі уявити, – навіть саму себе, потерпаючи від дивних та невмотивованих нападів [див. про це Ульяненко – 2013: 190–191], а навіть – свою

жіночо-материнську природу, аби, врешті-решт, чи не з власної волі припинити особисте існування.

Отже, зміст роману не дає жодних шансів ствердити хоча б одну незаперечну максиму. І, певно, са́ме тому не лише критики, а й автор також нібито відчуває цілковиту розгубленість, бо не може несуперечливо пояснити жодного мотиву, яким керується його героїня.

Відтак, будучи за зовнішніми ознаками схожою на фатальну жінку, Серафима не є вповні фатальною жінкою через те, що, з одного боку, вона не здатна скористатися своєю здобиччю, а з іншого – їй абсолютно байдуже не тільки чуже, а й власне життя. Внаслідок цього єдине, у чому можна бути певним – це і справді у трансгресивному характері образу Серафими, але її екзистенційна трансгресивність слугує не тільки і не стільки досягненню якоїсь конкретної мети, скільки становить форму і спосіб на дискурсивну екзистенцію.

Сказати б простіше, образ Серафими – це образ, зміст якого визначається повсякчасним доланням будь-яких – суспільних, майнових, станових, просторових, гендерних, тілесних, сексуальних тощо – меж і норм, доланням заради долання, доланням тотальним і таким, зупинити яке здатна тільки смерть, що через свою невмотивованість теж виявляється черговим різновидом трансгресії.

А додати до цього залишається тільки те, що і дійсно «всяка людина омана», і отже, «почути» «Серафиму», либонь, не кожному все ж таки до снаги.

РОЗДІЛ 13.
«І БАЧИВ, І ЧУВ Я» «СОФІЮ»

Утім треба чесно визнати, що у мене склалося враження, буцімто я колись це чув і бачив, адже історія зростання та становлення дівчинки на ім'я Софія зумовлювалася чинниками, про які вже йшлося у попередньо проаналізованих романах Олеся Ульяненка.

Зокрема, лише на одній сторінці – наприклад, 32-й – згадуються такі кореляти, як кореляти «порожнечі і спокуси», дзеркала, «зміючок», а також вводиться мотив інцесту, пов'язаний із появою брата, який «підійшов і взяв її груди у свої широкі долоні», внаслідок чого «вона <…> повернула голову, захоплено блимнула очима <…> зняла труси і відразу так охопила його ногами, що той аж навіть подався назад» [Ульяненко – 2018 (1): 32].

А в іншому місці у роздумах-спогадах безіменного майора, який на гелікоптері переслідує одного з головних героїв роману – патологоанатома Лукаша, раптом виринає навіть думка про так звану «Золоту Країну Офір» [Ульяненко – 2018 (1): 195], що про неї йшлося у романі «Вогненне око», у якому (у романі) про цю країну мріяли головні герої – друзі дитинства Родик і Віталій.

Зрештою, тут нема чому дивуватися, бо один з нечисленних критиків цього твору – О. Соловей, висловивши жаль стосовного того, що «роман „Софія" на сьогодні залишається фактично поза увагою критиків і науковців», водночас зазначив, що, «будучи одним із „пізніх" творів», останній «містить вистояні авторські концепти» [Соловей (1)].

Проблема, однак, причому вже традиційно полягає не тільки і навіть не стільки у майже цілковитій відсутності фахової рецепції, скільки у характері цього сприйняття і розуміння. Виняток становить хіба що коротесенький допис Д. Десятирика, який, між іншим, ствердив, що «які б жахіття чи смертні гріхи не описував Олесь Ульяненко <…> особлива поетичність, притаманна тільки

тим авторам, що в першу чергу люблять і вміють працювати з мовою, не покидає його ніколи. Так і з „Софією”».

А тому «цілком очевидний сюжет, – провадить далі критик, – що міг би тут надумати менш талановитий письменник, цілком зламано Ульяненком. Він розгортає справжню фантасмагорію насильства, сексу й меланхолії, зі знанням справи витворює захопливу битву між Еросом і Танатосом, причому ці дві сили розривають між собою майже всіх головних героїв і героїнь. Загалом, суперечності – одна з головних рушійних сил текстів Ульяненка. І в „Софії” це втілено, можливо, навіть яскравіше, ніж у більш ранніх текстах» [Десятерик].

Проте літературознавчо-критичні стереотипи своїми позиціями так легко не поступаються, і ось вже М. Камиш, спираючись на особистий досвід, пов’язаний із перебуванням у номінованих ним «Зоною» «прірвах глибочезних чорнобильських боліт» [тут і далі цит. за Камиш], зазначає, що «„Софія” – це текст са́ме про те місце, від якого [критик] в цю саму Зону тіка[є]. Від оцього похмурого Києва сучасності, коли він вже впав під натиском склопластикової перебудови, а центральні райони заповнилися білбордами та різноманітними проявами зовнішньої реклами».

І пото́му сам собі задає питання, мовляв, «що у „Софії” від похмурої реальності, від якої готовий тікати навіть на болото? Що там від міста, для якого бородатий жарт про формат сприйняття його без наркотиків ніколи не втрачає актуальності?» – та сам на них і відповідає: «Там Хрещатик, який автор називає „канавою”, в якій відбувається груповий інцест, а потім, зрештою, знаходиться місце і для кохання в сім’ї людей зі скелетами у шафах та серйозними статками».

Натомість О. Пуніна навіть свою статтю, присвячену розгляду роману «Софія», називає «Душа у пошуках Бога» і, таким чином, дає до зрозуміння, що і цей твір Олеся Ульяненка науковиця сприймає як зразок богошукання, втім спричиненого буцімто використанням письменником засад експресіоністичної естетики. Так, літературознавиця цитує працю Д. Фрісбі «Руйнування міста: соціальна теорія, мегаполіс і експресіонізм», який, своєю чергою,

звертається до ідей З. Красауера та стверджує, що «експресіонізм безпомилково намітив об'єктом своєї боротьби його усереднену оточуючу дійсність, бо „метою його було не стільки руйнування форм, що є оковами", і навіть не відновлення „диференційованих і надто рафінованих окремих особистостей", скільки те, щоб „художник-експресіоніст почував себе, мислив себе в певному сенсі споконвічним „я" (Ur-ich), наповненим індивідуальними переживаннями, викликаними зовсім стихійною природою – такою собі душею в пошуках Бога з усіма наступними екстатичними конвульсіями"» [цит. за Пуніна; див. також Фрісбі].

Відтак О. Пуніна робить висновок, за яким, на її думку, «Олесю Ульяненку цілком суголосний описуваний дослідником тип світовідчуття: „душа у пошуках Бога" письменника реалізована у романі „Софія" на рівні психологічних інтенцій персонажа як людської потреби в пошуку гармонії зі світом» [тут і далі цит. за Пуніна].

Та ще далі О. Пуніної, яку цього разу цитує вже О. Соловей, посувається останній, оголошуючи Олеся Ульяненка у статті із прикметною назвою «Улянова єресь» видатним єретиком, що, «вдавшись у нашому часі до етичної єресі» і «опустившись, подібно до славних своїх попередників, до самого лютого дна з єдиною метою, – аби взяти за руку й вивести з пекла українську людину, – він водночас піднявся на високості світового уявлення про велич людського духу» [тут і далі цит. за Соловей (1)].

Навряд чи треба додатково доводити, що я теж якнайбільш ангажований у творчість Олеся Ульяненка і що я також вважаю його надзвичайно талановитим письменником. Але разом з тим це не заважає мені тверезо, як я сподіваюсь, оцінювати як переваги, так і недоліки, наявні у його художній спадщині, а вже поготів цілком спокійно ставитися до тих, хто з певних причин не живить особливих симпатій до романів цього, сказати б, більш ніж складного та суперечливого митця.

А тому коли критик, який так палко і до нестями буцімто обстоює національні й етичні цінності, проте раптом чи, либонь, і закономірно вибухає пасажами на кшталт тези, за якою О. Соловей за

уявні закиди можливих скептиків щодо сумнівної реалістичності деяких образів у романі «Софія» таврує останніх, мовляв, «це не ваше сране життя, а її величність художня література», – то у мене це викликає, щонайменше, подив.

Адже навіть якби так було, і Олесь Ульяненко справді був причетний до міфологічного чину Орфея, а отже, намагався би вивести своїм романом «Софія» «з пекла українську людину», то і тоді йому навряд чи це було б до снаги! Не говорячи вже про те, що подібні зазіхання виявилися б абсолютно неприйнятними для пекла і його господарів та вкрай образливими для вільної «української людини».

А якщо, на думку критика, «українська людина» спить і марить, аби її хтось – в особі, наприклад, письменника – вивів з пекла, то у мене, на жаль, є погана новина: навіть легендарний Орфей не спромігся врятувати кохану Евридику, яка принаймні була особисто зацікавлена у зміні місця реєстрації. Тож чи не припускає О. Соловей, що «українська людина», крім, звісно, нього самого, власноруч влаштувала це пекло, і тому особливого бажання залишати його у цієї людини як не було, так і катма?!

І у зв'язку із попереднім контекстом ще тільки одна заувага про дефекацію, бо мені важко собі уявити, у який спосіб може суттєво вплинути на «наше сране життя» «її величність художня література», один із представників якої в романі із поетично-філософською назвою «Софія» (як відомо, це ім'я походить від грецького «Σοφία», що означає «мудрість, розум») пише, наприклад, про те, що «коли [Лукаш] вибрав місце, щоб посрати, то відчув щось не дуже приємне на своїй потилиці. Він продовжував видавлювати із себе лайно, але характерний клок-клам зупинив на секунду цей процес» [Ульяненко – 2018 (1): 257]?!

Щобільше, загальний змістовий вимір цього роману Олеся Ульяненка становить такий дискурс жахливого, що наведена відразлива картинка виглядає навіть як цілком невинна, хоч і не позбавлена гротеску сцена. А отже, ідея О. Солов'я стосовно того, що письменник поводить себе як непересічний єретик, виглядає, на мій погляд, дещо натягнутою, позаяк більшість інших

спостережень критика нібито не викликають особливих заперечень.

Звісно, якщо прийняти логіку відповідної рецепції, за якою «роман „Софія" присвячений симультанному скануванню безпосередньо артикульованого зла, як феномену, презентованого аж надто впритул і в аж надто концентровано-отруйних дозах». Бо, «по суті, основний об'єкт осмислення в усіх романах Ульяненка – зло, розчинене серед нас, а також його сутність і ґенеза, його форми й сенси, мутації та деформації, призначення та доцільність, причини та наслідки. Одним словом, письменник вийшов на достатньо широкий спектр відчуттів і широке поле для художнього експериментування довкола верифікації метафізичної суті зла в модерній його динаміці».

«Що ж до поетики творення зла у романі „Софія", то, – продовжує дещо зверхньо О. Соловей, – непідготовлений український читач досить часто гидує жахливими сценами та рятується втечею (аж до цілковитої відмови читати подібні твори), тим часом маємо справу зі звичайною поетикою експресіонізму, себто з експресіоністичним зображенням зла», яке, на думку цитованого критиком фінського письменника-філософа Т. Куннаса, «на <…> експресіоністичних картинах <…> не є злом, воно лише засіб вираження морального протесту та розлючення, тобто насправді служить добру» [цит. за Соловей (1)].

Отож я не стану приховувати, що наведений вище діалектичний кульбіт мені до вподоби, тим більше що і сам я вже неодноразово, у тому числі і у цьому дослідженні, до чогось подібного вдавався. Принаймні, на мій погляд, це набагато краща та більш продуктивна стратегія, на відміну від тієї, коли критик не лише прагне запалити серця людей, а й намагається якнайдошкульніше спопелити гнівними і пихатими філіппіками ницих світу цього.

Але звинувачувати читачів – навіть не фахівців! – у небажанні читати певних авторів і їхні твори – це, як на мене, дещо занадто. Та справа навіть не у цьому, а у необхідності обґрунтованого тлумачення творів. І за такої перспективи Олесь Ульяненко у якості єретика, особливо на тлі анафеми від Московського патріархату

та заборони від Нацкоммору, виглядає, щонайменше, сумнівно, а щонайбільше, конгруентно до цих абсурдних, але водночас закономірних звинувачень, яким об'єктивно підігрує О. Соловей, попри те, що, на думку критика, цей збурювач вітчизняної цвілі «вільно й невимушено потрапляє до товариства великих і водночас незрозумілих для широкого загалу письменників на кшталт Т. Шевченка, В. Стуса, А. Тесленка, В. Свідзінського, М. Хвильового, Т. Осьмачки, І. Костецького, Гр. Тютюнника, Ф. Рогового».

Адже проблема полягає у тому, що навіть якщо хтось і полюбляє, наприклад, прозу М. Хвильового, то це зовсім не означає, що цей хтось повинен обожнювати новелістику Гр. Тютюнника, а той, хто спить із книжками останнього, аж ніяк не зобов'язаний марити романами Олеся Ульяненка. І тому краще все ж таки не плутати божий дар із яєчнею і сконцентруватися власне на поетиці, зокрема, роману «Софія», тому що, як це стає цілком очевидним зі статті О. Пуніної, будь-який інший підхід, а тим паче підхід суспільно-етичний виявляється абсолютно непридатним.

Так, ця дослідниця стверджує, що, «будучи не потрібною власній матері, у ставленні якої до Софії домінує бажання викликати больові відчуття <…> не маючи змоги власними моральними зусиллями перебороти страх й ізольованість у світі, дівчина вдається до різних способів реалізувати свої екзистенційні потреби». Внаслідок цього, на думку О. Пуніної, «пошук зв'язку зі світом, у якому людина прагне отримати безпеку і спокій, як психічна потреба (екзистенційна потреба) у Софії зумовлюється суспільним становищем (має високе матеріальне забезпечення, отримавши від батька у спадок значні статки) й оточенням (діти впливових заможних батьків), маючи по суті все з дитинства, вона не бачить необхідності реально витрачати енергію на пошук істинних екзистенційних потреб». А «задоволення цих потреб, – як вважає науковиця, – виявляється у героїні у пристрастях, що ведуть людину до деструктивності. Спочатку це пристрасть безпочуттєвої тілесної близькості, об'єктом чого стають коханці матері й навіть власний брат», а «надалі – ненависті, приміром по відношенню до матері».

Отже, за окресленої щойно перспективи, як не крути, та чи народився ти у злиднях, чи в умовах «високого матеріального забезпечення» – ти все одно приречений «до деструктивності», а вже до «ненависті, приміром по відношенню до матері», і поготів. Але якщо ситуація складається у такий, цілковито рокований спосіб, то це означає, що відповідна колізія позбавлена навіть натяку на загадку, і зло справді має характер метафізичної та універсальної риси, притаманної антропологічній істоті. А вже чи стануть тут у пригоді «пошуки Бога» – є питанням, щонайменше, відкритим, як, зрештою, і «потреби в пошуку гармонії зі світом».

Відтак теза, за якою «зустріч і зв'язки Софії з компанією дітей заможних і впливових осіб – Костянтин, Борис, Андрій, Артур – стають моментом насаджування нової, найбільш небезпечної, пристрасті – садизму», – теза ця не витримує жодної критики хоча б тому, що, по-перше, ось так, зненацька, стати садистом – навряд чи комусь до снаги, бо, по-друге, садизм неможливо «насадити», як би його не розглядати – чи як повідкову модель, чи як психічний розлад, чи як форму сексуальної поведінки, чи, тим більше, як пристрасть тощо. І, нарешті, утретє, якщо вже людина виявляється схильною до садизму, то позбутися цієї упослідженості так само, як і стати залежною від неї за помахом руки, – просто неможливо.

Щобільше, за Ж. Батаєм, «особливість садизму» полягає «в отриманні задоволення від споглядання якнайжахливішого руйнування, руйнування людини», тому що, на думку французького філософа, «са́ме садизм і є злом; вбивство заради матеріальної вигоди – ще не справжнє і чисте Зло, чистим воно буде, коли вбивця, крім вигоди, на яку він розраховує, отримує насолоду від скоєного» [Батай – 1994: 19].

І у такому контексті введення поняття «садизм» фактично виявляється аж ніяк не продуктивним, а слугує лише для того, аби додатково знизити моральний статус зла, репрезентованого образом протагоністки однойменного роману.

Сказати б простіше, головна героїня аналізованого роману Олеся Ульяненка бере безпосередню участь у жахливих і безглуздих, а отже, за версією О. Пуніної, садистські вмотивованих

смертельних катуваннях випадкових та безневинних жертв, і це справді відповідає художній дійсності. Та що це дає для розуміння роману, окрім переказу того, що і так лежить на поверхні?!

Разом з тим вчинки Софії, попри позірну очевидність їхніх детермінант, все одно не вписуються у запропонований формат, позаяк, наприклад, після того, як «Софія підійшла, розставила ноги, випнула живіт, прогнула спину і помочилася на обличчя дівчини» [Ульяненко – 2018 (1): 129] на ім'я Ляля, після того, як «вона ухопила дівчину за патли і потягнула до старого цвинтаря», а «потім привели шолудивого, помісь вівчарки та дворняги, з вискубаними кошлами шерсті, кислоокого і дурного [собаку] <…> заставили роздягнутися дівчину і наказали стати в собачу позу», і «пес недовго пристосовувався, а потім заскочив» [Ульяненко – 2018 (1): 129–130], після того, як «хтось ударив [Лялю] порожньою пляшкою по голові», а «Софія молотком розбила їй голову» і «била доти, поки голова не перетворилася на місиво» [Ульяненко – 2018 (1): 130], – отже, після усього цього протагоністка роману не лише підтримує виголошену Костею якусь екзальтовану та радше безтямну промову стосовно того, що, мовляв, «на хуя, запитаєте. Виблядки. Запитайте в аптекарів. Ми не очищуємо батьківщини. Ми повертаємо гідність наших міст і сіл. Ми – окремішня нація. І я впевнений, що Він створив нас раніше за усіх горил. Ми вибрані…» [Ульяненко – 2018 (1): 130]. Софія також – та сама Софія! – рятує від неминучої смерті Лукаша, причому двічі. А, ставши ледь не його «донькою» [див. Ульяненко – 2018 (1): 175], за деякий час намагається вчинити суїцид. Та коли їй це не вдається, то вона ніби застигає «на березі океану, читає Євангеліє і згадує зі сльозами всіх, кого убила» [Ульяненко – 2018 (1): 182].

Своєю чергою, читання Євангелія у фіналі твору не тільки корелює із релігійним змістом цього сакрального тексту, а й пов'язує згаданий епізод із попередніми ситуаціями, коли Софія «тусувалася на Подолі, пила пиво зі своїми однолітками» і «читала Верлена французькою» [Ульяненко – 2018 (1): 112]. Або коли власне перед тим як, познущавшись, вбити Лялю, вона «почала читати „Ворона" Едгара По в оригіналі» [Ульяненко – 2018 (1): 120]. Або,

врешті-решт, коли перед тим, як знищити у стилі голлівудського бойовика за допомогою газового балону та запальнички цілу купу малолітніх найманих убивць, «Софія мовчки писала французькою вірша» [Ульяненко – 2018 (1): 280].

Окреслена суперечливість образу Софії змушує шукати більш вірогідні та обґрунтовані підходи до його тлумачення, через що варто, на мій погляд, актуалізувати передусім сюжетні колізії роману.

Так, Софія зростала у неповній, проте у більш ніж забезпеченій сім'ї, у якій її безіменна мати була чи не найбільш стурбованою лише наявністю або ж відсутністю поряд з нею чергового чоловіка-коханця. За таких обставин стосунки з донькою обмежувалися переважно одним ритуалом, що за ним сливе періодично «мати тягала її до ванної. Знімала штани, перегинала через коліно і шмагала».

Щобільше, «спочатку маленька рудоволоса сучка опиралася, але далі час усе означив для неї як на краще», і «пізніше затягування у ванну, знімання штанів, коли вона, ця рудоволоса бестія, наче дивилася на когось іншого, через плече, уподобав вітчим, що несподівано і неждано з'явився у житті її матусі» [Ульяненко – 2018 (1): 6]. Звісно, «у цьому [ритуалі] не було нічого виховального, але обидві жінки – і молода, і старша – це добре розуміли. Мама говорила: „Це така гра". І Софія приймала цю гру як свого роду вивернуту навзнак педагогіку» [Ульяненко – 2018 (1): 7].

У результаті Софія, попри те, що отримала гарну освіту, стала холоднокровною і цинічною вбивцею із садистичними нахилами, але у якийсь момент із незрозумілих причин дівчина перетворилася на цілковиту протилежність самій собі, і більше вже «спогадів у неї не було» [Ульяненко – 2018 (1): 7].

Утім необхідно ствердити, що це тільки одна половина сюжету, позаяк другу половину становить історія патологоанатома на ім'я Лукаш. Отже, «син найрадикальнішого олігарха, що не вилазив з опали, Лукаш покинув батька, сім'ю і подався топтати ряст десь по інших дорогах: він був соціалістом, анархістом, націоналістом, але не знайшов на все відповіді, здогадавшись, що люди все ж

таки, попріч їхній окрас, усі однакові й зачинені в одну велетенську клітку. Він намагався полишити сумніви на Батьківщині, але вони подалися разом з ним до Штатів, учепившись цупко корінням за горизонт його молодості. Він повернувся додому через кілька років <…> Відразу по поверненні він викупив ділянку землі і заходився будувати церкву. За час будівництва Лукаш викладав медицину в одному з університетів. Там (а поговорювали, що раніше) він зустрів Надію: гарну велику жінку <…> Невдовзі все пройшло і закінчилося Надиною зрадою <…> Не краще йшлося й на будівництві. Доводилося просто воювати з найсвятішими московськими патріархами, попами і пихатими прочанами. І будівництво церкви припинилося. З єдиної причини – Лукашу це обридло. Він подав на розлучення, а замість церкви побудував чудернацького виду трупарню і крематорій» [Ульяненко – 2018 (1): 63–64].

Проте усі ці перипетії не завадили ані Лукашу познайомитися і навіть на нетривалий час стати коханцем Софії, ані Надії долучитися до гурту збочених вбивць на чолі із дівчиною, ані їм усім трьом втекти у якусь теплу й екзотичну країну, щоб там стати однією маленькою, але дружньою сім'єю, яка втратила сина, однак знайшла нібито доньку, а остання – буцімто батька і матір.

Відтак може скластися враження, що у романі Олеся Ульяненка йдеться про заплутані життєві колізії, які, на загал, закінчуються ледь не хепі-ендом, та це не зовсім так, чи, точніше, зовсім не так, бо роман насамперед присвячено, як здається, темі смерті.

Звісно, без кореляту смерті не обійшовся і жоден із романів письменника, але у тематичному плані наявність образу смерті, попри його всюдиприсутність в Ульяненковому дискурсі, становила радше один з елементів тла, на якому розігрувалися описувані письменником криваво-трагічні містерії, либонь, з тієї причини, що, на макабрично-саркастичну думку одного із центральних персонажів роману «Вогненне око» – доктора Шмулєвича, «мертвому ні жарко, ні холодно», адже «небіжчик і в Африці небіжчик» [тут і далі цит. за Ульяненко (2)].

Натомість у романі «Софія» йдеться вже не про тло, не про супутні, так би мовити, життєві втрати і навіть не про метафізику екзистенційної приреченості на смерть, а – про смерть як таку.

Про намагання доторкнутися до неї.

Про занурення у неї. Причому про занурення як у переносному, так і у прямому сенсі.

Про спроби ледь не безпосередньо скоштувати її на смак.

І ось вже у перших рядках роману Лукаш опиняється у приміщенні, у якому «чоловіки, всі троє, сиділи на стільцях в однаковій позі, наче так народилися, наче домовилися, що просто прийдуть рівно о такій-от годині, в такий-от час, прийдуть і сядуть» [Ульяненко – 2018 (1): 3].

Зрештою, і сам Лукаш, потинявшись, як зазначалося вище, світом і не спромігшись здолати попівсько-бюрократичний опір, замість церкви побудував «трупарню й крематорій», а пото́му, на відміну від доктора Шмулєвича, який лише подекуди «практикував у патанатомічці», основним видом своєї професійної діяльності обрав власне вівісекцію небіжчиків.

І навіть тоді, коли всі «вони жили в самій лагуні на березі океану», себто йдеться про Надію, Софію та Лукаша, останній «виловлював трупи дельфінів і різав їх» [Ульяненко – 2018 (1): 282]. Причому нічого дивного у такій чи не нав'язливій ангажованості цього героя немає, бо ним рухають не якісь збочено-хворобливі симптоми, а цілком фахові мотивації, які дозволяють Лукашу, «прозектор[у], що нічим іншим не цікавиться, як тільки трупами та їхнім вмістом», не тільки іронічно визначати себе як якогось «забздьоханого Харона» [Ульяненко – 2018 (1): 66], а й дають йому змогу передбачити майбутні жахливі події.

Не менш цікавим у запропонованому контексті виглядає і та дивна архітектурна споруда, на яку Лукаш перебудував недобудовану церкву і яка поєднала у собі не лише «чудернацького виду трупарню і крематорій», а й «маленьк[у] капличк[у]: з батюшкою, двірником та сторожем Іларіоном» [Ульяненко – 2018 (1): 66] в одній особі.

Отже, ця будівля відігравала у романі «Софія» неабияку роль і через його назву, і через те, що декілька центральних подій та персонажів, як-от та ж таки Софія чи Саїд, були безпосередньо пов'язані із похмурим прихистком сучасного перевізника померлих за відповідною адресою, і через те, що потрошіння трупів ставало продуктивним підґрунтям для філософськи-обтяжених міркувань з приводу надзвичайно складних питань типу того, мовляв, «що тяжче – гріх чи праведність?» [Ульяненко – 2018 (1): 66]. Але найголовніше через те, що, як виявляється, це спорудження, яке поєднувало у собі три феномени – дім Бога, дім мертвих і дім того, хто, вдаючись до препарування останніх, фактично як паплюжить небіжчиків, так і блюзнірчо зазіхає на Творця цієї недолугої, бо ж принаймні смертної істоти, – отже, ця кам'яна будова має ще й і свою особисту та несподівану семантику, яка, зокрема, визначає могильний камінь як уособлення смерті.

Так, у своїй фундаментальній праці «Феноменологія сприйняття» М. Мерло-Понті присвячує каменю виразний пасаж і пише про те, що «...камінь <…> для свого існування <…> не потребує часу, що він повністю розгортається в миті, що будь-який додаток до існування буде для нього новим народженням, і в якийсь момент може виникнути спокуса, аби повірити, що світ, якщо він чимось є, повинен бути сукупністю речей, схожих на цей камінь, а час – сукупністю моментів, які вже сталися» [цит. за Ямпольський – 1996: 135]. «Однак, – як коментує цей вислів французького філософа російсько-американський культуролог М. Ямпольський, – вічне сьогодення, сьогодення, позбавлене майбутнього, – власне і становить визначення смерті», а «камінь тому і стає могильним каменем, що ідеально виражає ідею вічного сьогодення – смерті» [Ямпольський – 1996: 135–136].

Але за такої перспективи, як мені здається, зовсім іншого – прямо протилежного – значення набуває постать Бога, дім якого теж знайшов свій притулок у збудованому Лукашем архітектурному комплексі і значення якого із життєдайного трансформується на Того, Хто прирікає на смерть, та ще й ніби персоналізовано, в особі свого земного представника, здійснює контроль за тим,

аби препароване тіло померлого бідолахи неодмінно зазнало майже цілковитої анігіляції у печі крематорію. Натомість додаткової макабричності описаним обставинам надає також цей представник-батюшка, а заразом сторож і двірник не тільки у зв'язку із триєдністю виконуваних ним обов'язків, а й тому, що його ім'я – Іларіон – з давньогрецької перекладається як «радісний, веселий».

У такому контексті стануть, безумовно, у пригоді роздуми з приводу смерті М. Ямпольського остільки, оскільки цей автор в іншому своєму ґрунтовному дослідженні стверджує, що «життя є не просто існуванням, але існуванням, обмеженим у часі», позаяк людська «екзистенція характеризується двома властивостями. З одного боку, вона розгортається з минулого у майбутнє, від початку до кінця, як щось незворотне та лінійне», і «ця сторона нашого існування корелює із абстрактно-лінійним штибом часу, який цілеспрямовано та незмінно рухається у безкінечне майбутнє, що не має меж».

А «з іншого боку, наше життя має кінець і початок. І са́ме незаперечність кінця» та, щобільше, «його усвідомлення зумовлюють темпоральність людської свідомості, її рух до смерті, або, за М. Гайдеґґером, „буття-до-смерті"». Крім цього, «на думку Гайдеґґера, час взагалі мислиться виходячи зі смерті», але «разом з тим свідомість намагається уникнути невідворотності фіналу», і тому «конечність життя та бажання уникнути цієї рокованості у суттєвий спосіб впливають на людське розуміння часу», через що «часу завжди надавався циклічний кшталт, який поєднував незмінність прогресії з формулою повторення початків і кінців».

Втім проблема полягає у тому, що така темпоральна диспозиція була характерною для попередніх епох, умовній прийнятності яких поклало край XX століття. Внаслідок цього «дедалі складніші відносини людини зі смертю, – як пише М. Ямпольський, – почасти можна пояснити передусім ослабленням циклічності в переживанні часу», який «все більшою мірою ставав схожим на нескінченну прогресію натурального ряду чисел». А «в такій абстрактно-лінеарній картині часу, що рухається з однієї безкінечності в іншу безкінечність, смерті», як би парадоксально це не

пролунало, «важко знайти собі місце», бо, на думку цього вченого, «смерть виявляється ніби елімінованою із темпоральної картини світу» [Ямпольський – 1998: 107].

Якщо транспонувати наведені роздуми на роман Олеся Ульяненка «Софія», то неважко помітити, що вони виявляються актуальними не тільки для змістів, пов'язаних із образом Лукаша і таких, про які частково вже йшлося вище, а й для основної сюжетної лінії твору, зумовленої присутністю у цьому дискурсі образу Софії.

Так, насамперед необхідно зазначити, що функціонування образу Лукаша, який, як здавалося, мав би упродовж усього твору виконувати роль того ж таки Харона-посередника, – раптом з неочевидних причин, про які можна тільки здогадуватися, перетворюється на мішень. Хоча треба визнати, що мішень з Лукаша вийшла досить, сказати б, вправною, а тому наполегливі намагання ще одного безіменного персонажа – майора-наркомана, який нібито і намагався сумлінно виконати наказ генерала, успіхом аж ніяк не увінчалися.

Відтак Лукаш залишився живим, а проте його основне, тобто персонажне завдання зазнало суттєвої трансформації, через що він перетворився на співвідповідального за загибель усіх тих численних і випадкових перехожих, які опинилися на шляху його на перший погляд безнадійної втечі.

Своєю чергою, важко не помітити, що згадана смертельна у прямому значені цього слова гонитва відбувалася на тлі дещо дивного ландшафту під, так би мовити, «кодовою назвою» «Місто синіх троянд», яка (назва) вказує на штучність у такий спосіб означеного топосу. І справді, «цей комплекс зі змішаними культурами побудували на березі Чорного моря кілька років тому шестеро олігархів». І «сюди вклали страшні гроші, але ще більші надумали на цьому наварити».

Отже, внаслідок усіх цих дивовижних перипетій і постав «мегаполіс за розмірами ледь не більший за столицю», що «його секретно зводили замалим не двадцять років. Це Софія знала, і це спочатку її цікавило – пройтися вулицями сімдесятих, щоб потім потрапити відразу в третє тисячоліття» [Ульяненко – 2018 (1): 184–185].

Та водночас у цьому періоді йдеться власне про темпоральний зсув, у якому, зокрема, попри смерть, що її щедро розсипає навкруги себе «чорний спецназ» [Ульяненко – 2018 (1): 183] майора, Лукаш залишається майже неушкодженим, і його, врешті-решт, рятує Софія, яка так само за химерним збігом обставин теж на диво вчасно опиняється у цьому фантастичному, чи, радше, фентезійному, місці/місті.

Таким чином, різноманітні пов'язання Лукаша із проявами смерті ніби охороняють його своєрідним невидимим «крейдяним колом», завдяки якому у випадку із цим головним героєм смерть ніби і дійсно елімінується із відповідної темпоральної частини світу, до якої причетний цей персонаж.

Стосовно ж образу Софії не можна не звернути уваги на те, що її історія передусім репрезентована інцестуальними мотивами, з яких ця історія починається, які пов'язані з безіменною матір'ю героїні і якими ця історія також і закінчується, хоча у цьому разі йдеться про умовну родину, що останню забезпечили для Софії Лукаш та Надія, з якими вона, проте, і мала власне статеві зносини.

Разом з тим протагоністка однойменного роману, на відміну від Лукаша, який лише виявляє свою причетність до смерті, стає не тільки свідком оної – наприклад, смерті своєї матері, яка вчинила суїцид і яка «у невимовно сліпучому білому світлі кухні висіла кольоровою комахою», а «екскременти гучно вивалилися з-під рясної спідниці на білу підлогу, і покійниця загойдалася» [Ульяненко – 2018 (1): 37], – Софія у подальшому роль спостерігача замінює на роль активної діячки, зусилля якої спочатку спрямовуються на випадкових та невинних жертв, а у фіналі роману і на себе саму, коли, «не вирішивши проблему свого життя» дівчина «спробувала повіситися» [Ульяненко – 2018 (1): 282].

Втім епізод, пов'язаний із самогубством матері, є надзвичайно показовим ще з декількох причин. Справа у тому, що наведена вище огидна картинка обтяжується додатково як відверто зацікавленим спостереженням Софії за мертвою матір'ю, так і появою у цей момент у її домі Лукаша, що опинився тут, властиво, у таємничий спосіб, але з очевидних еротичних мотивів, бо «він ішов,

призупинявся, навіть не думаючи, що скаже, що буде говорити їй, цій русявій бестії з випещеним тілом, розумними холодними очима. І його знудило так, що аж засмикалася простата» [Ульяненко – 2018 (1): 37].

Щобільше, у помешканні були присутніми і вітчим, з яким її пов'язують не тільки офіційні родинні стосунки, а і його педофільські інтенції щодо Софії, і брат дівчини, з яким вона перебуває в активній фазі інцестуальних взаємин. Та й сама дівчина зустрічає Лукаша «темною статуеткою», адже вона «була гола і стояла широко, на ширину плечей розставивши ноги на шпильках» [Ульяненко – 2018 (1): 37].

Така, безумовно, надмірна еротизація дискурсу смерті, поглиблена до того ж різноманітними девіантними конотаціями, є, на мій погляд, невипадковою тому, що ці протилежні за своїм змістом екзистенціали корелюють між собою у нерозривно-діалектичний спосіб не лише у психоаналітичній перспективі, хоча і останньої цілком достатньо, аби можна було упевнитися у тому, що смерть є не менш еротичною, ніж еротика смертельно небезпечною.

Та у будь-якому разі є абсолютно очевидним, що за таких умов немає жодних підстав сподіватися на можливість «гармонії зі світом», бо навіть певна форма суїциду не здатна гарантувати злагоди і несуперечливості. Зокрема, Н. Лоро показала, що у давньогрецькій трагедії самогубство героїнь через повішення – aiora – асоціюється з польотом птаха і звільненням або втечею [див. про це Лоро – 1987: 17–20]. Але в аналізованому романі відразливий натуралізм, з яким зображується повішена матір Софії, у дієвий спосіб заперечує навіть найскромніші позитивні конотації, що могли б виникнути у зв'язку із цим епізодом.

Щось подібне характеризує й еротичний складник роману, тому що, попри об'єктивно життєдайні чесноти, репрезентація еротики у творі позбавлена навіть натяку на вітально-стверджувальні інтенції – навпаки, сенс інцестуальних, інцестуально-педофільських і просто педофільських та зоофільських й інших збочених мотивів полягає у тотальному запереченні кожної можливої перспективи, свідченням чого є, наприклад, те, що «Лукаш відчув

<…> з тривогою приреченого на страждання юродивого», як «нудота світу проїла кишки» [Ульяненко – 2018 (1): 50].

Ще більш похмурим навіть на такому відчайдушному тлі є образ Софії, у погляді якої «можна було багато зрозуміти [і, вочевидь, не тільки Артуру] такого, що краще лишатися ідіотом усе життя, ніж осягнути всю її жахливу суть», позаяк «сонце висіло за її спиною великим міхуром, заповненим до краю кров'ю» [Ульяненко – 2018 (1): 88], а все це у парадоксальний спосіб корелювало са́ме з еротичною сферою. Так, «вона рвучко взяла <…> руку [Артура], вжикнула зіпером на своїх джинсах і засунула його долоню до себе в штани», запитавши, мовляв, «і що ти хочеш від неї? І він відповів те, чого вона зовсім не чекала. А може, знала, але вдавала із себе дурочку з дешевого коміксу.

– Дивлячись на неї, я бачу, як це місто засипає попелом. А будинки падають, як доміно. Трупи піднімаються разом з піщаними вихрами, а потім гепаються на землю…» [Ульяненко – 2018 (1): 88–89].

Тому й, либонь, не дивно, що у цьому контексті вчергове дається взнаки ще один несподіваний мотив – мотив страху, на відчуття якого радше було б сподіватися від жертв, а не від їхніх прийдешніх катів. Проте «насправді [Артур] таки перелякався <…> він сидів зі стиснутим у копійку очком за столиком, вирішуючи, збиваючи докупи. І тут він зустрів погляд. Вона дивилася на нього. І у нього все стиснулося» [Ульяненко – 2018 (1): 89]. Але, з іншого боку, не позбавлена цього відчуття і сама Софія, яка, ще будучи зовсім дитиною, «навчилася збуджуватися, контролювати збудження, але так і не знищила страх перед людьми» [Ульяненко – 2018 (1): 10].

Отже, страх так само, як і смерть, принаймні у цьому романі Олеся Ульяненка, виразно пов'язується з еротичною сферою, причому не тільки у разі неповнолітньої дівчинки чи хлопчика-підлітка, а й і у випадку із більш ніж дорослим Лукашем, що теж переживає стан, у якому «і страх того, що прийде, брав приском ерогенні зони» [Ульяненко – 2018 (1): 176].

Зрештою, мотив страху, як це не парадоксально, виявляється доволі продуктивним, тому що не тільки зумовлює, м'яко кажучи, неприємні відчуття чи обезвладнення тих, хто зазнає відповідних нападів, а й дозволяє вийти чи не на онтологічні узагальнення, які спадають на думку і Лукашу, і навіть безіменному майору-наркоману – людям, до речі, дорослим і за своїм суспільним статусом доволі поважним.

Так, наприклад, майора у певний момент, коли він, зокрема, був зайнятий переслідуванням Лукаша, «накрила непоправна ясність і страх людського буття. І він тихо, із сичанням, вилаявся». Бо «що далі буде з ним – він точно не знав. І це заганяло, чи не вперше в житті, в тиху гумову гавань страху» [Ульяненко – 2018 (1): 207].

Натомість Лукаш, розтинаючи труп якоїсь бідолашної дівчину, міркує про те, що, мовляв, «усі ми збоченці – в душі чи так просто», що «навіть у словах, навіть у добрих вчинках ми маємо зрозуміти, що дії пересилюють слова, коли слова не спонукають на діло», і що те, що він промовляє подумки – це «майже тобі Христова заповідь, але уніфікована на сучасність». А надто – «він укотре вловив: він думає про це, тобто про Бога і смерть. Як і про любов» [Ульяненко – 2018 (1): 117].

До цього хору доморощених філософів, чи, сказати б краще, філософів з примусу, безпосередньо долучається і невідомий наратор, який ніби узагальнює усі попередні образно-мудрагельні екзерсиси і стверджує, що «у кожній простоті вчинку закладений фактор неминучого жаху», а також додає і зовсім вже парадоксальну думку, за якою «страх створив людину, а вона перестала боятися Бога» [Ульяненко – 2018 (1): 244].

Таким чином, у романі Олеся Ульяненка йдеться про трикутник, який становлять три різнотипні феномени: смерть, еротика і страх, що на перший погляд не повинні і не могли б утворювати жоден спільний простір хоча б тому, що страх як суперечить еротичним пристрастям, які, своєю чергою, об'єктивно спрямовані на елімінацію страху, бо він унеможливлював би реалізацію цих пристрастей, так і певною мірою убезпечує (страх) перед смертельними загрозами.

Принаймні страх мав би нібито дисонувати з окресленою диспозицією, але нічого подібного не відбувається, позаяк причина цього полягає у тому, що, як вважає М. Ямпольський, страх може, зокрема, зумовлюватися «відсутністю простору між» суб'єктами. І, навпаки, «дистанційованість, перспектива» [див. про це Ямпольський – 1996: 65], на думку цього автора, – са́ме вони здатні убезпечити від численних загроз.

Отож, як мені здається, роман «Софія» ґрунтується на суцільній відсутності будь-якої дистанції, що досягається передусім через заперечення, власне, еротичності, яка передбачає хоч мінімальну відстань, – заперечення за рахунок натуралістичого утілеснення дискурсу, внаслідок чого явища перетворюються на свою протилежність.

Відтак, на переконання М. Ямпольського, «руйнація відстані між переслідувачем і переслідуваним зумовлює метаморфозу і того, за ким ведеться спостереження, і метаморфозу самого спостерігача» [Ямпольський – 1996: 66]. А в умовах аналізованого роману Олеся Ульяненка це означає, що якщо, з одного боку, еротична дистанція долається відвертою і переважно збоченою сексуальністю, то, з іншого боку, Софія разом зі своїми посіпаками, будучи безпосередньо причетними до колективних знущань та вбивств невинних жертв, аж ніяк не випадково фільмують свої злочини. Бо їм ідеться про підсвідомо-паліативний спосіб встановлення візуально-темпоральної дистанції, аби хоча б умовно заперечити та відновити порушену перед тим дистанцію художньо-реальну. У цьому ж ряду міститься, вочевидь, і метаморфоза, яка сталася з Лукашем, що спочатку був зайнятий трупами людей, а згодом вдався до копирсання у мертвих тілах дельфінів. Але в обох випадках йдеться, на моє переконання, про страх перед смертю і життям та про намагання подолати цей страх, а отже, утвердити життя і заперечити смерть.

Звісно, може видатися більш ніж сумнівним кривавий спосіб, у який ці спроби реалізуються. Та якщо подивитися у фіналі роману на буцімто щасливу сім'ю, «життя» якої «наближалося до ідеального»: «світлова батарея давала світло, гарячу воду і все необхідне для життя. За два роки Софія виросла в дорослу жіночку. Вона

багато що розуміла» [Ульяненко – 2018 (1): 281], – але при цьому взяти до уваги, що «одного разу Лукаш підвів голову і побачив: чиїсь ноги теліпаються у повітрі», адже, як виявляється, «то спробувала повіситися Софія» і «залишила записку», у якій ствердила, що «немає нічого – ані радощів, ані щастя» [Ульяненко – 2018 (1): 282], – то тоді навіть у найзапекліших скептиків не стане аргументів, аби заперечити тезу, за якою, либонь, краще вже удавитися, ніж жити таким «наближеним до ідеального» життям.

Натомість, зважаючи на увесь попередній зміст роману «Софія», можна дійти ще однієї парадоксальної думки про те, що якщо жити не «наближеним до ідеального», а повноцінним життям, то тоді його треба присвячувати смерті чи принаймні її подоланню. І друга частина роману із прикметною назвою – «Принцеса води», за окресленої перспективи не тільки втрачає на своїй, сказати б, таємничості, – вона також слугує опосередкованому підтвердженню попередньо сформульованих висновків остільки, оскільки ця частина теж становить предметний спосіб на заперечення дистанції – тільки цього разу темпоральної.

А тому миготіння років, вписаних в один художній час, та ще й за наявності у них відчутних автобіографічних конотацій, трансформують пропонований дискурс у єдино можливу для автора спробу подолати смерть.

Причому йдеться аж ніяк не про подолання через шизоїдно-суїцидальний випадок, який трапився якось «в одному місті атомників-енергетиків», коли «дві дівчинки по тринадцять років підійшли до підлітків, загадково усміхнулися і, тримаючись за руки, піднялися на дах дев'ятого поверху», а, «постоявши на краю, вони стрибнули, тримаючись за руки, донизу» [Ульяненко – 2018 (1): 243].

Про шукане подолання йдеться на ґрунті постмодерністських засад, які, на думку Ж. Бодріяра, прагнучи «відмінити смерть[,] нагромаджують мертве на мертве і які є одержимими смертю як своєю метою» такою мірою, що змушують «служити смерті» не тільки «ерос», а й навіть «процес культурної сублімації як манівці на шляху до смерті» [Бодріяр – 2000 (1): 273; див. про це також Маркузе – 2003].

РОЗДІЛ 14.
«І СПІВАЛИ» «ПЕРЛИ І СВИНІ»

І «співали» так, що мені знову спало на думку: автор більш ніж очевидно намагається вийти за рамки власного стилю, але цього разу йому йдеться не про трансгресію, а, либонь, про дифузію, причому насамперед стильову, коли майже реалістична оповідь про насильницько-криваві та садистично-канібальські будні чи не останнього романтичного, себто так званого Чорного, континенту розривається напівантиутопічним і напівфентезійним симбіозом, який гарантовано та невідворотно зумовлює когнітивний дисонанс.

Са́ме дисонанс, детермінований, зокрема, образними експериментами на кшталт того, що, наприклад, «Риту негайно захотіли спарувати з принцом, подібним до зеленої жаби, з чоловічою головою, ластами і п'ятьма кінцівками. Але Рита сказала „фі"» [Ульяненко – 2018 (2): 89]. Або того, що «панагійці були гермафродитами, а коли ще й соромилися, то ховали у живіт, як страуси у пісок, голову» [Ульяненко – 2018 (2): 96]. Або вже й взагалі на кшталт чогось такого, що лежить і зовсім за будь-якими межами. Як-от тоді, коли до протагоніста-оповідача «підкотився колобок з іншої сторони парламентарів і пропукав фіалковим запахом і фіолетовим світлом частину з опери Верді» [Ульяненко – 2018 (2): 120].

Отож апокаліпсис, на який так довго «чекали» «адепти» моторошної сильветки письменника, нарешті стався! Але розпочався він не з руйнації Києво-Печерської Лаври на початку 1990-х рр., а з того, що «2013 року» повторилася сумнозвісна історія Нью-Йоркських башт-близнюків, які було знищено внаслідок терористичної атаки 11 вересня 2001 року, – проте у разі із романом Олеся Ульяненка «Перли і свині» «радянська ракета, вірніше колишня ракета СС-20, що нині невідомо кому належала, піднялася з обнульованого простору і, вібруючи усім своїм зеленим і богохульним тілом, кинула невиразну полудневу тінь на нудно дрімаючу

Європу, пролетіла і врубилася в Ейфелеву вежу, що у Парижі» [Ульяненко – 2018 (2): 4].

Проблема, однак, полягає у тому, що подальший зміст цього твору майже не корелює із довгоочікуваним початком кінця у зачині роману, бо, за великим рахунком, спільного між ними тільки те, що наратив і про знищення символу Парижу, і про подальші невірогідні події снує один і той самий оповідач – пан Лісовські, «виконавчий директор», принаймні на початку «Третьої світової війни», певного «мультимедійного центру» [Ульяненко – 2018 (2): 3].

Либонь, са́ме тому О. Шинкаренко висловив припущення, за яким «український письменник дійшов до естетики кібер-панку природним шляхом», а отже, критику було «дуже цікаво спостерігати, як цей чужий українській літературі жанр може прижитися в наших краях. Адже кібер-панк – це дітище сучасної буржуазної культури країн так званого «першого світу», де існують транснаціональні мега-корпорації» [тут і далі цит. за Шинкаренко].

Прикметно, що наведене припущення О. Шинкаренка ані підтвердити, ані спростувати переконливими аргументами буде навряд чи комусь до снаги, тому що це якраз той випадок, коли у художньому творі синтезовано настільки відмінні естетичні первні, що навіть найбільш карколомні й оригінальні ідеї стосовно відповідних літературних феноменів заслуговують, щонайменше, на увагу.

Так, цитований автор, крім кібер-панкової жанрової ідентифікації аналізованого роману, стверджує також, що:

- по-перше, «письменник не став перетворювати свій роман на геополітичну аналітику на основі ретельної документації реальності, він одразу ж взявся до карнавальної естетики»;
- по-друге, «світ роману „Перли і свині” – це світ трохи інфантильного героя, охопленого підлітковою сексуальною гарячкою, мізогінією одночасно із ідеалізацією умовної Дами Серця і расизмом», а «крім того, у романі є ще й особливі маркери часу, цілком зрозумілі ще 20–30 років тому, які тепер перетворилися на шифри і потребують коментарів», і «навіть численні русизми

книжки працюють на створення цієї картинки, бо без них світ тих часів не виглядав би цілком органічним»;

- по-третє, «читач вимагає гиньоля, театру жорстокості, розправ, знущань, зґвалтувань, відра з геніталіями, і автор дає йому це, але сама стилістика зображення – мультиплікаційна»;
- учетверте, «за своєю макабричною побудовою роман Ульяненка іноді нагадує „Кандида" Вольтера, головний герой якого також рухається в умовному просторі, де криваві вбивства і екзотичні зґвалтування чередуються[31] із вишуканими бенкетами, де, на жаль, як в „Перлах та свинях", не подають українських борщів»;
- уп'яте, «під час читання роману Ульяненка» О. Шинкаренку «спадає на думку» ще «один автор» – «це, звісно, Томас Пінчон», тому що «у цих двох письменників спільний підхід до створення тексту, який наповнений подіями, що своїм безперервним шумовинням нагадують піну». Через це «подій та предметів надто багато, вони буквально скупчуються у кожному реченні так надмірно, що вже нагадують велетенську купу на звалищі»;
- ушосте, «особливістю кібер-панкової естетики „Перлів і свиней" є також жінки. Вони завжди з'являються та діють як інструменти задоволення та ознаки престижу. Можна сказати, що вони є певними кіборгами цієї книжки. Кіборгами в тому сенсі, що вони не зовсім люди». Внаслідок цього і «описи сексу в романах Ульяненка більше за все нагадують описи комп'ютерних ігор. Жінки в них – тільки набір пікселів на екрані, який має скластися таким чином, щоб викликати ерекцію гравця»;
- і, нарешті, усьоме, «роман „Перли і свині" лише має деякі ознаки кібер-панку, а по суті не є кібер-панковим. Визначити жанр цього тексту взагалі складно. Швидше це казка, яка через надмір актуальних деталей та уламків культурних артефактів перетворюється на сучасний міф». І тому, робить висновок критик, «очевидно, що письменник написав цей роман задля втечі від реальності, в якій він не бачив нічого вартісного для втілення у книжці».

[31] Подається зі збереженням авторської стилістики та пунктуації.

З більшістю перелічених характеристик, сформульованих О. Шинкаренком, можна було б погодитися, крім, звісно, уявних вимог читачів – бо, з одного боку, навряд чи критику достеменно відомо, чого хоче український читач, а з іншого – Олесь Ульяненко ніколи не належав до тих письменників, які хоч рядок написали б на догоду публіці. Проте у фіналі свого допису О. Шинкаренко заперечив майже усе, про що йому йшлося в основній частині.

І все ж таки наведена критична рефлексія залишається, як на мене, цілком прийнятною хоча б тому, що її автору залежить на адекватній рецепції художнього твору, а не суспільно-етичного трактату із відчутним релігійним присмаком, як це можна виснувати із міркувань О. Солов'я, який, зокрема, зазначив, що «Ульяненко, як правдивий експресіоніст, тривалий час лякав нас деформованою суспільною сутністю, подаючи відверто ґротескні образи й інші ніби-то[32] потворні винятки, а насправді, – виключно узагальнені явища та чітко схоплені ним тенденції, які мали місце в житті українського суспільства 1980-х – 2000-х років», і, «нарешті, в останньому своєму романі він дійшов до логічного для експресіоніста жанру алеґоричного роману» [Соловей – 2013: 25; див. також Соловей – 2018 (1); Соловей – 2018 (2)].

Звісно, важко не погодитися із О. Солов'єм у тому, що «в назві твору закладена концептуальна, ґрунтована на Святому Письмі, антитеза: перли і свині» [Соловей – 2013: 25], тим більше що у книзі і справді згадується відповідний вислів стосовно «метання перлів перед свинями» [Соловей – 2013: 26]. Але на який підставі цей автор робить висновок про те, що, мовляв, «маємо алеґоричне узагальнення, а у підсумку вимальовується умовна історія свинства. (Не пов'язана жорстко не лише із конкретним хронотопом, але навіть із нашим звичним і природнім виміром існування. Історія свинства пов'язана виключно зі свинями, тобто – з людьми та їх звичками)», – для мене залишається незрозумілим, причому з багатьох причин.

[32] Подається зі збереженням авторської стилістики, орфографії та пунктуації.

Так, стверджувати наявність у романі прозорої і послідовної історії не має змоги тому, що роман упосліджено не тільки часовими зсувами, а майже суцільним темпоральним хаосом. Щось подібне характеризує й організацію простору у творі, внаслідок чого хронотоп набуває дивного штибу, особливістю якого є те, що, попри наявність у романі цілком упізнаваних часопросторових позначок, цей хронотоп діалектично заперечується, тобто ніби втрачає на актуальності, зумовлюючи, таким чином, домінацію подій та описів.

Втім виявляється, що навіть цього недостатньо, аби, наприклад, чітко ідентифікувати роман у жаровому сенсі. Зокрема, невдалі спроби у цьому плані належать не тільки О. Шинкаренку, який у підсумку своїх роздумів все ж таки заперечив так звану кібер-панкову природу твору Олеся Ульяненка, – невдачі зазнали і відповіді зусилля О. Солов'я. Зокрема, останній спочатку ствердив, що «роман „Перли і свині" провокує інтелектуальними й чуттєвими рисами прочитати його, як антиутопію, – настільки неймовірними у своїй жорстокій безглуздості виглядають події, частково винесені в незнаний нам хронотоп – власне, не в інші часи і краї, а до іншого виміру, який існує паралельно з тим, у якому мешкає та просувається своєю кривавою історією відоме нам людство» [Соловей – 2013: 30].

Проте критик змушений визнати, що «це не зовсім так. Антиутопія – це коли автор показує дорогу, якою не можна йти; це – ніби розвідка боєм, яка все з'ясовує». А отже, на його думку, «клясичні антиутопії були покликані попередити суспільство про майбутню небезпеку, яка вже зароджувалась у надрах суспільного життя, й письменники чи не першими поруч із філософами помічали небезпеки соціяльно-політичного й техноґенного кшталту». Натомість «„Перли і свині", за жанром, не є чистою антиутопією. Бо письменник, значною мірою, показує читачеві шлях, яким ми уже пройшли, а питання нашого майбутнього по суті залишив відкритим, сповістивши лише про початок Третьої світової війни на початку 2013-го року» [Соловей – 2013: 30].

Відтак О. Соловей висловлює ще одне припущення, за яким «алеґоризм роману є настільки прозорим і доступним, що текст

буквально починає апелювати до жанрового уточнення в напрямку роману-памфлету. Зрештою, основні ракурси й рамки саме цього жанру спостерігаються з перших сторінок твору, на яких кияни спокійно спостерігають за початком Третьої світової в січні 2013-го року. В романі безліч саркастичних реплік, які сприймаються читачем сливе метафізично, принаймні з неодмінним етичним підтекстом» [Соловей – 2013: 30]. І з усіма цими спостереженнями, звісно, неможливо не погодитися.

Але, по-перше, наявність в аналізованому романі елементів памфлету аж ніяк не свідчить про те, що у цьому разі йдеться про автентичність жанру так само, як і наявність у творі елементів жанру кібер-панку чи антиутопії не доводять приналежність роману до згаданих генологічних різновидів.

По-друге, памфлет передбачає не тільки тотальну гротескність, а й саркастичність зображення певної художньої дійсності у той час, коли у романі Олеся Ульяненка цими різновидами пафосу справа не обмежується, внаслідок чого на зміну саркастично-гротескному наративу приходить, наприклад, нейтрально-епічний опис подій або і зовсім більш ніж ліричний тип оповіді.

І у зв'язку із цим, по-третє, присутність у буцімто памфлеті елементів жанру кібер-панку й антиутопії, а також згаданий О. Солов'єм епіграф, у якому йдеться про те, що «ми замикаємося в собі, як у чорній могилі», і що нас «ніхто не зупинить, бо на тому кінці нас чекає світло» [Ульяненко – 2018 (2): 3], і зміст якого (епіграфу) перегукується із однією із фінальних фраз книги: «надії мало. Але <…> На тому кінці нас чекає світло» [Ульяненко – 2018 (2): 184], – отже, все це засвідчує неможливість кваліфікувати роман Олеся Ульяненка як роман-памфлет.

Відтак за окреслених обставин намагання О. Пуніної визначити цей твір таким, який «є типово експресіоністичним романом, а за естетичною спрямованістю – алегоричним романом» [Пуніна – 2016: 219], – вже не витримують жодної критики хоча б тому, що не тільки олівець інколи означає просто олівець, а й образи драконів можуть означати винятково образи драконів – зауважте, не динозаврів, не саламандр, і навіть не хуралів – драконів.

Сказати б інакше, мені не дуже зрозуміло, про яку експресіоністичну алегоричність ідеться науковиці, втім якщо О. Пуніна має на увазі навіть ту ситуацію, коли «Ізраїль Бек випускав з дупи вогненних драконів» [Ульяненко – 2018 (2): 68] або коли «маленькі дракончики стали пурхати над нашими головами», а «один сів на плече Рити і лизнув її щоку язиком» [Ульяненко – 2018 (2): 128], то і тоді стверджувати, що ці образи натякають на неабиякий суспільно-політичний підтекст, буде очевидним перебільшенням.

Щобільше, за такої перспективи не надто вірогідно та переконливо виглядають і припущення стосовно памфлетного характеру роману (із чим О. Пуніна також солідаризується з О. Солов'єм), оскільки якщо письменник у вигляді в цілому симпатичних образів тварин репрезентував, за літературознавицею, «імморалізм сучасної української владної верхівки, бізнес-структур» [Пуніна – 2016: 220] і т. д., то сподіватися на те, що йому вдасться «пробудити в читачеві почуття внутрішнього опору несправедливим обставинам», до того ж «узаконен[им] громадською думкою» [Пуніна – 2016: 221], – не має жодних підстав.

А тому і «фантастичність у романі О. Ульяненка, у яку вмонтовано персонажі-люди», ***не*** «набуває викривального і прогностичного функціонального навантаження», та і буцімто «алегоричні фігури істот, які заселяють острівну і материкову поверхню», ***не*** «уособлюють» ***ані*** «людські якості, переважно негативні», ***ані*** «шаблони соціальної поведінки», ***ані*** «інтереси певних суспільних груп» [Пуніна – 2016: 225–226].

Адже не можна всерйоз вважати, що пародійні та здебільшого кумедні персонажі, як-от, наприклад, «королева – безхвоста, руда, як лисиця, з опущеними кутиками уст», і «король <…> – буркотун і реготун, бо міг сміятися навіть із сірникової коробки» [Пуніна – 2016: 226], – надаються на уособлення «художньо змодельован[ої] тоталітарн[ої] (імперськ[ої]) систем[и], де страх стає невід'ємним елементом управління» [Пуніна – 2016: 227].

Звісно, у романі Олеся Ульяненка «Перли і свині» так само, як і в інших його творах, не бракує зображення численних смертей, а навіть кривавих масових мордів. Проте навіть за об'єктивно

найтрагічніших обставин, пов'язаних із «революцією» та «громадянською війною», надзвичайно важко позбутися враження, що і у цьому разі відповідні картинки упосліджені, щонайменше, мультиплікаційністю чи принаймні якоюсь дитячою іграшковістю.

Так, з одного боку, перший «бій тривав до ранку, вкривши підніжжя піраміди незчисленними трупами. Живі від утоми падали і засинали прямо на місці бою. Але за три години все повторилося <…> і <…> Тоді Абрахам Лі застосував артилерію, яку тримав до кінця», внаслідок чого «купи розірваного м'яса, руки, ноги, тулуби, що ще вібрували, посипалися з крихтами піраміди на землю». І все це під «вереск, крики, дим і вогонь» [Ульяненко – 2018 (2): 176].

Втім, з іншого боку, «хвиля не зупинялася» [Ульяненко – 2018 (2): 176], і «ставало зрозумілим, що відступати буде нікуди і ніхто не відступить. Народ усе прибував і прибував. І йшов просто голіруч на цитадель. У дію йшли вила, зуби, кігті, вогнепальна зброя і зброя динозаврів, заряджена отруйними комахами» [Ульяненко – 2018 (2): 177].

Отож як тільки у цих батальних, на кшталт епічних полотен К. Брюлова сценах з'являється згадка про динозаврів, що стають на прю пліч-о-пліч, наприклад, із Ізраїлем Беком та іншими представниками роду людського, ситуація відразу ж набуває зовсім іншого виміру. І тому хоч «динозаври по груди ходили в крові, наче у червоній річці. Ворогові [вони] не давали передихнути ані на хвилину», а, щобільше, «динозаври з фанатизмом ішли на смерть, аби дістати жерця і чорного, щоб у них було багато хрум-хруму». І «вал накочував за валом» [Ульяненко – 2018 (2): 177]. Та йняти віру поважності процитованого наративу я все ж таки не став би. Адже за окресленої перспективи йдеться винятково про те, що зображення нестандартних дійових осіб, помножене на виразну і цілком очевидну, хоч у певному сенсі і макабричну іронію, призводить до результату прямо протилежного від бажаного.

Врешті-решт, загальна композиційна конфігурація роману опосередковано також свідчить на користь запропонованої щойно візії остільки, оскільки, попри апокаліптичні події на початку твору, вони, на щастя, не призводять до очікуваного найгіршого

результату, а, навпаки, як про це можна дізнатися із постскриптуму, протагоніст роману продовжує навіть утримувати «офіс на Хрещатику». Своєю чергою, хоч «Європа задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко вже набирала темпи». І, щонайголовніше, «з вікна офісу [Лісовські] часто бач[ить] зеленооку дівчину, красуню, один в один Риту» [Ульяненко – 2018 (2): 183–184].

Таким чином, якщо у цьому проміжку і сталися якісь глобальні події, то все одно головному герою залишилося не так вже й мало: зокрема, спогади про його кохану і надія, що «зеленоока дівчина [якось] зупиниться біля [його] дверей» [Ульяненко – 2018 (2): 184]. А це, безумовно, ґрунт. Принаймні для того, аби вважати, що всі ті невірогідні й карколомні наративні екзерсиси, якими роман Олеся Ульяненка сповнений вщерть, можна і треба розглядати винятково як результат нічим не обмеженої художньої уяви, носій якої, либонь, у певний момент вирішив, що надійшов найвищий час, аби не обмежувати свій творчій потенціал, не тримати його у стійлі власноруч обраної зумовленості та детермінованості і не нависати над ним із налигачем, щоб цей потенціал, не дай Боже, не перетворився на якусь міну уповільненої дії, яка згодом могла б загрожувати зруйнувати зсередини все і усіх, що і які зазіхали б на обмеження її свободи.

Сказати б інакше, Олесь Ульяненко ніби видав індульгенцію Олесю Ульяненку, якою останньому відпускалися усі літературні гріхи, вільні і невільні, а також свідомі і несвідомі.

Звісно, спираючись на національно-літературну традицію, дуже кортить назвати цей досвід феєрією, але навряд чи когось треба переконувати у тому, що Лісовські – це не Лукаш, а Рита – на аналогію з образом Мавки надається ще менше. І тому я припускаю, що жанр аналізованого роману «Перли і свині» можна було б позначити як роман-фантасмагорію, який становить довільний та, щонайменше, несистематичний симбіоз найрізноманітніших художніх факторів, чинників, елементів, а навіть тенденцій та аспірацій, через що аналізований твір яскраво і надзвичайно гостро актуалізував стару, як літературний світ, проблему – проблему співвідношення реальності та художньої фікційності, чи, сказати

б інакше, сформульовану ще Платоном та Аристотелем проблему мімезису.

Отже, як відомо, положення про шуканий феномен, який становить чи не найважливіший аспект сутності мистецтва, було сформульовано ще Аристотелем (у його славетній «Поетиці») [див. Аристотель – 1978], і разом з більш ранніми ідеями Платона (окресленими у не менш славетній «Державі» останнього) [див. Платон – 1957] розмисли обох філософів з цього приводу суттєво вплинули на світове мистецтвознавство. Однак з того часу, певно, тільки у добу класицизму, як зазначає Ю. Мінералов, «у сфері теорії спостерігалася <…> одностороння абсолютизація міметичної сторони у мистецтві, і мистецтво, в засаді, було ототожнено з наслідуванням» [Мінералов – 1999: 187].

Пізніше зацікавлення вчених феноменом мімезису помітно послабилося, і якщо не зважати на фундаментальну працю Е. Ауербаха [див. Ауербах – 2000], безпосередньо присвячену міметичному у літературі, то ця проблематика довгий час продовжувала перебувати на маргінесі сучасного літературознавства. А втім, на думку Ю. Мінералова, «міметичне начало становить, безумовно, *реальний* [курсив авт. – Ю. М.] компонент художньої діяльності; питання полягає лише у мірі його значимості» [Мінєралов – 1999: 187]. Зокрема, цей автор у своїй книзі предметом спеціального розгляду обрав питання щодо мімезису у стилі. Але у будь-якому разі дослідник має рацію, коли стверджує, що «якщо літературознавець нехтує [цим началом], то це означає, що він втрачає зі свого поля зору певні об’єктивні феномени і заздалегідь робить картину, яку спостерігає, неповною» [Мінералов – 1999: 187].

Зрештою, неоднозначність та складність щодо розуміння феномену мімезису були закладеними чи не від початку його ідентифікації. Адже позиції фундаторів цього поняття – Платона та Аристотеля – аж ніяк не були ідентичними. Так, на думку Платона, не існує повного мімезису, тому що останній завжди є частковим, тобто йдеться про те, що наслідування охоплює лише частину цілого, а не все ціле.

Крім того, наслідування не може мислитися і як імітація, якщо, звісно, розуміти імітацію як обмежене наслідування, себто як наслідування, що передбачає, на противагу відтворенню цілого, відтворення тільки однієї риси в об'єкті імітації. Внаслідок цього В. Подорога тлумачить ідеї давньогрецьких філософів у такий спосіб: наслідування як відображення означає, що у структурі первісного мімезису є певна перешкода, яка забезпечує для людини можливість індивідуалізуватися, наприклад, за рахунок подвоєння себе у дзеркалі або у тому, що може служити за дзеркало. Це, зокрема, може бути театральна сцена, кінематографічний екран чи власне літературний твір, які нібито наслідують реальні події або реальних осіб.

Однак насправді наслідування (або мімезис) не є відображенням дійсності – воно й справді є наслідуванням дійсності, оскільки демонстрація нібито дійсності призводить лише, за висловом В. Подороги, до поширення її фантазму, а цей фантазм або симулякри водночас містять у собі і саму дійсність, і надзвичайно дієвий спосіб її (дійсності) приховування [див. Подорога – 1999], чи, за моєю версією, діалектичного заперечення.

Разом з тим варто зазначити, що не такі вже й часті звернення до проблематики мімезису, які мали місце в історії культури, набули у XX столітті дещо несподіваних наслідків, оскільки у цей період виникло уявлення ще про одну форму мімезису, про яку не згадували ані Платон, ані Аристотель, – йдеться, зокрема, про так званий негативний мімезис.

У цьому контексті, перш за все, необхідно згадати теорію «безчуттєвої подібності» («ansinnlichen Ahnlichkeit»), яку у 30-ті роки минулого століття було розроблено німецьким філософом культури В. Беньяміном у його «Праці про пасажі» («Passagen Werke»). Так, В. Беньямін, аналізуючи масову культуру епохи Луї Бонапарта, ввів принцип, за яким масова свідомість наслідувала мертвому фетишу товару. На думку В. Беньяміна, сфера споживання у цю добу набула характеру просто тотального ідолопоклонства мертвому, що тиражувалося та постійно повторювалося за допомогою техніки [див. Беньямін – 1984: 34–42].

Близькими до теорії В. Беньяміна були й ідеї його сучасника Р. Кайуа, який у результаті своїх етологічних студій запропонував матеріал, що за своїм змістом наближався до беньямінівської моделі мімезису. Суть цих ідей, які узагальнено можна окреслити як мімезис «мертвого», або наслідування мертвому, полягала у такому: у природі існують такі форми наслідування, які спричинюються прагненням тварини зникнути або розчинитися, «обернутися на мертве» та «використати захисне забарвлення середовища». Однак вражаюча здатність до «удавання» не може і не повинна, на думку Р. Кайуа, сприйматися винятково з точки зору виживання виду [Кайуа – 1972: 14–17] – прикметним у цьому разі є і те, що А. Бергсон визначав як «elan vitale», тобто те, що тварина намагається досягти якнайбільшої безпечності свого існування шляхом імітації неживої природи – імітації «мертвого» [Бергсон – 1946: 27].

Проте найбільш докладно, хоча й у протилежному щодо висновків В. Беньяміна та Р. Кайуа напрямку, поняття негативного мімезису обґрунтував німецький філософ Т. Адорно. Протиставляючи це поняття сучасним йому формам аристотелівської естетики (естетики «реалістичної»), він вважав, що необхідно відновити первісне, непоняттєво-міметичне ставлення до реальності, яким людина була наділеною ще за архаїчних часів. Але при цьому треба мати на увазі, що така форма мімезису не може розумітися ані як «ars imitatur naturam» Аристотеля, ані як наслідування чомусь вже даному, що застигло у формі естетичного, етичного або наукового ідеалу. А це означало, що мімезис залишався наслідуванням, але наслідуванням тому, що «вже» чи «ще» не існує, тобто наслідуванням тому іншому, що залишилося в архаїчному минулому, коли людина перебувала у духовно-соматичній єдності з природою.

За таких обставин первісне ставлення людини до природи визначається Т. Адорно як «здатність жахатися будь-чого (irgend zu erschauern)». І у результаті філософ формулює парадоксальну думку, відповідно до якої «ratio без мімезису заперечує саме себе», тому що, як вважає Т. Адорно, мімезис є формою людського ставлення до природи за посередництвом страху, себто формою негативної психоміметичної реакції. Са́ме у жестах заперечення, які

є нібито спрямованими на об'єкт, що викликає жах або страх, і постає антропограма міметичних відношень з об'єктом, завдяки яким об'єкт забезпечує, так би мовити, «свою присутність у свідомості» [Адорно – 2011: 53].

Сказати б інакше, мислення просто не могло б розвиватися без переживання суб'єктом «болю», «страху», «жаху» чи «відчаю». Адже жест конкретно спрямованого заперечення і дозволяє виявити в об'єкті жахливе, але водночас, відтворюючи це жахливе, прийняти його, «дозволити йому увійти» у свідомість, аби у такий спосіб – у якості об'єкту, що вже не навіює страх, – відкинути його та позбутися цього страху. Цей жест є нічим іншим, як іннервацією об'єктивної мови об'єктів, фізіогномічною, або психоміметичною, трансформацією предмету, що викликає страх, на об'єкт, якого позбавлено здатності цей страх породжувати [Подорога – 1999].

У зв'язку з усіма цими ідеями, що дають змогу обґрунтувати поняття негативного мімезису, В. Подорога зазначає, що нова негативна естетика Ш. Бодлера, творчість Ф. Кафки, театр абсурду С. Беккета, музика Нововіденської школи в особах А. Шонберга, А. Берга та ін. репрезентують надзвичайно глибоку кризу психоміметичного переживання. Ця нова естетика спочатку сприймає її як страшну драму, як фатальну загрозу міметичному відчуттю людиною оточуючого світу, як повне та остаточне психопротезування чуттєвості. Але разом з тим, – продовжує російський філософ, – у цій затяжній кризі є і благо, бо са́ме на її основі постають та формуються нові правила естетичної гри. Зокрема, відміняється попередній статус Реальності та поступово відбувається Віртуалізація усіх сфер переживання подій Тіла» [Подорога – 1999].

І О. Соловей, і О. Пуніна, як я це неодноразово показував вище, більшість своїх розвідок ґрунтують на переконанні, за яким Олесь Ульяненко керується настановами експресіоністичної естетики. Відтак наведені щойно рації мали б, певно, додатково підтверджувати адекватність та переконливість підходу цих науковців, проте у разі із романом «Перли і свині» необхідно взяти до уваги очевидно іронічний штиб відповідного художнього дискурсу, позаяк

іронію у цьому творі репрезентовано такою мірою, що вона навіть нівелює його більш ніж відчутні саркастичні інтенції.

Так, анігіляція будь-якої модерністсько-імпресіоністичної поважності починається вже із самої назви роману, бо, попри її алюзивність, що і справді нав'язує до біблійного виразу, редукція висловлювання, яке стало крилатим, призводить до очевидної змістової трансформації (пор.: «Не давайте святого псам, і не розсипайте перел своїх перед свиньми, щоб вони не потоптали їх ногами своїми» (Мт. 7: 6)), через що протиставлення «перел» і «свиней» виявляється заміненим об'єктивно-граматичним урівнюванням цих двох понять.

А отже, «перли» ***і*** «свині» перетворюються на такі собі домірні один одному феномени, як, наприклад, «Червоне і чорне», або «Війна і мир», або «Ґоґ і Маґоґ», та через свою антиномічність набувають, до того ж, відчутно іронічного характеру, що вже у цілком безпосередній спосіб обґрунтовується текстом, у якому або іронічна інтонація супроводжує розповідь про небезпечні пригоди протагоніста на африканському континенті, або сюжет виявляється спрямованим на розповідь про тваринок та казкових створінь, що населяють два острови та Панагію, «суперконтинент, зелений, як аптечний спиртовий розчин» [Ульяненко – 2018 (2): 89].

Звісно, ніхто і нікому не заважає у зображених у романі під назвою «Перли і свині» образах, наприклад, динозаврів чи колобків вбачати «імморалізм сучасної української владної верхівки». Але у мене немає сумнівів у тому, що використання у літературних творах ще з часів Езопа, з одного боку, образів тварин, а з іншого – образів казкових істот поза їхнім природним середовищем/дискурсом, – така стратегія неодмінно зумовлює іронічний ефект, який набуває вирішального значення стосовно впливу на загальний пафос відповідних художніх зразків.

Внаслідок окресленої міметичної перспективи, – якими б інтенціями при цьому не керувався б чи не надихався б автор аналізованого роману, – об'єктивний стан речей свідчить про те, що тілесна репрезентація зображених у творі істот і справді спричинює акцептацію жахливого через його іронічне заперечення-сприйняття.

А щобільше, у такому контексті, м'яко кажучи, дещо штучним виглядають якраз ті епізоди і сюжетні ходи, які буцімто відтворюють і у яких нібито знаходять відображення реальні події, пов'язані, наприклад, із постаттю «чорношкірого і харизматичного Сандея Аделаджі» [Шинкаренко; див. також Камиш], засновника і лідера релігійної секти, або так званого «Посольства Божого» у Києві.

Справа у тому, що діяльність цієї квазірелігійної організації са́ме у реальності набула виразного пародійно-іронічного штибу, особливо після того, як до її діяльності долучився, сказати б, ексцентричний Київський міський голова і голова Київської міської ради у період із квітня 2006 р. по липень 2012 р. Л. Черновецький. А тому, потрапивши у сюжет роману, ця карнавальна історія, по-перше, вже за замовчуванням набула гротескного кшталту, а по-друге, додатково вплинула на, так би мовити, глобальну іронізацію художнього дискурсу.

Сказати б інакше, твір української літератури, у якому функціонує персонаж на ім'я «Абрахам Лі», навіть якби цей самий «Абрахам Лі» і не був би змушеним через силу обставин на певному етапі своєї романної біографії «стоя[ти] раком і віта[ти] таким робом дуже поважних людей» або після того, як «правитель підняв громіздкого крокодилячого хвоста», «туди тричі і поцілува[ти] <…> правителя» [Ульяненко – 2018 (2): 139], – отже, і без цих, далебі, фантасмагорично-ірнічних надмірностей такий персонаж все одно виглядав би дещо екзотично. А, враховуючи наведені зразки тілесних ексцесів, він са́ме у такий спосіб сприймається і поготів.

Але цим справа не обмежується остільки, оскільки за окресленого контексту йдеться не лише про те, що актуалізована у романі проблематика мімезису надзвичайно щільно пов'язана із тілесною сферою, а й про комічний ефект, який закономірно на цьому ґрунті постає.

Зокрема, комічне, чи, точніше, сміх, який водночас і, так би мовити, артикулює комічне, і визначає комічне як таке, на думку М. Ямпольського, медіатизує, тобто зближує, протилежне, через що має здатність (сміх) змішувати, поєднувати різні афекти та знімати диференціацію у сфері виразності. Щобільше, сміх, як

наголошує М. Ямпольський, реалізує медіацію між «високим» та «низьким», які у сфері дії сміху не просто позбуваються своєї протилежності – вони навіть втрачають свою відмінність.

При цьому така медіація дивним чином здійснюється в міру зростання беззмістовності, а відтак і недиференційованості тілесної поведінки. Сміх «вибухає», він з неабиякою силою виникає зсередини, але його поява – це водночас і відмова від присутності, це поява чогось такого, що цілковито знищується самою цією появою [Ямпольський – 1996: 37]. Ж.-Л. Нансі, на якого посилається М. Ямпольський, охрестив таке явище «репрезентацією неможливої присутності» [Нансі – 1993: 377–378]. Бо сміх задає присутність як розпад, а тіло, що генерує сміх, ніби зникає, дистанціюється від самого себе до повного зникнення.

Таким чином, це можна розцінювати як випадковий збіг, але очевидним і незаперечним є той факт, що постскриптуму до роману «Перли і свині» передує дивний абзац, у якому оповідач незмінно іронічно бідкається через свою позірну забудькуватість, внаслідок якої «ми забули чоловіка у сірому пальті, що висадився на Панагії, з дивною валізкою в руках. Ми полишили його, коли він здобрював горлянку сімдесятиградусним пійлом. Отож він вийшов із шинку, покрутив ручку і *щез, разом із шинком і островом* [курсив мій. – Ф. Ш.], на якому я мешкав» [Ульяненко – 2018 (2): 183].

Ще одну характерну рису феномену сміху становить, на думку М. Ямпольського, руйнація експресивності. Те, що у рамках сміху можна визначити як цілісний ґештальт (наприклад, обличчя у системі виразності – це образ, наділений індивідуальністю та єдністю сенсу), руйнується, фрагментується, розсипається та пред'являє спостерігачу певного монстра. За таких умов сміховий міметизм, – а йдеться власне про цей різновид мімезису, – діє, знімаючи відмінності між членами групи та поєднуючи їх між собою як частини єдиної машини, що трясеться та здригається. Своєю чергою, са́ме це зняття відмінностей і перетворює героїв мімічних ланцюжків на своєрідних двійників. При цьому комічно гротескне тіло спричинює не просто подвоєння, дистанціювання

або, навпаки, міметичну ідентифікацію з ним – воно виявляється тілом-посередником, через яке дистанціювання постійно переходить в ідентифікацію, а потім рухається у зворотному напрямку і т. д. [Ямпольський – 1996: 38].

Разом з цим процедура членування, вочевидь, корелює з помноженням чи, принаймні, з подвоєнням тіла. Натомість у той момент, коли можливість до членування вичерпується або, як пише М. Ямпольський, поглинається органоморфністю, – множинність зливається у нерозчленований натовп, у якому подвійність переходить у стан нероздільного злиття. Але і у цьому випадку йдеться, по суті, про рух, який співпадає з рухом мови, що досягає такої межі, за якою наступає мовчання неперекладних інтенсивностей [Ямпольський – 1996: 62]. У цьому контексті слід, певно, згадати також Р. Кайуа, який розглядав міметизм як своєрідну «психастенію», слабкість *ego*, що прагне деперсоналізуватися та перетворитися на «іншого» [Кайуа – 1972: 109].

Це все, зокрема, означає, що зміст роману «Перли і свині» втрачає взагалі будь-який конвенціональний сенс, тому що протиставлення спостережень за початком «Третьої світової війни» із київського офісу, блукання Африкою і перебування центральних персонажів на фантастичних островах та на Панагії власне і призводить до того, що оскільки, за вже цитованим вище твердженням О. Шикаренка, «подій та предметів надто багато», то «вони буквально скупчуються у кожному реченні так надмірно, що вже нагадують велетенську купу на звалищі».

Відтак у пригоді можуть стати роздуми російського філософа В. Подороги, який присвятив питанню мімезису декілька праць, у тому числі і монографію з однойменною назвою, розглянувши цю складну проблематику у надзвичайно широкому та глибокому культурологічному й антропологічному контекстах.

Так, на думку цього мисленника, те, що зазвичай сприймають як базовий феномен наслідування – «наслідування зразку», становить лише вторинне привласнення, або аккультурацію афективно-тваринних станів, які притаманні глибинним шарам людської психіки, тобто людині як тварині. У цьому, звичайно, немає нічого

дивного, тому що тваринне є невід'ємною частиною людського цілого. Але для мене передусім важить той факт, відповідно до якого це завдяки мімезису тваринне трансформується на знак (чи фігуру) ставлення людини до самої себе, до особистих «тваринних» пристрастей (тому й небезпечних, загрозливих для життя, таких, що несуть у собі божевілля, страх, ненависть, гріх, смерть і т. п., і, навпроти, втілюють у собі найкращі моральні та фізичні якості). І наявність у романі Олеся Ульяненка образів різноманітних тварин, що поводять себе в антропоморфний спосіб, хоч деякі з них, як-от, наприклад, динозаври, і вимерли ще 65 мільйонів років до цього, певною мірою та чи не у безпосередній спосіб ілюструє і підтверджує наведені вище тези.

Зрештою, здається, що і В. Подорога міркує подібно до моїх рацій, заперечуючи передусім картезіанський спосіб мислення, відповідно до якого «філософський досвід протягом тисячоліть був тотально заглибленим в обговорення відношення зв'язку „Людина – Бог", за умов якого вже не залишалося місця ані для „божевільного", ані для „тваринного", ані для „дитини" чи „жінки". Світ картезіанського Суб'єкту конституювався на первісній архаїчній подобі між людським та божественним Розумом. Усі міметичні зв'язки („пристрасті") елімінувалися як такі, що порушували процеси мислення», оскільки «картезіанська думка – це думка, що мислить формальними подібностями» [Подорога – 1999].

Звісно, навряд чи Олесь Ульяненко ставив собі за мету у цьому творі заперечення «картезіанського образу мислення», але якщо зважити на його творчу еволюцію і зміст чи не усіх написаних ним творів, то буцімто порушення ним власних естетичних пріоритетів не виглядатиме таким вже алогічним. А тому якщо сприймати його твори так, як це робила більшість цитованих вище критиків і літературознавців, то тоді революцію, у якій активну участь беруть дракони та динозаври [Ульяненко – 2018 (2): 177] необхідно розцінювати як блюзнірство стосовно власної ідейно-художньої аксіології.

Натомість якщо у творах Олеся Ульяненка все ж таки домінують не суспільно-ідеологічні, а образно-естетичні первні, як я

намагався це обґрунтувати у попередніх розділах, то тоді поетикальний зміст роману «Перли і свині» жодним чином не дисонує з усім масивом спадщини письменника, а, навпаки, становить цілком логічний наслідок і певною мірою закономірний підсумок його творчих шукань.

У цьому контексті важливими мені видаються і міркування В. Подороги про те, що «наслідування (імітація), а отже, і можливість спілкування полягають у повторенні та наслідуванні чомусь такому, що не становить об'єкт наслідування: не [тваринному] наслідують, але і [тваринне] не наслідує [людське] – вони наслідують самому наслідуванню. А тому й існує можливість для їхніх майбутніх контактів, співпраці та взаємодопомоги, існує область виконання цього танцю наслідування, яке наслідує тільки себе і у якому [тваринне] зникає разом з [людським]» [Подорога – 1999].

Сказати б інакше, становлення тваринного відбувається через людське так само, як і становлення людського здійснюється за посередництвом тваринного. І перипетії аналізованого роману більш ніж виразно відтворюють цю тілесно-міметично зумовлену взаємодію [про проблематику мімезису більш докл. див. Штейнбук – 2009: 34–54].

До цього залишається тільки додати, що мімезис у концепції російського філософа розуміється як близька, недистантна та незнакова взаємодія [Подорога – 2006: 14]. І, вочевидь, тому В. Подорога у передмові до своєї монографії під назвою «Мімезис» пише про літературу як про тотальний факт культури у сенсі мовної міметичної тотальності та реальності чуттєвого досвіду образів у сенсі антропологічного характеру їхнього становлення як на рівні продукування, так і на рівні сприйняття. А отже, література від початку мислиться ним як щось, що переважає традиційні уявлення про неї, тобто мислиться не у якості літератури «взагалі», або красного письменства, не як певна умовна, фікціональна діяльність вигадки, орієнтована, попри це, на відображення зовнішньої до неї Реальності, література мислиться ним як реальність Твору – область формування різноманітних міметичних практик, але таких, що розуміються, радше, як обмеження можливостей

повної реалізації проекту окресленого «відображення». Література, як стверджує В. Подорога, – це не відображення Реальності, а са́ме Реальність у тих своїх моментах, коли вона стає чуттєво доступною через різноманітні комунікативні стратегії Твору.

Своєю чергою, функцію його завершення повинен взяти на себе аналіз, розміщений у своєму власному часі, оскільки йдеться про досвід афектованої тілесності, у якому (у досвіді), проте, в усій своїй екзистенціальній повноті виявляється сутність людського як такого. І для того, аби пояснити цей феномен, В. Подорога застосовує свою фундаментальну ідею щодо подвійного, або зверненого, мімезису [Подорога – 2006: 154], який, на глибоке переконання філософа, є чи не вимушеною захисною реакцією автора на той розрив, який несподівано відкривається на його власному тілі, що водночас відчувається ним і як частина безкінечного світу хаосу та абсурду, і як присвоєна «я-відчуттям» тілесна власність [Подорога – 2006: 645; див. про це також Чубаров – 2006].

Але у такому разі йдеться не про те, що оскільки, як вважає О. Соловей, «Олесь Ульяненко у своїй творчості завжди виступав проти темряви» [Соловей – 2013: 31], то і у романі «Перли і свині», зображаючи інсургентів-динозаврів, письменник продовжує робити щось подібне. Йдеться, натомість, про те, що дискурс роману розгортається на онтологічному ґрунті, основу якого становить продукування літератури у чистому, сказати б, вигляді, тобто у форматі, не обмеженому жодними рамками, правилами, вимогами, жанровими конвенціями, а навіть авторською автентичністю[33].

[33] Завершуючи цей розділ, я у розмові із другом Олеся Ульяненка Мирославом Слабошпицьким випадково дізнався про те, що цей роман було написано задля участі у щорічному міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова» (2009 р.), за умовами якого рукописи мали подаватися під псевдонімами. У зв'язку із цим письменник підписав роман також очевидним словесним волапюком, себто на титульній сторінці автор «Перлів і свиней» значився як Люмінал Капусняк. Прикметним є також і той факт, за яким цей твір Олеся Ульяненка не ввійшов навіть у довгий список, а проте сам автор, за спогадами його друга, запалився ідеєю трансформувати роман у книгу коміксів і навіть мав з цього приводу перемовини зі своїм останнім видавцем Завеном Баблояном, та втілити цю ідею у життя він уже не встиг.

Таким чином, якщо я все ж таки маю рацію, і роман «Перли і свині» через сукупність зовнішніх обставин постав як результат, так би мовити, «чистого мистецтва», то таке розуміння його сенсу, з одного боку, підтверджує слушність усіх попередніх студій, а з іншого – засвідчує, що, попри фантасмагоричний штиб цього твору, а, точніше, саме завдяки останній характеристиці, є достатньо підстав і справді говорити про те, що «на тому кінці нас чекає світло» [Ульяненко – 2018 (2): 184].

Втім йдеться не про світло другого пришестя. І – не про світло якогось земного раю. І – навіть не про «американську мрію». Йдеться, натомість, про «появу мене самого», а також «об'єктів та знаків», поставання яких, на думку Ю. Кристевої, «супроводжує логіка мімезису <…> оскільки Інший, що поселився у мені як alter ego, з відразою вказує мені на [мою особисту] територію». І це, вочевидь, «не той інший, з яким я себе ідентифікую або який злився з моїм тілесним, а той Інший, що передує мені та володіє мною, і отже – здійснює мене» [Кристева – 2003: 46–47].

А у разі із Олесем Ульяненком – це його непересічний талант і письменницький хист, завдяки якому він, за словом Є. Пашковського, і «сьогодні прагне поетичним словом, цим непроминущим світлом любови, вповільнити стрімководь земного часу».

ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО

Нещодавно[34] у короткому і з провокативною назвою («Хто вбив Олеся?») шкіці, опублікованому на одному із сучасних україноцентричних інтернет-ресурсів «UaModna», А. Власюк доволі жорстко дорікнув, мовляв, «„Сталінка" Ульяненка не для непрофесійного читача, в якого одне мірило для літературних творів – „подобається – не подобається". Цей роман письменника, – як зазначив дописувач, – і не для так званих літературознавців чи літературних критиків. Подібна писанина їх дратує, вони такі речі до кінця не дочитують, що не заважає їм, однак, писати розгромні рецензії, остаточно підкреслюючи не лише свій непрофесіоналізм, а й відсутність будь-яких моральних засад» [Власюк].

Відтак у зв'язку із цими суперечливими тезами мені важко утриматися від коментарів хоча б тому, що останні більше ніж 7 місяців я прожив усередині романів Олеся Ульяненка і не розлучався з ними навіть під час конференцій, на яких теж виголошував доповіді, присвячені творчості письменника.

Отже, це була складна, але водночас захоплююча пригода – так, пригода, бо А. Власюк має рацію у тій частині, у якій він ганить і читачів, і «так званих літературознавців чи літературних критиків», що у широкому сенсі і дійсно упереджено та однобоко розглядали(-ють) і розуміли(-ють) твори Олеся Ульяненка, а тому необхідно було знайти альтернативний, втім переконливий шлях літературознавчого аналізу.

Натомість парадокс полягає у тому, що, як видно із наведеної цитати, і критично налаштований автор навіть тих, хто звинувачував Олеся Ульяненка в аморальності і «демонічності», не знайшов нічого кращого, як дорікнути їм у «відсутності будь-яких моральних засад» (sic!).

Проте я все ж таки хочу сподіватися, що написання книги, яку я щойно завершив, хоча б малою мірою прислужиться елімінації

[34] 22 липня 2019 р.

усіх (а-)моральних питань із кола як непрофесійних читацьких рецепцій, так і фахових літературознавчих аспірацій, позаяк одним із перших та найважливіших висновків, яких я дійшов наприкінці цього дослідження, є глибоке переконання у тому, що справжнє мистецтво завжди існує поза моральним дискурсом.

І са́ме тому воно завжди таке складне.

І са́ме тому воно подекуди таке зворушливе.

Своєю чергою, другий висновок, що його було сформульовано на підставі репрезентованої у цій монографії розвідки, зумовлений доведеним фактом, за яким аналітичні студії справжніх, а отже, складних творів потребують складного і адекватного інструментарію.

Звісно, я далекий від нарцисичної думки, за якою винятково тілесно-міметичний метод є єдино можливим і єдино адекватним у разі із аналізом романів Олеся Ульяненка. Але я сподіваюсь, що попередній, трьохсот сторінковий текст монографії насамперед здатен переконати будь-якого, тільки, звісно, не упередженого читача у тому, що позаморальний контекст є напрочуд більш продуктивним та аргументованим, ніж натхненні казання і пристрасні проповіді.

І, нарешті, третій висновок, який я ладен наразі оприлюднити, стосується ще одного, причому несподіваного навіть для мене самого результату актуальних студій. Отож десь ближче до середини дослідження я зрозумів, що той багатющий, складний і, безумовно, суперечливий матеріал, який міститься у творах Олеся Ульяненка я просто не можу охопити однією монографією.

Зокрема, перегуки між образами, репрезентованими у різних романах, наявність численних відлунь та наслідки їхньої еволюції, відштовхування і притягання між ними, та й просто їхня величезна кількість надається не тільки на поступальний, а й, сказати б, на паралельний аналіз різноманітних художніх явищ, характерних для поетики письменника.

Відтак ще задовго до завершення, як виявилося, лише першої частини монографії, яку у зв'язку із цим було названо «Під „Знаком Саваофа"», я запланував написання другої частини – відповідно

під назвою «„Там, де…” Ульяненко», що буде присвячена розгляду таких аспектів, як поетика, проблематика і топіка творчості Олеся Ульяненка, а також змушений був визнати, що цей літературний контент потребує осмислення ще й з огляду на зміст та особливості застосовуваних письменником наративних стратегій.

І наостанок я хотів би висловити щиру, а не етикетну подяку усім тим авторам, які свого часу хоча б у жанрів критичних шкіців зверталися до розгляду творів Олеся Ульяненка, – хотів би подякувати їм усім за можливість, зокрема, полемізувати, вдаватися до дискусії, а навіть заперечувати певні тези. Бо, на моє глибоке переконання, тільки у зіткненні думок та позицій є можливим вірогідний літературознавчий поступ, на який, у тому числі, якнайбільше заслуговує творчість такого непересічного й оригінального українського митця, як Олесь Ульяненко.

29.09.2019 року

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абраам – 1987: Abraham N. L'ecorce et le noyau / N. Abraham, M. Torok. – Paris : Flammarion, 1987. – 438 p.
2. Адорно – 2001: Адорно Т. В. Эстетическая теория / Адорно Т. В. – М. : Республика, 2001. – 526 с. – (Философия искусства).
3. Адорно – 2011: Адорно Т. В. Негативная диалектика / Адорно Т. В. – М. : Академический проект, 2011. – 538 с. – (Философские технологии).
4. Академічний…: Академічний тлумачний словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://sum.in.ua/s/mistyka.
5. Андрусяк – 2003: Андрусяк І. Пацики й імовірність майбутнього / І. Андрусяк // Книжник review. – 2003. – № 22. – С. 24–29.
6. Андрухович – 2004: Андрухович Ю. Дванадцять обручів : [роман] / Андрухович Ю. – 2-е видання, виправлене та доповнене. – К. : Критика, 2004. – 336 с.
7. Анонім – 2005: Анонім. Булька під носом (Нотатки з приводу опублікованої в липневому числі «Курєру Кривбасу» за 2004 р. повісті Олеся Ульяненка «Хрест на Сатурні») / Анонім // Кальміюс. – 2005. – Ч. 1 (22). – С. 183–190.
8. Антипович – 2007: Антипович Т. Ульяненко : між Богом і Хаосом / Т. Антипович // Книжник review. – 2007. – № 6. – С. 12.
9. Антипович – 2010: Антипович Т. Брутальна правда Олеся Ульяненка / Антипович Т., Андрусяк І., Бриних М. // Літературна Україна. – 2010. – 2 вересня. – С. 2.
10. Антонов: Антонов В. Ю. Зеркало : онтология невидимого [Електронний ресурс] / В. Ю. Антонов. – Режим доступу : http://ivanem.chat.ru/zerkalo.htm.
11. Аристотель – 1978: Аристотель и античная литература / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького ; [отв. ред. М. Л. Гаспаров]. – М. : Наука, 1978. – 230 с.

12. Аронсон – 2003: Аронсон О. Телевизионный образ, или Подражание Адаму [Електронний ресурс] / Аронсон О. // Неприкосновенный запас. – 2003. – № 6 (32). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2003/6/art14.html.
13. Аствацатуров – 2005: Аствацатуров А. „Мыслящее тело” в поисках языка. Случай Генри Миллера [Електронний ресурс] / Андрей Аствацатуров // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 71. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/aa3.html.
14. Ауербах – 2000: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Ауэрбах Э. – Москва – Санкт-Петербург : Университетская книга, 2000. – 562 с.
15. Балова: Ballová D. Peklo leží na juhu, už len z neho nájsť cestu von [Електронний ресурс] / D. Ballová. – Режим доступу : https://dennikn.sk/540732/peklo-lezi-na-juhu-uz-len-z-neho-najst-cestu-von/.
16. Баран (1): Баран Є. Компроментація Ульяненком [Електронний ресурс] / Баран Є. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/132/. Рец. на кн.: Ульяненко О. Знак Саваофа : роман / Ульяненко О. – К. : Нора-Друк, 2006. – 292 с.
17. Баран: Баран Є. Обруховий біль несправдженої любові [Електронний ресурс] / Баран Є. – Режим доступу : http://www.avtura.com.ua/review/133/. – Рец. на кн.: Ульяненко О. Син тіні : роман / Ульяненко О. – Тернопіль : Джура, 2006. – 204 с.
18. Батай – 1994: Батай Ж. Литература и Зло / Батай Ж. / [пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Бунтман. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
19. Батай: Батай Ж. Запрет и трансгрессия [Електронний ресурс] / Ж. Батай. – Режим доступу : http://vispir.narod.ru/bataj2.htm.
20. Бахтін – 1975: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет // Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

21. Башкирова – 2018: Башкирова О. Постать фатальної жінки в сучасній українській романістиці / О. Башкирова // Султанівські читання. – 2018. – Випуск VII. – С. 167–178.
22. Беньямін – 1972: Benjamin W. Sens unique precede de Une enfance berlinoise / Benjamin W. – Paris : Maurice Nadeau, 1972. – 291 p.
23. Беньямін – 1984: Benjamin W. Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewдhlte Schriften 1920–1940 / Benjamin W. – Leipzig : Verlag Philipp reclam junior, 1984. – 431 s.
24. Берг – 2007: Berg K. Van den. Der Schmerz des Anderen / K. Van Den Berg // Gefühle – Struktur und Funktion / Hrsg. von Hilge Landweer. – Berlin : Akademie-Verl., 2007.
25. Бергсон – 1919: Bergson H. L'energie spirituelle / Bergson H. – Paris : PUF, 1919. – 289 p.
26. Бергсон – 1946: Bergson H. Matière et mémoire ; [essai sur la relation du corps à l'esprit [par] / Bergson H. – Genève : A. Skira, [1946]. – 254 p.
27. Бердяєв – 1989: Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Бердяев Н. А. – М. : Правда, 1989. – 608 с.
28. Бердяєв: Бердяев Н. Смысл творчества (Опыт оправдания человека) [Електронний ресурс] / Бердяев Н. – Режим доступу : https://iknigi.net/avtor-nikolay-berdyaev/19916-smysl-tvorchestva-nikolay-berdyaev/read/page-1.html.
29. Берлін: Берлин И. Две концепции свободы [Електронний ресурс] / Берлин И. // Современный либерализм. – М., 1998. – С. 19–43. – Режим доступу : http://kant.narod.ru/berlin.htm.
30. Бернатоніте: Бернатоните А. Мистификация греха маркиза де Пазолини [Електронний ресурс] / А. Бернатоните. – Режим доступу : http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/483/.
31. Беттельхайм – 1967: Bettelheim B. The Empty Fortress : Infantile Autism and the Birth of the Self / Bettelheim B. – New York : The Free Press, 1967. – 524 p.
32. Біла – 2001: Біла А. Тексти О. Ульяненка. Спроба моделювання читацької авдиторії [Електронний ресурс] / А. Біла //

Кальміюс. – 2001. – Число 1–2 (13–14). – Режим доступу : http://kalmius.narod.ru/nomer6/esei/bila.htm.
33. Білик – 2010: Білик Г. «Місто-монстр має померти» : постколоніально-урбаністичний дискурс творчості Олеся Ульяненка / Г. Білик. – Рідний край. – 2010. – № 2 (23). – С. 130–134.
34. Білик – 2011: Білик Г. Концепція міста у творчості Олеся Ульяненка / Г. Білик // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 17 (228). – С. 38–43.
35. Бінсванґер – 1963: Binswanger L. Dream and Existence // Binswanger L. Being-in-the-World / Ed. by Jacob Needleman. – New York ; Evanston : Harper and Row, 1963. – 573 p.
36. Бланшо – 1992: Бланшо М. Сад / Бланшо М. // Маркиз де Сад и XX век / [пер. с франц.]. – М. : РИК «Культура», 1992. – С. 48–89.
37. Бланшо – 1994: Бланшо М. Опыт – предел / Бланшо М. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 63–79.
38. Бовсунівська – 2009: Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Бовсунівська Т. В.. – К. : Видавничо- поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
39. Бодріяр – 2000 (1): Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Бодрийяр Ж. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
40. Бодріяр – 2000: Бодрийяр Ж. Соблазн / Бодрийяр Ж. / [пер. с фр. А. Гараджи]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 317 с. – («Философия по краям»).
41. Бойко – 2011: Бойко І. О. Демонічна жінка у сучасній українській прозі (архетип аніми у «Казці про калинову сопілку» О. Забужко) / І. О. Бойко // Літературознавчі студії. – 2011. – Вип. 33. – С. 54–59.
42. Бондар – 2007: Бондар Т. Утопічна творчість як акт трансгресії / Т. Бондар // Філософські обрії. – 2007. – № 17. – С. 122–133.

43. Бондар-Терещенко: Бондар-Терещенко І. Там, де півень (на дві держави піє) [Електронний ресурс] / І. Бондар-Терещенко. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/152/.
44. Бородай – 1996: Бородай Ю. М. Эротика – смерть – табу : трагедия человеческого сознания / Бородай Ю. М.. – М. : Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. – 416 с.
45. Борхес –1974: Borges J. L. The Book of Imaginary Beings / Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero. – Harmondsworth : Penguin Books Ltd, 1974. – 172 p.
46. Брижань – 2012: Брижань О. Ю. Концептуалізація сексуальності у філософській антропології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 „Філософська антропологія, філософія культури” / О. Ю. Брижань. – Сімферополь, 2012. – 16 с.
47. Бриних (1): Бриних М. Це Сковороду світ ловив і не впіймав. Ульяненка ж він згріб у жменю [Електронний ресурс] / М. Бриних. – Режим доступу : https://gazeta.ua/articles/events-journal/_ce-skovorodu-svit-loviv-i-ne-vpijmav-ulyanenka-zh-vin-zgrib-u-zhmenyu/514432.
48. Бриних: Бриних М. Про диктатуру моральних ідіотів : остання крапля [Електронний ресурс] / М. Бриних. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/140/.
49. Бюро… – 2010: 2009 Country Reports on Human Rights Practices [Електронний ресурс] / [Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor]. – Режим доступу : https://2009-2017.state.gov/j/drl/rls/hrrpt/2009/eur/136063.htm.
50. Ввєдєнський – 1993: Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2 / Введенский А. – М. : Гилея, 1993. – 468 с.
51. Вегеш – 2010: Вегеш А. Виражальні можливості літературно-художнього антропонімікону роману «Сталінка» Олеся Ульяненка / А. Вегеш // Науковий вісник Ужгородського університету. – 2010. – Вип. 23. – С. 47–50. – Серія : Філологія. Соціальні комунікації.

52. Вегеш – 2013 (1): Вегеш А. Функціонування літературно-художніх антропонімів у романі Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» / А. Вегеш // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2013. – Вип.18. – С. 12–15.
53. Вегеш – 2013: Вегеш А. Стилістичні можливості літературно-художніх антропонімів у романі Олеся Ульяненка «Знак Саваофа» / А. Вегеш // Науковий вісник Ужгородського університету. – 2013. – Вип. 2 (30). – С. 14–17. – Серія : Філологія. Соціальні комунікації.
54. Винничук Ю. Казки про свободу / Винничук Ю. // Нерви ланцюга : 25 есеїв про свободу / [за ред. С. Васильєва]. – Львів : Лексикон, 2003. – С. 16–22.
55. Вісич – 2018: Вісич О. Метадрама : теорія і репрезентація в українській літературі : монографія / Вісич О. – Луцьк : Вежа-Друк, 2018. – 340 с.
56. Власюк (1): Власюк А. Філософія пророка [Електронний ресурс] / Власюк А. – Режим доступу : https://uamodna.com/articles/filosofiya-proroka-prorok-roman-olesj-uljyanenko-indash-k-ukrayinsjkyy-priorytet-2013/.
57. Власюк: Власюк А. Хто вбив Олеся? Олесь Ульяненко «Сталінка» [Електронний ресурс] / А. Власюк. – Режим доступу : https://uamodna.com/articles/hto-vbyv-olesya-uljyanenka-olesj-uljyanenko-stalinka/.
58. Волков – 2017: Волков Д. Б. Психологический подход как решение проблемы тождества личности / Д. Б. Волков // Философская мысль. – 2017. – № 2. – С. 13–25.
59. Вульф – 2008: Вульф Л. Частная жизнь, свобода личности и сексуальное преступление в Венеции XVIII века : дело Гаэтано Франческини [Електронний ресурс] / Вульф Л. / [пер. с англ. Е. Канищевой] // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 92. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/vu15.html.
60. Гадамер – 1994: Gadamer H.-G. Truth and Method / Gadamer H.-G. – New York : Continuum, 1994. – 436 p.

61. Гайдеґґер – 2011: Хайдеггер М. Бытие и время / Хайдеггер М. – М. : Академический проект, 2011. – 448 с.
62. Герасимчук – 2010: Герасимчук Л. Між скандалом і літературою [Електронний ресурс] / Л. Герасимчук // Українська літературна газета. – 2010. – № 16. – Режим доступу : http://litgazeta.com.ua/articles/mizh-skandalom-i-literaturoyu/.
63. Гідденс – 2004: Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Гидденс Э. ; [перевел с английского В. Анурин]. – СПб. : Питер, 2004. – 208 с.
64. Голдман – 1964: Goldmann L. Pour une sociologie du roman / Goldmann L. – Paris : Gallimard, 1964. – 341 p.
65. Горнятко-Шумилович – 2015 (1): Horniatko-Szumiłowicz A. Міське пекло vs сільська ідилія в українській сучасній прозі (на основі «Сталінки» Олеся Ульяненка і «Соняхів» Катерини Мотрич) / A. Horniatko-Szumiłowicz // Obce/swoje : Miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX–XXI wieku. – Kraków, 2015. – С. 125–138.
66. Горнятко-Шумилович – 2015: Horniatko-Szumiłowicz A. Чуттєве сприйняття романів Олеся Ульяненка / A. Horniatko-Szumiłowicz // Slavica Wratislaviensia. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 11. Zmysły 2. – 2015. – № CLXI. – S. 189–199.
67. Грабович – 1998: Грабович Г. Кохання з відьмами / Г. Грабович // Критика. – 1998. – № 2 (4). – С. 19–24.
68. Гребенюк – 2010: Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Гребенюк Т. В. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 423 с.
69. Гундорова – 2000: Гундорова Т. Жінка і Дзеркало [Електронний ресурс] / Т. Гундорова // Культурологічний часопис „Ї”. – Ч. 7. – 2000. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm.
70. Гутнікова – 2013: Гутнікова Т. Ю. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років XX

століття : дис. … кандидата філол. наук : 10.01.01 / Тетяна Юріївна Гутнікова. – Харків, 2013. – 199 с.
71. Даниленко – 2000: Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука) / В. Даниленко // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 21–24.
72. Девере – 1983: Devereux G. Baubo: Lavulve mythique / Devereux G. – Paris : Jean-Cyrile Godefroy, 1983. – 352 p.
73. Дельоз – 1987: Deleuze G. A Thousand Plateaus / G. Deleuze, F. Guattari. – Minneapolis – London : University of Minnesota Press, 1987. – 382 p.
74. Дерріда – 1976: Derrida J. Fors // Abraham N. Cryptonomie. Le verbier de 1'Homme aux loups / N. Abraham, M. Torok. – Paris : Aubier-Flammarion, 1976. – P. 48–67.
75. Десятерик: Десятерик Дм. Пророк мимоволі [Електронний ресурс] / Дм. Десятерик. – Режим доступу : https://m.day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/prorok-mymovoli.
76. Джойс – 2015: Джойс Дж. Улісс : роман [Електронний ресурс] / Дж. Джойс ; з англ. перекл. О. Терех та О. Мокровольський. – К. : Видавництво Жупанського, 2015. – Режим доступу : https://www.rulit.me/books/uliss-get-509652.html.
77. Джонс – 1974: Jones E. The Madonna's Conception through the Ear // Jones E. Psycho-Myth, Psycho-History. V. 2. – New York : Hillstone, 1974. – P. 266–357.
78. Джуан: Джуан С. Странности нашего секса (парафилии) [Електронний ресурс] / С. Джуан. – Режим доступу : http://lib.rus.ec/b/315697/read.
79. Добровольська – 2007: Добровольская А. Наш друг – маркиз де Сад [Електронний ресурс] / Добровольская А., Забалуев В., Зензинов А. // Новый мир. – 2007. – № 10. – Рец. на кн. : Морозова Е. Маркиз де Сад / Морозова Е. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 305 с. – «Жизнь замечательных людей». – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/10/do16.html.
80. Дроздовський (1): Дроздовський Дм. Душі, убогі й знедолені [Електронний ресурс] / Дм. Дроздовський. – Режим доступу : https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/22075/.

81. Дроздовський: Дроздовський Дм. Содоми душ [Електронний ресурс] / Дм. Дроздовський. – Режим доступу : http://litakcent.com/2012/09/10/sodomy-dush/.
82. Дубинянська: Дубинянська Я. Там, де нас нема [Електронний ресурс] / Я. Дубинянська. – Режим доступу : http://litakcent.com/2010/03/05/tam-de-nas-nema/.
83. Еванс – 1991: Evans M. N. Fits and Starts : A Genealogy of Hysteria in Modern France / Evans M. N. – Ithaca : Cornell University Press, 1991. – 318 p.
84. Евола – 1996: Эвола Ю. Метафизика пола / Эвола Ю. – М. : Наука, 1996. – 324 с.
85. Еко – 1989: Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М. : Художественная литература, 1989. – 478 с.
86. Епштейн – 2006: Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. – СПб. : Алетейя, 2006. – 432 с. – (Серия „Тела мысли”).
87. Єніколопов – 2012: Ениколопов С. Н. Взгляды на инцест в контексте разных культур и традиций. Современное состояние проблемы [Электронный ресурс] / С. Н. Ениколопов, Е. С. Хвостова // Психолого-педагогические исследования. – 2012. – № 2. – Режим доступу : http://psyjournals.ru/psyedu_ru/2012/n2/53447.shtml.
88. Жолковський – 1994: Жолковский А. К. Бабель/Babel / А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский. – М. : Cart Blanche, 1994. – 446 с.
89. Зборовська – 1999 (1): Зборовська Н. Олесь Ульяненко – поет і містик / Н. Зборовська // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – № 110. – С. 161–171.
90. Зборовська – 1999: Зборовська Н. Феміністичні роздуми : На карнавалі мертвих поцілунків [Електронний ресурс] / Зборовська Н., Ільницька М. – К. ; Львів : Літопис, 1999. – 336 с. – Режим доступу: http://1576.ua/books/4774.
91. Зборовська – 2006: Зборовська Н. В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : моногр. / Зборовська Н. В. – К. : Академвидав, 2006. – 498 с.

92. Зборовська – 2007: Зборовська Н. В. Психоісторія новітньої української літератури : проблеми психосемантики і психопоетики : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01 ; 10.01.06 / Н. В Зборовська ; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2007. – 40 с.
93. Звичайний: Звичайний М. Епічні відступи Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / М. Звичайний. – Режим доступу : http://litakcent.com/2010/01/19/epichni-vidstupy-olesja-uljanenka/.
94. Зенкін – 2006: Зенкин С. Поэтика трансгрессии (заметки о теории, 13) / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 2 (78). – С. 392–400.
95. Івахненко: Ивахненко В. Почему запрещают роман «Женщина его мечты»? [Електронний ресурс] / В. Ивахненко. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/145/.
96. Кайуа – 1972: Caillois R. Le Mythe et 1'homme / Caillois R. – Paris : Gallimard, 1972. – 189 p.
97. Кайуа – 2003: Кайуа Р. Чары и проблемы снов : Онейрический образ. Образ претерпевающий и завораживающий / Р. Кайуа // Иностранная литература. – 2003. – № 12. – С. 127–150.
98. Камартін – 1998: Камартин И. Совращение предусмотрено [Електронний ресурс] / Камартин И. // Иностранная література. – 1998. – № 9. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/inostran/1998/9/kamartin.html.
99. Камиш: Камиш М. Нові старі романи Ульяненка : Софія, перли, свині та динозаври [Електронний ресурс] / М. Камиш. – Режим доступу : http://www.chytomo.com/novi-stari-romany-ul-yanenka-sofiya-perly-svy-ni-ta-dy-nozavry/.
100. Кампер – 1998: Kamper D. Ultra / Kamper D. // Paragrana. – № 7. – Heft 2. – Berlin : Akademie Verlag, 1998. – S. 266–277.
101. Кампер – 2009: Кампер Д. Тело, знание, голос и след / Кампер Д. // Хора. – 2009. – № 1 (7). – С. 33–41.
102. Кампер – 2010: Кампер Д. Тело. Насилие. Боль : сборник статей / Кампер Д. – СПб. : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2010. – 174 с.

103. Камю: Камю А. Чума [Електронний ресурс] / А. Камю. – Режим доступу : https://read-online.in.ua/read/chuma/68.
104. Карабльова – 2008: Карабльова О. Засади міфопоетики у творчості С. Майданської та О. Забужко / О. Карабльова // Волинь філологічна : текст і контекст. – 2008. – Вип. 6. – Ч. 2. – С. 198–207.
105. Карасьов: Карасьов М. Трохи хаосу і танцююча зірка : Нотатки до написаного Олесем Ульяненком [Електронний ресурс] / М. Карасьов. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/05/17/072939.html.
106. Карацуба – 2014: Карацуба М. Ю Архетип інцесту як порушення заборони у слов'янській народній баладі / М. Ю. Карацуба // Компаративні дослідження словянських мов і літератур. – 2014. – Випуск 26. – С. 170–176.
107. Кащеєв – 2013: Кащеев С. И. Онтология свободы : рациональные модели и повседневность : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. философ. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания по философским наука» [Електронний ресурс] / С. И. Кащеев. – Саратов, 2013. – 20 с. – Режим доступу : http://cheloveknauka.com/ontologiya-svobody-ratsionalnye-modeli-i-povsednevnost.
108. Кіркеґор – 1964: Kierkegaard S. Repetition : An Essay in Experimental Psychology / Kierkegaard S. – New York – Evanston – London : Harper & Row, 1964. – 412 p.
109. Кірячок – 2012: Кірячок М. В. Візії апокаліпсису в романі О. Ульяненка «Сталінка» / М. В. Кірячок // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2012. – Вип. 65. – С. 233–237. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2012_65_52.
110. Клейн – 1977: Klein M. Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963 / Klein M. – New York : Delta, 1977. – 384 p.
111. Клеман – 1975: Clement C. Miroirs du sujet / Clement C. – Paris : UGE, 1975. – 273 p.
112. Клімков – 2017: Климков О. С. Религия в зеркале психоанализа [Електронний ресурс] / О. С. Клімков //

Психолог. – 2017. – № 3. – С. 105–129. – Режим доступу : https://e-notabene.ru/psp/article_23224.html.

113. Кобилянська – 1994: Кобилянська О. Людина. Царівна : [повісті] / О. Кобилянська ; [передм. Н. Г. Білоцерківець]. – К. : Котигорошко, 1994. – 360 с. – (Серія «Шкільна бібліотека»).
114. Ковалевський: Ковалевский А. Роман О. Ульяненко «Женщина его мечты», или Шевченковская премия для засранцев [Електронний ресурс] / А. Ковалевский. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/147/.
115. Ковалєв: Ковалев М. Пустые слова? Функция ненормативной лексики в романе В. Сорокина «Голубое сало» [Електронний ресурс] / М. Ковалев // Новое литературное обозрение. – 2013. – № 119. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/m18.html.
116. Кожев – 1968: Kojeve A. Introduction a la lecture de Hegel / Kojeve A. – Paris : Gallimard, 1968. – 658 p.
117. Кононович – 1994: Кононович Л. Убити генерала, або Окреслений кінець революції (Олесь Ульяненко. Зимова повість: роман) / Л. Кононович // Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 82−83.
118. Корнєв: Kornev S. Вторая сексуальная революція [Електронний ресурс] / S. Kornev. – Режим доступу : http://kornev.chat.ru/sexrev_0.htm.
119. Косіков: Косиков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» [Електронний ресурс] / Г. Косиков. – Режим доступу : http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov12-ru.
120. Коцарев: Коцарев О. Світ ловив і спіймав нових персонажів Ульяненка [Електронний ресурс] / О. Коцарев. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/digest/2010/01/13/160452.html.
121. Кривенко – 2003: Кривенко М. Свободи меч двосічний / Кривенко М. // Нерви ланцюга : 25 есеїв про свободу / [за ред. С. Васильєва]. – Львів : Лексикон, 2003. – С. 94–96.
122. Кристева – 1994: Кристева Ю. Дискурс любви / Кристева Ю. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра,

Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 103–109.
123. Кристева – 2003: Кристева Ю. Силы ужаса : Эссе об отвращении / Кристева Ю. ; [пер. с фр. А. Костиковой]. – Харьков : Ф-Пресс, ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.
124. Кропив'янська: Кропив'янська Ю. Олесь, чоловік Божий [Електронний ресурс] / Ю. Кропив'янська. – Режим доступу : http://litakcent.com/2017/09/29/oles-cholovik-bozhiy/.
125. Кротов: Кротов Я. Свобода и смерть : интервью с профессором Московского православного института св. Иоанна Богослова Владимиром Варавой [Електронний ресурс] / Кротов Я. – Режим доступу : https://www.svoboda.org/a/28536171.html.
126. Куюмурджи (1): Куюмурджи В. Українські ангели смерті [Електронний ресурс] / В. Куюмурджи. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/10/23/082407.html?fb_action_ids=481571671865083&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%22481571671865083%22%3A371143899636367%7D&action_type_map=%7B%22481571671865083%22%3A%22og.recommends%22%7D&action_ref_map=%5B%5D.
127. Куюмурджи: Куюмурджи В. Резиґнація смерті [Електронний ресурс] / В. Куюмурджи. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/08/17/072346.html.
128. Лакан – 1970: Lacan J. Ecrits I / Lacan J. – Paris : Seuil, 1970. – 267 p.
129. Лакан – 1990: Lacan J. Le Seminaire. Livre XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse / Lacan J. – Paris : Seuil, 1990. – 416 p.
130. Лакан – 2004: Лакан Ж. Бажання, життя і смерть / Лакан Ж. // Ї. – 2004. – № 33. – С. 48–53.
131. Лебідь – 2012: Лебідь Є. Образ «femme fatale» у романі Є. Гребінки «Доктор» та повісті Т. Шевченка «Художник» / Є. Лебідь // Шевченкознавчі студії. – 2012. – Вип. 15. – С. 88–94.

132. Левайн – 1985: Levin D. The Body's Recollection of Beingи: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilismи / Levin D. – London : Routlege & Kegan Paul, 1985. – 378 p.
133. Левинсон – 2005: Левинсон А. Секс и свобода [Електронний ресурс] / Левинсон А. // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 5 (43). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2005/43/le18.html/
134. Левінтон: Левинтон Г. А. Инцест / Г. А. Левинтон [Электронный ресурс] // Мифы народов мира. – Режим доступу : http://cult-lib.ru/doc/dictionary/myths-of-the-world/articles/44/incest.htm.
135. Леві-Стросс – 1967: Lévy-Strauss C. Les structures élémentaires de la parenté (1947) / Lévy-Strauss C. – Paris – La Haye : Mouton et C, 1967. – 617 p.
136. Левітас – 2005: Левітас С. Ф. Еволюція готичної поетики жіночих образів від «Кармілли» Дж. Ш. Ле Фаню до «Місіс Емворт» Е. Ф. Бенсона / С. Ф. Левітас // Літературознавчі студії. – 2005. – Вип. 13. – С. 255–258.
137. Лелі – 1992: Лели Ж. Садо-мазохизм Сада / Лелі Ж. // Маркиз де Сад и XX век / [пер. с франц.]. – М. : РИК «Культура», 1992. – С. 19–25.
138. Липовецький – 2001: Липовецкий М. След Кыси [Електронний ресурс] / Липовецкий М. // Искусство кино. – 2001. – № 2. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru:81/project/arss/l/lip1.html.
139. Лист…: Письмо в поддержку [Електронний ресурс] / А. Битов, Ю. Мориц, Л. Тимофеев, Л. Улицкая. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/146/.
140. Ліотар – 1974: Lyotard J.-F. Economie libidinale / Lyotard J.-F. – Paris : Ed. de Minuit, 1974. – 248 p.
141. Ліотар – 2001: Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и „евреи" / Лиотар Ж.-Ф. / [пер. с франц., послесл. и прим. В. Е. Лапицкого. – СПб. : Axiom, 2001. – 187 с. – (XX век. Критическая библиотека).

142. Лобановська: Лобановська А. Згадуючи Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / А. Лобановська. – Режим доступу : https://litgazeta.com.ua/articles/zgaduyuchy-olesya-ulyanenka/.
143. Лоро – 1987: Nicole L. Tragic Ways of Killing a Woman / Nicole L. – Cambridge : Harvard University Press, 1987. – 287 p.
144. Макартецька: Макартецкая Ю. А. Значение Ничто и пустоты в философии М. Хайдеггера [Електронний ресурс] / Юлия Александровна Макартецкая. – Режим доступу : http://jurnal.org/articles/2013/filos14.html.
145. Маккаллум – 2003: Маккаллум Д. Отрицательная и положительная свобода [Електронний ресурс] / Маккаллум Д. // Неприкосновенный запас. – 2003. – № 1 (27). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2003/1/dzher.html.
146. Максимов – 2000: Максимов В. И. Антонен Арто, его театр и его двойник // Арто А. Театр и его двойник : Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Арто А / [сост. и вст. ст. В. И. Максимова. Комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова]. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – С. 5–33.
147. Малявін – 1985: Малявин В. Чжуан-цзы [Електронний ресурс] / Малявин В. – М. : Наука, 1985. – Режим доступу : http://www.litmir.net/br/?b=134361&p=49.
148. Марен – 1986: Marin L. La parole mangee et autres essais theologico-politiques / Marin L. – Paris : Meridiens Klincksieck, 1986. – 238 p.
149. Марен – 1993: Marin L. Des pouvoirs de 1'image / Marin L. – Paris : Seuil. – 256 p.
150. Мариничева – 2011: Мариничева Е. Книжная полка Елены Мариничевой [Електронний ресурс] / Е. Мариничева // Новый мир. – 2011. – № 1. – Режим доступу : https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/1/knizhnaya-polka-eleny-marinichevoj.html.
151. Маркузе – 2003: Маркузе Г. Эрос и Цивилизация / Маркузе Г., Кузнецов В., Юдин А. – М. : АСТ, 2003. – 528 с.

152. Масенко – 1998: Масенко Л. …Їхнє зло прийшло перед лице моє. Про роман Олеся Ульяненка «Сталінка» / Л. Масенко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 97–98. – С. 145–152.
153. Матасова – 2004: Матасова Ю. Р. Демонічна міфологема жінки-відьми : Мадонна, Діва, Дитя, Повія (на матеріалі романістики Ф. С. Фіцджеральда та В. Домонтовича) / Ю. Р. Матасова // Літературознавчі студії. – 2004. – Вип. 11. – С. 270–275.
154. Мерло-Понті – 1992: Мерло-Понти М. Око и дух / Мерло-Понти М. – М. : Наука. – 389 с.
155. Мерло-Понті – 1999: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Мерло-Понти М. ; [пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. – СПб. : Ювента ; Наука, 1999. – 608 с.
156. Мінералов – 1999: Минералов Ю. И. Теория художественной словесности: [поэтика и индивидуальность] / Минералов Ю. И. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
157. Монолатій: Монолатій І. Пам'яттєві виклики Олеся Ульяненка для Миколаєва [Електронний ресурс] / І. Монолатій. – Режим доступу : https://zbruc.eu/node/86032.
158. Монтень: Монтень М. де. Опыты [Електронний ресурс] / Монтень М. де. – Режим доступу : https://www.e-reading.club/bookreader.php/39771/Monten%27_-_Opyty.html.
159. Моцар: Моцар О. Утеча [Електронний ресурс] / О. Моцар. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2009/12/10/120035.html.
160. Муранець – 2013: Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка / Т. Муранець // Вісник Львівського університету. – 2013. – Випуск 58. – С. 82–97. – Серія філологічна.
161. Мюшамбле – 2011: Мюшамбле Р. Оргазм і Захід / Мюшамбле Р. – К. : Темпора, 20011. – 444 с.
162. Наливайко: Наливайко Д. Жах і екстаз життя [Електронний ресурс] / Д. Наливайко. – Режим доступу : http://ukrlife.org/main/minerva/bodler.htm.

163. Нансі – 1993: Nancy J.-L. The birth to presence / Jean-Luc Nancy ; translated by Brian Holmes & others / Nancy J.-L. – Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1993. – 423 p.
164. Нансі – 1999: Нансі Ж.-Л. Corpus / Нансі Ж.-Л. – М. : Ad Marginem, 1999. – 255 с.
165. Нестелєєв – 2015: Нестелєєв М. Апокаліптичні мотиви у «Пророці» О. Ульяненка [Електронний ресурс] / М. Нестелєєв // Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології. – 2015. – Вип. 1. – С. 283–287.
166. Нестелєєв (1): Нестелєєв М. Неказка від пана Ульяна [Електронний ресурс] / М. Нестелєєв. – Режим доступу : https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/437/.
167. Нестелєєв: Нестелєєв М. Там, де Ульяненко [Електронний ресурс] / М. Нестелєєв. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/digest/2010/02/16/121910.html (дата звернення: 10.08.2019).
168. Ольшанський – 2007: Ольшанский Д. Взгляд и желание в структуре женской сексуальности у Л. Н. Толстого и В. В. Набокова (Наблюдения психоаналитика) [Електронний ресурс] / Д. Ольшанский. – Новый Берег. – 2007. – № 15. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/bereg/2007/15/ol22.html.
169. Оттоманський: Ottomanský M. Ukrajinské peklo Olese Uljanenka [Електронний ресурс] / M. Ottomanský. – – Режим доступу : http://www.iliteratura.cz/Clanek/36901/uljanenko-oles-tady-na-jihu.
170. Павличко – 2002: Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [упорядн. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи»”, 2002. – 679 с.
171. Пара – 2006: Пара Э. Инцест / Пара Э. // Психология любви и сексуальности. – М. : Искусство XXI век, 2006. – С. 140–159.
172. Пастух – 2013: Пастух Б. Дух неспокою на відхідній молитві [Електронний ресурс] / Б. Пастух // Українська літературна газета. – 2013. – № 6 (90). – Режим доступу : http://litgazeta.com.ua/articles/duh-nespokoyu-na-vidhidnij-molytvi/.

173. Пастух (1): Пастух Б. Олесь Ульяненко / Добра книжка – то майже завжди книжка заборонена. До галасу навколо книжки О. Ульяненка «Жінка його мрії» [Електронний ресурс] / Б. Пастух. – Режим доступу : http://artvertep.com/print?cont=8776.
174. Пастух: Пастух Б. Правда від встеклого Ульяна [Електронний ресурс] / Б. Пастух. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/150/.
175. Петровська – 2000: Петровская Е. Вхождение в конечное // Бодрийяр Ж. Соблазн / Бодрийяр Ж. / [пер. с фр. А. Гараджи]. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 7–21 с.
176. Пилипенко: Пилипенко Г.-Г. Він жив як твір літератури [Електронний ресурс] / Г.-Г. Пилипенко. – Режим доступу : https://ukurier.gov.ua/uk/articles/vin-zhiv-yak-tvir-literaturi/.
177. Підопригора – 2018: Підопригора С. В. Трансгресивні координати експериментальної прози : роман О. Ульяненка «Серафима» [Електронний ресурс] / Підопригора С. В. // Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки). – 2018. – № 1 (3). – Режим доступу : https://text-intertext.in.ua/pdf/n01(03)2018/pidoprygora_svitlana_03_2018.pdf .
178. Підопригора – 2019: Підопригора С. В. Українська експериментальна проза XX – початку XXI століть : «неможлива» література : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.06 «Теорія літератури» / С. В. Підопригора. – Київ, 2019. – 40 с.
179. Піщалов: Піщалов Р. П’єр Паоло Пазоліні та його фільм «Сало: 120 днів Содому» [Електронний ресурс] / Р. Піщалов. – Режим доступу : https://vpered.wordpress.com/2009/04/06/pishchalopo%D0%BCa%D0%BD-%CF%80i%D1%89a%D0%BBo%CE%B2-pasolini/.
180. Платон – 1957: Платон. Государство / Платон // Аристотель. Об искусстве поэзии. (Поэтика) / Аристотель. – М. : Художественная литература, 1957. – 734 с.
181. Подорога – 1995: Подорога В. Феноменология тела / Подорога В. – М. : Ad Marginem. – 301 с.

182. Подорога – 1999 (1): Подорога В. Эпоха Corpus'а?.. Подорога В. // Нанси Ж.-Л. Corpus / Нанси Ж.-Л. – М. : Ad Marginem, 1999. – С. 171–216.
183. Подорога – 1999: Подорога В. А. Словарь аналитической антропологии [Електронний ресурс] / В. А. Подорога // Логос. – 1999. – № 2. – Режим доступу : http://www.lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt.
184. Подорога – 2006: Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. / Подорога В. – М. : Культурная революция, 2006. – 688 с.
185. Подорога – 2012: Подорога В. Память и забвение : Т. В. Адорно и время «после Освенцима» / Подорога В. – Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – С. 109–128.
186. Поліненко – 2012: Поліненко В. Букет «Содому» від Олеся Ульяненка : злочини в сюрреалістичних тонах [Електронний ресурс] / В. Поліненко // Дзеркало тижня. – 2012. – Випуск № 31. – Режим доступу : https://dt.ua/CULTURE/buket_sodomu_vid_olesya_ulyanenka_zlochini_v_syurrealistichnih_tonah.html.
187. Протопопова – 2011: Протопопова И. Философ и тирания желания : маркиз де Сад в зеркале Платона / Протопопова И. // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 78–92.
188. Пуніна – 2014 (1): Пуніна О. В. Художнє осмислення універсалії смерті в «Зимовій повісті» Олеся Ульяненка / О. В. Пуніна // Вісник Донецького національного університету. – 2014. – № 1–2. – С. 206–210. – Сер. Б : Гуманітарні науки.
189. Пуніна – 2014: Пуніна О. Експресіоністичний метод Олеся Ульяненка : роман «Сталінка» // О. Пуніна. – Слово і Час. – 2014. – № 10. С. 84–91.
190. Пуніна – 2015: Пуніна О. Повчальне інакомовлення як структурний принцип роману Олеся Ульяненка «Знак Саваофа» / О. Пуніна // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – 2015. – № 23. – С. 60–76.

191. Пуніна – 2016: Пуніна О. Самітний геній : Олесь Ульяненко : літературний портрет / Пуніна О. – К. : Академвидав, 2016. – 288 с. – (Серія «Життя і слово»).
192. Пуніна: Пуніна О. Душа у пошуках Бога [Електронний ресурс] / О. Пуніна. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2018/06/01/073930.html.
193. Райан – 2012: Райан К. Світанок сексу : доісторичні витоки сучасної сексуальності / К. Райан, К. Джета. – К. : Темпора, 2012. – 506 с.
194. Ранк – 1912: Rank O. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage : Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens / Rank O. — Leipzig ; Wien : F. Deuticke, 1912. – 685 s.
195. Риклін – 1992: Рыклин М. Нетки в зеркалах / Рыклин М. // Маркиз де Сад и XX век / [пер. с франц.]. – М. : РИК «Культура», 1992. – С. 8–18.
196. Рогинська – 2005: Рогинская О. Рецензия на кн. : Рикёр П. Память, история, забвение / Рикёр П. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – (Французская философия XX века) [Електронний ресурс] / О. Рогинская. – Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/r46.html.
197. Родик (1): Родик К. Вторжение готов [Електронний ресурс] / К. Родик. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/130/.
198. Родик: Родик К. 10 причин не вважати Ульяна порнографом [Електронний ресурс] / К. Родик. – Режим доступу : https://www.umoloda.kiev.ua/number/1460/164/51382.
199. Розанов – 1990: Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства // Розанов В. Сочинения : В 2-х т. – М. : Политиздат, 1990. – Т. 2. – С. 97–143.
200. Романова – 2012: Романова Е. И. Любовь и самосознание личности в русской литературе : [монография] / Романова Е. И. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 286 с.
201. Рясов: Рясов А. Шарль Бодлер в зеркале экзистенциального психоанализа [Електронний ресурс] / А. Рясов. – Режим доступу : http://www.topos.ru/article/7612.

202. Савчук – 2012: Савчук В. Медиа внутри нас : Новые скорости новых медиа [Електронний ресурс] / Савчук В. // Звезда. – 2012. – № 6. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/6/sa10-pr.html.
203. Самохіна: Самохіна С. Олесь Ульяненко. «Серафима», видавництво «Нора-Друк» : рецензія [Електронний ресурс] / С. Самохіна. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/128/.
204. Сартр – 2000: Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Сартр Ж.-П. / [пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко]. – М. : Республика, 2000. – 638 с.
205. Сартр: Сартр Ж.-П. Бодлер [Електронний ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступу : https://www.e-reading.club/bookreader.php/100362/Sartr_-_Bodler.html.
206. Сємьонов: Семёнов Ю. И. Как возникло человечество [Електронний ресурс] / Семёнов Ю. И. – Режим доступу : https://royallib.com/author/semenov_yuriy.html.
207. Сікалов: Сикалов В. Хуже оба [Електронний ресурс] / В. Сикалов. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/143/.
208. Слабошпицький – 2010: Слабошпицький М. Олесь Ульяненко, ділянка № 33 / М. Слабошпицький // Голос України. – 2010. – № 207. – С. 20.
209. Слабошпицький – 2011: Слабошпицький М. Олесь Ульяненко. Жінка його мрії. Роман (Супліка з приводу спроб заборони твору) // Ульяненко О. Без цензури : інтерв'ю / Ульяненко О. – К. : Махаон-Україна, 2011. – С. 346–347.
210. Слабошпицький – 2019: Слабошпицький М. Зухвалець у вирі екстриму : Олесь Ульяненко // Слабошпицький М. З пам'яті дзеркала. Те, чого ви не прочитаєте в історії літератури : спогади – Слабошпицький М. – К. : Ярославів Вал, 2019. – С. 113–142.
211. Славінська: Славінська І. Найкращий подарунок на Новий рік [Електронний ресурс] / І. Славінська. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/148/.

212. Слотердайк – 2002: Слотердайк П. Критика цинічного розуму / Слотердайк П. / [пер. з нім. А. Богачова]. – К. : Тандем, 2002. – 544 с.
213. Смирнов – 1994: Смирнов И. П. Психодиахронологика (Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней) / Смирнов И. П. М. : Новое литратурное обозрение, 1994. – 351 с.
214. Смольницька – 2017: Смольницька О. О. Образ фатальної жінки і архетип великої матері у творчості членів Нью-йоркської групи : фольклорно-міфологічний контекст / О. О. Смольницька // Молодий вчений. – 2017. – № 9 (49). – С. 272–280.
215. Сняданко – 2008: Сняданко Н. Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки / Сняданко Н. / [передмова А. Ю. Куркова ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осіпова]. – Харків : Фоліо, 2008. – 287 с. – (Графіті).
216. Соловей – 2010: Соловей О. Інспіроване пекло [Електронний ресурс] / О. Соловей // Українська літературна газета. – 19.03.2010. – № 6 (12). – Режим доступу : http://litgazeta.com.ua/articles/inspirovane-peklo/.
217. Соловей – 2012: Соловей О. І мертвий, і живий… Рецензія на кн. : У знятому на плівку дні : Олесь Ульяненко у спогадах / [упоряд. Н. Степула]. – К. : Укр. пріоритет, 2012. – 224 с. [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/07/09/071137.html.
218. Соловей – 2013 (1): Соловей О. Заборонена правда (Ситуація українського письменника в 2009-му році) // Соловей О. Оборонні бої : Статті, рецензії, есеї / Соловей О. / [післямова О. Пуніної]. – Донецьк : Видавництво БВЛ, 2013. – С. 32–44.
219. Соловей – 2013: Соловей О. На боці світла і добра (Декілька слів про Олеся Ульяненка) // Соловей О. Оборонні бої : Статті, рецензії, есеї / Соловей О. / [післямова О. Пуніної]. – Донецьк : Видавництво БВЛ, 2013. – С. 19–31.

220. Соловей – 2018 (1): Соловей О. Бестіярій, або Умовна історія свинства / О. Соловей // Українська літературна газета. – 2018. – № 18 (232). – С. 18–19.
221. Соловей – 2018 (2): Соловей О. Бестіярій, або Умовна історія свинства / О. Соловей // Українська літературна газета. – 2018. – № 19 (233). – С. 16–17.
222. Соловей – 2018: Соловей О. А небо мовчало // Соловей О. Утрачений погляд : Статті, рецензії, есеї / Соловей О. – Вінниця : Простір Літератури, 2018. – С. 37–54.
223. Соловей (1): Соловей О. Улянова єресь (Перечитуючи «Софію» Олеся Ульяненка) [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/column/2016/07/20/101229.html.
224. Соловей (2): Соловей О. Єремія [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/events/pesentation/2017/05/17/072717.html.
225. Соловей (3): Соловей О. Інтимна Апокаліпса : Перечитуючи Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/column/2015/04/13/204932.html.
226. Соловей (4): Соловей О. Вселенський жах районного масштабу [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/07/11/183448.html.
227. Соловей: Соловей О. І страх, і втрати, і любов [Електронний ресурс] / О. Соловей. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/06/29/110002.html.
228. Соловйова – 2012: Соловьёва Л. С. Свобода как антропологическая характеристика : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. философ. наук : спец. 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры» [Електронний ресурс] / Л. С. Соловьёва. – Волгоград, 2012. – 20, [1] с. – Режим доступу : http://cheloveknauka.com/svoboda-kak-antropologicheskaya-harakteristika.
229. Солонін – 2001: Солонин К. Ю. Хайдеггер и восточная философия : поиски взаимодополнительности культур /

Солонин К. Ю. – 2-е изд. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 183–194.
230. Соммер – 2017: Sommer J. Téma homosexuality v ukrajinské literatuře / J. Sommer // Slavica litteraria. – 2017. – № 2. – S. 103–110.
231. Сорокін: Сорокин В. Mea Culpa? [Електронний ресурс] / В. Сорокин. – Режим доступу: https://www.srkn.ru/criticism/sorokin1.shtml.
232. Стародубцева: Стародубцева Л. Невозможность возвращения : память и забвение в мифопоэтической топике сознания [Електронний ресурс] / Л. Стародубцева. – Режим доступу : http://www.newacropolis.org.ua/ru/study/conference/?thesis=3642.
233. Степула – 2012: Степула Н. Сюжети : фрагменти програми Надії Степули на радіо «Свобода» / Н. Степула, П. Вольвач // У знятому на плівку дні : Олесь Ульяненко у спогадах ; [упоряд. Н. Степула].– К. : Укр. пріоритет, 2012. – С. 173–180.
234. Степула (1): Степула Н. Письменника Уляненка «зарізали». За любовний роман [Електронний ресурс] / Н. Степула. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/142/.
235. Стрелкова – 2010: Стрелкова А. Погляд крізь порожнечу (Філософія «порожнечі» як основа буддизму) / А. Стрелкова // Δόξα/Докса. – 2010. – Вип. 15. – С. 325–333.
236. Суворова – 2016: Суворова Л. К. Концепт смерті в малій прозі раннього українського модернізму : архетипно-міфологічна і філософська інтерпретація : дис. … кандидата філол. наук : 10.01.01 українська література / Людмила Костянтинівна Суворова. – Житомир, 2016. – 202 с.
237. Тараненко – 2018: Тараненко К. В. Комунікативний садизм як особливий тип вербальної агресії / К. В. Тараненко // Молодий вчений. – 2018. – № 2 (54). – С. 213–215. – Філологічні науки.
238. Тарнавський – 2018: Tarnawsky M. Introduction / M. Tarnawsky // Ukrainian Literature. – 2018/ – Volume 5. – P. 5–8.

239. Тендітна – 2005: Тендітна Н. М. Соціальна некрофілія в романі О. Ульяненка «Сталінка» / Н. М. Тендітна // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии : науч.-метод. сб. / [отв. ред. В. А. Глущенко]. – Славянск, 2005. – Вып. XIII. – Ч. 2. – С. 187–197.
240. Тендітна – 2008: Тендітна Н. Дослідження поховальних ритуалів та забобонів у творчості Є. Пашковського та О. Ульяненка / Н. Тендітна // Донецький вісник наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. – Донецьк, 2008. – Т. 23. – С. 92–100.
241. Тендітна – 2009: Тендітна Н. М. Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» [Електронний ресурс] / Н. М. Тендітна. – Кіровоград, 2009. – 20 с. – Режим доступу : https://revolution.allbest.ru/culture/00592836_0.html.
242. Тендітна – 2010 (1): Тендітна Н. Некрофілічно-садистський простір роману О. Ульяненка «Зимова повість» / Н. Тендітна // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2010. – № 5. – С. 130–135.
243. Тендітна – 2010: Тендітна Н. Горік + Кловський + Іван Білозуб = Серафима? / Н. Тендітна // Наукові записки ТНПУ. – 2010. – Вип. 29. – С. 170–177. – Серія : Літературознавство.
244. Тендітна – 2011 (2): Тендітна Н. М. Передовсім – бути людиною : навчальний посібник до вивчення творчості Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / Тендітна Н. М. – Слов'янськ : СДПУ, 2011. – https://studfiles.net/preview/5116591/.
245. Тендітна – 2011: Тендітна Н. Особливості проблематичного вираження образу смерті та пов'язаного з ним образу життя в прозі Євгена Пашковського та Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / Н. Тендітна // Українська літературна газета. – 2011. – № 13 (45). – Режим доступу : http://litgazeta.com.ua/articles/hto-navchyvsya-pomyraty-toj-rozuchyvsya-buty-rabom/.
246. Тендітна – 2013: Тендітна Н. П. Зюскінд та О. Ульяненко : зіставлення творів / Н. Тендітна // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – 2013. – Вип. 20. – С. 145–154.

247. Тендітна – 2015: Тендітна Н. «Остання сповідь» напівпорожнього будинку (за повістю О. Ульяненка «Сєдой») / Н. Тендітна // Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології. – 2015. – Вип. 1. – С. 294–302.
248. Тендітна – 2017: Тендітна Н. Особливості художнього моделювання помешкань у творах Олеся Ульяненка / Н. Тендітна // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – 2017. – № 26. – Т. 1. – С. 78–80. – Сер. : Філологія.
249. Тендітна: Тендітна Н. М. Соціальне оточення героїв у романах Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / Н. М. Тендітна, І. О. Ткаченко. – Режим доступу : https://int-konf.org/ru/2016/sotsium-nauka-kultura-18-20-01-2016/1203-kandidat-filologichnikh-nauk-tenditna-n-m-tkachenko-i-o-sotsialne-otochennya-gerojiv-u-romanakh-olesya-ulyanenka.
250. Теорія літератури – 2004: Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1 : Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
251. Тибель: Тибель В. Обережно! Роман Ульяненка [Електронний ресурс] / В. Тибель. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/136/.
252. Тимофеєва – 2005: Тимофеева О. «Это без слов понятно из менструальной крови…» / О. Тимофеева // Новое литературное обозрение. – 2005. –№ 72. – С. 346–350.
253. Третьяков – 2012: Третьяков В. История сексуальности и понятия о ней в XX веке / Третьяков В. – Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 481–489.
254. Трофименко (1): Трофименко Т. MediaPost on-line. Спроба «чорнухи» по-українськи : «Серафима» Олеся Ульяненка [Електронний ресурс] / Т. Трофименко. – Режим доступу : https://www.mediaport.ua/articles/47451/MediaPost_on-line__sproba_chornuhi_po-ukrayinski_serafima_olesya_ulyanenka.

255. Трофименко: Трофименко Т. «Жінка його мрії» та сімейне дозвілля [Електронний ресурс] / Т. Трофименко. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/137/.
256. Тульчинський (2): Тульчинский Г. Вещь и тело как онтофания свободы [Електронний ресурс] / Тульчинский Г. – Режим доступу : http://hpsy.ru/public/x3154.htm.
257. Тульчинський: Тульчинский Г. Слово и тело постмодернизма : От феноменологии невменяемости к метафизике свободы [Електронний ресурс] / Тульчинский Г. – Режим доступу : http://hpsy.ru/public/x3131.htm.
258. Ульяненко – 2004 (1): Ульяненко О. Хрест на Сатурні : Історія одного кохання / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 177. – С. 53–102.
259. Ульяненко – 2004: Ульяненко О. Хрест на Сатурні : Історія одного кохання / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 176. – С. 3–55.
260. Ульяненко – 2006 (1): Ульяненко О. Знак Саваофа : роман / Ульяненко О. – К. : Нора-Друк, 2006. – 292 с.
261. Ульяненко – 2006 (2): Ульяненко О. Ангели помсти : трилогія. Ч. 1 // О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 6. – С. 28–109.
262. Ульяненко – 2006 (3): Ульяненко О. Ангели помсти : трилогія. Ч. 2 // О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 7. – С. 68–104.
263. Ульяненко – 2006 (4): Ульяненко О. Ангели помсти : трилогія. Ч. 3 // О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 8. – С. 98–150.
264. Ульяненко – 2006: Ульяненко О. Син тіні : роман / Ульяненко О. – Тернопіль : Джура, 2006. – 204 с.
265. Ульяненко – 2009: Ульяненко О. Пророк. Уривок з роману / О. Ульяненко // Рідний край (Альманах Полтавського державного педагогічного університету). – 2009. – № 2 (21). – С. 44–59.
266. Ульяненко – 2011: Ульяненко О. Без цензури : інтерв'ю / Ульяненко О. – К. : Махаон-Україна, 2011. – 376 с.

267. Ульяненко – 2012: Ульяненко О. Жінка його мрії / Ульяненко О. – Харків : Фоліо, 2012. – 288 с.
268. Ульяненко – 2013 (1): Ульяненко О. Пророк : роман / Ульяненко О. – К. : Український пріоритет, 2013. – 176 с.
269. Ульяненко – 2013: Ульяненко О. Серафима : роман / Ульяненко О. – Харків : Фоліо, 2013. – 217 с.
270. Ульяненко – 2017: Ульяненко О. Там, де Південь : повісті / Ульяненко О. – К. : Люта справа, 2017. – 304 с.
271. Ульяненко – 2018 (1): Ульяненко О. Софія : роман / Ульяненко О. – Харків : Фоліо, 2018. – 283 с.
272. Ульяненко – 2018 (2): Ульяненко О. Перли і свині : роман / Ульяненко О. – Харків : Фоліо, 2018. – 185 с.
273. Ульяненко – 2018: Ульяненко О. Яйця динозавра : збірка малої прози / Ульяненко О. – К. : Люта справа, 2018. – 192 с.
274. Ульяненко (1): Ульяненко О. Сталінка / Ульяненко О. – Режим доступу : https://coollib.com/b/150105/read.
275. Ульяненко (2): Ульяненко О. Вогненне око [Електронний ресурс] / О. Ульяненко. – Режим доступу : https://iknigi.net/avtor-oles-ulyanenko/86845-vognenne-oko-oles-ulyanenko/read/page-1.html.
276. Ульяненко (3): Ульяненко О. Дочапати до могили [Електронний ресурс] / О. Ульяненко. – Режим доступу : http://www.avtura.com.ua/review/134/. – Рец. на кн.: Ульяненко О. Син тіні : роман / Ульяненко О. – Тернопіль : Джура, 2006. – 204 с.
277. Ульяненко (4): Ульяненко О. Дофін сатани [Електронний ресурс] / О. Ульяненко. – Режим доступу : https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html.
278. Ульяненко (5): Ульяненко О. Жінка його мрії [Електронний ресурс] / Олесь Ульяненко. – Режим доступу : http://www.libros.am/book/read/id/188383/slug/zhinka-jjogo-mri#TOC_idp236776.
279. Ульяненко (6): Ульяненко О. Квіти Содому [Електронний ресурс] / Олесь Ульяненко. – Режим доступу : https://javalibre.com.ua/java-book/book/2926206.

280. Фарітов: Фаритов В. Т. Трансгрессия и трансценденция как перспективы времени и бытия в философии М. Хайдеггера и Ф. Ницше [Електронний ресурс] / В. Т. Фаритов. – Режим доступу : http://e-notabene.ru/pr/article_13371.html.
281. Філософський… – 2002: Філософський енциклопедичний словник / [В. І. Шинкарук та ін. ; НАНУ, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди]. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
282. Флоренський – 1993: Флоренский П. Иконостас / Флоренский П. – СПб. : Мифрил : Русская книга, 1993. – 458 с.
283. Фоменко – 2012: Фоменко А. Необыкновенный фашизм. «Сало, или 120 дней Содома», режиссер Пьер Паоло Пазолини [Електронний ресурс] / А. Фоменко // Искусство кино. – 2012. – № 5. – Режим доступу : https://old.kinoart.ru/archive/2012/05/neobyknovennyj-fashizm-salo-ili-120-dnej-sodoma-rezhisser-per-paolo-pazolini.
284. Фрезер – 1989: Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете / Фрезер Дж. – М. : Политиздат, 1989. – 682 с.
285. Фрісбі: Фрісбі Д. Руйнування міста : соціальна теорія, мегаполіс і експресіонізм [Електронний ресурс] / Д. Фрісбі. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n29texts/frisby.htm.
286. Фройд – 1963: Freud S. Screen Memories // Freud S. Early Psychoanalytic Writings / Freud S. – New York : Collier Books, 1963. – P. 229–250.
287. Фройд – 1965: Freud S. The Interpretation of Dreams / Freud S. – New York : Avon Books, 1965. – 596 p.
288. Фройд – 1993: Freud S. Totem et tabou (1912-1913) / Freud S. – Paris : Gallimard, 1993. – 368 p.
289. Фромм – 1990: Фромм Э. Психоанализ и религия / Фромм Э. // Сумерки богов. – М., 1990. – С. 143–221.
290. Фромм – 1998: Фромм Э. Мужчина и женщина / Фромм Э. – М. : АСТ, 1998. – 512 с. – (Классики зарубежной психологии).
291. Фромм – 2017: Фромм Е. Мистецтво любові / Фромм Е. ; перекл. Віри Кучменко. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2017. – 192 с.

292. Фуко – 1994: Фуко М. О трансгрессии / Фуко М. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 113–131.
293. Фуко – 1996: Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Фуко М. / [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
294. Фуко – 1998: Фуко М. История сексуальности-III : Забота о себе / Фуко М. ; [пер. с фр. Т. Н. Титовой и О. И. Хомы / под общ. ред. А. Б. Мокроусова]. – К. : Дух и литера ; Грунт ; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с.
295. Хайдарова – 2003: Хайдарова Г. Р. Феномен боли : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Хайдарова Гульнара Равилевна. – Санкт-Петербург, 2003. – 135 с.
296. Хайдарова (2): Хайдарова Г. Боль в культуре. Подходы, концепции, комментарии. Аналитический обзор (Часть II) [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/4292.html.
297. Хайдарова (3): Хайдарова Г. Боль в культуре. Подходы, концепции, комментарии. Аналитический обзор (Часть III) [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/4293.html.
298. Хайдарова (4): Хайдарова Г. Феномен боли в европейской культуре [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://www.paininfo.ru/articles/2499.html.
299. Хайдарова (5): Хайдарова Г. MEDIUM боли [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/khaydarova_pain/.
300. Хайдарова: Хайдарова Г. Боль в культуре. Подходы, концепции, комментарии. Аналитический обзор (Часть I) [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/4289.html.

301. Халізєв – 2000: Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / Хализев В. Е. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
302. Харчук – 1998: Харчук Р. Покоління постепохи / Р. Харчук // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 6–12.
303. Харчук – 2008: Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навч. посіб. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. – (Альма-матер).
304. Хофман – 2016: Хофман Т. Литературные этнографии Украины : проза после 1991 года / Хофман Т. ; [пер. с нем. Т. Набатниковой]. – СПб. : Алетейя, 2016. – 448 с.
305. Цікавий – 2005: Цікавий С. Улян як RAMMSTEIN / С. Цікавий //Кальміюс. – 2005. – № 3. – С. 135–138.
306. Чик – 2015: Чик Д. Мотив інцесту в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Ложные понятия» та романі М. Ґ. Льюїса «The monk: a romance» /Д. Чик // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. – 2015. – № 6. – С. 150–153. – (Філологічні науки).
307. Чубаров – 2006: Чубаров И. Валерий Подорога. Мимесис / Игорь Чубаров // Критическая Маса. – 2006. – № 3. – С. 167–174.
308. Чуприна (1): Чуприна Є. Самі ви порнографія! або Олесю Ульяненку заборонили «Жінку його мрії» [Електронний ресурс] / Є. Чуприна. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/139/.
309. Чуприна (2): Чуприна Є. Олесь Ульяненко «Серафима»: не читайте, якщо ви не мазохіст : рецензія [Електронний ресурс] / Є. Чуприна. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/127/.
310. Чуприна: Чуприна Е. Поговорим о странностях цензуры [Електронний ресурс] / Е. Чуприна. – Режим доступу : http://avtura.com.ua/review/144/.
311. Шалютін: Шалютин Б. С. Правогенез как фактор становления общества и человека [Электронный ресурс] / Б. С. Шалютин. – Режим доступу : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=417.

312. Шевченко – 2002: Шевченко Т. М. Поетика сучасної української прози : особливості «Нової хвилі» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. М. Шевченко. – Одеса, 2002. – 20 с.
313. Шейко: Шейко В. М. Історико-культурологічні аспекти української літератури (кінець XIX — початок XXI ст.) [Електронний ресурс] / В. М. Шейко // Вісник Харківської державної академії культури. – 2010. – Вип. 31. – С. 11–29. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/hak_2010_31_2.
314. Шеллер – 1973: Scheller M. Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Valuest / Scheller M. – Evanston : Northwestern University Press, 1973. – 569 c.
315. Шестаков – 2003: Шестаков В. П. Эрос и логос в европейской культурной традиции / Шестаков В. П. // Эрос и логос : феномен сексуальности в современной культуре / [сб. науч. ст.]. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2003. – С. 37–98.
316. Шинкаренко: Шинкаренко О. «Перли і свині» Олеся Ульяненка, або Динозаври сприймають все за іграшки [Електронний ресурс] / О. Шинкаренко. – Режим доступу : https://lb.ua/blog/oleg_shynkarenko/403131_perli_i_svini_olesya_ulyanenka_abo.html.
317. Шонді – 1988: Szondi P. Walter Benjamin's City Portraits / Szondi P. // In : On Walter Benjamin / Ed. by Gary Smith, Cambridge, Mass. – London : The MIT Press, 1988. – P. 18–32.
318. Штейнбук – 2002: Штейнбук Ф. М. Жанровое своеобразие и внутреннее единство «Конармии» И. Э. Бабеля : дис. … кандидата філол. наук : 10.01.02 / Феликс Маратович Штейнбук. – Ялта, 2002. – 210 с.
319. Штейнбук – 2007: Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
320. Штейнбук – 2009: Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів):

[монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
321. Штейнбук – 2013: Штейнбук Ф. Українська література у контексті тілесно-міметичного методу : навчальний посібник / Штейнбук Ф. – Сімферополь : ВД «Аріал», 2013. – 392 с.
322. Штейнбук – 2014: Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі : [монографія] / Штейнбук Ф. – К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2014. – 248 с.
323. Штейнбук – 2017: Штейнбук Ф. М. «По той бік…» «Жінки його мрії» / Ф. М. Штейнбук // Питання літературознавства : науковий журнал / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2017. – Вип. 96. – С. 40–54.
324. Шустер – 2011: Шустер А. Двойная перспектива : Размышления о платоновском определении удовольствия / Шустер А. // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 93–107.
325. Якубовська – 2010: Якубовська М. Памяті Олеся Ульяненка / М. Якубовська // Літературна Україна. – 2010. – 26 серпня. – С. 2.
326. Ямпольський – 1996: Ямпольский М. Демон и Лабиринт / Ямпольский М. // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996 – 336 с.
327. Ямпольський – 1998: Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1998. – Вып. XI. – 384 с.
328. Ямпольський – 2004: Ямпольский М. Королева и гильотина (Письмо, очищение, телесность) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – С. 93–130.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Абраам, Нікола, 245
Аделаджі, Сандей, 306
Адорно, Теодор, 245, 303-304
Амаду, Жоржі, 149
Андієвська, Емма, 149
Андрусяк, Іван, 150
Андрухович, Софія, 10
Андрухович, Юрій, 33-34
Антонов, Володимир, 387-388, 390
Апдайк, Джон, 184
Апулей, Луцій, 146, 148
Аристотель, 301-303, 363
Аронсон, Олег, 50
Аствацатуров, Адрій, 200-201
Ауербах, Еріх, 301

Бабель, Ісак, 150, 235-236
Баблоян, Завен, 311
Багрицький, Едуард, 150
Балова, Деніса, 141
Барт, Ролан, 244
Батай, Жорж, 227, 278
Бахтін, Михайло, 140, 236
Башкирова, Ольга, 254-255, 264, 268
Бегичев, Павло, 70
Беккет, Семюел, 304
Беллоу, Сол, 184
Беньямін, Вальтер, 302-303
Берг, Альбан, 304
Берг, Карен Ван ден, 136
Бергсон, Анрі, 157, 303, 373
Берджес, Ентоні, 150
Бердяєв, Микола, 73, 76-77
Бернатоніте, Ада, 219-220
Білик, Іван, 118
Бланшо, Моріс, 217
Бовсунівська, Тетяна, 140
Бовуар, Симона де, 216
Богослов, Іван, 12, 75-76
Бодлер, Шарль, 69, 211, 224-227, 304
Бодріяр, Жан, 44-46, 112-113, 291
Бонапарт, Луї, 302
Бондар-Терещенко, Ігор, 35, 122-123, 134, 139, 142-144, 150, 267
Бородай, Юрій, 101
Борхес, Хорхе Луїс, 155, 200
Босх, Ієронім, 7, 382
Брамс, Йоганнес, 53
Брейгель, Пітер (Молодший), 7
Бриних, Михайло, 107, 184, 380-382
Брюлов, Карл, 299
Буковскі, Чарльз, 150

Вегеш, Анастасія, 191
Верді, Джузеппе, 292
Винниченко, Володимир, 185
Висоцький, Володимир, 363
Віан, Борис, 150
Вільямс, Лінда, 186
Вісич, Олександра, 266-267
Власюк, Анатолій, 313, 3839-384
Возняк, Тарас, 186
Вольтер, 294

Гадамер, Ганс-Георг, 367
Гайдеґґер, Мартін, 196-197, 284, 367
Гваттарі, Фелікс, 51
Гегель, Георг Вільгельм Фрідріх, 46, 124, 224, 267, 366
Гельвецій, Клод Адріан, 185
Герасимчук, Лесь, 189-191
Гоголь, Микола, 78
Голдман, Люсьєн, 236
Гомер, 54
Горнятко-Шумілович, Анна, 116, 122, 128-129
Гребенюк, Тетяна, 118-120
Гундорова, Тамара, 259
Гутнікова, Тетяна, 20-21, 35
Гюйон, Рене, 179

Ґолдінґ, Вільям, 150

Данте, Аліг’єрі, 218
Дворжак, Антонін, 53

Дельоз, Жиль, 51
Денисенко, Лариса, 13
Дерріда, Жак, 156, 245
Десятирик, Дмитро, 272
Джета, Касильда, 114
Джойс, Джеймс, 123
Джонс, Ернест, 246-247
Діккенс, Чарльз, 191
Дністровий, Анатолій, 150
Докторроу, Едгар Ловренс, 150
Достоєвський, Федор, 95, 270
Дроздовський, Дмитро, 210-211
Дубинянська, Яна, 139, 141, 144, 159, 372-374
Дюрен, Ойген, 217

Евола, Юліус, 389
Едшмід, Казимир, 7
Езоп, 305
Екклезіаст, 72, 93, 363, 370
Еко, Умберто, 390
Ерітьє, Франсуаза, 178

Єлінек, Ельфріда, 184
Єніколопов, Сергій, 177, 179

Жене, Жан, 151, 184, 268
Жолковський, Олександр, 236
Загребельний, Павло, 9
Захер-Мазох, Леопольд фон, 184
Зборовська, Ніла, 4, 9, 20-21, 32, 35-39, 54-55, 57-61, 68, 360, 368
Золя, Еміль, 94
Зорге, Рейнгардт, 95
Зьобро, Оксана, 4
Зюскінд, Патрік, 119-122, 252, 254, 268

Кайуа, Роже, 303, 308, 376-377, 379
Кальвін, Жан, 7
Камартін, Ізо, 50
Камиш, Маркіян, 273, 306
Кампер, Дітмар, 136
Камю, Альбер, 127
Карацуба, Мирослава, 180
Кафка, Франц, 304
Кащеєв, Сергій, 65-66
Квітка-Основ'яненко, Григорій, 180
Кінг, Стівен, 78
Кіркеґор, Серен, 366
Клейн, Мелані, 246
Клеман, Катрін, 244-245
Кобиляська, Ольга, 260
Ковалевський, Олександр, 187, 203
Ковалєв, Мануела, 28
Ковальська, Варвара, 9, 183, 203
Кожев, Олександр, 362-363
Кортасар, Хулиіо, 150
Косіков, Георгій, 224-225, 227
Костецький, Ігор, 164, 277
Костицький, Василь, 194, 203
Котляревський, Іван, 10, 350
Коцарев, Олег, 140-141
Коцюбинський, Михайло, 194
Кранц, Генріх, 131
Красауер, Зіґфрід, 274
Краффт-Ебінґ, Ріхард фон, 217
Кристева, Юлія, 312
Кропив'янська, Юлія, 139, 141, 144, 151-152, 228
Кузан, Василь, 79
Куннас, Тармо, 276
Кутзее, Джон, 184
Куюмурджи, Василина, 190-191, 212, 229-230, 232-233, 240

Лавкрафт, Говард Філліпс, 386
Лакан, Жак, 91-92, 114
Ламетрі, Жульєн Офре де, 225
Лебідь, Євгенія, 255
Левайн, Девід, 367
Левінтон, Георгій, 179-180
Леві-Сторосс, Клод, 177-179
Лелі, Жильбер, 217
Лєсков, Микола, 257
Липовецький, Марк, 156
Ліотар, Жан-Франсуа, 16, 157
Ліст, Ференц, 53
Лобановська, Анна, 205
Ловренс, Девід Герберт, 184, 190-191
Локк, Джон, 156
Лондон, Джек, 149
Лоро, Ніколь, 287

Льоса, Маріо Варґас, 150

Макартецька, Юлія, 197, 203
Марен, Луї, 172, 246
Мариничева, Олена, 139, 142-143, 149
Маркес, Габрієль Гарсія, 150
Мартинов, Володимир, 7
Мейєр, Хельге, 130
Мейлер, Норман, 186
Мерк'юрі, Фредді, 52, 61, 71
Мерло-Понті, Моріс, 114-115, 172-174, 283
Мирний, Панас, 117-119, 194
Міллер, Генрі, 200-201, 268
Мінералов, Юрій, 301
Монолатій, Іван, 139, 142-143, 148-149
Монтень, Мішель де, 64
Морозова, Олена, 213
Мосендз, Леонід, 190
Моцар, Олександр, 141
Муранець, Тетяна, 256
Мюрже, Анрі, 52

Набоков, Володимир, 184
Наливайко, Дмитро, 225
Нансі, Жан-Люк, 307
Недошивін, Герман, 191
Нестелєєв, Максим, 141, 251, 383
Нечуй-Левицький, Іван, 191, 194
Нєвзоров, Олександр, 107
Нін, Ананіс, 184
Ніцше, Фрідріх, 218, 220
Новаліс, 140

Ольшанський, Дмитро, 91-92
Осьмачка, Тодось, 277

Павличко, Дмитро, 225
Павличко, Соломія, 259
Павнд, Езра, 219
Паганіні, Ніколо, 53-54
Пазоліні, П'єр Паоло, 209, 218-221, 227
Пара, Елен, 177-179, 182
Пастух, Богдан, 139, 141, 143, 149, 153, 185, 230-234, 372-374
Пашковський, Євген, 3, 8, 73, 312
Петров, Аввакум, 167
Пєстова, Наталія, 59
Підмогильний, Валер'ян, 54, 190-191
Підопригора, Світлана, 73-74, 254, 265-266, 268
Пінчон, Томас, 294
Піщалов, Роман, 221
Платон, 91, 113, 190, 216, 301-302
Подорога, Валерій, 70, 156-158, 173-174, 243-244, 302, 304, 308-311
Поліненко, Вікторія, 209-210
Поллак, Мартін, 142
Протопопова, Ірина, 92, 214-216
Прус, Болеслав, 190
Пруст, Марсель, 219
Пуніна, Ольга, 362-365

Равель, Моріс, 53
Райан, Кристофер, 114
Ранк, Отто, 178-179, 382
Рахманінов, Сергій, 54
Риклін, Михайло, 216-217
Рікер, Поль, 156
Рогинська, Ольга, 156
Родик, Костянтин, 184, 186, 251
Розанов, Василь, 388
Романова, Олена, 111-112

Савонарола, Джироламо, 54
Савчук, Валерій, 69
Сад, Донатен Альфонс Франсуа де 79, 107, 112, 184, 209, 211, 213-221, 225, 227-228
Самохіна, Світлана, 250-252
Сартр, Жан-Поль, 21, 224-225
Свідзінський, Володимир, 277
Селбі, Г'юберт, 150
Селін, Луї-Фердинанд, 96, 150
Селінджер, Джером Дейвід, 150
Сен-Санс, Каміль, 137
Сємьонов, Юрій, 101
Сікалов, Владислав, 186-187
Слабошпицький, Мирослав, 163, 184, 190-191, 311
Слабошпицький, Михайло, 94

Славінська, Ірина, 140, 150
Слотердайк, Петер, 243
Смирнов, Ігор, 55
Сократ, 92, 216
Соловей, Олег, 116, 139, 142-144, 148-149, 159, 161, 192-193, 203, 206-209, 232-234, 239, 252-253, 272, 274-277, 295-298, 304, 311, 372-375, 380-381, 385-386, 393
Соловйова, Любов, 65
Сологуб, Федор, 5
Солонін, Кирил, 197
Сорокін, Володимир, 25-26, 28
Стайнбек, Джон, 190-191
Стародубцева, Любов, 156-157
Стендаль, Фредерік, 119
Степула, Надія, 164, 185-186, 383
Стех, Марк Роберт, 20-21, 129, 163
Стравинський, Ігор, 376
Стрелкова, Анастасія, 22-23
Стус, Василь, 148-149, 159, 232, 277
Суворова, Людмила, 256, 264-265

Тараненко, Ксенія, 80
Тарантіно, Квентін, 209
Тарнавський, Максим, 163
Тендітна, Надія, 8-9, 64, 73, 78-81, 94-95, 98, 116-118, 121-122, 125, 139-141, 152-153, 161, 254, 266, 361, 363-364, 372, 380
Тесленко, Архип, 277
Тибель, Василь, 185
Тимофеєва, Оксана, 206
Толкін, Джон, 43
Торок, Марі, 245
Трофименко, Тетяна, 187-189, 250-251, 270
Тюпа, Валерій, 391, 392
Тютюнник, Григір, 277

Уельбек, Мішель, 123

Фарітов, В'ячеслав, 267
Флобер, Гюстав, 119, 184
Флоренський, Павло, 378
Фоменко, Андрій, 220-221
Франко, Іван, 140, 194
Фрезер, Джеймс, 76, 179
Фрісбі, Девід, 273-274
Фройд, Зиґмунд, 112, 178, 246-247, 378
Фромм, Еріх, 74, 78, 80, 90, 121, 143
Фуко, Мішель, 111-113, 244, 266, 378-379
Хайдарова, Гульнара, 130-132, 136
Халізєв, Валентин, 236, 392
Хвильовий, Микола, 277
Хвостова, Катерина, 177
Хофман, Тетяна, 30, 228

Чейз, Джеймс, 188
Черновецький, Леонід, 306
Чик, Денис, 180
Чуприна, Євгенія, 185, 252

Шашкова, Юлія, 194
Шевченко, Тарас, 163, 184, 193, 277
Шекспір, Вільям, 148-149
Шеллер, Макс, 18
Шеньє, Андре, 140
Шинкаренко, Олег, 293-296, 306
Шонберг, Арнольд, 304
Шонді, Петер, 18
Шренк-Нотцінґ, Альберт фон, 217

Ямпольський, Михайло, 16-18, 155, 174, 200, 244, 247, 283-285, 290, 306-308, 367-368, 378-379
Яновський, Юрій, 232

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Аберація 74, 158, 193, 239, 252
Абстрактна машина фаціальності 51
Абсурдність 35-36, 212, 393
Авторефлексія 13
Автохтонний 103
Агресія 128
Аккультурація 308
Аксіологія 309
Актант 224
Алголагнія 217, 224
Алегоризм 192
Алегоричний роман 78, 297
Алюзія 37, 43, 125, 148-150, 209, 218, 252, 268, 371
Амбівалентний 58, 65, 67, 210, 246, 248, 258, 261-262, 365, 369-371, 380
Анамнезис 18
Анархістська демонічна революція 117
Анатомічна інверсія 247
Анафема 6, 97, 276
Анахорет 13
Антиномічність 305
Антитеза 39, 96, 295, 371
Антиутопія 296-297
Антропограма 304
Антропологія 8, 77, 177, 206, 247
Антропоморфний 34, 309
Антропосоціогенезис 63, 101
Апейроне 368
Апокаліпсис 12, 29, 31, 35, 37-38, 48, 76, 98, 123, 154, 161, 166, 227, 292, 374
Апокаліпсичність 10
Армагеддон 167
Артефакт 294, 371, 380
Архетип 368-371
Архисуб'єктивність 46
Атниутопія 112
Афект 306

Бажання 25, 40, 79, 87, 91-92, 114, 127, 130, 142-143, 166, 170, 178, 182, 190, 215-216, 220, 258, 269, 275, 277, 284, 379-380
Балада 180
Бароко 149
Біль 130-131, 133, 136, 144, 215
Бінарна опозиція 95, 97, 120
Бісексуальна перспектива 49
Біфуркаційність 120
Буддизм 22
Бути-присутніми-у-світі 173
Буття 18, 23, 34, 54, 56, 66, 77, 91, 111-112, 114, 196-197, 203, 206, 211-213, 215-216, 236, 244, 264, 267, 289, 367-368, 389-390, 392
Буття-до-смерті 284
Буття-людини-у-світі 173
Витіснення 113
Вівісекція 255, 282
Відразливе 59-60, 147, 151, 195, 206-207, 265, 275, 287
Відсутність 20, 31, 112, 127-128, 156, 163, 187, 219, 251, 253, 262, 280, 290, 313, 375, 378
Віртуалізація 304
Вісцелярний 122
Вітальність 62
Волапюк 311
Вуайєризм 123, 162, 167

Гемофілія 176, 181
Гендер 60-61, 63, 70, 256, 268, 271
Гендерні візаві 151
Генна інженерія 112
Генологічна версія 140
Гермафродит 134, 292
Гетеротопічний ефект 173
Гиньоль 294
Гіперболізація 64
Гіпотеза 101, 156
Глагоголання 36, 94
Голокост 33, 39
Голос 4, 9, 17, 34, 47, 122, 183, 216, 225, 243-245, 247-248
Гомосексуальні мотиви 48
Готичний роман 78, 370
Гра 45, 239, 280, 304, 390
Гротеск 42, 99, 212, 247, 275, 297, 306-307, 386

Густаторний 122
Ґенеза 276
Ґештальт 307

Двійник 17, 120, 173-174, 307, 379
Девіація 213, 216, 265
Дежавю 5
Декадент 69
Демонізація 8, 74, 78, 82
Демонічний містицизм 161, 266
Деперсоналізація 376
Деструкція 20, 25, 199, 244, 248
Детериторіалізація 16
Дефініція 64, 256
Дзеркало 171-175, 225, 272, 302, 368, 387, 389
Дивергенція 392
Дискретний роман 236, 248
Дискурс 15-16, 21, 23, 28-30, 55, 69, 80, 90, 97, 122, 136, 191, 199, 201-202, 236-237, 239, 243, 248, 258, 266, 269, 275, 281, 285, 287, 290-291, 304-306, 311, 314, 365, 370-371, 382, 390, 393
Дисоціація 378, 381
Дистанційованість 147, 290
Диференціація 164, 306, 381, 389
Діалектика 67, 124,
Драматизм 48
Дуальність 265

Еволюція 101, 179, 309, 314
Егоїзм 95
Едіпів комплекс 178, 370
Еквівалент 76, 215, 246
Екзегетика 32
Екзерсиси 67, 289-300
Екзистенціалізм 10
Екзогамія 177
Екзорцист 159, 372
Експериментальна проза 74, 265
Експозиція 153
Експресивність 123, 307
Експресіонізм 10, 73, 191-192, 231, 273-274, 276, 373
Експресія 17
Екстатичні конвульсії 274
Екстралітературний 129
Елегійність 55, 69
Еманація 72, 75
Емблематичні субстанції 149
«Ендоптичний» зір 377
Епатаж 383, 387, 390-393
Епігон 162, 167
Епіграф 32, 61, 64, 71-72, 261, 297
Ерос 55, 61, 113, 273, 291
Есей 206, 377
Естетизація 68, 74, 78, 95
Естетика 8, 61, 73, 191-192, 206, 231, 273, 293-294, 303-304, 363, 389
Есхатологія 6, 29, 35, 69, 182
Етимологія 17, 252

Євхаристія 246
Єресь 274
Жіноче 34, 42, 45-46, 58, 60, 63-64, 67-68, 75, 81, 83-84, 113, 151, 171, 176, 217, 228, 229, 234, 241, 244, 246-247, 255-256, 262, 264-265, 271, 365, 373, 389, 392

Забуття 142, 156-157, 211
Зав’язка 153, 171, 200
Зоофілія 221, 287
Зоровий 37, 122, 129

Ідеалістична діалектика 124
Ідентифікація 99, 140, 229, 235-236, 248, 293, 301, 308, 372
Ідентичність 173, 178-179, 244, 301
Ідеологія 10, 80, 91, 219
Ідолопоклонство 302
Імітація 302-303, 310
Імморалізм 298, 305
Імператив 20, 36, 44, 97, 101, 385
Інволюція 46
Індивідуалізація 374, 387
Індиферентність 104, 144
Інкорпорація 245-246
Іннервація 304
Інновація 103, 266
Інтенсифікатор 243
Інтенціональність 114
Інтеріоризація 246, 248, 381
Інтроєкція 245-246
Інфантильність 246, 253, 293

Інфернальний 31, 50, 64, 85, 89, 125, 219, 222, 249, 260, 263, 385-386
Інформаційні технології 112
Інцест 101, 176-181, 185, 272-273, 286-287
Інший 131, 173-174, 177-179, 207, 312
Іронія 25-26, 28, 34-35, 39, 46, 72, 108, 142, 144, 163, 225, 236, 239, 299, 305, 387, 390-392
Іслам 5, 247

Казка 246, 294, 305, 385
Канібалізм 101, 245
Карнавалізація 266
Картезіанський 309
Кастрація 113
Катарсис 116, 392
Каузальність 120
Квазіантропологічний 43
Квазіпростір 172
Квазірелігійний 306
Кібер-панк 293-294, 296-297
Кіборг 294
Кінороман 234-235
Класицизм 301
Когерентний 72
Когнітивний дисонанс 292
Колізія 13-14, 49, 60, 68, 85, 102, 111, 114, 124, 132, 145, 153, 159, 163, 171, 194, 221, 224, 230, 239, 278, 280-281, 361, 370
Компарантум 123
Компаративістика 95, 123
Компаратум 118, 120
Комунікація 169, 201, 245
Конгруентний 158, 184, 277
Конотація 35, 38, 44, 67, 85, 171, 226, 258, 261, 287, 291, 374
Константа 67, 126
Консумація 45
Контент 315
Континуум 244, 381
Контрапункт 148
Концепт 16, 243, 272
Корелят 44, 91-92, 114-115, 130-133, 135-136, 156-157, 197, 202-203, 205, 211, 243, 272, 281, 376, 390
Кореляція 36, 48, 66, 156, 201, 264-265, 381
Креативний акт 66-67
Ксенофобія 381
Кульмінація 30, 153, 175, 200
Культ вуду 105
Культура смерті 8

Лабіринт 15-18
Легітимність 10, 140, 383
Лейтмотив 164, 233
Лібертинаж 221
Літературна критика 183, 189, 313
Логос 113, 156
Локус 234, 247

Мазохізм 68, 217
Макабричний 39, 44, 125, 137, 145, 196, 212, 222, 253, 281, 284, 294, 299, 387
Максима 64, 69, 88, 93, 108, 140, 261, 271, 369
Маргінальність 151, 195, 203, 206, 266, 369, 389
Маскулінний 63, 221, 255
Матерія 46, 200, 206, 214, 216, 259, 278
Матриця суб’єктивності 46
Мегаполіс 273, 285
Медіація 307
Метаморфоза 16, 148, 264, 290
Метафізичний герой 35-36
Метафора 18, 59, 78, 125, 216, 254, 263, 265
Мистецтвознавство 267, 301
Мізантропічний 43, 58, 89
Мізантропія 95
Мізогінний 151, 228
Мімезис 301-304, 306-309, 310-312
Міметичний 12, 16, 301, 303-305, 308-310
Містерія 58, 128, 136, 221, 281, 363-364
Містика 4, 64-65, 79, 81, 383
Містичний трилер 78, 196
Містично-релігійний опус 32, 94
Міф 75, 88, 156, 179, 229, 255, 294
Мовчання неперекладних інтенсивностей 308
Модус 391

Монстр 199, 226, 307
Монструозний 169, 197, 199, 202-204
Монтаж 234-235
Морфологія 118
Московський концептуалізм 26
Мотив 16, 28, 33, 39, 48-50, 55, 76, 78, 105, 137, 154, 168, 178, 181, 226, 231, 234, 257-258, 262-263, 271-272, 286-289, 357, 364, 370, 376, 379, 383-384, 389
Мотто 232
Мультиплікаційна стилістика зображення 294
Мутація 276

Надреальність 149, 212
Наратив 15, 19, 33, 92, 110, 156, 158-159, 171, 212, , 221, 243, 293, 297, 299, 300, 369, 380, 389
Нарцисизм 95
Наслідування 200, 301-303, 308, 310
Насолода 28, 51, 135, 137, 163, 213-215, 224, 246, 278
Натуралізм 94, 287, 382
Негативний мімезис 302-304
Некрофільська стилістика 8
«Неможлива» література 265
Неоекспресіоністична проза 10
Неонатуралізм 33
Неоромантик 69
Неофройдизм 78
Нірвана 23
Ніщо 21-22, 197, 267
Новела 48, 235
Номінальний 197, 241
Нонконформіст 26, 200, 214
Ноумен 385

Олфакторний 122, 129
Онтогенетичний 245
Онтологія 34, 37, 63, 65-66, 70, 91-92, 130, 133, 157, 173, 182, 203, 236-237, 262, 289, 311, 387-389
Органоморфність 308
Оргіастичні практики 146
Охудожнювання 366

Пам’ять 16, 18-20, 156-157, 364
Памфлет 297
Парадигма 35, 66, 150, 212, 239, 245, 256-257
Парафілія 221
Парафраз 57
Пародія 41, 137, 164-165, 170-171, 181, 226, 239, 298
Пароксизм 245
Пафос 12, 26, 32, 35, 38, 40-41, 64, 89, 96, 135, 142, 211, 239, 242, 297, 305, 368
Педагогіка 280
Педофілія 50, 73, 185-186, 208, 212, 219, 221, 287
Перверсивність 74, 78-80, 114
Перипетія 14, 24, 33, 78, 153, 175, 185, 222, 238, 281, 285, 310
Перпетратор 181
Перспектива 13-14, 29, 35, 46, 49, 58-59, 68, 73, 79, 92, 102, 104, 110-112, 130, 141, 155-156, 159, 166, 172, 174, 176, 191, 193, 198, 209, 210, 212, 224, 241, 243, 248, 250, 253, 259, 264, 267, 268, 276, 278, 283, 287, 290-291, 298-299, 305, 371, 377, 380, 385, 391
Перформанс 388
Перцептивне поле 18
Письмо 16, 18, 79-80, 96, 163, 200, 207, 217, 244, 295, 372
Підря 156
Піксель 294
Плейстоцен 104
Повість 54, 119, 139-141, 161, 164, 167-168, 171, 175, 180, 231-234, 257-258, 260, 262, 360-362, 364-368, 370-374, 379-380, 382
Повторення 18, 284, 310, 366-368, 378
Повчальне інакомовлення 95, 97
Поганство 14, 37, 40
Подвійне кодування 212, 250
Подвоєння 46, 173, 302, 307-308
Подія 23, 37-38, 43-44, 56, 66, 92, 99-101, 104, 113, 116, 118, 120, 141, 145-146, 151, 153-154, 156-159, 175-176, 180,

188, 193, 196, 199, 218, 234, 236-237, 240, 258, 282-283, 293-294, 296-297, 299, 300, 302, 304, 306, 308, 361, 366, 372, 392
Поетика 8, 26, 35, 120, 148, 164, 206, 266, 276, 314-315, 373, 385
Поетикальна стратегія 34
Позасюжетні елементи 164
Полівалентний 58, 156, 263
Полісемантичний 74
Полісимволічний 74
Політкоректність 25
Порожнеча 20-23, 45, 50-51, 73, 196-197, 201-203, 205, 211, 272
Постмодернізм 14, 119-120, 250
Постскриптум 300, 307, 371
Праксис 36
Присутність 41, 58, 61, 126, 132, 159, 173-174, 218, 235, 239, 244, 285, 297, 304, 307, 367, 375, 380
Проблематика 13-14, 33, 35, 45, 48, 49, 63, 65, 69, 74, 85, 87, 91-92, 95, 124, 127, 159, 177-178, 191, 199, 237, 243-244, 247, 254, 256, 260-262, 265, 301-302, 306, 308, 310, 315, 362, 368, 371-372, 382, 392
Прогресія 284
Проміскуїтет 165
Просвітитель 214
Просвітницький матеріалізм 214
Простір 15-16, 17, 23, 36, 66-67, 153, 172, 200, 227-228, 233-234, 251, 289-290, 292, 294, 296, 361, 364, 379, 387
Протагоніст 30, 89, 138, 141, 144, 151, 158, 211, 227-228, 235, 253, 263, 269-270, 278-279, 286, 292, 300, 305, 382
Психоаналіз 117, 206, 244, 261, 361
Психознаки 55
Психологія художньої творчості 7
Психоміметичний 243-244, 303-304
Психоміметичні розрізнення 243
Психопатологія 64, 117-118
Психопочуття 55
Психопротезування 304
Психосимволи 55
Психостенія 376
Пуента 106

Расизм 293
Реверсія причинності 378
Регенерація 10
Редукція 305
Рекурентний 45
Рекурсивний 45
Релевантний 122, 211
Релігійна картина світу 8
Релігія кандомблé 105
Реляція 61, 92, 115, 147, 382
Ремінісценція 148
Репрезентація неможливої присутності 307
Референт 64
Референція 28
Рецептивний 34, 129, 233
Рецепція 94, 97, 118, 199, 229, 254, 272, 276, 295, 314, 372
Риторика 96,
Риторичні запитання 61, 71, 99, 185, 223, 367
Ритуал 97, 99, 280, 387
Розвиток дії 120, 153
Роман виховання 119
Роман жахів 78, 367
Роман-памфлет 297
Романтизм 244
Роман-фантасмагорія 300
Русизм 293

Садизм 74, 78-80, 121, 217, 278
Сакральний 142, 201, 208, 279
Самотність 13-14, 36, 117, 202, 375
Сардонічний 20, 34, 48, 85, 193
Саркастичний 143, 281, 297, 305, 387
Свобода 8, 21, 37, 44, 63-68, 70-71, 77, 112, 130, 142, 147, 149, 183, 187, 200, 214, 251, 257, 300, 365, 370
Сексизм 229
Сексуальна орієнтація 167
Сексуальність 28, 111-115, 179, 186, 290, 389

Семантика 199, 213, 225, 283, 362
Семіотика 118
Семіотична система 28
Символізація 246, 389
Символіст 5, 69
Символічна притчевість 95-97
Симультанний 276
Симулякр 172, 175, 302
Слуховий 122
Смерть 8, 17, 19-20, 23, 28-30, 32-34, 37-42, 45-51, 54, 56-62, 64-71, 73, 82, 84-89, 91-93, 95, 99, 112, 114, 117, 123, 125, 127, 130, 133-134, 136, 143, 145, 150, 152, 157, 167-168, 181, 191-192, 196, 198, 205, 212, 214, 219, 222, 228, 230, 233, 239-240, 242, 244-245, 248, 250-251, 253-254, 263, 265-267, 269, 271, 279, 281-291, 298-299, 309, 362-364, 366-367, 369, 371, 373, 375, 378-382, 389
Сміх 147, 244, 306-307
Сміховий міметизм 307
Сновидна техніка 33, 377, 379
Соціально-психологічний роман 78
Спогади 15-16, 18, 27, 47, 50, 57, 124, 134, 149, 156, 185, 190, 202, 272, 280, 300, 311, 364, 366-367, 377
Спокуса 44-47, 50-51, 130, 150, 272, 283
Статева інверсія 247
Статевий інстинкт 101-102, 177
Стать 112, 178, 188, 217, 246, 262, 373, 387-389, 392
Страждання 23-24, 127, 136, 215, 221, 288, 373
Страх 16, 108, 110, 117, 134-135, 146, 198, 204, 220, 227, 264, 277, 288-290, 298, 303-304, 309, 364, 382, 384
Структурна антропологія 177
Суб'єкт 8, 91, 114, 144, 206-207, 215, 229, 238, 244, 267, 290, 304, 309, 379
Суб'єктивна психопатологія 117-118
Суб'єктивність 46, 51, 379
Сублімація 245, 291
Суперлатив 151

Табу 101, 177-179, 180, 265-266
Тактильний 122, 129, 172
Танатологія 8, 64
Танатос 273
Творчість 4-8, 10, 12, 35-36, 52, 54, 56, 64-68, 71, 77, 79, 114, 116, 119, 122, 159, 162-163, 166, 185-186, 190, 194, 201, 206, 208, 224, 229, 231, 266-270, 274, 300, 304, 309-311, 313, 315, 371-373, 375, 377, 383-384
Театр абсурду 304, 311
Театр жорстокості 294
Текст 4-5, 10-12, 17-19, 22, 25-26, 28, 31, 33, 35, 37, 39, 52, 55, 62-63, 66, 74-75, 79, 86-87, 90, 96, 99, 102, 112, 116, 117, 119, 121, 122, 127, 129-130, 132, 137, 140, 142, 149, 151-152, 155, 168-169, 176, 180, 183-185, 188-190, 194-197, 199-201, 208-209, 217, 228, 231, 235-236, 244, 246, 254, 257-258, 262, 265, 273, 279, 294, 296, 305, 314, 363, 371, 374, 376, 383, 386, 390, 393
Текстова стратегія 390
Телеологічність 120, 378
Телос 378, 382
Тематизація 220
Темпоральність 112, 197, 237, 284-286, 290-291, 296, 365, 378, 381
Теологія 124, 203, 246
Тератологічний двійник 17
Тернарний 229
Тілесно-міметичний метод 12, 247, 310, 314
Тіло 15-17, 19-20, 22, 28-29, 38, 40, 44, 49-50, 55, 58, 60, 70, 83, 112, 115, 126, 135, 137, 142, 146-147, 155-156, 172-174, 178, 198-201, 207, 213, 215, 218, 221, 224, 240, 243-248, 259 269, 284, 287, 290, 292, 304, 307-308, 311, 377, 379, 389
Топологічна рефлексія 131
Топонім 74

Топос 33, 156, 158, 199, 285
Трансгресивність 74, 245, 254, 265-269, 271
Трансгресія 28, 112, 245, 263, 266-268, 271, 292
«Трансгресивна література» 265-266
Трансцендентальний 50, 125, 195, 268
Троп 28

Фабула 119, 164
Фактуальність 34
Фалічно-вагінальна символіка 261, 263
Фамільяризація 236
Фантазм 302
Фантасмагорія 232, 241, 273, 300, 306, 312, 376-377, 380
Фатальна жінка 254-257, 260-261, 264, 271
Феєрія 300
Фемінізм 63, 260
Фемінний 63, 85, 221
Феномен 15, 23, 31, 53, 65, 67, 87, 116, 158, 171, 173-174, 196-197, 213, 224, 253, 256, 264, 267-268, 270, 276, 283, 289, 293, 301, 305, 307-308, 311, 364, 366, 368, 375, 388-392
Ферментація 374
Фетиш 302
Фікційність 34, 36, 196, 210, 300, 367
Філогенетичний 245
Фобія 11, 379, 381
Фольклор 180, 199, 246
Фрагментарна композиція
Фрагментація 28
Фронтон 37-38
Фрустрація 128

Християнство 7, 14, 40, 42, 105, 108, 136, 386
Хронотоп 142, 243, 295-296
Хронотопічні характеристики 243
Художня танатологія 8, 64

Циклічність 284

Час 5, 7, 13, 16, 23-24, 29, 37, 42, 44-45, 48, 52, 55, 57, 62, 71, 75, 83-85, 90-91, 97, 99-101, 105, 111, 114-115, 122, 125-126, 128, 130-131, 135-136, 140, 145-146, 149-150, 154, 157, 159, 168, 171, 173, 175-176, 179-180, 185, 188, 191, 193-197, 202, 208, 211, 218-219, 223, 226, 229, 238, 246, 260, 265-266, 274, 277, 279-284, 291, 293-297, 300-301, 303, 305, 311-312, 315, 360, 366-369, 372, 374, 376, 378, 384, 390
Чоловічі коди 63

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1
АРХЕТИПНЕ ПІДҐРУНТЯ «ЗИМОВОЇ ПОВІСТІ»

«Зимова повість» О. Ульяненка, на думку Н. Зборовської, «стала своєрідним підсумком „революційної" юності прозаїка. Вона започаткувала <…> характерну для О. Ульяненка химерно-похмуру картину світу», на якій «на тлі „білої безмежі", монотонно застиглого світу-снігопаду, на тлі мертвотно безкрайого і безглуздого міста вештається неприкаяна чорна постать озлобленого чоловіка» [тут і далі цит. за Зборовська – 1999].

Втім йдеться цьому персонажу аж ніяк не про шматок хліба чи ковток горілки – ним рухають високі мотиви, пов'язані із тим, що, як вважає ця критикиня, «незалежна держава з її насильницьким змістом позбавляє героя „Зимової повісті" останніх ілюзій: національна революція повторює давно вторований шлях всіх світових революцій, винісши на політичний „олімп" нікчему-Генерала, патологічного онаніста, недолугого поета, жалюгідного „свинопаса", що, втоляючи свої психопатологічні комплекси, стає головним конструктором „поліційної держави"».

І, «отже, – підсумовує Н. Зборовська, – перший прозовий твір Ульяненка постає на ґрунті історичного песимізму, що є явищем симптоматичним у сучасній літературі». Але разом з тим вказує науковиця і на те, що наведений висновок «звучить парадоксально: приреченість і крах історичної національної людини осмислюється у час державотворення, власне час досягнутого національного сподівання».

Мені, натомість, видається парадоксальним дещо інше. Справа у тому, що у подібному дусі висловлюються у тракті своїх літературознавчих рефлексій і ті, хто спирається на працю Н. Зборовської, і ті, хто випередив відому літературознавицю, вдавшись до аналізу «Зимової повісті» задовго до неї [див., наприклад, Кононович – 1994].

Так, Н. Тендітна теж розглядає колізії твору переважно у соціологічному контексті, а тому, на її переконання, «навіть постійний рев винищувачів звучить як заупокійна молитва за невинно убієнними жертвами» [Тендітна – 2010 (1): 131]. Зрештою, і назва допису цієї авторки – «Некрофілічно-садистський простір роману О. Ульяненка „Зимова повість”», – вочевидь, теж промовляє за суспільним змістом подій, які зображено у цій «повісті».

Але тільки у висновку Н. Тендітна зазначає, що «О. Ульяненко у своїх творах часто ставить питання про те, яке майбутнє очікує українське суспільство. І як не прикро, похмуро-песимістичний настрій прозаїка знаходить своє підтвердження у картині сьогодення» [Тендітна – 2010 (1): 134]. А в основній частині свого шкіцу літературознавиця лише один раз торкається – і то частини – заявленої нею теми, стверджуючи, що «офіцер із садистським задоволенням спостерігає <…> картину, впиваючись власною силою та „похльостуючи стеком об халяву ялових чобіт” із кожним новим ударом» [Тендітна – 2010 (1): 133].

Та, як здається, найбільше важить для неї той факт, що «загибель героя була не марною, бо місто „обросло барикадами” і розпочалася війна», і що «поета хоронять під „завивання бомб і тріскотню кулеметних черг” <…> немов підтверджуючи його причетність до цих подій» [Тендітна – 2010 (1): 134].

Своєю чергою, більш жорстку позицію зайняла Р. Харчук, яка не тільки ствердила, що «„Зимова повість” виражає анархічний світогляд автора, втілений в образі колишнього терориста, який зневірився у тій державі, яку виборював на початку 90-х», а й фактично перейшла на особистість Олеся Ульяненка, звинувативши письменника у тому, що він «у „Зимовій повісті” з християнського мораліста перетворюється на войовничого анархіста», позаяк в одному зі своїх інтерв’ю «він пояснює свій анархізм тим, що його не влаштовує жодне суспільство. Однак тут же говорить про свою лояльність до держави, яка нагородила його Малою Шевченківською премією».

Відтак критикиня виносить митцю суворий вирок, за яким «можна зрозуміти, що патріотична свідомість О. Ульяненка

виявляється в тому, що він просто любить свою країну. Можна також зрозуміти витоки його нігілізму щодо новонародженої Української держави, оскільки вона негуманна й позбавлена української суті. Та його лояльність до держави, точніше, до посткомуністичної еліти, яка дала премію, є не суперечністю, а пристосуванством або, за висловом того ж О. Ульяненка, прагненням „вдало примостити свою задницю”» [Харчук – 2008: 95–96].

Отже, я не думаю, що наведені пасажі потребують взагалі якихось коментарів хоча б тому, що якби рецепція творів будь-якого автора визначалася його морально-етичною поставою, то від всесвітньої літератури залишилось би хіба що кілька творів давньогрецьких авторів. І то тільки тому, що ми нічого не знаємо про особисте життя останніх.

Натомість на цьому тлі, безперечно, більш глибокого змісту стосовно проблематики «Зимової повісті» спробувала сягнути у своїх студіях О. Пуніна, яка переконана у тому, що «зазначені критикою змістові форманти роману – екзистенційність, втілена ідея конечності, семантика крокуючої смерті тощо – трансльовано через образ безіменного головного героя-поета, покликаного виконати місію звільнення своєї країни від виродженця-диктатора» [Пуніна – 2014 (1): 207].

Зокрема, у наведеному періоді поєдналися як вже традиційні соціологічні детермінанти, так і принаймні термінологічні вияви філософії існування. Втім і у цьому разі авторці не до снаги було утриматися на рівні усвідомлення змісту аналізованого твору в екзистенційних категоріях, а тому О. Пуніна доходить висновку, за яким «смерть, що дає надію на відродження, ознаменовує й остання сцена у „Зимовій повісті” – початку війни: поховання безіменного героя супроводжується активним людським протестом, про позитивне завершення якого свідчить алегорична розмова в структурній частині P.S. про гній та нові парості пшениці на ньому. Чого, власне, й прагнулося головному герою-поету, який

такою настановою близький до місії експресіоністів: зробити спробу змінити світ»[35] [Пуніна – 2014 (1): 209].

Відтак зі змісту згаданої статті мені важко збагнути, який стосунок до історії про анонімного героя-поета мають засади експресіоністичної естетики, але не можна відмовити і О. Пуніній, і Н. Тендітній у тому, що тексти цих авторок все ж таки не позбавлені цікавих спостережень, які, щоправда, майже вщент руйнують заявлені у назвах статей дослідницькі аспірації.

Зокрема, в обох дописах, присвячених, в засаді, темі смерті – тільки з непереконливими намаганнями розглянути цю тему в психоаналітичному ключі Н. Тендітною, а О. Пуніною – в екзистенційному, – йдеться, з одного боку, про те, що головний герой є поетом, а з іншого боку, Н. Тендітна зазначає, що «автор застосовує прийом контрасту для підсилення трагічності розв'язки сюжету роману», внаслідок чого «останні хвилини життя героя проходять на фоні пейзажу весняного буяння природи. І він радіє тому, що наостанок ще може „вільно дихати, впиватися миром"» [Тендітна – 2010 (1): 133]. А О. Пуніна взагалі вдається до блюзнірчого, по суті, твердження, за яким «у випадку з безіменним героєм-поетом йдеться про смерть іншого ґатунку, ґрунт для якої підготовлено зокрема і зустріччю з жінкою, якій вдається витворити в персонажеві сподівання на життя після смерті» [Пуніна – 2014 (1): 209].

Відтак необхідно ствердити, що обидві авторки, скоріше за все навіть не усвідомлюючи цього, пишуть про стару і усім дуже добре відому історію, яка майже дві тисячі років тому сталася із іще одним, за версією В. Висоцького, поетом[36] і яка набула характеру всесвітньої містерії, що, попри свій трагічний вимір, все ж таки продовжує щороку утверджувати життєдайне «весняне буяння природи» і неабияк підсилює «сподівання на життя після смерті».

[35] Тут, як і в усіх інших випадках цитацій, збережено авторські стилістику та правопис.

[36] «А в тридцать три Христу... Он был поэт, он говорил: / „Да не убий!" Убьешь – везде найду, мол» (В. Висоцький. «О поэтах и кликушах»).

Зрозуміло, що за такого контексту некрофілічні інтенції, які постійно інкримінуються тією ж, наприклад, Н. Тендітною Олесю Ульяненку, прибирають виразно протилежного штибу остільки, оскільки чи не кожна релігія – і християнська аж ніяк не становить винятку з цього правила! – постає, даруйте за трюїзм, на феномені смерті і страху перед нею, а отже, живиться, так би мовити, небуттям задля утвердження життя.

Чи присутні у цій містерії садистичні мотиви?

Безперечно.

Зрештою, так само, як і мазохістські.

Проте я не думаю, що такий кшталт психоаналізу може вважатися продуктивним. Принаймні стаття Н. Тендітної доводить прямо протилежне, адже за версією, яку в цьому дописі викладено, той, хто добровільно прирік себе на смерть, водночас виступає і як подібний до згадуваного вище офіцера зі стеком носієм садистичного начала, який (носій) «нарешті наважується на вбивство», який «спостерігає, як безсило намагаються захистити [Генерала] охоронці, як страх паралізує волю цієї людини», і який «знає, що сьогодні Генерал має загинути, а тому відтягує момент пострілу, ніби смакуючи свою перемогу» [Тендітна – 2010 (1): 132].

А тому не зовсім зрозуміло, на якій підставі літературознавиця робить висновок про те, що «роман О. Ульяненка, як і переважна більшість його творів, закінчується смертю головного героя. Але в жодному з них кінець не набуває такого оптимістичного звучання, як у „Зимовій повісті”»? Як і зовсім не зрозуміло, чому «некрофілічно-садистський простір міста постає для поета тим тлом, на якому його смерть стає насущною осмисленою необхідністю» [Тендітна – 2010 (1): 134]?

І вже поготів важко втямити, як все це корелює із позицією О. Пуніної, яка переконана у тому, що «смерть стає невід’ємною складовою його [головного героя-поета] миті-існування, що в „Зимовій повісті” прочитується на семантичному рівні за рахунок виражально-зображальних ресурсів, що оформлюють наскрізні взаємопов’язані мотиви мертвості й спогаду (пам’яті) – на початку роману ув’язнений герой напередодні розстрілу вдається до

типової речі у передсмертний момент – згадок» [Пуніна – 2014 (1): 207].

Таким чином, якщо підсумувати наведені вище рації, то може скластися враження, що у «Зимовій повісті» у надзвичайно похмурому чи, сказати б навіть, у зимово-пригніченому стилі розповідається про відчайдуха, який жертвує своїм життям заради звільнення країни від тирана.

Але чомусь нікого не бентежить той факт, що, по-перше, твір називається не «Як гартувалася сталь», і не «Це солодке слово – свобода!», і навіть не «Вбити дракона» чи щось у подібному дусі, а майже пасторально – «Зимова повість».

По-друге, у цій «повісті», яку нібито присвячено громадянському герцю, крім відсутності головного героя, що, будучи поетом, не має, проте, імені, більшість героїв наявна доволі умовно. Виняток становить тільки кохана поета Оксана, яку вбили через нього, а щодо інших, то це – Леф, Жид, Генерал, Кат, «чоловік у чорному», «жінка з очима лані», номінація яких у такий спосіб цілком вписується і у принаймні амбівалентне місце жінки у долі поета, і у цілком штучний дискурс «Зимової повісті».

Так, в останньому разі йдеться про невідому країну, якою, з оглядку на зимову сльоту і холоднечу, могла б стати будь-яка центрально- чи північноєвропейська «ойкумена», певно, за винятком Ісландії, у якій просто немає ані євреїв, ані генералів, ані катів.

Зрештою, навряд чи на приблизно двісті українців, що проживають в Ісландії, знайдеться і хоч одна Оксана, а тому цей єдиний поіменований персонаж, з одного боку, все ж таки зумовлює звуження кількості відповідних держав, а з іншого – і справді засвідчує вагомість ролі цього жіночого образу у загальній концепції аналізованого твору.

І утретє, досить складно позбутися враження і стосовно того, що зміст «повісті» буцімто вирвано як з історико-національно-культурного, так і з темпорально-просторового контексту, внаслідок чого твір Олеся Ульяненка втрачає і на жанрі роману загалом, і на антиутопічному різновиді цього жару зокрема. Через це можна говорити хіба що про якийсь шкіц, замальовку, власне, про

повість чи не у давньоруському значенні цього терміну, коли зміст, можливо, і реальних колись подій з рації, сказати б, їхнього охудожнювання втрачає на автентичності, але тим самим через свій фікційний характер неабияк посилює художній вимір остаточного результату, за яким «всі плітки стали пророцтвами, а пророцтва плітками» [Ульяненко – 2017: 154].

У цьому сенсі особливо показовим мені видається ситуація, пов'язана із ув'язненням головного героя у глибокому підземному «тунелі недобудованого метро» [Ульяненко – 2017: 189], у яке він потрапив через переслідування посіпак Генерала і з якого неймовірно-героїчними зусиллями він намагався у прямому значенні цього слова видряпатися. Отож вагоме значення згаданого епізоду полягає у тому, що герой-поет вже вдруге після помилування стосовно смертної кари через розстріл і звільнення з в'язниці уникнув майже неминучої смерті та визволився зі смертельно небезпечної пастки.

Сказати б інакше, зміст цього художньо-ліричного шкіцу можна визначити, як невпинний рух колом або, точніше, як якесь наврочене ходіння манівцями, спрямоване, не тільки на спогади, а й разом з тим на повторення. Але проблема полягає у тому, що повторення як певний феномен має глибокий та парадоксальний зміст. Так, С. Кіркеґор писав свого часу про те, що «повторення та спогади – це один і той самий рух, але він спрямований у протилежні сторони: те, що згадується, було у минулому, воно повторюється у напрямку минулого, натомість, власне, повторення – це спогади, спрямовані вперед» [Кіркеґор – 1964: 33]. Щобільше, за С. Кіркеґором, й життя людини є нічим іншим, як повторенням: воно ніби вдягає її попередній досвід у новий та цілком реальний одяг буття, у той час як спогади є цілковито спрямованими у минуле, а тому виявляють свою непродуктивність.

Подібної думки дотримувався і Г. Гегель. Зокрема, О. Кожев наступним чином формулював гегелівське розуміння цього феномену: «За допомогою спогадів (Erinnerung) Людина „інтеріоризує" своє минуле, перетворюючи його насправді на своє, зберігаючи його у собі та включаючи його у своє актуальне існування, яке

водночас є радикальним, активним та ефективним запереченням цього збереженого минулого» [Кожев – 1968: 504].

Ще рішучіше з цього приводу висловлювався коментатор М. Гайдеґґера Д. Левайн, стверджуючи, що «справжні спогади – це *не* [тут і далі курсив авт. – Д. Л.] „повторення" у тому сенсі, у якому воно намагається повторити досвід минулого, рабськи копіюючи історичний прецедент, це радше „повторення" іншого типу – особливим чином і при загостреній свідомості свого власного часу воно готує нас до того, аби ми пережили *первісний* досвід Буття...» [Левайн – 1985: 77].

Втім за умови, що йдеться про «первісний досвід», про доособистісне, так би мовити, відчуття Буття, – отже, за цієї умови неможливо не погодитися з М. Ямпольським, який стверджує, що подібний досвід є пов'язаним «з нашою тілесністю» [Ямпольський – 1996: 133].

І у «Зимовій повісті» Олеся Ульяненка, передусім у відповідному епізоді, тілесна репрезентація дається взнаки у чи не найбільш драстичний спосіб, який увиразнюється оповіддю про те, що «щурі нахабніли: залазили на обличчя, нишпорили по кишенях, потім їх стало з'являтися все більше і більше». І вони «ходили виром. Засвічуючи ліхтарик, він бачив, як сірі, руді спини ворушаться, шарудять, а часто, задрімавши, він майже на нюх чув, як якесь неприємне, колюче тепло йшло від того місця, де вони вовтузилися» [Ульяненко – 2017: 191].

Разом з тим необхідно взяти до уваги і той факт, що повторення є не лише процедурою згортання смислу всередину, як це може видатися на перший погляд у зв'язку з тим, що шлях героя-поета все одно закінчується смертю, – повторення є нічим іншим, як постійним відновленням присутності, ніби чимось таким, що відмовляється йти у минуле і що спричинює враження, за яким мовлення ніби завмирає у постійній репрезентації одного й того ж. І тому́ Г.-Г. Гадамер з цього приводу зауважив, що репрезентація завжди набуває форми повторення, а повторення, своєю чергою, призводить до «зростання буття» [див. про це Гадамер – 1994: 122–127]. Аристотель, натомість, говорить про особливу форму

буття – „апейроне” (apeiron), яке ніколи не завершується, оскільки невпинно триває стале відновлення одного й того ж [цит. за Ямпольський – 1998: 197; більш докл. стосовно феномену повторення див. Штейнбук – 2007: 19–26, 36, 47 тощо].

І питання полягає тільки у тому, аби зрозуміти, про що ж власне йдеться у цьому разі, адже суспільний, а втім, як мені здається, майже національно не ідентифікований вимір «Зимової повісті» слугує винятково контрастним тлом і справді для репрезентації буттєвої проблематики, яка визначається фундаментальними архетипами.

Передусім, звісно, йдеться про архетип тирана, представленого образом Генерала, який за усіма традиційними стереотипами постає джерелом нудного та безглуздого насилля – переважно заради насилля, бо, на думку Жида, «танки – це сонячне алеґро всіх диктаторів», й «іншого порятунку людство не придумало» [Ульяненко – 2017: 182]. Детермінує також цей архетип і повторення відповідної, проте карнавально перевернутої тілесної характеристики, що на іншому рівні підкреслює безперспективність карально-вбивчої суспільної системи і що стосується відомого ще з біблійних часів кумедного гріха, який управляв «Генерал, що займався онанізмом по службових кльозетах» [Ульяненко – 2017: 158] і «по безкоштовних партійних клозетах» [Ульяненко – 2017: 165].

Дещо складніше, хоч і цілком очікувано репрезентовано у творі архетип Жида, причому, як здається, для автора перш за все важить са́ме архетипний зміст цього персонажа, бо принаймні з прагматичної точки зору пошуки останнього героєм-поетом вмотивовано, – якщо висловлюватися стримано, – не надто переконливо.

Своєю чергою, як вважає Н. Зборовська, «образ мудрого і упослідженого Жида <…> починаючи із „Зимової повісті”, формує визначальний іронічно-надмірний інтелектуальний пафос», а надто – «са́ме цей герой виступає дзеркалом навколишньої недоцільності людини», бо «Жид із своєю громадською невизначеністю так само гнаний і непотрібний у „незалежній країні”, як герой-патріот, котрий воював за державу».

До цього варто також додати, що спільними між ними є подібна суспільна маргінальність Жида та поета, але водночас і їхня протиставленість соціуму та, сказати б, надлишковість, які у парадоксальний спосіб й уможливлюють неабияку значущість цих постатей.

І, можливо, са́ме тому зміст розмови між цими двома «громадські невизначеними» достойниками є доволі цікавим, оскільки вони спілкують чи не всуціль філософськими максимами і з'ясовують, між іншим, що:

- будучи суперечливою істотою, людина «в темряві бачить ворогів, хоча це може бути не те й не інше, – а при світлі дня то щире братання, яке мені нагадує скоріш велику братську могилу» [Ульяненко – 2017: 180];
- «найстрашніше <…> це те, що ми забуваємо, які ми були вчора» [Ульяненко – 2017: 181–182];
- «філософія звела на престол не одного тирана»;
- «Бог відбирає нашу мудрість» і «полишає нам цю землю», «щоб померти на ній»;
- «краще померти триклятим жидом, аніж бути справжнім патріотом і загинути в ім'я того, чия назва – ніщо»;
- «кожному свій час», а тому якщо «чиясь воля», то «і дрова загоряться» [Ульяненко – 2017: 182].

Отже, і поет, і філософ справді переймаються через одне і те ж, тобто не тільки через безглуздість насилля та приреченість на смерть, а й через безтямність життя – як їхнього особистого, так і життя взагалі.

Не менш цікавим – тим більше у запропонованому вище контексті – мені видається і архетип Ката тому, що і цей образ визначається амбівалентно. Так, з одного боку, архетип Ката водночас й уособлює смерть, і підсилює смертоносну сильветку Генерала, будучи виконавцем людиновбивчої волі останнього, і у цьому сенсі набуває виразного ***суспільно***-тілесного виміру.

Натомість, з іншого боку, через те, що Кат виявляється батьком поета, ця образна диспозиція прибирає психоаналітичний, а отже, ***тілесно***-суспільний штиб, внаслідок чого у наратив твору

вводяться мотиви і безпосередньо, й опосередковано репрезентованого Едіпового комплексу.

Сказати б інакше, якби герой-поет вбив звичайного ката, що сприяв утвердженню тиранічної, насильницької та несправедливої влади, то тоді відповідний дискурс і справді надавався б на тлумачення та інтерпретацію у соціологічних категоріях. Але оскільки поет вбиває батька, який, як з'ясовується, ще й особисто повісив Оксану, то тоді ця колізія невідворотно приймає, щонайменше, антропологічний характер, який додатково увиразнюється філософським, у дусі Екклезіаста монологом Ката, що закликає сина зазирнути йому в очі, бо, мовляв, «снігом там мете, далеким свіжим снігом». Адже він (Кат) «пройшов увесь світ і нічого нового не побачив, нічого нового не відкрив, бо немає нічого нового».

Щобільше, він «підбирав недокурки, ховався по нужниках, обнишпорив усі смітники людських думок і спочивав на їхніх відкритих свободах, як на недогризках – доки не повернувся обличчям до Бога і» не вдався до низки блюзнірчих і водночас риторичних запитань, на які нікому не до снаги отримати жодної відповіді, але які все ж таки дозволили Кату дійти несподіваного, хоч і святотатственного висновку, за яким, «може, Господи, то Ти тільки тінь, а я вічність у Твоїй подобі?» [Ульяненко – 2017: 185].

Неможливо обминути у цьому контексті й архетип жінки, зокрема, представлений у «Зимовій повісті» двома персонажами, – замордованою Катом Оксаною і анонімною «жінкою з очима лані» [Ульяненко – 2017: 196, 197, 198], – неможливо остільки, оскільки через ці образи більш ніж виразно актуалізується характерна для них амбівалентна символіка, що промовляє не тільки до життєдайного, а й до смертоносного начала. А відтак архетип «чоловіка у чорному» [Ульяненко – 2017: 174, 176, 177] у такому разі навіть не потребує додаткових коментарів, крім того, що цей образ, починаючи з готичних романів і закінчуючи сучасними романами жахів, притаманний значною мірою так званій масовій літературі.

Таким чином, якщо узагальнити наведені вище рації, то можна дійти цілком обґрунтованого висновку, за яким у цій невеличкій, але естетично потужній художній замальовці із невизначеним

жанром, сюжетом і тематикою Олесь Ульяненко у концентрованому вигляді репрезентував не лише численні багатозначні й промовисті архетипні образи, пов'язані, безумовно, і з суспільно-історичною, і з морально-етичною, і з філософською проблематикою, що знайшла поглиблене відображення у його подальшій творчості, – найголовніший сенс, як мені здається, полягає у тому, що «Зимова повість» – це «повість» про смерть, яка долається повторюваним подоланням смерті.

Сказати б інакше, митцю йдеться про художньо-діалектичне заперечення смерті, небезпека повторювання якої імпліцитно і справді містить у собі перспективу її елімінації. Або якщо висловитися вже й зовсім просто, то кожного разу, коли герой-поет перебуває за крок до смерті, а проте йому вдається утриматися від цього кроку, тоді він тим самим не просто оминає фатальну небезпеку – він у такий спосіб утверджує життя.

І наявність у проаналізованому дискурсі твору Олеся Ульяненка амбівалентно наснажених образів-архетипів додатково доводить слушність запропонованої інтерпретації, на користь вірогідності якої свідчить також дещо дивний фінал у жанрі постскриптуму, що у ньому невідомий чоловік, ще раз ствердивши песимістичний сценарій для розвитку держави, попри це вдається до антитези, використовуючи алюзію на відомий біблійний текст про «нову парость <…> пшениці», яка має вирости «на гною» [Ульяненко – 2017: 207].

ДОДАТОК 2
«СЄДОЙ» СОН ІВАНДИ

Сказати, що непорозумінь із твором Олеся Ульяненка «Сєдой» так само чимало, як і з багатьма іншими зразками його епічної спадщини, – це майже нічого не сказати. Передусім це стосується жарової ідентифікації твору, внаслідок чого, наприклад, Я. Дубинянська переконана, що це – оповідання [Дубинянська], О. Соловей, Н. Тендітна і О. Пуніна вважають «Сєдого» повістю [Соловей (2); Соловей (3); Тендітна – 2015: 295; Тендітна – 2017: 79; Пуніна – 2016: 155], а Б. Пастух «навмисне обмин[ув] жанрове окреслення», аби «вщент [не] зрелятивізувати поняття не тільки жанру, але і жанрової пропозиції» [Пастух].

Тут, либонь, не той час та місце, коли і де було б доречно звертатися до проблематики жарових конвенцій, а тому я обмежуся тільки тим, що пристану до більшості, зважаючи все ж таки не на обсяг, а на сенс аналізованого твору, у якому, попри наявність у ньому певних змістових домінант, змальовується питомо більше, ніж одна окрема подія.

Своєю чергою, значно вагомішою, як на мене, є інша суперечливість, увагу на яку звернув О. Соловей, ствердивши, що, на його думку, «назва цієї повісти дещо неадекватна не лише її змістові (букві), але, і це головне, – її духові. Втім», – критик висловив припущення, – що «та куля, що її таки випросив-вихопив у вуличного музи́ки Сєдой, і дозволила останньому потягнути на себе ковдру текстових марґінесів, до яких зокрема відноситься й назва твору» [Соловей (3)].

Проте цілковито погоджуватися з наведеним твердженням я би не поспішав хоча б тому, що більшість із тих небагатьох колег, хто фахово відгукнувся на «Сєдого», «сходяться в одній точці: тв[ір] презенту[є] письмо автора як таке» [Пуніна – 2016: 154]. Сказати б інакше, «повість „Сєдой” таки варта уважнішого вгляду критика і читача, позаяк є одним із *матричних* [курсив авт. – О. С.] творів для розуміння зрілої творчости письменника» [Соловей (2)].

Зокрема, подібну спробу намагалася здійснити О. Пуніна у своїй книзі «Самітний геній», але вважати ці зусилля вдалими все ж таки бракує підстав, бо намагання цієї авторки через буцімто притаманну творчості українського письменника поетику експресіонізму, засади якого науковиця використовує задля надання «Сєдому» морально-етичного виміру, видаються, як на мене, не надто переконливими. Адже внаслідок такого підходу О. Пуніна доходить висновку, за яким «світовий людський розпач <…> презентовано з помітними трансформаційними можливостями: подолати його здатна людина, що протидіє й шукає вихід – у Богові як любові» [Пуніна – 2016: 162].

Щобільше, хисткість окреслених щойно спроб дається взнаки навіть на рівні непоодиноких стилістичних неоковирностей, як-от, наприклад, тоді, коли, характеризуючи центральних персонажів повісті Олеся Ульяненка, О. Пуніна пише про те, що «збоченка Хільда» «надає перевагу сексуальним контактам із молодими неграми, які „трахають її швидко, через анальний отвір”, що зрештою призводить до смерті її сина, який об’їдається щурячою отрутою» [Пуніна – 2016: 158].

Та, щонайголовніше, «означена О. Солов’єм смислова домінанта – любов, в основі якої Бог, що протидіє знищенню», на моє глибоке переконання, навряд чи «стає тією віхою, яка допомагає людині позбутися страждання, вийти за межі світу занепаду» [Пуніна – 2016: 160] – і взагалі, і також зокрема – у повісті «Сєдой».

Принаймні са́ме про це, як здається, пише Я. Дубинянська, яка стверджує, що «письменник <…> „змінює стать”, пишучи з позиції дівчини, але його картина світосприйняття від нібито жіночого погляду не трансформується анітрохи. Суцільна брутальність, насильство, продажний збочений секс і багато-багато лайна, переважно з глистами. Таке життя. Справжнє, неприкрашене життя, як не втомлюються підкреслювати всі, хто щиро вважає Ульяненка сучасним класиком» [Дубинянська].

Певною мірою вторує цій критикині і Б. Пастух, який вважає, що «у своїй змістовій наповненості» «Сєдой» «є значно жахкіший», бо «тут немає навіть натяку на якесь далеке світло у

людській мряці. Але не це є <…> ґанджом» твору Олеся Ульяненка, як вважає цей критик. Хоч, на його думку, і «створюється таке враження, що людина тут дорівнює виключно ферментації. Цього „добра" тут настільки багато, що заретушовуються смисли. Говорячи просто – це відволікає і очевидно є зайвим» [Пастух].

У зв'язку із цим необхідно визнати, що позиція Б. Пастуха є дещо дивною, тому що не сприймати стиль письменника, як це характерно для Я. Дубинянської, – це одне, а пропонувати покращити тексти відповідного автора – це вже зовсім інше, адже тоді було б, певно, більш логічним просто читати книжки, у яких ніщо не «відволікає» і у яких немає нічого «зайвого».

Зрештою, мені видається, що й відмінна від щойно окресленої стратегія, яку застосовують О. Пуніна та О. Соловей, теж є, мабуть, сумнівною остільки, оскільки намагання цих авторів надати повісті Олеся Ульяненка кшталт «приватн[ої] інтимн[ої] апокаліпс[и] молодої самотньої жінки, крізь уражену свідомість якої читач і дивиться в світ цього конкретного художнього твору» [тут і далі цит. за Соловей (3)], – такі зусилля є, либонь, очевидним надміром.

І це тим більш прикро, бо у роздумах О. Солов'я міститься чимало тонких та цікавих спостережень, за якими, зокрема:

- «персонажі Ульяненка є анітрохи нереалістичні, чим і знетямлюють та знесилюють, напевне, читача, вихованого передовсім на сучасному сюжетному примітиві – як російського, так і вітчизняного вже розливу»;
- «здебільшого його герої є фіґурами підкреслено алеґоричними; до того ж, із помітним символічним шлейфом, що тягне за собою клуби різноманітних асоціяцій – від біблійних до власне артефактів нашого невеселого часу»;
- «герої Ульяненка в жодному разі не індивідуалізовані»;
- «їх [„нігерів або арабів"] зведений образ (відсутній навіть натяк на індивідуалізацію) із відверто тваринними конотаціями <…> помітно гіпертрофований»;

- «жодного розвитку характерів персонажів не відбувається, атмосфера смерти і виродження від самого початку пеленає всіх тут сущих чи бодай тимчасово присутніх»;
- «вимираючій топографії в цьому творі приділено уваги не менше, ніж персонажам, які, можливо, і не є живими людьми з реальности, будучи радше хворобливими резонаторами всеохоплюючого безумства, кінця всього сущого, включаючи минуле, теперішнє і, поготів, майбутнє» тощо.

Втім наведені вище тези жодним чином не заважають критику просторікувати про те, що «центральною проблемою творчости письменника є метафізична природа зла». А надто – стверджувати, що «сам письменник не обмежується лише роллю дослідника-каталогізатора», тому що «він виступає заледве не екзорцистом, приборкувачем і винищувачем зла», та буцімто «хоча би епізодично він зменшує його присутність у нашому світі».

І як при цьому О. Соловей помічає, що «безкінечна самотність Іванди дозволяє їй гостріше фокусуватися на суті речей, на їх радикальних (і спекулятивних, якщо міркувати про них у літературознавчому сенсі) ознаках», – зрозуміти цей парадокс, принаймні мені, аж ніяк не до снаги. Звісно, поза припущенням, за яким, критик міркує у метафізичний спосіб, відповідно до якого «са́ме так замикається коло, стверджуючи нескінченність та спадкоємність людських страждань».

Про неефективність продемонстрованого О. Солов'єм підходу об'єктивно свідчить і відсутність не лише притомного, а й взагалі будь-якого висновку у фіналі цитованої статті критика.

Проте, як на мене, мізкувати можна й в інший, себто у діалектичний, спосіб, внаслідок чого «нескінченність та спадкоємність людських страждань» не обов'язково повинні визначатися замкненим колом, позаяк коло це може бути і розімкненим. А отже, навіть пекло і навіть «інспіроване людьми пекло» [Ульяненко – 2017: 43] з абсолютної та непорушно-метафізичної величини за таких обставин має неабиякі шанси трансформуватися на відносно-дискурсивний феномен, репрезентований, наприклад, таким

цілком традиційно-літературним, але водночас і загадково-тілесним корелятом, як корелят сну.

Отже, це правда, що «іноді пекло находило на» [Ульяненко – 2017: 95] Іванду, яка «це ім'я» «вигадала собі, коли їй виповнилося сім років» [Ульяненко – 2017: 96]. Але так само правдою є і те, що «світ для неї відкрива[в]ся широким віялом сну, такого жаданого і бажаного» [Ульяненко – 2017: 99].

Щобільше, сновидна, так би мовити, авторська стратегія дається взнаки не тільки на початку і у фіналі «Сєдого», а й протягом усього цього твору, набуваючи як традиційних форм, коли Іванда «віддавалася мріям, аж доки мрії не почали здійснюватися» [Ульяненко – 2017: 112], або форм, дотичних до «ілюзі[й]… Ілюзі[й]… Ілюзі[й]…» [Ульяненко – 2017: 137], так і форм, сказати б, екзотичних – наприклад, пов'язаних з оперою-ораторією І. Стравинського «Цар Едіп» [Ульяненко – 2017: 137, 140 тощо], згадки про яку корелюють до того ж з мотивами тілесності, зокрема, у її сексуальному вимірі, а також і з мотивами ночі, що, своєю чергою, теж має стосунок і до тілесності сексу, і до тілесності сну.

Отже, на думку французького мислителя Р. Кайуа, який свого часу докладно дослідив цей корелят, з одного боку, «сновидіння є завжди чимось заплутаним, мерехтливим, неясним» [Кайуа – 2003: 128], що сприяє об'єктивному заохоченню всіх до цього причетних хоч у якийсь спосіб розтлумачити його значення, насамперед з огляду на ієрархію співвідношення між сном та реальністю. Причому первинність останньої у запропонованому контексті викликає серйозні сумніви, а інколи сон мислиться навіть чимось таким, що «переважає реальність за щільністю існування» [Кайуа – 2003: 130]. І коли, наприклад, «сон суперечить реальності, то він вважається більш істинним, ніж вона» [Кайуа – 2003: 131], адже «сила сновидіння полягає у тому, що воно вимагає пояснення, продовження, ледь не здійснення» [Кайуа – 2003: 131].

Натомість, з іншого боку, сон, попри довготривалу зацікавленість ним, не перестає бути таємницею. Ця таємниця зумовлюється тим, що фантасмагорія сну залишається поза владою того, хто спить, проте водночас вона походить винятково з його уяви.

І оскільки сон розгортається без його згоди, то йому нелегко вважати себе відповідальним за зміст цієї фантасмагорії. Але разом з тим людині досить складно позбутися переконання, за яким зміст фантасмагорії є зверненим власне до неї. Са́ме це і провокує на пошуки сенсу у цих своєрідних посланнях, сповнених таємничості, тим більше що якби вони були позбавленими останньої, то навряд чи взагалі когось цікавили б.

За такої перспективи сон і справді є надзвичайно подібним до літературної творчості з тієї рації, що він становить ніби загальну територію і того, хто спав, а отже, того, хто бачив цей сон, і того, хто вже прокинувся, тобто того, хто пам'ятає про цей сон. Подібне посередництво, за Р. Кайуа, здійснює і роман, оскільки останній займає місце між письменником, який його написав, та читачем, що потрапляє до вигаданого світу, зрадливого і непевного, а проте захоплюючого та неповторного [Кайуа – 2003: 149–150].

Разом з тим слід зазначити, що подібне поринання у минуле за посередництвом сну є невипадковим. Так, на думку А. Бергсона, сон відрізняється від стану бадьорості тим, що він долає перешкоду, яка стоїть на шляху минулого, що прямує до нашої свідомості. Сон у такому контексті виглядає як падіння у минуле або як істотна актуалізація минулого у теперішньому. У своєму есеї про сновидіння А. Бергсон пише про непевні відчуття тіла, у яких фіксується теперішнє, і, зокрема, він згадує так званий «ендоптичний» зір. Сенс останнього полягає у тому, що сновидіння починається са́ме у тій точці теперішнього, яка принципово не піддається формулюванню, але яка несподівано може відкритися на минуле: «Ось, наприклад, у полі зору виникає зелена пляма, що встелена білими цяточками. Вона може матеріалізувати спогади про галявинку з квітами або про більярд з кулями – та ще про багато чого іншого» [Бергсон – 1919: 105].

Утім, сновидіння породжується з «темного відчуття» життя, або, сказати б інакше, з того, що А. Бергсон називає «відчуттям внутрішнього дотику» (les sensations de «toucher interieur»), і са́ме це відчуття теперішнього раптом наповнюється змістом минулого. А ендоптичні ілюзії – це власне такі відчуття теперішнього,

які є наділеними здатністю відкритися на образи минулого [див. Ямпольський – 1998: 168].

Своєю чергою, у цьому разі йдеться про понадчасовість, тобто про позачасовість або про зупинку часу, а, отже, і про його об'єктивну елімінацію. На мій погляд, це є невипадковим, оскільки, наприклад, З. Фройд, описуючи деякі темпоральні риси сновидінь, вказував, зокрема, на відсутність у них часового виміру, на позначення часу за допомогою «номерів», які, здавалося б, не мають до часу жодного стосунку, і, нарешті, – на реверсію причинності. Сутність такої реверсії, за З. Фройдом, полягає у тому, що типова побудова сну передбачає на його початку наслідок, а причину, натомість, – після нього [Фройд – 1965: 349–351].

На реверсію часового розгортання у сновидіннях вказував і П. Флоренський. На його думку, сновидіння розгортається не від «причини, яка діє», а від «причини кінцевої» – так званого телосу, тобто сновидіння відбувається у «телеологічному» часі, спрямованому до початку [Флоренський – 1993: 14–15]. Са́ме цей рух до початку і дозволяє сну здійснювати дисоціацію людини, внаслідок чого той, хто спить, отримує змогу ніби бачити себе уві сні зі сторони.

Сказати б інакше, «я», що існує у хронологічному часі, далебі, перетинається з «я», що живе у часі «телеологічному». А це означає, що сон корелює зі смертю, тому що так само, як і смерть, він має безпосередній стосунок до телеологічного за своєю структурою світу. Про це, зокрема, писав М. Фуко, який стверджував, що «у глибині сновидіння людина зустрічає свою власну смерть – смерть, яка у своїй найбільш неавтентичній формі є просто брутальним та кривавим перериванням життя, а у своїй істинній формі вона становить вінець існування. Не випадково, звичайно, що Фройд зупинився у своїй інтерпретації сновидінь на повторенні сновидінь смерті» [Фуко – 1994: 94].

Але і це ще не все остільки, оскільки смерть і сон створюють інший, «звернений назад» часовий напрямок, який може перетинати хронологічний потік часу. І людина, яка потрапляє у ці два, спрямовані у різні сторони часові потоки, водночас ніби

роздвоюється. Через це і виникає або типовий мотив зустрічі зі своїм власним двійником напередодні смерті, або мотив спостереження у сновидінні за самим собою. При цьому статус суб'єкту, який переживає таке сновидіння, трансформується: йдеться про те, що людина отримує сновидіння не внаслідок свого особистого вибору – воно (сновидіння) немов *відвідує* (курсив автора. – М. Я.) людину, ігноруючи бажання останньої [Ямпольський – 1998: 125].

Певно, ще й тому М. Фуко вважав сновидіння «думкою зовнішнього» («la pensee de dehors»), мислимого нами, але мислимого поза рамками нашої суб'єктивності. Людина зустрічається зі сном, як з «чужим», як з чимось, що дається їй ззовні. Або, як зауважував з цього приводу Л. Бінсванґер, у жодному випадку людина не дається сама собі як така, що власноруч робить свій сон, а, швидше за все, як хтось, для кого – «у невідомий їй спосіб» – сон є зробленим іншим [Бінсванґер – 1963: 247]. І тому людина не знає, що означає її власний сон, і вбачає у ньому таємницю чи, принаймні, загадку іншого.

Вказана властивість сну у суттєвий спосіб є пов'язаною також і з ніччю. Цікаво, що, на думку Р. Кайуа, ніч розмиває межі тіла, робить тіло невидимим і, завдяки цьому, дозволяє людині ніби вийти за свої власні межі. У результаті «Я» деперсоналізується, розчиняється у темному світі з нечіткими контурами. Р. Кайуа називав це «деперсоналізацією через асиміляцію простору», своєрідною нічною «психостенією» – послабленням «ego» [Кайуа – 1972: 109].

Прикметним є і те, що в усіх творах – там, де йдеться про сон, можна спостерігати різноманітні інтерпретації са́ме такого розмивання певної межі, або, за термінологією Р. Кайуа, «деперсоналізацію» образів персонажів, які кожного разу через отой незвичний досвід сну постають перед проблемою визначення власної автентичності, оскільки цей досвід робить практично неможливим незаперечну впевненість щодо сну та реальності.

Вочевидь, не становить винятку із цього правила і образний простір повісті Олеся Ульяненка «Сєдой», оскільки розмитість меж і нечіткість обрисів визначає чи не одну з найхарактерніших рис цього твору. Так, я вже згадував вище про помічену

О. Солов'єм невідповідність між назвою і сенсом повісті. У цьому ж ряду, безумовно, містяться і образ вмираючого фактично у центрі столиці будинку, який, на думку Н. Тендітної, займає у повісті «центральне місце дії», і образи тих, хто «під його дахом <…> знаходять пристанище»: «божевільний Палич», «стара і хвора Хільда», «колишній „блатяга" Сєдой», а також «араби та камерунці, що приходять до Хільди „за коханням"» [Тендітна – 2017: 79; Тендітна – 2015: 301–302], і, звісно, «зовні перспективний диктор телебачення Іванда» [Тендітна – 2017: 79].

Разом з тим присутність останньої має, щонайменше, амбівалентний вимір, тому що, з одного боку, не зовсім зрозуміло, чому філософиня та «ведуча на TV» [Ульяненко – 2017: 111] животіє у цьому «довгому кошмарі» неперевершеного смороду, який «в'їдатиметься в пори» чи не усе її свідоме життя. А з іншого боку, це са́ме «вона ліпить нашвидкуруч світ <…> І вона вірить. Вона розуміє життя, насолоджуючись його вигадкою».

Зрештою, можливо, так діється тому, що «це вже не вона» [Ульяненко – 2017: 107], або тому, що «вона відчувала на собі холодний подих вибраності» [Ульяненко – 2017: 111] чи «відчуває в собі холодну пружину вибраності» [Ульяненко – 2017: 126].

У будь-якому разі незаперечним є реалізація у повісті сновидної техніки, внаслідок чого образ Іванди водночас виступає і тим, кому сниться сон, і тим, хто цей сон «продукує», переслідуючи в обох випадках одну й ту ж саму мету – на тлі «конаючого гульбища свята», який «гронами салютів» освітлює «сутінь» навколишнього [Ульяненко – 2017: 142], забезпечити зустріч зі смертю.

Щоправда, цього разу йдеться про смерть Сєдого, сумнівна вірогідність вбивства якого випадковим вуличним музи́кою є більш ніж очевидною. Але водночас йдеться і про таку смерть, що промовляє за фіналом повісті, у якому спочатку змальовано ще одну сновидно-фантасмагорійну картинку, де «брудні безпритульні діти» кидають у багаття «пса, і він лускає, як велетенська кривава куля». А пото́му Іванда «хоче, щоб швидше прийшов сон» [Ульяненко – 2017: 144]. Та насправді, як здається, це бажання виникає, власне, уві сні, який тривав упродовж усього наративу повісті.

Опосередковано про можливість запропонованої щойно інтерпретації свідчить «малолітня вагітна дівчинка» [Ульяненко – 2017: 144], образ якої О. Соловей тлумачить як «останній акорд» у тому сенсі, що «пекло старших і помітно відпрацьованих підхоплюють діти й упевнено рухають далі, – аж до якогось остаточного кінця, якому сьогодні не видно ще краю».

Мені, натомість, здається, що цей образ слугує не тільки і не стільки зображенню суспільно-апокаліптичних візій, скільки поглиблює та посилює кореляцію між сном та смертю.

Так, попри віддільність сну від людини, останній, втім, проживається як життєвий, органічний континуум. Тільки пробудження здійснює передистрибуцію ролей у сновидінні. Той, для кого «робиться» сон, у момент пробудження розуміє, що він сам був його продуцентом. Але це «привласнення» сновидіння пов'язано з його припиненням, з розривом континуальності та життєвого, темпорального потоку, який сприймається як щось органічне. За Л. Бінсванґером, пробудження перетворює сновидіння на «історію» власного життя людини, її «внутрішню історію життя» [Бінсванґер – 1963: 247]. А це означає, що для сновидіння є нерелевантною диференціація минулого, майбутнього та теперішнього. Втім пробудження дозволяє «привласнити» «подарований мені сон», але водночас робить його минулим, тобто моєю історією. І у цьому сенсі і сновидіння (через дисоціацію), і пробудження (через аналогічну процедуру перерозподілу ролей) функціонально схожі на символічну смерть [див. про це також Ввєдєнський – 1993: 79–80].

Зокрема, Е. Мінковський однозначно розуміє сутність травми, що блокує майбутнє, через її фундаментальне втілення, яким є смерть, оскільки власне смерть, свідомість кінця і є са́ме тим, що блокує майбутнє, викреслює його зі свідомості. Але разом з тим, на думку Е. Мінковського, смерть, що гіпотетично існує десь у майбутньому та блокує його, обов'язково дублюється певною травмою, яку людина пережила у минулому. Внаслідок цього травма у певному сенсі перетворюється на інтеріоризацію смерті, на те, що має здатність заміняти смерть в актуальному досвіді, і тому така травма може мислитися як розрив континуальності та

водночас розрив неперервності існування як становлення [Мінковський – 1958: 132–133]. А найпершою та найважливішою травмою є, безумовно, травма, що вже за самим своїм визначенням випереджає досвід смерті, тобто йдеться про травму народження.

Цю думку поділяв і О. Ранк, який вважав, що дитина не може засвоїти абстрактну ідею смерті інакше, ніж ідентифікуючи її як «розставання», тобто як «первинну травму» [Ранк – 1993: 24]. Отож можна припустити, що народження, як шоковий перехід з одного світу до іншого, цілком вірогідно і становитиме модель смерті впродовж усього життя людини [більш докл. про проблематику сну див. Штейнбук – 2007: 54–77].

Таким чином, можна дійти висновку, за яким зміст повісті Олеся Ульяненка «Сєдой» насамперед визначається намаганнями автора, далебі, на основі сновидної техніки апробувати становлення контроверсійного, м'яко кажучи, дискурсу. А отже, цією причиною і пояснюються численні суперечності, які важко або й взагалі неможливо пояснити іншими аргументами.

Зокрема, у проаналізованому творі йдеться про спроби протагоністки дати хоч якусь раду:

- по-перше, самій собі, своїм забаганкам і потягам, страхам та фобіям, що роз'їдають її зсередини;
- по-друге, світу, який оточує її та невимовно її жахає;
- по-третє, надзвичайно складним реляціям, якими вона пов'язана із цим прикрим світом.

Відтак упорядкування переліченого і призводить до репрезентації, так би мовити, «„Сєдого" сну Іванди», телос, себто мета, якого, з одного боку, зумовлює назву повісті, а, з іншого боку, детермінує сновидно організовану розповідь, що у її тракті має – навіть в алогічний спосіб – з'явитися персонаж, який повинен обов'язково померти.

Зрозуміло, що для того, аби померти у чиємусь сні, зовсім необов'язково бути колишнім «блатягою». Проте у персонажа із таким минулим шансів на наглу смерть все ж таки набагато більше. А крім того, кого тільки не зустрінеш уві сні і чого тільки у тому сні не побачиш, чи не так?!

ДОДАТОК 3
ГРАЙЛИВО-ЕПАТАЖНЕ «ПРОСТО*ПРОРОК*УВАННЯ» НА ДИСКУРСИВНІЙ ПРІ

Стосовно людини, якої з нами вже немає, прийнято говорити, що якби не її «перерваний політ», то вона і не таке, либонь, утнула б. Отож, прочитавши уривок останнього роману Олеся Ульяненка «Пророк», я теж змушений вдатися до озвученої щойно банальності, аби ствердити, що якби митець прожив ще хоча б трохи, то завдяки своєму таланту він і справді створив би, вочевидь, не один твір, який перевершив би усе до цього ним написане.

Зрештою, вторує цій тезі і О. Пуніна, яка, посилаючись на думку упорядниці цього роману Н. Степули[37], зазначила, що, «попри структурну незавершеність, твір є фактом письменницької творчості і ще одним підтвердженням незавершеності таланту автора» [Пуніна – 2016: 229].

Натомість А. Власюк – один з тих небагатьох критиків, хто звернув увагу на цей незавершений роман, – сформулював відповідну думку навіть більш радикально: мовляв, «буває, що з відходом письменника зникає те неповторне, що було в його творах. Це метафізика чи містика, назвіть як хочете, але так є. Ульяненко все своє залишив нам. Це ознака геніальності, а не письменницького таланту» [тут і далі цит. за Власюк (1)].

Репрезентована однозначна суголосність настільки різних авторів, особливо враховуючи те, що йдеться навіть не про автентичний цілісний артефакт, є, безумовно, надзвичайно промовистою, адже дозволяє, знехтувавши сюжетикою, сконцентруватися насамперед на поетиці твору. Щобільше, запропонована щойно мотивація зумовлена ще й іншим злагодженим критичним мотивом, пов'язаним із назвою аналізованого уривку або сумнівного з точки зору авторської легітимності варіанту надрукованої у

[37] О. Ульяненко не завершив цей твір, а тому Н. Степула скомпонувала текст зі шматків рукопису, який вийшов друком у вигляді завершеної книги у видавництві «Український пріоритет» 2013 року [див. Ульяненко – 2013 (1)].

видавництві «Український пріоритет» книги, позаяк йдеться про назву «Пророк».

Внаслідок цього, зокрема, О. Пуніна, з одного боку, ствердила, що «у романі О. Ульяненка йдеться про соціальну патологічність і прагнення провісника майбутнього, знайшовши Бога, дати надію на зміни – світло чи то спасіння» [Пуніна – 2016: 234]. А з іншого – ця авторка, згадавши про концептуальну основу своєї книги, себто про буцімто експресіоністичний характер творчості письменника, зазначила, що «мотив пророцтва в романі О. Ульяненка, як і у творах знакових експресіоністів XX ст. <…> пов'язаний із пошуком нового гуманізму та вірою в людську доброту, яким не вдається приглушити сигнали страху і тривоги» [Пуніна – 2016: 235].

Своєю чергою, А. Власюк вже й зовсім без жодних літературознавчих, так би мовити, церегелій ошелешує несосвітенно крайніми, у своєму дусі тезами, за якими «наївно ставити знак рівності між Ульяненком і пророком. І все ж[, на думку цього критика,] Ульяненко писав пророка са́ме з себе», а до того ж взагалі «був пророком української літератури». Втім не можна не погодитися з А. Власюком у тому, що Ульяненкових «пророцтв у своїй вітчизні явно не почули, а його метання між Богом і падлюцтвом життя мало кому цікаві».

Разом з тим не таким однозначним у своїх рефлексіях стосовно «Пророку» виявився один з друзів Олеся Ульяненка – письменник М. Бриних, що висловив переконання, у відповідності до якого через те, що «цей роман – відкритий реєстр гріхів, виставка-продаж соціальних виразок на честь Дня Незалежності», то «цей порнофілософський трилер зазіхає не тільки на моральність, а й містить розкішний букет тем і висловлювань для всебічного цькування автора», бо «тут і ксенофобія, і пропаганда жорстокості та насильства, і паплюження державних урочистостей» [тут і далі цит. за Бриних (1)], і т. ін.

Звісно, «якщо писати про кохання під час холери – все одно доводиться писати про холеру». Але тоді варто бути і свідомим того, що «ніхто не хоче знати, що там, у темряві власного „я"».

І тим не менш, погодившись заочно з М. Бринихом стосовно того, що хоч «пророків найчастіше не розуміють, а подекуди ще й розпинають», та однак це «проблема не сьогоднішнього дня» [тут і далі цит. за Соловей (4)], О. Соловей вже теж цілком традиційно для себе повертає дискусію на рівень морально-етичних імперативів, наголошуючи на тому, що «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*» (курс. авт. – О. С.).

Відтак, враховуючи суперечливий чи, точніше, неавтентичний штиб згаданого вище видання роману, я вирішив обмежитися винятково прижиттєвою публікацією уривку з цього твору [див. Ульяненко – 2009] ще й тому, що, за словом того ж таки О. Солов'я, «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, алеґоризм якої не заважає їй бути цілком реальною та інфернально-фактурною».

Таким чином, якщо йдеться про особливості поетики від «заледве не <…> юродивого», твори якого і так ніколи не визначалися очевидною і незаперечною сюжетною переконливістю та стандартною гармонійністю і завершеністю, то у цій розвідці варто спертися все ж таки на авторську непідробність. А це означає, що перше, але, зрештою, чи не найважливіше питання, яке постає за такої перспективи, має стосуватися змісту «Пророка», себто питання про те, про що, власне, цей роман?

Своєю чергою, наведені вище, пропедевтичні, сказати б, відповіді видаються мені не надто обґрунтованими хоча б тому, що твір, який починається із чогось подібного, а са́ме: «Я розповім тобі, мила, казку, ходімо зі мною... Я розповім про Ілька Гугенштайнера, котрий перед святами Кучок пообіцяв станцювати гопака на черепі Івана Бишовця» [Ульяненко – 2009: 44], а закінчується тим, що «я виліз на стіл, хапонув драпу, запив пивом <…> Кричу: „Я

роздеру тебе, почваро, і ти покотишся прямо в пекло…”. Волав із годину, але він давно зслизнув. Я продовжував дудлити пиво, поки аж не звалився зі столу, мордою в чуже блювотиння» [Ульяненко – 2009: 59], – отже, такий твір навряд чи надається на пояснення, за яким, на думку, О. Солов’я, «це доросла література про жахливе доросле життя. Ніяких жартів, усе по-справжньому й майже за Лавкрафтом. Жах оживе й пробіжить по спині – від потилиці до сідниць. Можливо, когось і втямить. Але все це не має жодного сенсу, позаяк це доросле кіно улаштоване так, що за страшним сеансом у інфернального кіномеханіка напоготові ще страшніший сеанс, і немає цьому кінця. Бо навіть усвідомлення природи цієї вакханалії не ґарантує її скасування й припинення. Точка неповернення, мабуть, уже позаду. Приречена цивілізація спостерігатиме свій безславний кінець не інакше, як у живому етері».

Зрозуміло, що після таких апокаліптичних візій думка про літературний твір може видатися не зовсім доречною, але при всій повазі до жанру одкровення я не думаю, що ламатися у відчинені майже дві тисячі років тому назад двері є продуктивною стратегією. Тим більш що, на переконання М. Бриниха, «головна сюжетна лінія кружляє довкола порнозірки мадам З-зі, яка перетворила сонне передмістя на знімальний майданчик „фільмів для дорослих”». А до того ж «Ульяненко щедро послуговується гротеском», і тому «у його тексті сам Босх танцює гопака».

І справді, мало того, що у позірно цнотливій українській провінції, зокрема у «містечку Т», з неочікуваним візитом з’явилася «Мадам Батерфляй, мадам З-зі, Королева, як відразу нарекли її в цьому ляльковому, з іграшковою церквою, з коробочкою-мерією, з шикарним модерним ящиком тюряги містечку», і що мета цих відвідин полягала у тому, аби «збирати натуру для дорослого кіно» [Ульяненко – 2009: 44], – проблема виникла ще і через те, що із самою «мадам З-зі» сталася неабияка прикрість.

Так, «одного гожого дня, коли високе літнє небо ангели зірвали білим пухом крил, тільки руде неправдоподібне сонце дратувало поважне, ближче до могили громадянство, – цього дня, поржавленого не інакше як лихим, нашу красуню знайшли голою і

почепленою на найвищому висохлому дереві». Щобільше, «коли її зняли, то блюстителі закону зробили цілком очевидний висновок: рот і очі пані З-зі зашиті шматками шкіри». А надто «виходило, що» це «шкіру з її сідниць зрізали і трансплантували на обличчя», внаслідок чого «пані померла від асфіксії, тобто напросто – задихнулася» [Ульяненко – 2009: 44–45].

Відтак мені важко вирішити, що у цьому зачині здатне вразити сильніше: зазіхання на національно-провінційну незайманість, сексуально-збочений ритуал, смертельною жертвою якого стала «пані З-зі», чи непогамовна саркастично-макабрична іронія, що нею вщерть просякнуто аналізований твір.

Зрештою, можна спробувати поєднати усі ці три первня у певному значеннєво-образному просторі, який від початку задається не зовсім зрозумілою на окресленому тлі згадкою стосовно того, що «епатаж не надто солодких речей призводить до диктатури або фашизму» [Ульяненко – 2009: 44]. Та якщо взяти до уваги той факт, за яким надрукований уривок роману «Пророк» містить монологічну розповідь від першої особи, що її провадить кримінальний, сказати б, інтелектуал, який до того ж, щоправда, за його власними словами, постає у трьох іпостасях, включно з іпостассю янгола [див. Ульяненко – 2009: 59], і що (ця розповідь) стосується, у тому числі, почуттів оповідача до Лани, себто до сумнозвісної «пані З-зі», то тоді історія, яку тче останній у «Пророці» може бути інтерпретованою у кодах переходу власне від сексуальної сфери до інтелектуальної, і – навпаки.

Це наштовхує на думку про те, що дехто з дослідників, – як-от, наприклад, В. Антонов у своїй статті «Дзеркало: онтологія невидимого», – вочевидь, мають рацію, коли стверджують, що людину можна визначити, зокрема, і як істоту статеву, оскільки те, що знаходиться Знизу – стать людини, відображається Зверху і спричинює індивідуалізацію свідомості через актуалізацію статевої приналежності. Таким чином, Верх і Низ є нерозривно пов’язаними у людині, а отже, той, хто хоче говорити на мові розуму, не повинен втішатися ілюзією, за якою ця мова є ізольованою від статевої

приналежності мовця і за якою розум нібито не корелює із плоттю [Антонов].

З вищенаведеною думкою В. Антонова перегукуються і розмисли російського філософа початку минулого століття В. Розанова, який писав про те, «що душа є тільки функцією статі, що стать є ноуменом душі, як свого феномену. Точніше, стать – невидима, безколірна, неосяжна – витворює душу і тіло з його формами» [Розанов – 1990: 118].

Прикметно, що і оповідач чи, точніше, один із оповідачів у «Пророці» теж міркує у схожих категоріях, стверджуючи, що йому «хотілося жерти, спати, злягатися...», і схиляючись до думки, за якою у цьому торжестві плоті спалахує, «напевно <…> іскра надії», бо, як йому здається, «либонь, отакий перший крок до Бога…» [Ульяненко – 2009: 58].

Втім варто все ж таки повернутися від цих метафізичних аспірацій до текстуальної реальності уривку, в якому образ коханої переважно твориться із тілесно-зумовленого матеріалу – зумовленого тим, що «пані З-зі», тобто «Лана[,] справді була шикарною. Повні несиліконові губи; величезні коров'ячі очі, тільки зеленого кольору; чутливі груди, що гойдалися під прозорою блузкою, безсоромно виставляючи врізнобіч кругленькі, із загостреними кінчиками соски; чорна грива волосся, натреновані ноги і все, що може звести чоловіка з розуму або – лишити байдужим». А тому, як на мене, немало жодного значення, що «вона ще сама не знала (та й не треба) і не здогадувалася, хто допомагає і керує в її житті. Бог чи диявол» [Ульяненко – 2009: 53]. Адже йдеться у цьому разі про винятково тілесну красу, яка, далебі, здатна втішити обох зацікавлених трансцендентних істот.

Проте хтось все ж таки не пошкодував ці яскраві та виразні форми і влаштував ледь не мистецько-містичний перформанс, чи не у блюзнірчий спосіб використавши са́ме тіло «пані З-зі», аби у карнавальний, щоправда, спосіб перевернути Низ на Верх.

У зв'язку із цим перформансом необхідно зазначити, що формування єдиної візуальної площини «обличчя – статеві органи» є онтологічно та антропологічно важливою передумовою виникнення

не просто людської сексуальності, а й такого суто людського феномену, як феномен естетики; відповідно така передумова у суттєвий спосіб сприяє також й еротичній символізації сексуальних стосунків у культурі. Ці стосунки одними з перших знайшли своє відображення у міфології та у релігійних культах, що дало підстави Ю. Еволі говорити про «метафізику статі» [див. Евола – 1996]. Та найголовніше, що са́ме у цій «точці» рефлексії метафізика статі візуалізується у дзеркалі культури, внаслідок чого відбувається диференціація на чоловіче та на жіноче начала, які у витворах мистецтва набувають усієї своєї завершеної повноти.

Вторують цим роздумам італійського філософа і міркування українського літературознавця М. Нестелєєва, який, з одного боку, цілком слушно зауважує, що «загалом зіставлення жіночого й чоловічого наративів у постмодерній прозі розвивається за схемою відтворення архетипного значення: чоловік – це той, хто нищить (несе смерть), жінка – це та, хто народжує (несе життя)». І «ця структура найчастіше спрощується до двох визначальних мотивів – смерть і секс, наявних зокрема й у прозі О. Ульяненка» [Нестелєєв – 2015: 286].

Проте, з іншого боку, цей автор також не втримується на антропологічному рівні і зісковзує до соціологізму релігійного штибу, стверджуючи, що «протиставлення пророка (невизнаного месії) і жінки з просто диявольською хіттю в романі зображено як маргінальне, і це радше не відкрита конфронтація християнства з язичництвом, а співставлення існування двох подієвих моделей, двох світоглядів і двох доль» [Нестелєєв – 2015: 285].

Натомість найголовнішим видається все ж таки те, що чоловік та жінка, хоч і по-різному, але передусім є вписаними у буття остільки, оскільки анатомічна диференціація статей спричинює онтологічний розподіл світу на чоловіче та жіноче начала. І це приречено визначає ту полярність буття, яка анатомічно закарбовується у кожній людині. Але разом з тим це, власне, наша статева тілесність становить підґрунтя для буття, яке реалізує себе у символічному відтворенні [Антонов].

І са́ме тому зображення у літературі різноманітних проявів, пов'язаних зі статево вмотивованими текстогенними корелятами, не може нести у собі, незалежно від будь-яких інтенцій авторів, лише моральний чи етичний зміст – не менш, а, либонь, ще більш суттєвим, на що такі тексти здатні претендувати, є зміст естетичний.

Свідченням слушності останньої тези може слугувати, зокрема, реалізація у творах постмодерністської літератури загалом і аналізованого уривку Олеся Ульяненка зокрема таких двох на перший погляд далеких від феноменів чоловічості та жіночості текстових стратегій, як стратегії іронії та епатажу.

Так, надзвичайно цікавим, на мою думку, показовим і значущим збігом є той факт, що У. Еко, характеризуючи свого часу «постмодерністську ситуацію» у культурі, зробив це наступним оригінальним чином: «Постмодерністська позиція нагадує мені становище чоловіка, що закохався у дуже освічену жінку. Він розуміє, що не може сказати їй: „Кохаю тебе до нестями", бо розуміє, що вона розуміє (а вона розуміє, що він розуміє), що подібні фрази – прерогатива Ліала. Однак вихід є. Він повинен сказати: „За висловом Ліала, я кохаю тебе до нестями". При цьому він уникає штучної примітивності й прямо показує їй, що не має змоги говорити по-простому, і тим не менш він доводить до її відома те, що збирався довести, – тобто те, що він кохає її, але що їхнє кохання живе в епоху втраченої простоти.

Якщо жінка готова грати у ту ж саму гру, вона зрозуміє, що освідчення у коханні залишилося освідченням у коханні. Жодному зі співрозмовників простота не дається, обидва витримують натиск минулого, натиск усього-до-них-сказаного, якого вже неможливо позбутися, обидва свідомо й залюбки вступають у гру іронії... І все ж таки їм вдається ще раз поговорити про кохання» [Еко – 1989: 460].

Ця розлога цитація є більш, ніж вимовною, оскільки, попри об'єктивне та тотальне заперечення усього попереднього досвіду, на що, власне, і зазіхає постмодерністський дискурс, він не може заперечити того, на чому цей досвід постає – не може заперечити буття та його, буття, підвалини, які становить тілесне начало. Але

у зв'язку з тим, що і розуміння даного начала зазнало глобальної трансформації, а отже, і профанації у рамках культурного розвитку людської цивілізації, тілесність у своєму довершеному та найвиразнішому вимірі може бути репрезентованою через феномени чоловічості та жіночості, як мінімум, іронічно, а, як максимум, – епатажно.

Са́ме це, власне, і можна спостерігати в аналізованому уривку Олеся Ульяненка «Пророк», коли нестримна іронія, притаманна викладу оповідача, супроводжує епатажні описи тієї частки соціуму, до якої цей оповідач виявляється безпосередньо причетним. Звісно, можна цитувати відповідні епізоди до безкінечності, а тому краще, либонь, просто прочитати весь уривок. Втім, як здається, цілком достатньо й одного такого епізоду, у якому йдеться про те, що, наприклад, «першим відкриттям Гугенштайнера була саморобна катапульта, яку він-таки й використовував, – чудодійний, треба сказати, медичний агрегат у геникології». І це аж ніяк не помилка і не обмовка, бо, «як відомо, авіаційна катапульта викидає людину на двадцять-тридцять метрів», і тому «у полку, де Гугенштайнер працював механіком, після гульбища він надумав прокатати свою коханку на катапульті. Баба пролетіла десь тридцять метрів, і в неї стався викидень». Відтак «Гугенштайнер наладив цілий абортарій на аеродромі, а коли почали допікати органи непомірними хабарами, – власноруч із „напівфабрикатів" змонтував катапульту за лісосмугою, перед самим яром. Так що викидні швякалися прямо в глинище» [Ульяненко – 2009: 55].

За такої перспективи історія символічно осліпленої і по-справжньому задушеної шкірою з власних сідниць «порнозірки» навряд чи може сприйматися цілком серйозно, але тільки за умови, що й іронія, й епатаж розглядається не із соціологічної точки зору, а, щонайменше, з позиції філософсько-естетичної, за якою іронія означає «удавання», а «іронічний модус художності полягає у радикальному *відмежовуванні* [курсив автора. – В. Т.] я-для-себе від я-для-іншого» [Теорія літератури – 2004: 75].

Отож тільки за цих обставин можна, по-перше, погодитися з тією думкою, що «формулою іронічного модусу художності є

дивергенція [курсив авт. – В. Т.] внутрішньої заданості буття („я”) та його зовнішньої даності (дієвої границі)» [Теорія літератури – 2004: 76]. А по-друге, неважко дійти закономірного висновку, відповідно до якого така дивергенція виникає тільки за умови наявності чогось, що можна роз’єднувати, розмежовуючи, але аж ніяк не роз’єднуючи. І цим критеріям, вочевидь, чи не ідеально відповідає взаємозв’язок між чоловічим і жіночим началом.

Відтак іронію можна визначити як дискурсивний засіб, який, спираючись, зокрема, на феноменологію статі, забезпечує єдність антиномічних начал та дозволяє здійснювати самоідентифікацію через протиставлення цих двох начал зі збереженням між ними нерозривного корелятивного зв’язку.

Своєю чергою, феномен епатажу, який можна визначити як такий дискурсивний засіб, що, спираючись, зокрема, на феноменологію статі, репрезентує радикалізовану форму іронії. Через це епатаж забезпечує як реалізацію так званих канонічних, або катарсичних, сюжетів, так і сюжетів неканонічних, зміст яких полягає у тому, що вони виявляють субстанційні конфлікти, які, з одного боку, фактично не мають рішення, а з іншого – в них домінує «авторська установка не на силу враження [що завершується очищенням, тобто катарсисом, на відміну від подій епатажних, що хоч і вражають, але аж ніяк не очищують. – Ф. Ш.], а на глибину читацького проникнення (слідом за автором) у складні та суперечливі шари життя» [Халізєв – 2000: 226; більш докл. про проблематику феноменології статі, а також іронії та епатажу див. Штейнбук – 2007: 192–211].

Таким чином, за окреслених обставин повішена на дереві жінка, якій зрізаною з її сідниць шкірою зашили очі і рот не тільки символізує деперсоніфікацію особистості, у якої відібрали здатності до бачення і говоріння, тобто того, що, за великим рахунком, і визначає людський вимір антропологічної істоти, яка без мови і погляду, перетворюється на дегуманізований шматок плоті, позбавлений навіть еротичної привабливості, – а й водночас становить спробу подолання через іронічно описану епатажну ситуацію

того невимовного, у тому числі і у прямому значені, жаху, що просто не може бути подоланий у будь-який інший спосіб.

Сказати б інакше, зміст уривку Олеся Ульяненка «Пророк» полягає у тому, що, попри традиційно жахливий дискурс, репрезентований у цьому творі, письменницька стратегія змінюється остаточно, і замість похмурого художнього споглядання за жахливим світом людини та дискурсивної прі із жахіттями цього світу реципієнту пропонується не обурення, гнів і заперечення оного, а іронічне грайливо-епатажне «просто*проро*кування» з цього приводу.

Чи утримався би на окресленій інтонаційно-семантичній ноті оповідач «Пророку» у подальшому, дізнатися вже неможливо. Хоча за окреслених обставин і можна припустити, що відповідальним за наругу над Ланою, чи то пак над «пані З-зі», був або той, хто мав стати пророком, або це так на нього вплинуло, що він тому і став пророком. Втім інтенція щодо постмодерністського, а отже, іронічно-епатажного, штибу подолання всесвітньої антропологічної трагедії, на мою думку, у проаналізованому уривку є цілком очевидною. Як, зрештою, цілком очевидним є у запропонованому контексті й абсурдність твердження О. Солов'я, який зауважив, що «„доросле кіно", що його продукує мадам З-зі, – це не просто аморальні розваги з кримінальним душком. Це алеґорія 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».

Авжеж, «не спроможні». Але, можливо, «не спроможні» через те, що вони не янголи, бо це тільки «янголи можуть сідати скрізь». Та «якщо я вам скажу, де вони можуть з'являтися, ви відразу перестанете вірити або ж буде насміхатися над Батьком» [Ульяненко – 2009: 59].

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО 4
ВСТУП 6
РОЗДІЛ 1. «НА ПОЧАТКУ БУЛА» «СТАЛІНКА» 13
РОЗДІЛ 2. А «ТОДІ ПОБАЧИВ Я» «ВОГНЕНЕ ОКО» 31
РОЗДІЛ 3. «І ПОЧУВ Я» «БОГЕМНУ РАПСОДІЮ» 52
РОЗДІЛ 4. «І ПОБАЧИВ Я» «СИНА ТІНІ» 72
РОЗДІЛ 5. «І НЕБО СХОВАЛОСЬ» ПІД «ЗНАКОМ САВАОФА» 94
РОЗДІЛ 6. «І Я ГЛЯНУВ» НА «ДОФІНА САТАНИ» 116
РОЗДІЛ 7. «І ЗНЯВСЯ ДИМ» «ТАМ, ДЕ ПІВДЕНЬ» 139
РОЗДІЛ 8. «І ПОБАЧИВ Я» «ХРЕСТ НА САТУРНІ» 161
РОЗДІЛ 9. «І Я НІБИ ГОЛОС ПОЧУВ» «ЖІНКИ ЙОГО МРІЇ» 183
РОЗДІЛ 10. «ПОТО́МУ Я ГЛЯНУВ» НА «КВІТИ СОДОМУ» 205
РОЗДІЛ 11. «І Я ПОБАЧИВ» «АНГЕЛІВ ПОМСТИ» 228
РОЗДІЛ 12. «І ПОЧУВ Я» «СЕРАФИМУ» 250
РОЗДІЛ 13. «І БАЧИВ, І ЧУВ Я» «СОФІЮ» 272
РОЗДІЛ 14. «І СПІВАЛИ» «ПЕРЛИ І СВИНІ» 292
ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО 313
БІБЛІОГРАФІЯ 316
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК 349
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК 353
ДОДАТКИ 360
ДОДАТОК 1. АРХЕТИПНЕ ПІДҐРУНТЯ «ЗИМОВОЇ ПОВІСТІ» 360
ДОДАТОК 2. «СЄДОЙ» СОН ІВАНДИ 372
ДОДАТОК 3. ГРАЙЛИВО-ЕПАТАЖНЕ «ПРОСТО-*ПРОРОК*УВАННЯ» НА ДИСКУРСИВНІЙ ПРІ 383

Наукове видання

Штейнбук Фелікс Маратович

ПІД «ЗНАКОМ САВАОФА», АБО «ТАМ, ДЕ…» УЛЬЯНЕНКО

Монографія

ЧАСТИНА 1
ПІД «ЗНАКОМ САВАОФА»

Макет і комп‘ютерна верстка: *О. Мумінова*

Підписано до друку 17.03.2020 р.
Формат 70 х 100 1/32. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman».
Обл.-вид. арк. 18,82. Ум.-друк. арк. 22,43.
Наклад 300 прим. Зам. № 1839.

Видавничий дім Дмитра Бураго
Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua
www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41