ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК

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

Монографія

ЧАСТИНА 2
«ТАМ, ДЕ...» УЛЬЯНЕНКО

Київ
«Видавничий дім Дмитра Бураго»
2022

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)
Ш 88

Ш 88 **Штейнбук Ф.**
Під «Знаком Саваофа», або «Там, де…» Ульяненко: монографія. Ч. 2. Київ. Видавничий дім Дмитра Бураго, 2022. 392 с.

ISBN 978-966-489-636-5

Друга частина монографії «„Там, де…” Ульяненко» продовжує дослідження творчості Олеся Ульяненка, розпочате у першій частині «Під „Знаком Саваофа”» і разом з останньою становить найбільш повний, ґрунтовний та оригінальний аналіз творчого доробку видатного та вкрай контроверсійного українського письменника.

Для викладачів і студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів, для учителів, які викладають українську літературу в загальноосвітній школі, а також для всіх тих, хто цікавиться сучасним вітчизняним мистецтвом слова.

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)

Рецензенти:
Адріана Амір – докторка філософії, доцентка Пряшівського університету у Пряшеві (Словаччина);
Анна Горнятко-Шумилович – докторка ґабілітована, професорка Університету ім. Адама Міцкевича у Познані (Польща);
Ольга Харлан – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету.

Це видання побачило світ за фінансового сприяння
Фонду підтримки видання наукової літератури
Філософського факультету
Університету Коменського у Братиславі

ISBN 978-966-489-636-5
© Штейнбук Ф., 2022

…Ибо не признаёт современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести её в перл созданья…*

М. Гоголь. «Мёртвые души»

* «…Бо не визнає сучасний суд, що багато треба глибини душевної, щоб осяяти картину, взяту із нікчемного життя, і піднести її в перл витвору…» [Гоголь].

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Нарешті!

Так, са́ме це слово-думка передусім вистрибує на дисплей мого ноутбука, тому що я сьогодні зможу ***нарешті*** розпочати роботу над другою частиною монографії, присвяченої творчості Олеся Ульяненка.

Втім сказати, що мене переповнюють винятково радісні відчуття, – це погрішити проти істини, бо за ті півроку, які минули з дня закінчення першої частини монографії, сталося декілька важливих подій.

По-перше, мою книгу «Інкубація „Яєць динозавра”» [див. Штейнбук – 2019], присвячену збірці малої прози письменника, було відзначено премією у галузі літературної критики імені О. І. Білецького.

По-друге, радикально змінилися мої особисті життєві обставини через те, що за результатами конкурсу я отримав посаду професора в Університеті Коменського у Братиславі.

А по-третє, сьогодні у світі вирує смертельна панепідемія коронавірусу, і я подібно до усіх притомних громадян, які мають таку можливість, перебуваю на карантині.

Проте ***нарешті*** я починаю чи, точніше, продовжую писати жадану книгу.

Отже, мені здається, що більшість з моїх колег-літературознавців розцінили б такий невірогідний поворот подій як доказ на те, що жахливий світ, зображений у творах Олеся Ульяненка, отримує все ж таки по заслузі.

Та я продовжую вперто наполягати на думці, що якщо про книги митця і можна говорити в етичних категоріях, то йому йдеться аж ніяк не про зверхність і покарання у стилі «раннього», так би мовити, отця Панлю, а про співчуття та подив. Адже насправді бентежить його передусім загадка людської істоти, її незбагненні суперечності і карколомні контроверзи.

Втім останнє передбачає не прості, примітивні і однозначні вироки на кшталт трибуналів інквізиції чи вердиктів прісноп ам'ятного Нацкоммору*, а прискіпливу, надзвичайно складну і виважену фахову аналітику.

Відповідний підхід і має, далебі, стати основою для моїх подальших роздумів стосовно поетики, проблематики і топіки романів Олеся Ульяненка. Проте зараз ця перспектива насамперед надихає і наснажує мене передчуттям наступної надзвичайно радісної та захоплюючої пригоди, зумовленої зануренням в оригінальну і потужну літературну спадщину видатного українського художника слова!

18.03.2020 р.

* Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі. Створена Постановою Кабінету міністрів України від 17 листопада 2004 року і ліквідована 5 березня 2015 року. Була постійним державним експертним і контролюючим органом, а також джерелом безкінечних скандалів та яскравою ілюстрацією державного маразму.

ВСТУП

А тепер якщо вже переходити від екзальтовано-позитивних вигуків переднього слова до вступних раціоналізацій, то насамперед необхідно пояснити, чим, крім, звісно, емоцій, зумовлена моя радість.

Отже, актуальне дослідження присвячено розгляду поетики, проблематики і топіки літературної спадщини Олеся Ульяненка. Очевидно, що це хоч і пов'язані між собою, але доволі самостійні галузі літературного знання, кожна з яких має свої предмет дослідження, методологію, категоріальний апарат тощо. Зрештою, са́ме це і становить першу шукану причину, проте водночас і підставу для занепокоєння.

Натомість друга причина є набагато суперечливішою, оскільки я планую розглянути не тільки традиційні і ледь не хрестоматійні площини, як-от стильова чи жанрова своєрідність або топос міста чи топос сміху, а й такі далекі від конвенціональності аспекти, як, наприклад, проблематика бунту чи сексуально-перверсійна проблематика і, щобільше, вже цілком скандальні топоси: зокрема, топоси ницості, божевілля чи відрази.

Звісно, окреслена перспектива не може мене не фасцинувати, проте, з іншого боку, я цілком свідомий того, що в останньому разі йдеться не лише про рух у невідоме, а також і про цілковиту загадковість стосовно того, у який спосіб взагалі рухатися у це невідоме.

Тим не менш, як виявляється, склавши заздалегідь план дослідження на основі того, що вдалося зробити у першій частині монографії, я фактично цілком інтуїтивно вдався до методології, яку одна/один із сучасних американських дослідниць/-ків Джудит/Джек Галберстам, – щоправда, в оперті на ідеї М. Фуко та Е. Фрімен, – у передмові до своєї книги «Квір-мистецтво неуспіху» визначила/-в у якості супротиву інституційній науці, що вона/він «інвест[уватиме] в такі парадоксальні модуси знання, як невдача та глупство» [Галберстам – 2018].

Так, за словами Д./Д. Галберстам, М. Фуко у циклі лекцій про виробництво знання, виголошених у Колеж де Франс і виданих після смерті філософа збіркою під назвою «Суспільство треба захищати», окреслює контекст своїх антидисциплінарних міркувань і проголошує кінець доби «всеохопних і ґлобальних теорій», які поступилися місцем «локальному характеру критики» або «чомусь на зразок автономного та нецентралізованого теоретичного виробництва, чи, іншими словами, такому теоретичному виробництву, що для доведення власної цінності не потребує затвердження з боку загальних знань» [Фуко – 2003: 6]. Своєю чергою, Е. Фрімен пише про те, що «гуманітарні науки є струсом для здорового глузду, відрухом убік, який завжди робитиме наші дії незбагненними та непрогнозованими і який здатен вивільнити чи каталізувати вдосталь енергії, аби вибити частину інституційних запобіжників» [Фрімен – 2005: 93].

Відтак дослідження, яке пропонується у цій, другій, частині монографії присвячується як звичним літературознавчим дискурсам, так і дискурсам, що на перший погляд не надаються навіть на визначення дискурсу, та й узагалі перебувають радше за межами етикетно-побутової пристойності. Втім через те, що їхня присутність у творах Олеся Ульяненка має не епізодичний і не випадковий, а постійний чи навіть регулярний характер, який відчутно впливає на поетикальний зміст романів письменника, – нехтувати ними було б і неправильно, і неприпустимо.

Разом з тим залучення до науково-літературознавчого розгляду питань, пов’язаних із перверсійною проблематикою чи з топологією божевілля або сміху тощо, зумовлюють використання не лише адекватних і вже апробованих [див. Штейнбук – 2007; Штейнбук – 2009; Штейнбук – 2013; Штейнбук – 2014] методів, одним з яких є, безумовно, тілесно-міметичний метод, а й необхідність його поглиблення та поширення на сфери, у яких до цього часу він ще не застосовувався.

Йдеться також, либонь, і про бодай приреченість на порушення, здавалося б, непохитних дисциплінарних меж та кордонів,

пов'язаних з необхідністю інтерпретації нехудожніх феноменів ув естетичному контексті.

Тож чи до снаги мені буде запропонувати несуперечливий та переконливо обґрунтований варіант розгляду, скажімо, топосу мосту в літературознавчих категоріях, я наразі не знаю. Але я не маю жодних сумнівів стосовно того, що це, безперечно, амбітне завдання неабияк наснажує та радує мене і змушує нетерпляче завершити цю сумнівну вступну частину, аби чимшвидше перейти, властиво, до справи.

* * *

Друга частина монографії «„Там, де…" Ульяненко» продовжує дослідження творчості письменника, розпочате у першій частині «Під „Знаком Саваофа"» [див. Штейнбук – 2020], та складається, як зазначалося вище, із трьох розділів і відповідно сімнадцяти підрозділів, у яких, крім того, що разом з першою частиною пропонується найбільш повний, ґрунтовний та оригінальний аналіз творчого доробку Олеся Ульяненка, водночас забезпечується основа і для подальших фундаментальних досліджень літературної спадщини письменника.

Монографія може стати у пригоді викладачам та студентам філологічних спеціальностей як теоретична основа для вивчення спецкурсу, присвяченого доробку митця, і у якості додаткового джерела у процесі засвоєння систематичного курсу з 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.
ПОЕТИКА, АБО «LOCI COMMUNES*»

* Загальні місця (лат.).

ВСТУП ДО РОЗДІЛУ 1

Проблема поетики існує, вочевидь, від початку світу, який, наскільки я розумію, припадає, приблизно, на роки життя Платона, Діомеда, Аристотеля та інших античних достойників, і насамперед полягає у тому, що неможливо чітко визначити її межі. Внаслідок цього кожен із зацікавлених дослідників опиняється у ситуації, коли певне збільшення відповідного контенту зумовлює звинувачення у надто ***широкому*** розумінні поетики. А, своєю чергою, навіть обережне зменшення шуканого переліку детермінує претензії щодо надто ***вузького*** розуміння оної.

Відтак я не збираюсь продовжувати товкти цю поетикальну воду у ступі теорії і обмежуся тільки тим, що просто поясню свій вибір на користь таких складників поетики, як стиль, жанр, сюжет і композиція, образність та хронотоп.

Отже, на моє глибоке переконання ці категорії визначаються ***іманентним*** кшталтом у тому сенсі, що неможливо, наприклад, за власним бажанням вибрати індивідуально-авторський стиль так само, як і немає ради, аби через особисті забаганки стати поетом, письменником чи драматургом, тобто, керуючись немотивованими примхами, сьогодні писати ліричний вірш, завтра – роман, а післязавтра – трагедію. Точніше, це, звісно, можливо. Проте усі винятки, які існують з цього правила, тільки, безумовно, підтверджують саме́ правило.

Щось подібне можна сказати і про образність, яка фактично слугує репрезентації індивідуально-авторського стилю, що здатен реалізовуватися у єдино прийнятний для того чи іншого митця жанровий спосіб. Стосується це також і хронотопу, який водночас як визначає зміст та жанрово-стильову і образну форми, так і постає на основі цієї у певний спосіб організованої єдності.

Зрозуміло також, що сюжет і композиція за окресленої перспективи набувають так само іманентного щодо цієї єдності характеру, бо навряд чи комусь буде до снаги розказати історію Чіпки Вареничeнка у жанрі елегії або історію Мавки у жанрі детективного

трилера. Точніше, снаги, може, комусь і стане, але очевидно, що ці хтось будуть аж ніяк не відповідно – Панасом Мирним і Лесею Українкою.

З іншого боку, якщо порівняти поняття, що мене цікавлять, з такими поетикальними категоріями, як тема, ідея чи позасюжетні елементи, як-от портрет, пейзаж, епіграф і т. д., то засаднича відмінність стає ще більш очевидною. Адже, наприклад, тем, принаймні так званих «традиційних», як добре усім відомо, не так вже й багато, зокрема, це теми життя і смерті, добра та зла, людської долі, кохання, взаємозв'язку поколінь, війни і миру тощо.

Проте цей обмежений список не заважає знову і знову вже протягом, щонайменше, двох з половиною тисячоліть звертатися до цих тем, оскільки оригінальність і неповторність твору залежить не від добре усім відомої теми, яку використовує у своїй творчості величезна кількість найрізноманітніших авторів в усі часи і в усьому світі, а те, я́к вони ці теми використовують. Але те, я́к вони ці теми використовують, залежить винятково від міри їхнього персонального, чи бодай індивідуально-авторського, стилю і таланту.

Натомість про такі категорії, як мотив, чи пейзаж, або ж портрет, говорити у площині іманентності немає жодних підстав, власне, з озвучених щойно міркувань, бо вони беруться для написання літературних текстів ніби ззовні як вже існуючі, сказати б, поетикальні «loci communes», а їхній зміст залежить передусім від того, хто і як їх застосовує.

Щоправда, у категоріях іманентності може бути потрактованою ідея літературного твору. Втім цього разу йдеться не про іманентність стосовно автора, а про іманентність стосовно створеного тексту. Через це, зрештою, ідея і характеризується як категорія багатозначна, суперечлива, а навіть у певному сенсі невловима, тому що в одному і тому самому творі теоретично можна виокремити необмежену кількість ідей.

Своєю чергою, іманентною стосовно тексту можна визначити також і композицію. Але це є можливим тільки за умови, що композиція, тобто побудова твору, розглядається як щось цілком окреме та самодостатнє. Та якщо розглядати цю категорію у діа-

лектичному зв'язку із сюжетом, а на додаток взяти до уваги інтерпретацію і цієї, та й інших згаданих вище категорії у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, то тоді можна визначити:

- композицію як рух у часі та просторі, що їх організовано або як ландшафт, або як лабіринт, внаслідок чого композиція з формальної структури набуває, далебі, змістового кшталту і перетворюється на іншу, діалектично зумовлену сторону сюжету, який, попри об'єктивне протиставлення композиції, теж становить її інший діалектичний зміст;
- художній образ як спосіб, що за його посередництвом та внаслідок дії механізму мімезису тілесне буття людини отримує змогу бути репрезентованим у художніх формах;
- ідею як той детермінант, що постає на тілесно-буттєвому підґрунті та визначає зміст дискурсивної репрезентації цього буття у конкретному художньому творі;
- тему як зміст безпосередньої реалізації у конкретному художньому творі дискурсивної репрезентації тілесно-буттєвого підґрунтя;
- лірику як такий літературний рід, що відповідає кореляції людської істоти із самою собою як з подібною собі, але як з Іншим, епос – як з Іншими, але подібними собі; драма – як з Іншими, що так само корелюють з іншими Іншими на рівних з ними правах;
- стиль доби як спосіб на літературну репрезентацію складових тілесного буття в залежності від домінуючо-рецесивного співвідношення свідомого начала та начала фізіологічного і їхнього функціонування в умовах різноманітних типів суспільних структур, які покликані забезпечувати унормоване тілесне буття на засадах організації колективної, соціально детермінованої спільноти [докл. про тілесно-міметичну інтерпретацію теоретико-літературних категорій див.: Штейнбук – 2009: 64–105].

А отже, не тільки індивідуально-авторський різновид стилю, а й стиль у широкому сенсі я теж схильний вважати категорією іманентною остільки, оскільки, звісно, можна бути Франсуа Рабле й експериментувати, по суті, як затятий постмодерніст, що ста-

виться до письма як до гри з притаманними цій грі умовностями, очевидними і зрозумілими для всіх до неї причетних, але нікому навіть на думку не спаде зараховувати роман (роман?!) «Життя Гаргантюа та Пантагрюеля» до постмодерністського типу письма.

Сказати б інакше, вибір на користь романтизму чи реалізму залежить буцімто від автора, але навіть якщо такий вибір і є, то досвід, наприклад, Михайля Семенка чи, особливо, Еміля Золя, останній з яких починав як романтик, продовжив як реаліст, але дуже швидко змушений був обґрунтовувати спеціально для задоволення своїх стилістистично-естетичних потреб новий художній метод, себто натуралізм, – цей досвід доводить, що так са́мо як не можна стати з якогось доброго дива поетом, якщо ти народився драматургом, так са́мо неможливо і скніти у лабетах реалізму, якщо іманентним станом, який відповідає твоїй особистій мистецькій натурі, є стан сюрреалістичної наснаги.

Таким чином, наведені міркування дозволяють мені обмежити, принаймні наразі, у рамках актуального дослідження, аналіз поетики творів Олеся Ульяненка переліком лише декількох відповідних категорій: зокрема, такими, як стиль, жанр, сюжет та композиція, художня образність і хронотоп.

ПІДРОЗДІЛ 1.1. СТИЛЬОВА САМОБУТНІСТЬ

«Ілюзія початку» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Передусім необхідно ствердити, що до якого б джерела, присвяченого роздумам про стиль, не звернутися, у кожному з них можна легко помітити спільний знаменник, за яким стиль розглядається не лише як поняття складне [див., наприклад, Лосєв – 2006: 14], а й як поняття надміру багатозначне [див., наприклад, Борєв – 2002: 132].

Втім ця багатозначність, як здається, є переважно позірною, бо в усіх тих численних дефініціях, у яких стиль визначається чи то, за Р. Арнхеймом, як «фактор творчого процесу», чи то «як спосіб естетичного впливу» [Арнхейм – 1994: 280], чи то, за Ю. Борєвим, як «фактор твору» або як «фактор художнього спілкування (автора та реципієнта)» [Борєв – 2002: 132–133], – отже, в усіх цих випадках завжди йдеться про взаємодію: художника – з епохою, художника – з текстом, тексту – з читачем, читача – з художником тощо.

За окресленої перспективи можна навіть визначити стиль як таке, власне, явище, яке не існує самé по собі, або як такий феномен, що не дорівнює самому собі, на відміну, на думку Т. Бовсунівської, від жанру щодо «стійкості та нормативності категорі[ї] жанру» [див., наприклад, Бовсунівська – 2009: 8]. Зокрема, жанр елегії, навіть попри свою «смерть», все одно залишився тим, чим він був, довший час існував і, вочевидь, не витримавши жорсткої конкуренції із більш динамічними та конкурентоспроможними модерними жанрами лірики, наказав довго жити.

Натомість стиль жодними подібними сталостями похизуватися не може, позаяк і у широкому сенсі кожен, хоч і великий стиль, якот романтизм чи реалізм, сповнений численними суперечностями, пов’язаними хоча б з елементарною ідентифікацією: мовляв, коли

почався? коли завершився? чи постав у чистому вигляді? а чи був сповненим домішками з елементів попередника(-ів) і зародками складників наступника(-ів)? І так аж до пропозицій – квазідвійників у вигляді неоромантизму, неореалізму, соціалістичного реалізму, «жорсткого» реалізму і т. ін.

Ще більшою мірою подібна хисткість стосується феномена стилю у вузькому значені, себто в індивідуально-авторському плані, коли, наприклад, йдеться про марні намагання з'ясувати, у який момент романтизм у творах Т. Шевченка трансформувався на реалізм? І чи він взагалі трансформувався на реалізм [див., наприклад, Чижевський – 1999: 25]? Та й чи мав, зрештою, місце реалізм в українській літературі? Адже, на думку Дмитра Чижевського, «принаймні один напрям реалізму – етнографічний – якнайщільніше був зв'язаний з традицією романтики. Але і в інших напрямах реалізму помічаємо значні, здебільша несвідомі впливи романтики» [Чижевський – 1956: 388].

То чи йдеться тоді про романтичний реалізм або ж про реалістичний романтизм?!

«Чорна яма невідомості» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Втім тут, звісно, не час і не місце для обговорення співвідношень романтичних та реалістичних нуртів, але подібні складності так само стосуються й ідентифікації щодо приналежності до певного стилю і творчості Олеся Ульяненка, якого, зокрема, О. Пуніна і О. Соловей вперто, хоч і не надто переконливо маркують ледь не сучасним українським месією експресіонізму [див. Пуніна – 2016: 45, 47, 56, 57, 113, 143, 149, 154, 189, 197, 219; а також Пуніна – 2014; Соловей; Соловей (1); Соловей – 2013: 25 тощо].

Отож чи наявні у творах письменника елементи естетики експресіонізму чи будь-яких інших естетик? Безумовно. Та чи варто стверджувати, що митець, який творить майже через сто років після того, як певний, так би мовити, художній проект втратив на

своїй актуальності, дотримується засад оного? Навряд чи. Хоча б тому, що таке твердження є непродуктивним, оскільки архаїзує зроблене письменником, елімінує і його, і його книги із сучасності та, сказати б, телепортує у минуле… якого, проте, не існувало!

Бо експресіонізм, по-перше, виник на іншому культурно-національному ґрунті, а по-друге, через відомі історичні колізії він не міг так само, як й інші тодішні модерністські проекти, у природний спосіб прижитися в українській літературі, та й, зрештою, і не прижився. А тому апеляція до творчості німецьких експресіоністів з початку минулого століття виглядає, щонайменше, анахроністично, і через це сумнівно.

Сказати б коротко і просто, експресіоніст Франц Кафка і Олесь Ульяненко – це письменники, разюче відмінний стиль яких дозволяє не плутати їх за жодних умов.

Своєю чергою, індивідуально-авторський стиль визначається не тільки і не стільки через його дотичність до певного(-их) великого(-их) стилю(-ів), скільки все ж таки через оригінальні ознаки, притаманні будь-якому, а тим більше непересічному художнику.

Але і у цьому пункті не все так просто і однозначно, тому що теж відразу постає ціла низка питань стосовно того, які з художніх засобів визначально впливають на стиль тексту: мова? жанрові уподобання автора? сюжетно-композиційні моделі, які він використовує? характер образності? чи тип хронотопу? А якщо, наприклад, це мова, то тоді – у якій своїй частині формується індивідуально-авторський стиль: на рівні заголовків, епіграфів, метафорики чи стилістичних фігур? Або, можливо, значення має передусім, як вважає А. Соколова, «ономастична лексика взагалі й система іменувань персонажів зокрема» [Соколова – 2019: 81]?

Проте аргументи цієї авторки виглядають не надто переконливо, тому що кількісні характеристики, а навіть етимологічні тлумачення імен, використаних Олесем Ульяненком у романі «Дофін Сатани», не лише майже не корелюють із інтерпретацією відповідних персонажів, а й взагалі не мають жодного стосунку до розуміння науковицею цього твору. Так, у підсумку

А. Соколовій йдеться тільки про те, що «О. Ульяненко володіє неабиякою точністю в розумінні й доборі імен» і що «мовний досвід дозволяє письменникові поставити той чи інший онім у потрібний фокус і залучити читача до його бачення в ланцюжку інших імен, а відтак до виділення найяскравіших рис» [Соколова – 2019: 87].

«Балаган життя» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Разом з тим не зовсім зрозуміло, чому літературознавиця згадала у своїй розвідці другорядного та проміжного персонажа на прізвисько Рекс, ватажка інтернатної банди з часів дитинства головного героя – маніяка-вбивці Івана Білозуба, але і словом не обмовилася про іншого, доволі значущого персонажа – «зеленоокого блондина» [тут і далі цит. за Ульяненко] на прізвисько Річчі.

Хоча, здається, що все ж таки зрозуміло, позаяк тут не йдеться про неслов'янське походження цього, у відповідних категоріях, «оніму» – йдеться, натомість, про те, що через декілька десятків років після зникнення Радянського Союзу в Україні хоч і обережно, але все ж таки з'явилася сексуальність. І доказом на цей неймовірний прорив є те, що навіть у цнотливій статті А. Соколової, відповідне слово використовується, – якщо взяти на озброєння її ж методологію, – аж двічі, і, щобільше, обидва рази у стосунку до образу жінки – однієї з головних героїнь на біблійне ім'я Ліліт, «потужна сексуальність» якої, на думку авторки статті, «робить Ліліт також рівнею чоловікові-вбивці» [Соколова – 2019: 85] (sic!).

Втім про те, що бажання Білозуба, крім гетеросексуальних, сягали також і гомосексуальних аспірацій, а тому «цю пару», себто Івана та Річчі, «захоплював <…> здоровий, справжній чоловічий секс», – про це, звісно, шановна колега анічичирк. Ну ж, бо відомо, що колись у нас не було взагалі жодного сексу, а тепер немає тільки сексу одностатевого.

Та найголовніше, що якби все ж таки згадка про останній і пролунала, то тоді постала б інша проблема – набагато більш складна та суперечлива, а са́ме: у який спосіб поєднати стилістику імені гомосексуального персонажа із бісексуальним головним героєм, а все це разом з біблійно орієнтованою проблематикою, пов'язаною із «пантеоном» відповідних трансцендентно-містичних постатей та алюзій?!

На щастя, однак, дослідницькі інтенції А. Соколової були зосереджені на виразно більш скромних результатах, за якими «різноманітність форм іменування використовується автором творчо, зі стилістичною метою» [Соколова – 2019: 87].

Зрештою, не менш важливим є і те, що, попри одиничність наведеного прикладу, він видається все ж таки досить ілюстративним, оскільки стилістичний аналіз, спрямований на розгляд окремих аспектів художнього твору, або «не хоче», або «не може» забезпечити пояснення змісту взагалі будь-якого твору.

Сказати б інакше, такий аналіз перетворюється, властиво, на «річ у собі», тому що стосується елементів, які не детермінують сенси, а самі є наслідками більш глибоких причин.

Принаймні О. Лосєв разом зі своєю співавторкою М. Тахо-Годі у їхній спільній фундаментальній праці, присвяченій дослідженню стильової функції природи у творчості Ромена Роллана, нагадали, у тому числі, і про те, що, за давно і добре відомим висловом Жоржа-Луї Леклерка де «Бюффона "стиль – це людина"» [Лосєв – 2006: 14]. І, ґрунтуючись на цій засаді, дійшли висновку, за яким визначили художній стиль як «принцип конструювання усього потенціалу художнього твору на основі тих або інших понадструктурних та позахудожніх мотивів і його первинних моделей, що, тим не менш, є іманентними самим художнім структурам твору» [Лосєв – 2006: 38].

А відомий російський письменник-дисидент Андрій Синявський в одному зі своїх інтерв'ю взагалі, сказати б, фаталізував шукану категорію, зазначивши, що «стиль – це доля» [Синявський – 2001].

«Непристойність існування» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Отже, йдеться про цілком очевидну антропологізацію поняття «стиль», що чи не ідеально вписується як у засади тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, так і, наприклад, у рамки еволюційних досліджень культури, про які пише Т. Коваленко, наполягаючи у зв'язку із цим на «цілісності системи "людина – культура – суспільство"» [Коваленко – 2011: 10] – системи, що її основу становить людина.

Та це зовсім не означає необхідності звернення до біографії автора, особистий досвід якого буцімто і зумовлює характер його творчості. Адже якби це вмотивовувалося такими простими та безпосередніми залежностями, то тоді усі національні письменники мали б писати в одному стилі не тільки у сенсі їхньої ангажованості у ту ж таки, наприклад, романтичну чи реалістичну естетику, а й чи не в ідентичний спосіб, внаслідок чого романи Фредеріка Стендаля неможливо було б відрізнити від романів Гюстава Флобера, а твори Панаса Мирного від творів Івана Нечуя-Левицького.

Тож людський чи, точніше, антропологічний підмурівок стилю, безперечно, визначається і штибом індивідуальної біографії, але водночас він промовляє за більш глибокими тілесно-буттєвими шарами – власне, людських, зокрема, культурних та суспільних, досвіду і свідомості.

Так, поверхові загальні уявлення про індивідуально-авторський стиль Олеся Ульяненка можна типологізувати за кількома наступними вимірами, серед яких переважають:

- національний;
- суспільний;
- девіантний;
- сексуальний;
- жахливий.

Зрозуміло, що кожен з цих вимірів потребує більш докладного та глибшого аналізу, якому у подальшому будуть присвячені окремі підрозділи.

Натомість на цьому етапі варто зосередитися не на питанні про те, про що йдеться у творчості письменника, а на питанні про те, чому у його творчості йдеться переважно про усі ці різноманітні і переважно тілесно зумовлені, сказати б, естетичні неоковирності, які становлять змістову основу стилістичної авторської сильветки?!

Або сформулюємо це питання інакше, а са́ме: чому замість того, аби традиційно змальовувати, образно кажучи, «садок вишневий коло хати» разом із хрущами, що «над вишнями гудуть», Олеся Ульяненка насамперед цікавить, за Я. Дубинянською, «суцільна брутальність, насильство, продажний збочений секс і багато-багато лайна, переважно з глистами» [Дубинянська – 2010]?

«Попіл сподівань» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Відтак перше, що за цих обставин може спасти на думку, – це підозра у якихось психічних розладах письменника.

Друге – це припущення в інфернальних пов'язаннях, чи то пак, за Н. Тендітною, у культивуванні скандальним автором роману «Жінки його мрії» «демонічного містицизму» [Тендітна – 2009: 17].

Нарешті, третє – це схильність до руйнівних інтенцій, зумовлених як особистими нахилами, так і суспільно-анархічними вподобаннями митця.

Втім неважко помітити, що запропоновані пояснення стосуються аж ніяк не художніх творів, а особистості письменника у тому сенсі, що навіть якби ці тлумачення відповідали дійсності, то і тоді неможливо було б пояснити, наприклад, виразні іронічні конотації, які, за винятком хіба що «Сталінки», даються взнаки починаючи чи не з «Вогненного ока», а в умовно останньому романі з відповідною та чи не сардонічно зумовленою назвою «Перли і свині» досягають свого апогею.

Простіше кажучи, божевільні і водночас інфернальні анархісти можуть бути, певно, схильними до будь-чого, але тільки не до

іронії. До того ж, на думку Богдана Пастуха, висловлену ним у зв'язку з одним із романів Олеся Ульяненка, «власне стильова сила врівноважує тематичний марґінес», тому що «несе сильний естетичний заряд, розвиваючи при цьому тему людської екзистенції» [тут і далі цит. за Пастух – 2013].

Шкода тільки, що герменевтика згаданого «естетичного заряду» і у цьому разі набула форми літературознавчо-критичної осанни «мистецтву експресіонізму», один зі «світоглядних елементів» якого – «Крик» – чомусь вже вкотре, тим разом в інтерпретації Б. Пастуха, обернувся на спосіб, що його буцімто застосовує письменник, аби, за критиком, «привертати увагу байдужої більшості до проблем, від яких цнотливо відвертались, намагались не бачити».

Шкода тим більше, що спроба адекватної дискусії про твір мистецтва мовою естетики вчергове перетворилася (спроба) на дидактично-менторське спасенне просторікування, позаяк той самий «крик» – але не на рівні образного уособлення седна естетики експресіонізму як естетики відчаю, а як тілесного вияву, наділеного полівалентною семантикою, – цілком переконливо можна і справді трактувати в естетичних категоріях. Щоправда, відмінних як від естетики експресіонізму, так і від естетики відчаю.

Зокрема, за оригінальними уявленнями Ж. Дерріда, це са́ме «стильова шпора розпорює заслону: не просто розриває її для того, аби бачити чи дістатися речі у собі, а насправді розкриває свою власну опозицію, опозицію, яка пришпорює саму себе, опозицію прихованого/відкритого, істини як продукування, постава*, опозицію відвертості/облуди» [тут і далі цит. за Дерріда].

І за такої перспективи навряд чи можна говорити про письменника-гуру, мотивація якого окреслюється «привертанням» будь-чиєї уваги, нафталіновим моралізаторством чи примітивним страханням кінцем світу або чимось подібним.

* «Постав – гайдеґґерівській улюблений термін, який позначає безперебійне, поставлене на конвеєр автовідтворення деяких "зручних" сенсів культури...» [Дерріда].

Натомість йдеться, якщо за тим же Ж. Дерріда, про те, що «питання про стиль – це завжди питання про тонкий – загострений – предмет. Інколи це лише перо, яке, однак, за певних обставин стає стилетом або навіть кинджалом. За їхньою допомогою, будьте певні, ми можемо рішуче атакувати все, що філософія виокремлює з матерії чи форми, – для того, щоб пробити в них дірку, поставити печатку або тавро. І разом з тим ці знаряддя допомагають захищатися від реальності, яка нам загрожує, заганяти її у глухий кут, стримувати її натиск і боронитися від неї – повсякчас змінюючи напрям руху та плутаючи сліди, пригинаючись і ховаючись на бігу».

Сказати б інакше, у цьому разі дається взнаки ще один різновид складної діалектичної диспозиції, спрямованої, з одного боку, на те, аби продертися крізь нібито зацементовані нашарування буттєвого безглуздя, а з іншого боку, щоб не збожеволіти, продираючись через це безглуздя, і вже поготів аби не втратити здоровий глузд за умови, що продертися до седна тієї клятої істини все ж таки поталанить.

«Смерть і секс, ніякого кохання» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Отже, якщо у запропонованому контексті редукувати зміст романів Олеся Ульяненка до їхньої фабульної квінтесенції, то тоді можна отримати таке:

- у «Сталінці» викладено історію Лорда, який втік з божевільні, пережив страхітливий полон і потрапив до монастиря, перетворившись при цьому на Йону, либонь, тільки для того, аби наприкінці цього шляху пережити видіння, у якому Горік Піскарьов, що зробив невірогідну життєву кар'єру і доріс аж до ватажка однієї з київських банд, «б'ється у судомах, трава повсібіч буряковіє, вітер замітає хмарами сонце, а псюрня, ухопивши волю, спущена людьми, жадібно глитає, рве людське тіло» [тут і далі цит. за Ульяненко (1)];

- у «Вогненному оці» розповідь стосується двох друзів дитинства – Віталія і Родика, історія яких розпочинається з того, що «класний керівник Євдокія Петрівна Тарасенко <…> застукала їх на гарячому, коли вони підглядали, частенько навідуючись у зарості полину й дикої коноплі, де Роздайбіди псотили малолітню Лідію і його [Віталія] матір. Застукал[а] їх на гарячому, коли вони пробували подрочити одне одному» [Ульяненко – 2013: 28*], а закінчується тим, що Родик, не зовсім зрозуміло у який спосіб стає дуже багатою і впливовою людиною, як виявляється, аби тільки переконатися у тому, що у його «життя нема долі» [Ульяненко – 2013: 272], і щоб дати «шанс» [Ульяненко – 2013: 273] Віталію, фактично наказавши останньому очолити завод у їхньому родинному містечку. Проте і правдошукач Віталій, вочевидь, повернувся у рідні пенати тільки тому, щоб невдовзі з директора провінційного заводу перетворитися на диктатора, виявитися причетним до розпалення громадянської війни і стати жертвою свого колишнього приятеля, «невдахи-поета» Ляща, «що спромігся полишити кілька вузів, зажити слави неприкаяного модерніста, невтомного шукача пригод, місцевого джиґуна в гурті прищавих студенток» [Ульяненко – 2013: 96], а тепер, звільнившись з божевільні, здався на неабиякий чин, внаслідок якого голова Віталія «розл[е]т[ілася] на неправдоподібні червоні квацьки» [Ульяненко – 2013: 309];
- у «Богемній рапсодії» наратив вибудовується навколо долі художника Кості Клюнова, який теж завдяки темній оборудці, запропонованій йому Клоцом, виявився спроможним на те, аби звільнитися від животіння у занедбаній, холодній та просмерділій бідацькій комірчині з «облуплен[ими] стін[ами]» [Ульяненко – 2017: 213] і врешті-решт опинитися, щоправда, теж у не надто фешенебельному готелі, втім розташованому на березі «крихітного морського містечка» [Ульяненко – 2017: 263], десь на теплому півдні, де «ошкір синіх гір» [Ульяненко – 2017: 262], і «море таріллю», і «над морем день, сонце…», які, однак, не допомогли

* Роман «Вогненне око», як і більшість інших романів, цитується за електронними варіантами цих видань, і тому у деяких випадках через відсутність нумерації сторінок вони можуть не збігатися з паперовими версіями.

подолати «невідом[у] хвороб[у]» [Ульяненко – 2017: 263], а тому в певний момент хоч останній «приступ швидко минув» і буцімто «Костя задрімав» [Ульяненко – 2017: 301], та насправді він «зрозумів, що <…> просто помер, і йому треба вже летіти на те світло, яке називав сонцем» [Ульяненко – 2017: 302];

- у «Сині тіні» реалізовано намагання чи не усіх основних дійових, а навіть і деяких епізодичних осіб поділитися, так би мовити, з urbi et orbi епічною історією Блоха, який «з'явився, наче привид, на залізничному пероні <…> в сизі, прокурені й пропиті украй свята» [Ульяненко – 2013 (1): 3] і який за кілька років, але, на загал, дуже швидко спорудив потужну і, як здавалося, непохитну олігархічну імперію тільки для того, аби одного дня опинитися у в'язниці, що у ній якось «ввечері його безболісно задавив найманий убивця, підкинувши труп у душову» [Ульяненко – 2013 (1): 282];
- у романі «Знак Саваофа» діються і зовсім вже дивні речі, бо твір починається із вкрай суперечливої сцени, у якій преподобний отець Авакумій спочатку, «трусячи черевом, клав [келійника] Зосиму на перини, животом донизу, мастив сідниці чимось запашним і навалювався зверху» [Ульяненко – 2013 (2): 7], а трішки згодом, коли його за цим «богоугодним» заняттям застала сестра Акінья, він «постави[в] її на коліна», і «перш ніж вона встигла щось пролепетати, карк її хряснув, [а] голова безпомічно, як у курки, повисла на шиї» [Ульяненко – 2013 (2): 7]. Натомість закінчується цей роман тим, що один із головних героїв – Володька Побіденко на екзотичне прізвисько Принц Дакарський – після того, як «пристрелив двох міліціонерів, які зіпсували його коханку» [Ульяненко – 2013 (2): 265], наклав на себе руки, а його сина Андрюху на романтичне прізвисько Лямур, що «був, вважай, піонером у <…> смердючих лабіринтах українського темного ринку, [який] називається бізнесом» [Ульяненко – 2013 (2): 216–217], на замовлення його колишньої коханки Ілони розстріляли такі ж бандити, як і він, – розстріляли у прямому сенсі цього слова, адже «кулі затрусили його джип. Одна влучила у відкритий рот, дві лупонули у груди, притиснувши до спинки сидіння. Андрій

пересмикнувся, завалився на бік, але коротка черга підняла його і кинула на кермо» [Ульяненко – 2013 (2): 279];

- вкрай драстичну історію, навіть порівняно із попередніми, відтворено у романі «Дофін Сатани», бо у цій книзі з усіма можливими, та й неможливими для сприйняття натуралістичними деталями описуються злочини серійного маніяка-убивці, який позбавляє життя десятки людей просто через те, що він отримує від цього неабияке і ні з чим не порівняльне задоволення. Та все одно – ніби і цього було замало – твір закінчується тим, що Ромодану, який був «обвішаний злочинами, як коростою чи сифілітичними гронами» і якому «світила <…> “вишка”», дозволили на його останнє прохання побачитися з Іваном Білозубом, чим цей «відомомий кримінальний авторитет» і скористався для того, аби на очах «спаралізованої» охорони «стис[нути] горлянку <…> Білозубу» і аби, врешті-решт, «голова Івана зателіпалася, висолопила язика, повисла на шиї, і він зсунувся на руки конвоїрів»;
- на перший погляд дещо більш оптимістично завершується роман «Там, де Південь», бо оповідач-протагоніст на прізвисько Штурман у фіналі твору лишається неушкодженим і рушає, вочевидь, на Північ. Але проблема полягає у тому, що оповідь будується навколо достеменно невідомо ким відтятої голови теж молодого кримінальника на прізвисько Біба. А відтак роман виховання, центр якого становить образ «відпатран[ої], як у курки, голов[и] Біби з синіми відкритими очима», що її (голову) «знайшли під порогом Ольки Коваль…» [Ульяненко – 2017: 41], – такий роман, зміст якого посилено, до того ж, виразними іронічними конотаціями, і справді набуває моторошного чи, точніше сказати б, макабричного виміру;
- натомість сюжет роману «Хрест на Сатурні» ґрунтується на колізії, яка визначається абсолютною трагічною приреченістю головних героїв, бо Олег і Світлана, покохавши одне одного, одружившись і народивши дитину, яка померла через невиліковну спадкову хворобу, дізналися про те, що вони є рідними братом і сестрою. Проте і це страшне знання все одно їх не зупинило, і вони, будучи неспроможними знехтувати своїми почуттями, об-

рали суїцид, а тому автомобіль, у якому перебувало нещасне подружжя, «спокійно розвернувся на місці, потім рвонувся і, протаранивши поруччя, полетів у воду» [Ульяненко – 2004 (1): 102];

- у романі «Жінка його мрії», попри його романтично-алюзійну назву, оповідь розпочинається із суїциду Лади і продовжується іншими численними смертями, аби закінчитися теж загибеллю вже, звісно, іншої жінки – Іви, яка «померла на початку квітня о третій годині ночі», і «більше про неї дізнатися було й годі». Втім Семену «здавалося, що вона помирає кожного разу, коли він повертається додому не сам», що «вона вічно мертва, і [що] цього не перемінити» [Ульяненко – 2012: 279];
- смерть започатковує і роман «Квіти Содому», адже, за свідченням Макса, вони із Лу «порубали Тоцького на шматки», хоч «замочила його мама, а потім пішла» [Ульяненко – 2012 (1): 4]. Відтак один зі стрижнів сюжету і цього твору знову становить відтята голова – «забальзамована голова Тоцького, що покоїлася у шкафчику у високій жерстяній банці з-під маринованих івасів» [Ульяненко – 2012 (1): 140]. Та закінчується цей роман вже і зовсім похмуро, бо, крім смерті пораненої китаянки, яку відчайдушно намагався врятувати Алекс, вколюючи їй «укол за уколом» «повільно» «помирає» і «Ранкове Сонце» [Ульяненко – 2012 (1): 254];
- не становить винятку із дискурсивних смертельних жнив також і роман «Ангели помсти» – щобільше, ставки у цьому творі у певному сенсі навіть підвищуються, оскільки він складається із зовні незалежних одна від одної трьох частин. Але і перша частина під назвою «Марго» закінчується самочинним отруєнням героїні із цим іменем і констатацією одного з нараторів-протагоністів того, що «Марго мертва, і ніхто її не поверне» [Ульяненко – 2012 (2): 159]. І друга частина починається з максими, за якою «ми прийшли в цей світ учитися смерті, а не жити...» [Ульяненко – 2012 (2): 163], та й закінчується нею ж, тільки трішки модифікованою, бо виявляється, що тільки «шестеро очей училося жити, щоб померти...» [Ульяненко – 2012 (2): 235], однак серед цих шести очей були й очі Альми, ім’ям якої було названо цю другу частину роману. Врешті-решт, і третя частина роману під назвою

«Танька» фактично починається із клінічної смерті обох протагоністів – власне, Тані Рудківської і Гриши Науменка на прізвисько Боб Павук, останній з яких самотужки очуняв від анабіозу і врятував життя Тані тільки для того, аби за деякий час загинули і Руді, старий клоун, який прихистив молодят і якому спецназівський «офіцер <…> вистрелив <…> в потилицю» [Ульяненко – 2012 (2): 340], і Боб, що у нього той таки «офіцер вистрелив і вибив йому око», а потім ще «тричі вистрелив», і оскільки «Боб не затихав», то «офіцер підійшов і вистрелив упритул, прямо в голову» [Ульяненко – 2012 (2): 340], а Таня, яку батько-мільйонер повіз літаком у Швейцарію, просто «заплющила очі й більше не відкривала. Вона впала в кому і померла, не долетівши до місця призначення», тому і «поховали її в Лозанні» [Ульяненко – 2012 (2): 340];

- не можна також не помітити і дивний, сказати б, мортуальний перегук між тим, як остаточно померла Таня Рудківська, і смертю Серафими – головної героїні однойменного роману, на загал, присвяченого дівчині-вбивці, сенс життя якої, якщо зважити на її вчинки, полягав у витончених отруєннях її жертв і смерть якої сталася і справді у загадковий спосіб, тому що «у середу, восьмого липня, вона просить, щоб їй з бібліотеки принесли томик Кітса. Санітарка приносить книгу», а «Серафима лежить на ліжкові зі складеними руками. Папери на тумбочці. Вона мертва». І «лікарняний криміналіст» змушений «констатува[ти] смерть від зупинки серця» тієї, «яка хотіла мати більше, ніж їй дала доля» [Ульяненко – 2013 (3): 210];
- своєю чергою, роман «Софія» розпочинається із масового морду трьох «пристрелених чоловіків у черевиках з крокодилячої шкіри, з обличчями єгипетських мумій» [Ульяненко – 2015: 3], і продовжується цілою низкою численних бузувірських смертей, руку до яких доклала, у тому числі, і Софія, що наприкінці книги, хоч і безуспішно, «спробувала повіситися <…> не вирішивши проблему свого життя». Та навряд чи цей фінал можна порівнювати із фіналом роману «Там, де Південь» остільки, оскільки після невдалої спроби суїциду Софія «й зараз у своєму незрозумілому світі. Не жорстокішому за наш <…> сидить на березі океану, чи-

тає Євангеліє і згадує зі сльозами всіх, кого убила». І «сльози Софії» – це, певно, «її молитви» [Ульяненко – 2015: 282];

- і, нарешті, у романі «Перли і свині», попри його фантасмагоричний штиб, дія розпочинається взагалі з того, що на початку «20013 року <…> розгорнулася Третя світова війна» [Ульяненко – 2015 (1): 3]. Не обійшлося без війн не лише у майбутньому, а й у змальованому у творі вигаданому світі, у якому, наприклад, «війна б не розпочалася, аби не велетенський Омар, що розлігся серед океану і тупою незграбністю загрожував гибеллю двох плавучих держав» [Ульяненко – 2015 (1): 78]. Проте усе це буяння непогамованої художньої фантазії чи не вперше закінчується все ж таки обнадійливо, бо з постскриптуму стає відомо, що хоч «Європа [і] задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко вже набирала темпи» [Ульяненко – 2015 (1): 183]. Однак найголовніше, що хоч «надії мало. Але лишається лише вона». Та й «на тому кінці нас чекає світло. Йдуть дощі, і дерева стоять по коліна у воді» [Ульяненко – 2015 (1): 184].

«Суча ця скороминучість» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Отже, все це, мабуть, і дійсно можна назвати, наприклад, за висловом самого Олеся Ульяненка, мандрівкою «на край ночі, щоби дослідити смерть» [Ульяненко – 2011: 10], або його ж висновком стосовно того, що «ми живемо в суцільній тіні» [Ульяненко – 2011: 47]. Але від більшою чи меншою мірою влучної назви суттєво нічого не зміниться, оскільки кожного разу йтиметься про те, що на цій планеті живе істота, яку нібито створено за образом та подобою Бога і яку наділено, принаймні офіційно, свідомістю.

Разом з тим ця істота, на відміну від прототипу, упосліджена конечністю. Та, попри це, вона поводить себе так, ніби смертними є усі інші, але тільки не ця, конкретна особина. І чим же зайнята ця істота? Отож бо воно і є: ця істота зайнята переважно тим, що або знищує інших, або саму себе. Натомість у проміжках між цим гідним свідомої істоти гаянням часу вона лигається у найрізно-

манітніші способи, а втім все одно намагається унеможливити навіть для самої себе найкоротші миттєвості радості, щастя та задоволення, здатністю до яких вона теоретично наділена.

Таким чином, «письменник – це не стиль життя, це каторжна робота, до того ж надзвичайно невдячна» [Ульяненко – 2011: 46], тому що стиль для нього, – принаймні стиль для Олеся Ульяненка, – становить відчайдушно наполегливі спроби хоча б наблизитися до розуміння того, що зрозуміти, в засаді, просто неможливо.

Проте са́ме ці спроби і набувають неабиякої ваги, бо вони, за замовчуванням, є надзвичайно продуктивними, а їхня продуктивність власне і ґрунтується на недосяжності і нескінченності, що тільки і здатні у діалектичний, звісно, спосіб, заперечити конечність цієї дивної істоти, загадковою долею якої від віку переймається література. Література, натомість, ставить перед собою завдання, яке полягає, зокрема, у тому, аби через стиль забезпечити, за тим таки Ж. Дерріда, «одухотворення чуттєвості», що «зветься коханням» і що, між іншим, на думку французького філософа, «становить великий тріумф над християнством», позаяк «другий тріумф – це наше одухотворення ворожнечі».

Відтак стиль Олеся Ульяненка можна визначити як стиль постмодерністського типу, який внаслідок притаманного йому (стилю) подвійного кодування, може сприйматися або як зразок масової культури, спрямованої на натуралістичне зображення тілесно-суспільних жахіть, у тому числі, і як підставу для етично-проповідницьких застережень перед загрозами спокуси, розпусти та аморальності, або як взірець надзвичайно глибокої інтелектуально-філософської прози, яка винятково через свою тілесно-одухотворену художню артикуляцію намагається подолати суперечності, що їх із засади подолати неможливо, і сягнути такі істини, які сягнути не до снаги нікому і за жодних обставин.

ПІДРОЗДІЛ 1.2. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ

«Ілюзія – як <...> пізнання світу»
(Олесь Ульяненко. «Серафима»)

Немає жодних сумнівів стосовно того, що теоретичне пов'язання стилю із жанром досить виразно дається взнаки і на практиці, зокрема, у творчості Олеся Ульяненка. Так, разом із полемікою стосовно стильових особливостей спадщини письменника неодноразово виникали і дискусії навколо жанрової ідентифікації передусім його романів, оскільки навіть за кількістю він написав їх трішки менше, ніж оповідань та новел.

Натомість на рівні якості різного роду жанрові, сказати б, непорозуміння траплялися чи не повсякчас, то через «Ангелів помсти», бо брак певності щодо їхнього романного характеру виник тому, що цей твір складається із трьох зовні не пов'язаних між собою частин. То через «Хрест на Сатурні», який спричинив жанрові, так би мовити, вагання критиків внаслідок початково сценарної основи цього тексту. То через «Там, де Південь», підозра у, фігурально висловлюючись, повістевому, а не романному кшталті якого виникла на тій підставі, що, за Б. Пастухом, у творі «немає ні великого обсягу <…> ні розгалуженої сюжетної мережі, що має витворювати епічне полотно, ні великої кількості персонажів, ні тривалого часу подій як зовнішніх, так і внутрішніх (психосюжет)» [Пастух] тощо.

А у зв'язку із твором під назвою «Зимова повість» постала і зовсім вже анекдотична ситуація, зумовлена тим, що сам митець, визначивши за посередництвом назви у такий, здавалося б, недвозначний спосіб цей твір, все одно у жанровому сенсі ідентифікував його як роман!

Втім не може не звернути на себе увагу і власне кількісний аспект, який вже незаперечно свідчить про те, що Олесь Ульяненко –

автор, який навряд чи керувався, як вважає Б. Пастух, прагматичними міркуваннями, а просто в силу більш глибоких причин тяжів все ж таки до романного бодай світосприйняття.

Зрештою, у своєму фундаментальному дослідженні, присвяченому теорії літературних жанрів, Т. Бовсунівська, між іншим, зауважила, що «палітра визначень жанру є великою: від схоластичної категорії літературознавства як системи певних норм – до розуміння жанру як стереотипної соціальної дії». Та «при всіх розбіжностях визначень жанру, він був і лишається провідною літературознавчою категорією нашого часу, ідентифікація якої може змінюватись, тобто змінюються наші уявлення про жанр, але позбутись його й замінити чимось іншим літературознавцям не вдається» [Бовсунівська – 2009: 13; див. про це також Лейдерман – 2010: 27].

Певною мірою вторує цим тезам і Г. Драненко, яка ствердила, що «ставлення гуманітаристики до жанрів коливається між двома полярними поглядами: або жанрові форми отримують у ній чіткі й непорушні кордони, або жанр як літературознавча категорія взагалі відкидається». Але «водночас побутує думка, що кожному тексту властивий власний жанр» [Драненко – 2015: 50].

Натомість якщо проблематику жанру звузити хоча б до жанру роману, то тоді необхідно буде визнати, що особливості останнього якнайбільш відповідають, наприклад, міркуванням В. Шкловського, який свого часу «висува[в] думку про “плідне деградування” жанрів, говорячи про злиття жанрів, їх гібридизацію, занепад і відновлення», тим більше що, на думку Г. Драненко, «ці явища певною мірою збігаються з концептами поліфонії та діалогізму М. Бахтіна» [Драненко – 2015: 51].

Та, певно, більш доречним тут була б згадка про вихідну тезу російського філософа, сформульовану ним у статі під назвою «Епос і роман…», яка (стаття) вже давно стала класикою літературознавства і яка розпочинається із твердження про те, що «роман – це єдиний ще не сформований жанр, який повсякчас перебуває у процесі становлення» [Бахтін], – позаяк розвідка Г. Драненко передусім присвячена розгляду оригінальних генологічних ідей сучасного французького філософа Жана-Марі Шеффера.

Натомість сенс цих ідей якраз і полягає у тому, що, на думку останнього, по-перше, спільним для усіх жанрових теорій є «онтологічний складник» [Драненко – 2015: 53], по-друге, поняттю «жанр» він протиставляє «поняття “жанровість”, що означає внутрішню форму та є “терміном-посередником між сукупністю текстів та індивідуальним текстом, який має відповідати жанровій моделі, що відноситься до цієї сукупності”» [цит. за Драненко – 2015: 54; див. також Шеффер – 1986: 186], і утретє, науковець «наголошує на “динамічному аспекті жанровості”, який є текстуальною функцією» [Драненко – 2015: 54].

А відтак, як слушно зауважує Г. Драненко, «оскільки жанр стає полем “протистояння”, то й не дивно, що поширення набувають т. зв. гібридні жанрові форми» [Драненко – 2015: 54], які призводять до «панування в літературному просторі логіки жанрової трансгресії <…> [і] засвідчують, що жанри лабільні, тобто мінливі й нестійкі. При цьому трансгресія виступає не лише як чинник утворення нових жанрових форм, вона сприяє розмноженню різних прочитань тексту» [Драненко – 2015: 54].

До цього залишається тільки додати, що ідеям французького автора передували цікаві теоретичні міркування іншої української науковиці – Н. Копистянської, яка обґрунтувала доволі струнку концепцію світоглядної основи жанру і яка внаслідок цього умовно визначила чотири жанрові сфери: абстрактну, історичну, конкретно-національну та індивідуальну. Ці сфери, на думку дослідниці, формуються на основі світовідчуття митця, яке зазнає впливу через міжжанрову взаємодію, зв’язки літератури з іншими видами мистецтва, через ставлення до традиції та соціально-історичні чинники, а, щонайголовніше, вони (ці сфери) «перебувають у постійному розвитку» [Копистянська – 2005: 47].

Отже, якщо підсумувати наведені вище роздуми стосовно змісту жанру взагалі і жанру роману зокрема, то можна дійти висновку, за яким ця категорія визначається з огляду на те, як жанр виглядає, про що він розповідає і ким є автор, тобто той, від кого залежать перші два аспекти (у тому сенсі, що, либонь, неможливо собі уявити Федора Достоєвського сатириком, а Михайла Салтикова-

Щедрина – психологічно, а на додаток ще й релігійно обтяженим філософом).

Причому окреслена закономірність дається взнаки у разі із будь-яким жанром, але найбільшою мірою це стосується, вочевидь, все ж таки роману, жанровий сенс якого дозволяє краще зрозуміти природу не тільки цього генологічного різновиду, а й жанровий вимір літератури взагалі. Зокрема, жанр оповідання, у якому також вправлявся Олесь Ульяненко, не може і не «перебуває у процесі становлення», бо у цього жанру інша мета й інший сенс, що полягає у розповіді про конкретний окремий епізод. А проте аналіз так званої малої прози письменника з огляду на її жанрову приналежність може виявитися достоту продуктивним у контексті формування і становлення романного жанру, все ж таки домінуючого у літературній спадщині Олеся Ульяненка.

«Життя пече пеком лише тих, хто у ньому не живе» (Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

Так, в оповіданні «Кодекс польоту» описано кумедний і водночас невірогідний вчинок, до якого вдався сільський хлопчина на прізвисько Дуся Парашут, аби звернути на себе увагу Алли – місцевої красуні «з довгою до пояса косою, білим, як хліб, обличчям, ясними безпутними очима» [Ульяненко – 2016: 95].

Отож прикметно, що, попри наявність у цьому творі епілогу, з якого можна дізнатися про те, що Дуся став штурманом, а разом з тим і рекламним, так би мовити, обличчям Аерофлоту, зміст оповідання визначається тільки тим вчинком, який Дуся утнув на зорі своєї юності і який (вчинок) заміть того, аби справити непозбутнє враження на ту, хто був наділений «довгою косою і <…> білим, наче хліб, тілом» [Ульяненко – 2016: 96], вразив чомусь тільки «полковника Чомбе», який «сказав: “Оце Дуся дає. Оце любов!» [Ульяненко – 2016: 97].

Відповідна сконцентрованість на описі одного епізоду характеризує й інше, вже не комічне, а трагічне за своїм змістом оповідан-

ня «Молитва», у якому протагоніст-оповідач відтворює у реальному, сказати б, часі один зі своїх спогадів про війну в Афганістані, коли заподіяння смерті захопленому у полон «муджахетдину» з акту насильства обертається на акт «милосердя» [Ульяненко – 2016: 110].

А тому очевидно, що в оповіданні немає і не може бути місця для становлення. Точніше, становлення стає можливим тільки за межами розповіді про ті чи інші події або вчинки – становлення рефлексії, ґрунтованої на емоції, і становлення думки, що відштовхується від уяви та вирує навколо все тієї ж емоції, враження від якої необхідно у певний спосіб конституювати, щоб неконтрольована експресія не розірвала наратора зсередини.

Ще більшою мірою контрольована експресія мала б бути актуальною для новели, яка при усій зовнішній схожості із оповіданням все ж таки відрізняється від останнього тим, що, за Т. Бовсунівською, яка посилається на Н. Тамарченка, «новелі, як і анекдоту, до якого вона сягає за походженням, притаманна установка на “казус” – якийсь дивний випадок чи історичний факт». Але найголовніше, що «новела створює нове бачення життєвої ситуації, [і] в цьому й полягає мета її існування» [Бовсунівська – 2009: 369].

Проте якщо накласти наведені теоретичні лекала на новелістичний прошарок творчості Олеся Ульяненка, то стане зрозумілим, що і цей його художній досвід навряд чи є самодостатнім – навпаки, майже не залишається сумнівів в експериментальному характері відповідних намагань, за якими проглядає пошук шляхів до творення крупних форм.

Надзвичайно показовими у цьому сенсі є новели і «Воно», і «Голубе какаду», і «Мент» остільки, оскільки в усіх трьох творах має місце «дивний випадок», який, втім, не лише не «створює нове бачення життєвої ситуації», а, навпаки, ще більше ускладнює і заплутує її розуміння.

Зокрема, у новелі «Воно» оповідач оприлюднює «екзотичну» в українських суспільно-історичних реаліях тему трансгендерної драми «здоровенного, як англійська шафа, трасвестита, що називає себе Нонною», хоч формально наразі він є «Миколою з

Василькова» [Ульяненко – 2016: 28], який/яка «збирає гроші на операцію. Але коли накопичується відповідна сума, Паша, її офіційний коханець, б'є Нонну смертним боєм і забирає гроші. І так щомісяця… Нонна мріє про операцію» [Ульяненко – 2016: 28].

Прикметно, що і у цієї новели є фактично епілог, із якого стає відомо, що мрія Нонни/Миколи так і не здійснилася, бо коли вони з оповідачем «зустрілися знову», то «Нонна була в костюмі від Валентино і виглядала респектабельним чолов'ягою із сивими скронями» [Ульяненко – 2016: 29].

Тож наявність «казусу» у цій новелі не викликає жодних сумнівів, але цей «казус» далекий від того, аби «створити нове бачення життєвої ситуації», не говорячи вже про якесь становлення, бо його (казусу) «завдання», либонь, полягає винятково у тому, щоб оприявнити ситуацію, яку до цього часу не наважився озвучити жоден із попередників, та й до останнього часу наступників Олеся Ульяненка. А ще, певно, для того, аби забезпечити хоч такий мізерний ґрунт, на якому вже у романному дискурсі квір-проблематика набуде ваги одного з доволі визначальних аспектів романів письменника.

Не менш цікаво в окресленому контексті виглядає і новела «Голубе какаду», у якій міститься розповідь про відчайдушного крутія, чи то пак бізнесмена, на ім'я Костя, що якось вночі прийшов до свого товариша і, певно, бізнес-партнера, але разом з тим безіменного оповідача, аби поділитися з останнім своїми бідами, зокрема, тим, що «дружина-то його рідна завела шашні з водієм, а син стирчить на голці і того... голубий» [Ульяненко – 2016: 31].

Та після того, як Костя висповідався, поплакався і похвалив тільки свою доньку Настю, що, на його переконання, була хорошою дитиною і що єдина розуміла свого батька, а потім пішов геть, з'ясувалося, що Настя са́ме у цей час причаїлася на кухні і нетерпляче чекала, коли закінчиться неочікуваний нічний візит цього, за її словами, «придурка» [Ульяненко – 2016: 33].

Натомість і аналізована новела закінчується вельми показовим епілогом, у якому йдеться про те, що за рік Костя остаточно

збожеволів, потрапив у якийсь турецький госпіталь, «юзонув з третього поверху під захоплене завивання стамбульських придурків. І лишився жити». А «далі його доля невідома. Та і далі, – на думку оповідача, – не цікаво» [Ульяненко – 2016: 33].

А що ж тоді цікаво? І про що ж тоді ця новела? Невже про «казус» стосовно того, як Костя не помітив у своїй улюбленій доньці потенціал, безумовно, перспективної жінки?! Але чи можна подібний трюїзм розглядати у якості факту, який здатен забезпечити «нове бачення», а надто – шукане становлення?!

Здається, що навряд чи, бо важко позбутися враження, за яким життєву історію Кості, що «поволі заліз у депутатське крісло...» [Ульяненко – 2016: 32], було розказано тільки з метою створити са́ме незавершену замальовку, яка, власне, і потребує подальшого поглиблення та поширення і яка, мабуть, знайшла своє продовження у романі «Квіти Содому», тобто у тому романі, де один із центральних персонажів – це якраз депутат Тоцький власною персоною, і де головна героїня на вигадане нею самою імя/прізвисько Фанні Ліхтенштейн, ще будучи дитиною, власноруч обирає цього педофіла на свого коханця, вбивство якого вона потім, вже подорослішавши, і «замовляє» в Одноокої Мами.

Наріжною подією третьої з названих новел теж, між іншим, є вбивство, яке у новелі «Мент» стається передусім і справді як «казус», оскільки колишній сержант міліції, а нині охоронець банку Юхим Прокопенко зазнав, якщо так можна висловитися, несподіваного кількаразового злягання із касиркою-інкасаторкою Люською Одарченко прямо у приміщенні поштивої фінансової установи, хоч «він брав її з терпким відчаєм на душі, дивуючись навіть собі» [Ульяненко – 2016: 103].

Втім ще більшою несподіванкою, позбавленою вже й зовсім будь-якої логіки, стало те, що «Фіму нудило. Він хотів почухати яйця, але наткнувся рукою на кобуру <…> І <…> витягнув пістолет». А вже за мить «Люська здригнулася від холодного дотику металу», і «чорне небо рвонулося на неї з вікна, а затим щось невимовно радісне, а далі страшне і сліпуче, залило очі» [Ульяненко – 2016: 104].

Своєю чергою, цей безглуздий, не зрозуміло чим вмотивований злочин і буцімто сюжетний стрижень аналізованої новели внаслідок подальших подій поступається своїм наріжним місцем та опиняється на другому плані, тому що фактично губиться за описами втечі і загибелі протагоніста цього твору, залишаючи набагато більше питань, ніж відповідей. А відтак можна цілком обґрунтовано припустити, що, певно, відповіді на них автор спробував все ж таки дати у своїх романах «Син тіні», «Дофін Сатани», «Ангели помсти» і у тих же «Квітах Содому» тощо.

«Життя – це не реклама для памперсів» (Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»)

Разом з тим необхідно ствердити, що набагато складніше проблематика становлення реалізується у повісті, жанр якої, з одного боку, не обмежується окремим епізодом, але, з іншого боку, щось все ж таки заважає ідентифікувати повість як роман. Внаслідок окресленої проміжної позиції між оповіданням і новелою та романом повість, вочевидь, більшою мірою тяжіє до останнього хоча б тому, що, за словами Т. Бовсунівської, «формуючись як новела, “Повість” [йдеться про “Повість про Басаргу”] разом з тим виходить за межі цього жанру як твір з глобальним, неновелістичним конфліктом» [Бовсунівська – 2009: 285].

Сказати б інакше, жанр повісті у запропонованому контексті можна визначити як такий жанр, що прямує від жанру оповідання/новели до жанру роману, а отже, його іманентною особливістю має бути становлення. Парадокс, натомість, полягає у тому, що це становлення має обмежений штиб, тобто потенціал становлення у рамках жанру повісті переривається до свого завершення, чи, точніше, незавершеність становлення у повісті разюче відрізняється від становлення у романі тому, що у романі воно не завершується. Причому воно не завершується навіть тоді, коли, наприклад, роман закінчується смертю головного героя: згадати б у цьому плані хоча б класичні романи Фредеріка Стендаля «Червоне і чорне» або Лева Толстого «Анна Кареніна».

Зрештою, яскраво ілюструють цю діалектично закручену тезу, власне, повісті Олеся Ульяненка. Так, у збірці повістей «Там, де Південь» [див. Ульяненко – 2017] три з чотирьох зібраних під цією обкладинкою твори самим автором позначено як романи, а са́ме: «Там, де Південь», «Зимова повість» і «Богемна рапсодія». І тільки твір під назвою «Сєдой», а також ще один текст під назвою «Ізгої», який було вміщено в іншу збірку – «Яйця динозавра» [див. Ульяненко – 2016: 58–81], можуть, принаймні формально, претендувати на цей ексклюзивний для творчості Олеся Ульяненка жанровий статус.

Зокрема, у «Сєдому» розповідається, на загал, не про Сєдого, а радше про Іванду. Хоча якщо бути прискіпливо точним, то оповідь у творі присвячена і не Іванді, яка мала «ламку й тендітну постать з підтиснутими догори плечиками» [Ульяненко – 2017: 98], і не Хільді, від якої «тхне кислим молоком і неграми» [Ульяненко – 2017: 98], і навіть не Паличу, що його хотів зґвалтувати «нігер, який сходи[в якогось ранку] від Хільди, власниці паршивого пса» [Ульяненко – 2017: 100–101], – отож розповідається у цій повісті переважно про будинок.

Так, са́ме про будинок, у якому животіли усі ці достойники і численних родзинок якому надавала сила-силенна «жирних зелених мух, рудобоких, з обламаними вусами пацюків», «рудих тарганів», а також «густий, наче тугі вируни гною, сморід», що «розхлюпу[вав]ся, перевалю[вав] через балкони, як всеохопне національне дійство», що «пролази[в] у кожну шпарину» і що «ста[вав] вашим побутом і вашим життям» [Ульяненко – 2017: 98]. Але разом з тим, крім усього цього жахіття, будинок не позбавлений був і бодай романтичного флеру особливо тоді, коли, наприклад, «за вікнами вихолоня[ло], набира[ла]ся темрява, лунки дворів збира[ли] звуки – здебільшого це ригання п’яниць, виття безпритульних псів, скиглення дешевих повій». І все «це <…> в центрі міста, майже з видом на Пасаж, загнаний під євроремонт» [Ульяненко – 2017: 137].

Таким чином, розповідь про цю непересічну будівлю і принагідно про її мешканців та гостей, либонь, цілком корелює із

класичним повістярським наративом, що переймається подіями та обставинами, за якими, задля яких і завдячуючи яким він розгортається для того, аби і справді, подолавши ось цю роковану подієвість, вийти на інший рівень осмислення зображуваного матеріалу.

Парадокс, однак, якраз і полягає у тому, що імпліцитне повістярське прагнення піднятися вище не лише новели, а й самої себе, тобто повісті, упирається в опис подій та обставин, на яких повість власне і змушена вибудовуватися. На цьому суперечливому різноспрямованому перетині і постає шуканий жанр – жанр повісті. І другий, згаданий у цьому контексті твір Олеся Ульяненка під назвою «Ізгої» тільки ще раз доводить слушність та обґрунтованість наведених щойно міркувань.

Отож в «Ізгоях», що має однозначний підзаголовок – «Маленька повість» [Ульяненко – 2016: 58], надзвичайно амбітний протагоніст-оповідач на ім'я Кеша у стилізованому під «блатну» говірку розлогому монолозі ділиться з усіма охочими історією особистого становлення. Для більшої, вочевидь, ваги монолог Кеші навіть поділений на невеличкі глави, хоч відповідність назв цих глав їхньому змісту є радше відносною. Втім найважливіше, що, будучи захопленим розповіддю про пошуки власної ідентичності, пов'язаної із його заповзятими намаганням з'ясувати, ким був його невідомий батько, головний герой повісті, проте, зарекомендував себе як цілком сформована особистість.

Так, головний герой повісті, розповідаючи про те, як він шукав себе самого, робить це, вже цілком і остаточно подорослішавши, внаслідок чого і на початку повісті, і протягом усієї розповіді, і наприкінці оної образ Кеші залишається незмінним. І справа навіть не у тому, що характер стилізації витримано від початку і до кінця, а у тому, що образ Кеші як образ, наприклад, музиканта дається взнаки протягом усього твору.

Зокрема, чи не з першої фрази своєї епічної сповіді Кеша повідомляє, що «музикант [він] більше, аніж оповідач» [Ульяненко – 2016: 59]. Потóму стає відомо, що він здатний чути «музику міста, його утробне і потойбічне завивання» [Ульяненко – 2016: 71].

Щобільше, стосунок до «музикування» [Ульяненко – 2016: 72] мала також і Мілка, яку він покохав із першого погляду. Та й сам протагоніст дещо згодом знову нагадує про те, що він «вчився на музиканта. Бути Моцартом?» [Ульяненко – 2016: 72].

Згодом Кеша знову опосередковано повертається до образу геніального композитора, цього разу вже стверджуючи, що він – «мертвонароджений Моцарт» [Ульяненко – 2016: 77]. Хоча виголошений у такий спосіб ледь не вирок не заважає йому у насильницький спосіб здобути скрипку в «лав[ці] вірмешки Лялика» [Ульяненко – 2016: 78] і, либонь, у якості аранжування звинуватити мистецтво у тому, що «мистецтво – це гріх. Це омана», бо воно «вимагає красти те, чого бажаєш, те, що тобі вкрай необхідне» [Ульяненко – 2016: 78].

Разом з тим не обійшлося без романтики та очевидних алюзій і цього разу, бо «спочатку [він] довго грав під вікнами [Мілки], а вона сиділа на стільцеві». І навіть коли вони «вийшли в жовті київські вулиці», Кеша «продовжував грати аж до самого дому», і «звуки налітали на [нього] піною» [Ульяненко – 2016: 78]. Та наративна сюїта цієї історії закінчилася все ж таки тим, що протагоніст якось рано-вранці «звівся, не чуючи в собі музики...» [Ульяненко – 2016: 81]. Але оскільки на них з Мілкою у фіналі повісті впав чи не з неба, певно, у якості компенсації мішок з грошима, то навряд чи Кеша пошкодував через такий перебіг подій, історія яких вичерпалась разом із його музичними аспіраціями і які він спромігся переказати, мабуть, са́ме тому, що фінансова незалежність дозволила йому знехтувати втратою своїх сумнівних музичних талантів.

Щобільше та щонайголовніше, зі змісту цього твору стає відомо як безбатченко, який виріс у кримінальному середовищі, вирвався з нього разом із коханою жінкою та з невідомо чиїм майбутнім і цього разу, будемо сподіватися, живонародженим дитям. Втім дізнатися з аналізованої повісті про те, як у цій абсолютно безнадійній ситуації стало можливим становлення незалежної та самодостатньої особистості, навряд чи комусь буде до снаги.

Зрештою, у цьому немає і аж такої нагальної потреби просто тому, що жанр повісті хоч і прагне піднятися над самим собою, але визначається він якраз тим, що цим бажанням, як бачимо, все і обмежується. А тому передбачуване нібито становлення виявляється неможливим або через його переривання, або через неможливість його реалізувати, внаслідок чого завдання, спрямоване на зображення становлення, делегується іншому жанру – жанру роману.

«Все вирішує початок і кінець» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

І переконатися у цьому доволі легко, якщо звернутися до будь-якого роману Олеся Ульяненка, починаючи зі «Сталінки» і закінчуючи «Перлами і свинями», бо у кожному з них те, що було ніби анонсовано і, далебі, не завершено в новелах, оповіданнях та повістях, отримує відповідний розвиток і закономірне, хоч і відносне, завершення, що увінчує певний, але не остаточний етап становлення.

Так,

- роман «Сталінка» починається з втечі Лорда з божевільні, яка у контексті роману набуває символічного виміру абсолютної влади суспільства над людьми, а закінчується видіннями цього протагоніста, що на той момент перетворився вже на Йону та дістався Києво-Печерської Лаври, яка теж символізує абсолютну владу над людьми – тільки вже владу трансцендентних сил. І все одно у цих мареннях «рвуть тіло пси, палахкотить Лавра, рветься хмарами небо на хресті Софії, а місто попрілими сірими коробками тулиться докупи, мушлями трамваїв, паротягів, оперезане нитками залізниць». І отже, завершення історії Лорда-Йони насправді є лише початком нової історії, бо все ж таки ще тільки «осінь. Проте не зима…»;
- роман «Вогненне око» починається з концентрованого поєднання мотивів психлікарні, Храма, що «височів біля самого берега <…> пронизуючи прозорість неба» [Ульяненко – 2013: 5–6] і рефлексій щодо своєї абсолютної влади над світом і людьми

диктатора, на якого перетворився Віталій, колишній правдошукач і «учорашній клерк-технократ» [Ульяненко – 2013: 5], а закінчується «через добрий десяток років» [Ульяненко – 2013: 310], вже після його смерті від рук Ляща, на тлі повоєнного пейзажу у місцевості, що її «олюднені обри» «називають <…> Золотою Країною Офір» [Ульяненко – 2013: 312], розповідь про подорож якою несподівано переривається цілком оптимістичним і перспективним, сказати б, твердженням, що за ним «дорога кудись виведе без огляду на керманичів» [Ульяненко – 2013: 313];

- роман «Богемна рапсодія» розпочинається з того, що головному герою художнику Кості Клюнову сниться, як «жінка, розрізаючи мертве плесо води, пливла посеред річки» [Ульяненко – 2017: 209], а закінчується не тільки тим, що він «зрозумів, що <…> просто помер, і йому треба вже летіти на те світло, яке називав сонцем» [Ульяненко – 2017: 302], а й тим, що після нього залишаються картини та не надіслані листи і от ще така дивина: крім Кості, також кудись в далечінь «полетіли [і] птахи» [Ульяненко – 2017: 302];
- роман «Син тіні» розпочинається з роздумів безіменного наратора про те, «що наша батьківщина велично красива з висоти пташиного польоту» і що він, наратор, мовляв, «готовий на неї дивитися згори цілу вічність, тільки дивитися», либонь, тому, що са́ме у цей момент легендарний «Блох з’явився, наче привид, на залізничному пероні» [Ульяненко – 2013 (1): 3] Київського вокзалу, а завершується сповіддю безіменного убивці сторожа Бокіна, для якого (звісно, убивці сторожа Бокіна) «продовжує сходити сонце. Як і для вас», і через це він дивиться, «як над водою летять птахи» [Ульяненко – 2013 (1): 282];
- роман «Знак Саваофа» взагалі розпочинається з блюзнірчого «збудження, сокровенн[ого] та торжественн[ого], що находило на [отця Авакумія], коли перед ним повставав золотокучерявий келійник» [Ульяненко – 2013 (2): 4], особливо якщо це відбувалося безпосередньо у храмі Божому, а закінчується тим, «що хтось б’є у дзвін <…> І <…> Лаврентій, одягнений священиком, курить ладан і благословляє каплицю. І народ стоїть проти сонця,

чекаючи, коли прочиняться двері храму» [Ульяненко – 2013 (2): 284];

- роман «Дофін Сатани», будучи формально приналежним до такого жанрового різновиду, як детективний роман, розпочинається у відповідний спосіб – з повідомлення про те, що «першого серпня 1989 року <…> забито у нелюдський спосіб четверо людей. Але команда на виїзд барилася», а закінчується, так би мовити, одкровенням від полковника Ракші, якому вдалося заарештувати маніяка Івана Білозуба і який «знав одне: щоб тебе там не чекало на тому кінці, та життя треба прожити, яким би страшним воно не здавалося»;
- роман «Там, де Південь» розпочинається з повідомлення, яке, «ляпаючи товстогубим ротом», озвучив Утюг, оголосивши, «що Ірку Уварову облили кислотою. З голови до ніг» [Ульяненко – 2017: 5], а закінчується тим, що Штурман сів у вагон потягу, «зарядився пляшкою горілки, якоюсь закускою» і заснув «темними сном без картинок і продовження, там, де тільки що був Південь», аби започаткувати своє життя вже в іншому місці, бо, на його бодай слушну думку, «людина все одно віднайде помийницю й назве це щастям» [Ульяненко – 2017: 93];
- роман «Хрест на Сатурні» – це, на перший погляд, чи не єдиний твір, що починається з опису ідилічної картинки, центр якої становив образ забезпеченої, вродливої і щасливої молодої матері Анни Щербак, що котила «поперед себе візок з семимісячним сином» [Ульяненко – 2004: 4], а закінчується сценою на цвинтарі, коли та сама Анна разом зі своєю подругою Елькою стоять над могилою двох її дітей. Проте, з одного боку, смерть Олега і Світлани, як це не парадоксально, репрезентує не приреченість на абсолютну завершеність, а навпаки, подолання цієї нібито невідворотності, оскільки через те, що вони виявилися рідними братом і сестрою, – суїцид був, певно, єдиним способом на утвердження їхнього кохання. А з іншого боку, Анна, стоячи над могилою, знову була вагітною і очікувала на своє третє дитя [Ульяненко – 2004 (1): 102];

- роман «Жінка його мрії», навпаки, на відміну від попереднього твору, як розпочинається з натуралістичного опису смерті Лади, що поклала собі до рота «два роздвоєні кінці оголеного [електричного] дроту» [Ульяненко – 2012: 6], так і завершується смертю, але тільки вже іншої жінки – Іви, яка «померла на початку квітня о третій годині ночі», а втім Семену «здавалося, що вона помирає кожного разу, коли він повертається додому не сам» і що «вона вічно мертва, і цього не перемінити» [Ульяненко – 2012: 281]. Отже, йдеться про повторення, яке, за С. Кіркеґором, є власне «спогадами, спрямованими вперед» [Кіркеґор – 1964: 33]. Крім цього, про можливість запропонованої інтерпретації свідчить також і назва роману, тому що «мрія» вже за замовчуванням заперечує будь-яке завершення і, навпаки, передбачає безкінечне становлення;
- роман «Квіти Содому» подібно до попереднього твору через частину своєї назви теж, вочевидь, промовляє за життєдайним коловоротом, що і підтверджує якщо не початок книги, з якого можна дізнатися про те, що тіло мертвого депутата Тоцького Макс і Лу «порубали <…> на шматки» [Ульяненко – 2012 (1): 4], то принаймні з її фіналу, у якому Фанні Ліхтенштейн філософські просторікує і про те, що «ми знаємо, що нічого не знаємо», втім «покладаємося на нашу любов, що з'єднала однакових і різних», і що «мельхіоровий степ разить безкінечністю, надихає вічністю», і «що помирати легко, коли біля тебе помре той, кого ти нігтя не вартий був», і що у цьому – «Альфа й Омега. Початок і Кінець, куди вміщується більше смислу, аніж наше безглузде життя» [Ульяненко – 2012 (1): 257];
- поєднання у назві роману «Ангели помсти», з одного боку, трансцендентального феномену, який, зокрема, визначається безсмертною сутністю – йдеться, звісно, про «ангелів», і, з іншого боку, смертельно загрозливої «помсти», щонайменше, засвідчує суперечливість змісту, який таким словосполученням позначено. Але, зважаючи на те, що історія головних героїв третьої частини роману – Тані Рудківської і Гриши Науменка, розповідає про їхнє

життя передусім після їхнього другого народження, подальші коментарі з цього приводу видаються надмірними вже поготів;

- у схожий спосіб щодо суперечливого змісту твору промовляє й ім'я головної героїні з роману «Серафима» хоча б тому, що, наприклад, Діонісій Ареопагіт визначає серафимів як перших у янгольській ієрархії та пов'язує їхню природу з палкою та гарячою любов'ю до світла і чистоти. Тож за окресленої перспективи вбивчо-отруйний хист Серафими обертається на місію, покликану очистити цей світ від покидьків та мерзотників. І не вина, а біда протагоністки роману полягає у тому, що виявилося: ця місія є нездійсненою, а тому у двадцятирічної дівчини, яка потрапила за ґрати, «лікарняний криміналіст [і] констатував смерть від зупинки серця» [Ульяненко – 2013 (3): 217];
- запропоновану інтерпретацію попереднього роману частково підтверджує і зміст наступного, названого так само символічним ім'ям головної героїні – Софії, бо можна припустити, що у такий мізерний спосіб животіла би і Серафима, якби не благословенна, як виявляється, «зупинка серця». Принаймні Софія, яка перестала вбивати, перетворилася на ницу істоту, яка «сиділа на своєму місці біля океану», і «у Лукаша хололо серце й опускалося на рівні шлунка, коли він її бачив. А вона з осміхом дивилася йому, смішному чоловічку у вилинялому сомбреро, в спину. Більше спогадів у неї не було» [Ульяненко – 2015: 283];
- нарешті, роман «Перли і свині», попри катастрофічний початок через те, що «розгорнулася Третя світова війна» [Ульяненко – 2015 (1): 3], закінчується напрочуд оптимістично, бо хоч «надії мало. Але лишається лише вона», та, щонайголовніше, що «на тому кінці нас чекає світло», позаяк «йдуть дощі, і дерева стоять по коліна у воді», і «зеленоока дівчина ніяк не зупиниться біля моїх дверей» [Ульяненко – 2015 (1): 184].

«Філософія грьобана» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Таким чином, усі згадані вище романи Олеся Ульяненка у найрізноманітніші способи демонструють наявність у своєму змісті таких фундаментальних і водночас антиномічних романних і водночас тілесно детермінованих чинників, як категорії «(не-)завершеності» та «становлення».

При цьому необхідно зазначити, що вказана антиномія забезпечується очевидним діалектичним зв'язком остільки, оскільки каузальність становлення водночас визначається як через прагнення завершитися, так і через намагання не завершуватися, аби становлення не припинялося за жодних обставин.

І навпаки, телеологія завершення певної історії передбачає необхідність обов'язкового становлення, яке об'єктивно заперечує завершення доти, доки таке становлення триває.

Відтак якщо взяти до уваги, висловлену, зокрема, Т. Кушнірової думку, за якою «категорія стилю <…> реалізується через категорію жанру» [Кушнірова – 2018: 13], то тоді стає цілком зрозумілим, що здійснення стилістичних аспірацій Олеся Ульяненка і його спроби досягти відповідної недосяжної мети, яка полягає у відчайдушних зусиллях, спрямованих на те, аби проникнути в онтологічні підвалини людської, причому передусім тілесно зумовленої екзистенції, є можливими (спроби) тільки за посередництвом одного-єдиного жанру – жанру роману.

Натомість власне жанрова своєрідність романів Олеся Ульяненка полягає у тому, що вони, по-перше, нехтують кількісними факторами, по-друге, обґрунтовуються ангажованістю автора у тілесно-антропологічний підмурівок онтологічної проблематики і у зв'язку із цим, утретє, детермінуються силкуваннями письменника здолати обмеженість людської екзистенції через безкінечність життя і літератури, а суперечливість людини – завдяки очевидності її мізерної простоти та тілесної крихкості, які, між іншим, багато у чому пояснюють та зумовлюють однé óдне.

ПІДРОЗДІЛ 1.3. СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА (НЕ-) КОНВЕНЦІЙНІСТЬ

«...Тут нині не до містики»
(Олесь Ульяненко. «Софія»)

Навряд чи потребує на якісь особливі докази теза, за якою сюжетно-композиційна організація текстів того чи того митця, з одного боку, у суттєвий спосіб залежить від жанрово-стилістичних особливостей його творчості, а з іншого боку, водночас суттєвим чином і визначає ці особливості.

Своєю чергою, варто взяти до уваги, що ця діалектична взаємодія зумовлюється не тільки, та й не стільки формальною стороною, скільки надзвичайно глибоким, аби не сказати онтологічним пов'язанням.

Річ у тому, що за традиційними і, далебі, хрестоматійно-поверховими уявленнями «композиція – це план твору, співвідношення його частин, взаємозв'язок образів, картин, епізодів», а сюжет – це «розвиток дії» [Ференц – 2011], і піддавати сумнівам чи, тим більше, заперечувати подібні дефініції, сформульовані, зокрема, Н. Ференц, немає жодних підстав.

Проте наведеними визначеннями зміст сюжету і композиції обмежити все ж таки складно, бо окреслений характер цих теоретичних конструктів у контексті літератури, особливо сучасної, дуже часто виглядає як очевидний анахронізм.

Сказати б інакше, сюжет та композиція зазвичай мисляться як спосіб, за яким у певній послідовності розповідається конкретна історія, що з неї можна виокремити експозицію, зав'язку, власне розвиток дії, кульмінацію і розв'язку.

Але що робити, коли оприлюднена історія не надається на подібну диференціацію і становить, наприклад, суцільну кульмінацію, на яку об'єктивно перетворюються і зав'язка, і розвиток дії, і розв'язка, і навіть експозиція?!

Або – як бути, якщо з розв'язки не тільки починається твір, а й весь сюжет в цілому тримається на перманентній розв'язці?!

Чи – на яку інтерпретацію у відповідному, тобто сюжетно-композиційному, плані надається роман, який складається із трьох цілком автономних частин, що мають, як мінімум, окремі розв'язки, причому в одній з цих частин розв'язок навіть не одна, а цілих дві?!

«…У кришталевій екзистенції створення світу» (Олесь Ульяненко. «Софія»)

Зокрема,

- у романі «Сталінка» наявні дві сюжетні лінії, пов'язані з образами Лорда-Йони та Горіка Піскарьова. Щобільше, ці лінії декілька разів перетинаються і у якийсь момент нібито зливаються, але через те, що у цій взаємодії порушено не тільки хронологічні межі, а й взагалі будь-яку логіку, говорити про подієвий зміст сюжету аналізованого роману немає жодних підстав. І це при тому, що сюжетні колізії вщерть сповнені динамічними та бурхливими подіями, які вмотивовуються як приналежністю Горіка-Клика до кримінальної спільноти, так і авантюрними втечами Лорда-Йони спочатку із божевільні, а згодом – і з полону сучасних рабовласників. Втім через повсякчасне композиційне порушення лінійного розгортання описуваних пригод подієвість сюжету нівелюється, втрачає на гостроті, відсувається на другий план і перетворюється на тло, на якому на перший план висуваються зовсім інші сенси. Але і це ще не все, бо через те, що ці сенси постають, крім усього іншого, ще і на тілесно зумовленому ґрунті, рівень їхньої переконливості значно підвищується, внаслідок чого вони, ці сенси, набувають онтологічного виміру. Сказати б простіше, описувані тілесні жахи, пов'язані чи то із тваринно-рослинним животінням Сьо-Сьо, «старшого братика» Горіка, що «однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні», чи то із хворим на сифіліс «колишн[ім] зек[ом], рецидивіст[ом] Нікандрич[ем]», про якого «поговір снував

між людьми, що старий блатяга <…> не одного хлопця звів», чи то із садистом Халямом, що із насолодою відтинав бензопилою голови бідолахам, які потрапили до них із Нурімом у рабство, – отже, накопичення цих страхіть дозволяє Горіку дійти іронічного, але від цього не менш значущого висновку, за яким якщо «ми всі діти Божі…», то «це, ха-ха-ха, карикатура на Христа…»;

- роман «Вогненне око» так само побудований у схожий сюжетно-композиційний спосіб з огляду на те, що цей твір складається з двох сюжетних ліній, які присвячено відповідно двом друзям дитинства – Віталію та Родику, які (лінії) у певний момент пересікаються. Також виразним чином репрезентовано в аналізованому романі й тілесну проблематику. Але разом з тим ця книга суттєво відрізняється від попередньої тому, що починається вона з розв'язки чи, точніше, із першої частин оної, у якій, з одного боку, задається тілесно-онтологічний вимір через своєрідний гімн на честь гвардії диктатора – так званих «різунів». Бо колишній правдошукач навіть «милувався» ними, адже «він добирав їх упродовж довгих років, селекціонуючи, зводячи чоловіків і жінок подібної статури <…> і зараз вони низькорослими песиками, кривоногі, повертали в його бік очі, готові кинутися й розпатрати на його погук будь-кому горлянку» [Ульяненко – 2013: 10–11]. А ще цей роман відрізняється від «Сталінки» тому, що озвучений панегірик на честь професійно натхненних вбивць не заважає Віталію також «дума[ти] про Бога й Сатану <…> про єдність і роз'єднаність, про поглинаючий жах перед безоднею невідомого, що його можна відчути тільки шкірою...» [Ульяненко – 2013: 12]. І, з іншого боку, ця перша частина розв'язки для того, щоб завершитися вбивством диктатора, попередньо переривається на час розгортання цілого роману, за винятком епілогу, безпосередньо не пов'язаного з основним змістом цього твору. Таким чином, оскільки роман фактично вміщено між розірваними частинами розв'язки, остільки формально-просторово він втрачає усі інші сюжетно-композиційні елементи і перетворюється на суцільну – аби не сказати – тотальну! – розв'язку, сенс якої можна окреслити за допомогою звернення Віталія до «дорогої пані смерті», бо, по-перше, на думку дик-

татора, сформульовану ним ще у першій частині розв'язки, «всі ми – білі спалахи перед злетом у вічність. Ми тільки хук, подих, пилюка на цій землі...» [Ульяненко – 2013: 11], а по-друге, це одкровення, безумовно, корелює із глобальним сенсом розв'язки як такої, себто такої частини художньої дії, у рамках якої остаточно вирішуються не вирішувані до цього часу проблеми;

- роман «Там, де Південь» починається із кульмінації, яка передує ще одній кульмінації, позаяк сюжетно-композиційна структура цього твору виглядає таким чином: спочатку стає відомим про те, що одна з коханок Штурмана – Олька Коваль, «облила кислотою <…> цією паскудною сумішшю, яку колотять ялтинські цигани» [Ульяненко – 2017: 5], іншу його коханку чи навіть буцімто кохану Ірку Уварову, внаслідок чого позірно через її скалічене обличчя протагоніст наприкінці роману вдається до втечі звідти, «де Південь». І отже, увесь зміст роману формально-просторово розташовується між кульмінацією та розв'язкою, тим самим набуваючи, сказати б, кульмінаційних ознак. Але проблема полягає ще й у тому, що ближче до середини оповіді під порогом родинної оселі тієї ж таки Ольки Коваль її батьки, сестри та інші родичі знаходять «голубооку голову Біби. Без інших частин тіла, що по праву належить людині від народження» [Ульяненко – 2017: 53]. А це означає, що у рамках суцільної кульмінації стається ще одна кульмінація, яка слугує додатковим доказом на кульмінаційний, так би мовити, вимір твору, таким чином, подвоюючи цей вимір і суттєво його посилюючи. Відтак можна цілком обґрунтовано припустити, що сюжетно-композиційні «витівки» і цього разу дозволяють ниций зміст, пов'язаний із напівтваринним та асоціальним животінням маргінальних персонажів аналізованого твору, інтерпретувати на онтологічному рівні осмислення зображуваних у романі подій. Йдеться передусім про те, що перманентне і тотальне насилля, яке репрезентовано у цьому кульмінаційному вирі і яке демонструють передусім діти та підлітки, засвідчує природність і автентичність стану зла, яким упосліджена антропологічна істота, незалежно від свого віку та соціального стану;

- аналогічно побудовано також і романи «Жінка його мрії» та «Квіти Содому», які так само починаються із кульмінації. Перший з цих творів відкривається сценою суїциду Лади, дружини одного із головних героїв, що «роздвоєні кінці оголеного дроту <…> поклала в рота» [Ульяненко – 2012: 6] і що своїм самогубством ніби відкриває смертельну скриньку Пандори, яка так і не закрилася до кінця твору. Натомість другий роман розпочинається з того, що посіпаки Одноокої Мами Макс та Лу «порубали Тоцького на шматки», хоч останнього все ж таки «замочила <…> мама» [Ульяненко – 2012 (1): 4], та найголовніше, що цей макабричний кульмінаційний момент визначив, як і у разі із романом «Там, де Південь», не тільки припустимість подальших численних жахіть і збочень, а й можливість потрактування представлених у цьому творі описів та образів на онтологічному рівні, на якому втрачають будь-яке значення не лише вік чи суспільний стан, а й навіть родинні зв'язки. Разом з тим, на відміну від романів «Там, де Південь» і «Квіти Содому», сюжетно-композиційна організація яких тяжіє радше, сказати б фігурально, до кульмінаційного штибу, роман «Жінка його мрії» демонструє все ж таки дещо іншу стратегію, спрямовану бодай на стиль розв'язки, що на перший погляд мав би уособлювати розплату за вчинені злодіяння. Втім, по-перше, у зображенні у цьому творі смертельних жнив відсутня як логіка, так і послідовність, внаслідок чого Лада гине, водій її чоловіка теж гине, гине і її чоловік, тобто майор у відставці, а заразом і організатор та хазяїн борделя для педофілів Микола Павлович, а от лейтенант Семен, який злигався з Івою, залишається чомусь неушкодженим; або: гине син Лади та Миколи Павловича Русланчик, гине і приятель останнього бармен Магріб, а от коханцю Русланчика «капітан[у] Величк[у], із спецпідрозділу з розслідувань особливого призначення» [Ульяненко – 2012: 75], здається, взагалі нічого і ніколи не загрожувало. І по-друге, та, либонь, чи не найголовніше: періодичне повторення загибелі персонажів у найрізноманітніші способи протягом усього твору нівелює подію смерті як екстраординарну і, навпаки, надає цій події характер щоденний, звичний та банальний. А за таких обставин ця подія тіль-

ки як кульмінація і зберігає ще якісь крихти якщо не сакральності, то хоча б поваги до дочасного переривання людської екзистенції, яку і можна, між іншим, відчути у фінальних рефлексіях міліцейського, тобто не надто схильного до надмірних сентиментів, лейтенанта, що згадує Іву, ще одну загиблу через нещасний випадок і водночас холоднокровну вбивцю, з приводу якої «йому здавалося [буцімто] вона помирає кожного разу, коли він повертається додому не сам» [Ульяненко – 2012: 282];

- у романі «Ангели помсти» ідентифікація сюжетно-композиційної структури взагалі становить на перший погляд нерозв'язне завдання просто через те, що композиція цього твору складається із трьох части, кожна з яких оздоблена окремою назвою – «Марго», «Альма» і «Танька», наділена відмінними персонажами та наснажена оригінальним сюжетом. Щобільше, ці частини за своєю сюжетно-композиційною структурою відрізняються навіть одна від одної, внаслідок чого якщо «Марго» та «Альма» побудовані за схемою, яка включає у себе традиційні елементи, розташовані у лінійній послідовності, то побудова сюжетно-композиційної конфігурації «Таньки» відрізняється від попередніх частин остільки, оскільки ця частина розпочинається фактично із клінічної смерті головних дійових осіб, себто із розв'язки, яка через «воскресіння» Тані і Гриші набуває прямо протилежного кшталту, тобто кшталту зав'язки, після якої розташовано експозицію, що плавно переходить у розвиток дії, яка несподівано знову переривається розв'язкою, причому цього разу вже остаточною. Таким чином, цілком закономірно виникає питання стосовно того, що об'єднує ці історії про онуку ватажка кримінального угрупування Джулая Марго, яка з незрозумілих причин сама собі вкорочує віку отрутою, про наркоманку і дитину заможних батьків Альму, що стає жертвою вибуху у будинку «дока» Зеленського, і про доньку справжнього олігарха Таньку, яка народжується вдруге лише для того, аби стати злодюжкою, а за певний час, перебуваючи у літаку, що прямує до Швейцарії, просто «заплющи[ти] очі й більше не відкрива[ти]» їх, тобто «впа[сти]а в кому і помер[ти],

не долетівши до місця призначення» [Ульяненко – 2012 (2): 345]. Отже, передусім необхідно визначитися з тим, чим є, власне, цей твір – трьома автономними частинами, механічно об'єднаними під однією назвою, чи єдиним текстом, складеним із трьох автономних частин?! З огляду на сюжетно-композиційну структуру у романі наявні чотири, включно із позірною, розв'язки, сенс яких зумовлено смертю усіх трьох титульних героїнь. А це може свідчити, у тому числі, про те, що ідейний зміст аналізованого твору якраз і полягає у зображені через сильветки протагоністок «ангелів помсти», яких можна ідентифікувати у такий спосіб не тому, що це їм хтось мститься, а тому, що, навпаки, це їхні смерті є помстою тим, хто утворює, чи то пак продукує, цей нікчемний світ і хто наразі у цьому світі залишається. Адже один з оповідачів у першій частині роману несподівано стверджує, що, мовляв, Ульян* «явно не належав до цього крихітного комфортабельного, наче американська газова камера, світу зі свинарниками, розваленими церквами, з п'яницями, які підсмикують рік у рік одну й ту ж діру в паркані», позаяк «вони з Марго одне ціле» [Ульяненко – 2012 (2): 44]. Натомість інший оповідач у другій частині висловлюється із цього приводу ще більш радикально, зазначаючи, що про Альму він «знав тільки те, що мешкає вона далеко, звідки не повертаються» [Ульяненко – 2012 (2): 170], і що «красива і хвора» Альма належала до «тих людей, для котрих треба будувати лепрозорії й відстрілювати, як в Аушвіці» [Ульяненко – 2012 (2): 218]. І нарешті ще один наратор у третій частині взагалі висловлює безапеляційну думку, за якою «ми всі ненормальні, ми всі створили цей ненормальний світ» [Ульяненко – 2012 (2): 235].

* Ульян, вочевидь, автобіографічний персонаж, тим більше що і події цієї частини розгортаються у м. Хорол Полтавської обл., де народився Олесь Ульяненко.

«Молодості необхідна любов,
щоб у старості зрозуміти, що ти́ втратив цілий світ…»
(Олесь Ульяненко. «Перли і свині»)

Цікавий різновид у плані сюжетно-композиційної організації становить також і роман «Перли і свині» тому, що композиційне обрамлення цього твору фактично не має сливе жодного стосунку до подій, зображених у середині цього обрамлення, а до того ж і те, що вміщену в середину обрамлення, можна умовно поділити на декілька бодай автономних частин.

Перша з них і найкоротша присвячена спогадам протагоніста-оповідача на прізвище Лісовські про свої дитинство та молодість, за часів якої він і познайомився із Абрахамом Лі та став одним із його найближчих поплічників.

У другій, так само не надто довгій частині описується подорож Абрахама Лі, Боба Аскарида і Рити декількома країнами Африканського континенту, після чого вони потрапили спочатку до Європи, в Амстердам, пізніше – до США, ну, а вже потóму – на терени колишнього СРСР.

І, нарешті, третя частина, що становить левову частку обсягу роману, відтворює абсолютно фантасмагоричні картини з життя і переважно смерті на якихось невідомих островах динозаврів, драконів та інших невірогідних істот типу, наприклад, тих, які «представляли собою щось подібне до поголених мавп з крокодилячим хвостом» і мали «голомозі голови на тонких шиях, таких довгих, що служки по двоє підтримували спеціальними затискачами, щоб, чого доброго, голова не зламалася у шиї», а самі «слуги нагадували велетенських саламандр з яскравими рубіновими очима» [Ульяненко – 2015 (1): 118], або «хуралів», позаяк «хурали – це дике нецивілізоване бидло, яке харчувалося трупами своїх ворогів. Іншого вони не визнавали. Чим вони ще займалися, щоб далеко не ходити, – практикували магію. Рухалися вони на трьох кінцівках, бо четверта була маленькою і нагадувала культю. Хурали мали гострі, як індуські шаблі, зуби, дикий норов, довгу шерсть, що волочилася разом з членами (вони були гермафродитами).

Мали високий інтелект, охотилися зграями, і їх побоювалися навіть дракони. При своєму зрості метр сімдесят вони могли організуватися і напасти на найкривавішого динозавра. Зняти тінь – це зняти шкіру, висушити і з'їсти. А потім в екстазі молитися своєму ідолу цілих три тижні, помираючи від виснаження» [Ульяненко – 2015 (1): 180].

Відтак в середині обрамлення, з якого можна довідатися про те, що людству все ж таки поталанило пережити Третю світову війну, йдеться чомусь або про міжнародне злочинне угрупування, що організувало свій нелегальний бізнес, заснувавши квазірелігійний культ під назвою «Братство єднання» [Ульяненко – 2015 (1): 66], або про фантасмагоричну історію із химерними істотами у центрі цієї історії.

Тож який тоді стосунок – логічний чи хоча б раціональний – банда Абрахама Лі має до екзотичних, але водночас антропологізованих за своєю поведінкою тваринок, а всі вони разом до долі людства, – зрозуміти, либонь, навряд чи комусь до снаги. Хіба тільки якщо взяти до уваги можливість того, що роман «Перли і свині» становить паралельну історію, необхідність у якій виникла внаслідок того, що пан Лісовські дійшов висновку, за яким «люди, на превеликий [його] жаль, не виправдали [його] фантазій, [його] зачаєних думок…» [Ульяненко – 2015 (1): 7].

Та, певно, і добре, що не виправдали, тому що цей протагоніст, наприклад, із «солодким мазохізмом <…> уяв[ля]в, як цю рудоволосу суку ["віце-президентшу" фірми, у якій працював Лісовські] голу за ноги тягнуть китайські солдати, у крові, з розірваною проміжністю, а потім саджають на кіл» [Ульяненко – 2015 (1): 6].

Отже, можна висловити припущення, за яким сюжет, що формально виглядав цілком пристойно, тобто лінійно, був зруйнований вщент алогічним зв'язком між частинами роману зокрема і його фантасмагоричним змістом взагалі з тієї очевидної рації, відповідно до якої, з одного боку, вустами засновника секти, себто Абрахама Лі, заперечується вища сила, мовляв, «Його не було ніде. Тому що [це він – Абрахам Лі] був Богом. [І це він – Абрахам

Лі] був тим, що створював себе і свій світ» [Ульяненко – 2015 (1): 13]. А з іншого боку, стверджується, «що людина достобіса тупа, як скотина, дикіша за брудну свиню, відгодовану на заріз», і тому незрозуміло, «скільки ще треба гною, щоб, звалившись на її голову, хоч одна здорова думка, котра пройшла крізь решето черепа, зачепилася там, далеко у замріяній свідомості» [Ульяненко – 2015 (1): 20].

Таким чином, зображення динозаврів й інших не надто привабливих істот мало б свідчити про тотальну та абсолютну деградацію людського роду, втім алогічно порушений розвиток дії і зображення антропологічно упосліджених монстрів призводить до прямо протилежного, а тому парадоксального результату, за яким що б там хто не говорив і не писав, втім без людини у цьому світі обійтися все одно неможливо.

«Заручник долі. А може, чорта?» (Олесь Ульяненко. «Серафима»)

Своєю чергою, запропонована вище інтерпретація романів Олеся Ульяненка, які характеризуються або через нестандартні сюжетно-композиційні структури, або через порушення сюжетно-композиційної логіки, дозволяють дещо по-іншому поглянути і на твори із, так би мовити, конвенційною сюжетно-композиційною організацією. До останніх, натомість, необхідно зарахувати романи «Богемна рапсодія», «Син тіні», «Знак Саваофа», «Дофін Сатани», «Хрест на Сатурні», «Серафима» та «Софія».

І виявляється, що кожного разу відтворювані у цих книгах історії, – можливо, тільки за винятком «Богемної рапсодії», де головний герой Костя Клюнов, що рушає із холодної Півночі на теплий Південь, фактично тільки через цю втечу суттєво порушує стандартний плин розвитку дії, – отже, історії ці збурюються не за рахунок якоїсь зовнішньо детермінованої динаміки, а насамперед завдяки незвичній фабулі, яку було покладено в основу відповідного сюжету.

Зокрема,

- у романі «Син тіні» – це історія становлення та занепаду олігархічної імперії, що її розповідають професійний вбивця Кловський і анонімний вбивця, вочевидь, за покликанням, внаслідок чого наративна легітимація яких і зумовлює несамовите напруження сюжету, що будується на контрасті між, так би мовити, «словом і ділом» злочинців;
- у романі «Знак Саваофа» – це оприявнення ницої сутності життя ченців та священників, прихованого за височенними мурами храмів, монастирів і традиційно-сакральної духовності, яка немає жодного стосунку до реального стану справ, що вмотивовуються звичайнісінькими людськими вадами – жадібністю, хтивістю, підступністю тощо;
- у романі «Дофін Сатани» в основу сюжету покладено такі докладно-натуралістично описані жахливі події, що якісь додаткові поетикальні прийоми, спрямовані на інтенсифікацію художньо-естетичного потенціалу твору, виявилися б, певно, більш ніж надмірними;
- у романі «Хрест на Сатурні» такою визначально-вичерпною подією стала подія інцесту між братом і сестрою, які покохали одне одного тоді, коли вони ще не знали про свою спорідненість, але все одно не змогли позбутися цього відчуття навіть після того, як врешті-решт дізналися правду про себе;
- а у романах «Серафима» і «Софія» сюжети наснажуються ще двома історіями про вбивць, які цього разу, на відміну від Івана Білозуба, репрезентують підлітково-юнацький вік і жіночу стать. І цього, як здається, цілком вистачає, аби забезпечити невірогідний за своєю силою викид естетичної енергії, зумовлений порушеннями певних сюжетно-тематичних конвенцій та стереотипів, пов’язаними передусім із гендерними упередженнями.

Натомість якщо спробувати узагальнити наведену вище аналітику, то тоді стануть очевидними певні спільні характеристики, притаманні як для неконвенційних, так і для конвенційних типів сюжетно-композиційної організації романів Олеся Ульяненка, а са́ме:

- по-перше, в усіх творах письменника – причому навіть у фантасмагоричних – потужно дається взнаки соціологічна ангажованість авторського дискурсу;
- втім, по-друге, соціологічний вимір романів поєднано із тілесним підґрунтям суспільної і особистої екзистенції дійових осіб аналізованих творів;
- внаслідок чого, утретє, сюжетно-композиційний зміст романів письменника з розповідей про події трансформується на намагання сягнути онтологічних сенсів;
- через що, учетверте, у пригоді можуть стати як ідеї Ю. Лотмана стосовно того, що в «основі побудови тексту лежить семантична структура та дія, яка завжди становить спробу подолання цієї структури» [Лотман – 1998: 229], так і суміжні з ними ідеї Н. Тамарченка, який писав про те, що «в основу епічного сюжету покладено ситуацію, яка репрезентує нестійку рівновагу світових сил», а «дія в цілому – тимчасове порушення і неминуче відновлення цієї рівноваги» [Тамарченко – 2001: 35];
- у цьому контексті, уп'яте, доволі продуктивним виглядає і сформульований цим же літературознавцем закон епічної ретардації, за яким «ретардація – це результат рівноправності двох не співпадаючих факторів сюжетного розвитку» [Тамарченко – 2001: 37], через що ретардація фіксує суперечності плану персонажів та плану стихії життя;
- відтак, ушосте, на думку Т. Бовсунівської, «особливістю епічного світу є те, що він відображає життя без початку і кінця, тобто дублювання якоїсь провідної події сюжету за таких умов є природним розгортанням художності» [Бовсунівська – 2009: 368];
- і тому, усьоме, сюжетно-композиційна структура романів Олеся Ульяненка може та й повинна розглядатися не як щось зовнішнє у стосунку до наративно-авторського начала, яке продукує ці структури за певною усталеною моделлю, що її складає, так би мовити, теоретико-сакральний квінтет (експозиція, зав'язка і т. д.), а, навпаки, як репрезентацію внутрішніх інтенцій, спрямованих на проникнення засобами гранично напруженого художнього аналізу в сенси, що формуються на межі більш ніж суперечливих феноменів – суспільного і тілесного буття;

- адже, увосьме, тільки за такого розуміння змісту і особливостей сюжетно-композиційної структури романів Олеся Ульяненка унікальність стилю письменника, реалізована через жанрову своєрідність, гармонійно корелюватимуть між собою, забезпечуючи відповідний естетичний результат.

Сказати б інакше, сюжетно-композиційна структура творів митця менш за все зумовлюється формальними вимогами до будь-якого епічного тексту тому, що це не стільки розповідь про події і їхню послідовність, скільки намагання дістатися їхньої зворотної сторони і, якщо пощастить, хоча б наблизитися до якогось їхнього більш глибокого розуміння.

Про слушність останньої тези може свідчити також і оригінальність характерної для творчості Олеся Ульяненка художньої образності, про яку йтиметься вже у наступному підрозділі.

ПІДРОЗДІЛ 1.4.
ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ

«Виблядкувата ілюзія»
(Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Вочевидь, ще одним «loci communes» буде твердження, за яким, порівняно із жанровою та сюжетно-композиційною своєрідністю, що, безумовно, тяжіють до певних формальних, а тому й універсальних структур, через які роман незаперечно відрізняється від комедії, а сюжет епічного твору неможливо сплутати із безсюжетністю ліричного вірша, – художній образ, попри свою формально-мовну сильветку, все одно більшою мірою має стосунок до змістової, а отже, індивідуально-авторської сторони літературної творчості.

Відтак можна припустити, що джерелом, основою і підмурівком, з яких починається становлення у відповідних жанрових та сюжетно-композиційних формах і конкретного художнього твору, і, на загал, великого стилю, є художня образність, притаманна певному письменнику.

Своєю чергою, важко не погодитися із Я. Лукашевською, яка вважає, що «коли йдеться про художній образ, то необхідно пам'ятати, що його особливості залежать і від соціокультурного середовища, у якому його створено, і від особистих якостей його творця, і від специфіки свідомості та естетичного досвіду тих, хто сприймає цей образ» [Лукашевська].

Отож для образного світу творів Олеся Ульяненка усі ці зауваги мають неабияке значення тому, що, по-перше, цей автор, як, зрештою, і переважна більшість українських письменників, розквіт творчості яких стався наприкінці XX – на початку XXI ст., потрапили у ситуацію, коли естетика соцреалізму втратила на актуальності, але й говорити про безкомпромісну перемогу естетики постмодернізму на українських теренах теж не доводилося. Тим більше що ця естетика набула виразного національного характеру.

Проте з'ясувалося, що між цими двома естетичними системами, попри їхню очевидну відмінність, є і дещо парадоксально подібне, а са́ме: симулякризований штиб художнього образу. Різниця, однак, полягала у тому, що відсутність референтів зумовлювалася у першому випадку ідеологічними причинами, а у другому – естетичними, які найчастіше реалізовувалися як через інтертекстуальність, так і через тотальну іронію, притаманні постмодерністській поетиці.

По-друге, необхідно взяти до уваги й особистий досвід Олеся Ульяненка, який, залишивши батьківське обійстя у провінційному місті Хорол у Полтавській області, рушив у безкінечну екзистенційну подорож – і через намагання здобути, зокрема, медичний фах, і через безпосередню участь у війні в Афганістані, започатковану тодішнім керівництвом СРСР, і через блукання широким світом – від Східної Німеччини до Якутії.

І, нарешті, утретє, неможливо також знехтувати і постколоніальним штибом переважної більшості читацького загалу тодішньої України, який був переконаний, наприклад, у тому, що не тільки у Радянському Союзі «сексу не було», а й взагалі існування українців, як нації, безумовно, високодуховної, ми маємо завдячувати винятково всюдисущому непорочному зачаттю.

Таким чином, ґрунтовані на позаморальному штибі персонажів і зумовлені переважно тілесними девіаціями сюжетно-тематичні колізії романів Олеся Ульяненка можна, либонь, вважати і своєрідною нонконформістською реакцією як на лицемірну святенність української культурно-мистецької традиції, так і на соцреалістичну нереференційність, а заразом і постмодерністську симулякрність, і водночас намаганнями запропонувати переконливу альтернативу, яку міг би становити, певно, лише драстичний тілесно-образний дискурс.

Разом з тим художня образність, маючи, далебі, стосунок до змісту будь-якого твору, надається все ж таки на диференціацію, що її, зокрема, у разі з епікою складають, з одного боку, образи героїв, а з другого – власне художні образи, репрезентовані пере-

дусім різноманітними метафоричними утвореннями при тому, що в обох випадках йдеться переважно про образи вкрай жахливі та відразливі.

«Марнота минулих днів» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Так, якщо говорити про образи персонажів, то

- у романі «Сталінка» усі вони – навіть дільничний, «старий енкаведист, майор Сироватко», – належать до маргінальних прошарків суспільства, зрештою, і становлячи змальоване у романі суспільство: жорстоке, хтиве, хворе, обмежене та байдуже, у якому, щоправда, інколи зустрічаються не те, що нормальні, але принаймні хоча б просто не схожі на інших людей персонажі, як-от той самий Лорд-Йона, ризиковані втечі і зміна імені якого, свідчать, певно, про його силування звільнитися від лабетів маргінесу. Як, між іншим, намагається позбутися самого себе, а отже, і тягаря попереднього родинного та особистого досвіду і Горік Піскарьов, який воліє загинути, а втім обіцяє самому собі і Йоні, що «туди… туди, звідки Нікандрич сифілітиком приповз», тобто до в'язниці, він, мовляв, за жодних обставин «хрен да[сть]ся», і, до речі, дотримується свого слова;
- у романі «Вогненне око» образи Віталія та Родика так само продовжують, сказати б, дефіле суперечливих персонажів, історії яких – це історії пошуків, що тільки ззовні можна вважати вдалими остільки, оскільки Родик, почавши із добровільного жебрацтва закінчує у статусі надзвичайно заможної і впливової особи, а тому вирішує долі інших при тому, що, за його переконаннями, «все це пшик» і що «головне в житті – удача», але «удача – це свобода, а свобода – це гроші, котрі неволять» [Ульяненко – 2013: 273]. Та ще більш, м'яко кажучи, сумнівних результатів досягає Віталій, який з правдошукача перетворюється на диктатора, несе персональну відповідальність за численні жертви громадянської війни і сам гине від рук Ляща – людини-посміховиська і водночас «невдахи-поета» [Ульяненко – 2013: 96];

- роман «Богемна рапсодія» – це, схоже, єдиний роман, у якому головний герой – художник Костя Клюнов, якщо і причетний до певних сумнівних оборудок, то принаймні його руки не заплямовані у крові чи в інших злочинах, позаяк історія Кості закінчується його смертю через смертельну хворобу. Проте і у цьому майже, так би мовити, вегетаріанському творі все одно знайшлося місце для директора театру на прізвище Клоц, який мав опосередкований стосунок до самогубства невідомої людини, що повісилася «на власному ремені від штанів» [Ульяненко – 2017: 239];
- своєрідний парад виродків та песиголовців демонструє роман «Син тіні», серед персонажів якого взагалі неможливо знайти хоча б суперечливу дійову особу, тому що усі вони або злочинці, або добродії, у тому чи іншому сенсі упосліджені девіантною поведінкою та схильні до зловорожих вчинків. Зокрема, легендарний Блох є у певному сенсі талановитим деміургом олігархічної імперії, а отже, відповідальним за численні вбивства і каліцтва величезної кількості людей. Своєю чергою, Кловський – це професійний кілер, завдяки вбивчій насназі якого Блох, у тому числі, і забезпечив успіх своїй імперії. Натомість Лізка – це персонаж набагато більш цікавий, ніж два попередніх, бо ця жінка хоч, щоправда, не вбиває власноруч, але допомагає це робити тому ж таки Кловському. Та найважливіше, що у цьому образі у певному сенсі уособлено тих, завдяки яким, власне, і стає можливим формування та функціонування злочинного світу, що складається з численних і, щонайголовніше, добровільних або навіть, як саму себе атестує Лізка, «ідейних» [Ульяненко – 2013 (1): 70] повій, навідниць, злодіїв, шахраїв, крадіїв, хабарників, корупціонерів тощо, ім’я яким, зважаючи на зміст роману «Син тіні», і справді легіон;
- не кращим, а навіть, либонь, набагато гіршим є, порівняно із персонажним світом роману «Син тіні», контент дійових осіб роману «Знак Саваофа» у тому сенсі, що у цьому творі йдеться вже не тільки про злочинців, репрезентованих образами ватажка кримінального угрупування Андрія Побіденка на прізвисько Андрюха Лямур або доньки директора авіабудівного заводу Ілони, для якої «все загалом було у житті простим» і яка «не була аморальною, а

просто не відала про мораль, хоча раз на місяць навідувалася до сповіді» [Ульяненко – 2013 (2): 54]. Отже, проблема полягала ще і у тому, що місцеве духовенство, тобто ті, хто мав би забезпечувати відповідне, анонсоване каяттям спасіння, через свою неправедну, а, сказати б прямо, безчесну, підступну і хтиву поставу не тільки не надавалися на цю високу місію – навпаки, вони її просто заперечували. Відтак, зважаючи також і на загальний ниций характер поспільства містечка Соснівка – цього воістину «благословенного» сховку «мешканців архіпелагу третього світу» [Ульяненко – 2013 (2): 55], навряд чи варто дивуватися тому, що на цьому тлі з'явилися такі персонажі, як Лямур, чи Ілона, або Льопа, колишній свинар і мародер, а тепер «Лев Достопочтенний», пресвітер «мормонської секти» [Ульяненко – 2013 (2): 164], – з'явилися для того, аби фактично стати головними героями цього світу;

- вже із самої тільки назви роману «Дофін Сатани» неважко здогадатися, що у центрі представленої у цьому творі історії, вочевидь, перебуває всуціль інфернальна стосовно свого потенціалу істота. І зміст вчинків Івана Білозуба, звісно, лише підтверджує доречність наданої роману назви. Щобільше, головний герой чи, точніше, ті жахливі речі, які він виробляв з кількома десятками людей, включно з жінками та дітьми, настільки здоміновує зміст цієї історії, що усі інші персонажі – навіть полковник Ракша, і навіть його кохана прийдешня дружина на біблійне ім'я Ліліт, і навіть «міністр-генерал Васькович» або злочинний авторитет Ромодан – просто губляться на тлі цього диявольського персонажа, себто «дофіна Сатани». Хоча не можна не зазначити, що міліцейські мужі взагалі-то уособлюють якраз таку правоохоронну систему, внаслідок злочинної недолугості якої за вбивство подружжя і майстрів-будівельників було звинувачено та засуджено до «вищ[ої] мір[и], з подачею на оскарження до Генерального Секретаря», абсолютно невинну людину – «колишн[ього] зек[а] на прізвисько Комета <…> бо у нього знайшли відрубаний палець, шмаття…», що їх йому підкинув справжній вбивця Іван Білозуб;
- образний світ роману «Там, де, Південь» теж визначається, безумовно, маргінальними персонажами, але оскільки

певна частина кримінальних елементів, зображених у цьому творі, ще не подолала не лише юнацький, а й підлітковий чи навіть дитячий вік, то з огляду на це здається, що говорити про героїв взагалі немає підстав. Точніше, така розмова набуває якогось сумнівного штибу, адже неможливо серйозно міркувати про життєву філософію чи хоча б психологічні мотиви тих, хто внаслідок елементарної фізіологічної несформованості керується більшою мірою тваринними інстинктами зграї, яка переважно функціонує як біологічна спільнота у певних соціальних умовах;

- у романі «Хрест на Сатурні», попри чи не романтичну назву і попри те, що більша частина персонажів належать не до маргіналів, а до прошарку столичних скоробагатьків, дійові особи цього твору, тим не менш, виявляються заплямованими не тільки злочинами, а й вбивствами. Це стосується, у тому числі, і головного героя Олега, бо перед тим як вдатися до спільного разом зі своєю коханою дружиною і водночас рідною сестрою Світланою суїциду, він під час сутички, хоч і не навмисно, а випадково, та все одно вбиває свого старого друга-суперника Костю, який, щоправда, і спровокував цю сутичку;
- переважна більшість дійових осіб у романі із ще однією романтичною назвою «Жінка його мрії» теж або гинуть, або самі вбивають, або і те й інше водночас, як це, наприклад, сталося зі студенткою-сутенеркою Івою, що «кілька разів» «гепнула» «по голові попільницею» [Ульяненко – 2012: 256] Лінду, свою коханку, спільницю і попихачку, пото́му тихцем проникла у лікарню і, зробивши укол, вбила вже і так паралізованого свого колишнього «роботодавця» Миколу Павловича, а невдовзі і сама померла внаслідок травм, отриманих під час дорожньої пригоди, коли «важке БМВ протаранило машину в бік. “Хаммер” зім’яв передок. Іву притиснуло кермом», і «вона почула <…> з тонкою насолодою, на межі страшного ревища болю, як гострі зазубрини прорізають нутрощі» [Ульяненко – 2012: 269];
- у романі «Квіти Содому» за цією алюзивною назвою приховуються персонажі не менш жахливі, ніж у попередніх творах, позаяк у цьому разі навіть важко визначитися з тим, хто тут є

ким і кого вважати жертвою, а кого катом. Адже, наприклад, своєрідне, хоч і національно локалізоване втілення зла на прізвище Тоцький, колись «чистої води пролетарі[я] житомирських лісів» [Ульяненко – 2012 (1): 205], а пізніше заможного народного депутата, який влаштував для себе приватний гарем з маленьких хлопчиків та дівчаток, «замочила» [Ульяненко – 2012 (1): 4] його ж давня кримінальна партнерка на прізвисько Одноока Мама на замовлення Фанні Ліхтенштейн, своєї коханки і, сказати б, членкині цього гарему, що свого часу, коли їй було «дванадцять років», «зустріла Тоцького», і, за її свідченням, вони «почули одне одного за тисячу кілометрів», хоч «він сидів на лавці в парку Шевченка і читав газету» [Ульяненко – 2012 (1): 210];

- триєдність роману «Ангели помсти» можна пояснити, крім інших причин, ще і тим очевидним фактом, за яким центральні дійові особи з усіх трьох частин, що з них складається цей твір, становлять переважно образи індивідів як мінімум асоціальних, а як максимум кримінальних, щоправда, цього разу і не причетних до вбивств, хоча і без них, себто без убивств, у романі теж не обійшлося. Проте в аналізованій книзі головні герої все ж таки стають жертвами насильства, а не вбивають самі, причому це твердження важко заперечити навіть тоді, коли Альма разом із оповідачем-доком та Едіком знайшли у якійсь колонії хіпі напівживого Діму Кольта, і Альма «дістала з сумочки велику ампулу морфію, втягла всі десять кубів у шприц», а «Діма усміхнувся. І вже знайомим жестом показав, як він її любить <…> Яка там евтаназія? Останній стрибок безногого і безрукого самурая. Око смикнулося і затихло в дірі неба» [Ульяненко – 2012 (2): 240];
- романи «Серафима» і «Софія» з точки зору характеру головних героїнь є, на загал, ідентичними остільки, оскільки образи і Серафими, і Софії – це образи дівчат, які свідомо стають убивцями, проте засаднича відмінність їхньої мотивації пов’язана із тим, що Серафима отруює своїх жертв задля завоювання цього світу чи принаймні задля просування вверх суспільно-фінансовими сходинками, а Софія, будучи за походженням із забезпеченої сім’ї, вбачає у жорстоких знущаннях над своїми жертвами та

вбивствами цих бідолах, за висловом Артура, одного з учасників їхніх колективних мордувань, буцімто «ліки від нудьги» [Ульяненко – 2015: 106]. Втім здається, що ситуація є набагато складнішою, тому що «в погляді» не лише Софії, а й, либонь, і Серафими, «можна було багато зрозуміти такого, що краще лишатися ідіотом усе життя, ніж осягнути всю її жахливу суть» [Ульяненко – 2015: 88];

- у романі «Перли і свині» до вбивчого ареалу центральних дійових осіб, зображених у перелічених вище творах, додалися вже й зовсім екзотичні з огляду на національно-расову приналежність персонажі в особах Абрахама Лі і Боба Аскарида. Однак якщо врахувати той факт, за яким історія про їхні злодійства розгортається на тлі «Третьої світової війни» [Ульяненко – 2015 (1): 3], то ступінь жахливості цих садистичних епізодів якось на очах маліє. І «відро, повне людських геніталій – жіночих і по більшій мірі чоловічих», одні з яких «ще зовсім свіжі, вирвані прямо з корінням, другі вже зморщилися і почали підсихати» [Ульяненко – 2015 (1): 46], – відро це із кричущого доказу щодо, вочевидь, безмежного бузувірства людини перетворюється на якусь банальну побутово-екзистенційну деталь, що не має сливе жодного значення у контексті всесвітньої катастрофи, яку людство у неймовірний спосіб спромоглося теж пережити – ба більше, Європа хоч і «задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко вже набирала темпи» [Ульяненко – 2015 (1): 183].

Таким чином, запропонований вище персонажний, сказати б, екскурс романами Олеся Ульяненка доводить, що більшість дійових осіб, зображених у цих творах, складається із осіб не просто далеких від досконалості, а таких, які подекуди навіть складно вписуються у рамки хоча б відносної норми. А це, своєю чергою, означає, що письменнику йдеться не про змалювання окремих поодиноких девіантних винятків, а про цілий світ, який і утворюють такі мізерні, злочинні та аморальні персонажі, внаслідок чого цей маргінальний світ обертається на світ домінантний.

«Хто наважиться
зазирнути у глибини власної душі?»
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Прикметно, що і метафоричний світ художнього дискурсу романів митця додатково посилює та утверджує актуальність са́ме такого – жахливого – виміру існування, позаяк і цей світ також можна поділити на дві частини, одну з яких складають метафоричні описи, а другу – метафоризовані філософські сентенції.

Зокрема, ось так це виглядає у романі «Сталінка», у якому, наприклад, «куца, зашмульгана пам'ять Лорда прищилася двома півкулями, затьмареними галоперидолом, ворушилася у передосінній сльоті і початком кінця висотувалась тонкою ниткою коридору». «І так, мовби хто сидить у голові, молотком гепає, гуготить, длубає хробак у мізках» Михайла Піскарьова, батька Горіка. Але «спогади – нетривкі, засмічені, просмерділі голубцями, що їх лаписьками чавив Сьо-Сьо, – вривалися» вже у свідомість самого Клика.

Зрештою, на думку Йони, «пам'ять – та́ тільки пам'ять, що не затиснута в білі аркуші паперу», проте і за цими межами усе виглядало доволі сумно, бо «маячня осені» була оздоблена «свічками мертвих ліхтарних стовпів», що ніби охороняли «квадратики будинків, де на дахах спить тихенька смерть, яку називають – ніч». Однак і коли наставав день, то «сонце золотом затоплювало пірамідальні нагромадження скла й бетону», і, «як око помираючого чоловіка», «під вечір воно, одхаркуючи, налазило на місто великим червоним оком».

Щобільше, природа, на відміну від традиційних уявлень про те, що вона не може бути поганою, поставала як загрозливий та небезпечний привид, через який «Сталінк[а] <…> сходила у рожевому кушпелинні», «марудила спекота», «в тополях зміїлися пасма туману», «сірома дедалі гускла, сонце борсалося промінням у чорних дірах дворів» і «лише горобці, жебочучи, сірими буруб'яхами сипались на висірілі тротуари» та «вода змивала всі нечистоти, всю гидь».

Своєю чергою, жахало і місто, у якому «Поділ купався у нечистотах», місто – з «вирлуючим, вуркочучим, рясніючим, вигнутим хребтиною Хрещатиком» та з «протилежною частиною міста», на якій «палахкотіло, звивалося, западалося червоне марево, що переходило непомітно в брунатне».

Втім треба визнати, що ніхто і ніщо не може дорівняти все ж таки людині, представленій у романі образами таких персонажів, як Сьо-Сьо, який «пудив у штани, ворушив крутою щелепою, розхитувався на купі власного лайна, закочував очі – білясті, цнотливі яблука білків, – і незмінно на одній ноті протяжно тандичив, витягував видзеньком по шибках “у-у-у”». Або як Інка та Гліцерин, які «хвицалися на перекошеному реманенті ленінської кімнати, вона – з натужною досадою, що зміючилася з очей, хлюпала хвилями виношеної мрії про першого чоловіка, а тепер ось лускала плівою; він – тупо борсався у жмені кісток та м’яса, що називалося Інкою».

Отож зрозуміло, що за таких обставин «ніяк не міг думкам дати ради, наче вони чужі», Йона, який «блукав <…> цими вулицями, запитував себе: хто може сказати “ні” смерті», і доходив висновку, за яким, «певно <…> тільки ти сам, бо дано нам вибирати між добром і злом». Крім цього, йому також спадало на думку, що це «трагедія виводить за умовну межу моралі й совісті, і, щоб вижити, людині треба кидатися у всілякі нечистоти <…> а от те, що ти вкоїв і приніс у світ, зовсім не трагедія, а скорше – розплата». Хоча, з іншого боку, «трагедія попереджує катастрофу», і тому «Йона подумав тоді, що нічого не додає так сили людині, як розпач», а отже, «хто не бачив світла, той не був у темряві», і «хто жив у темряві, той бачив світло».

Схожий образний світ представлено і у романі «Вогненне око», метафоричні оздоби якого теж потужно й оригінально зображають і природу, і місто, і людину, а також пропонують неабияку художньо-філософську рефлексію з приводу побаченого, почутого та відчутого.

Разом з тим необхідно зазначити, що у цьому творі згадані три аспекти репрезентовано більш концентровано, ніж у дебютному романі Олеся Ульяненка, через те, що у «Вогненному оці» йдеться про спробу зобразити «маленьку апокаліпсу» [Ульяненко – 2013:

134]. І тому поряд із майже традиційними описами типу тих, за якими, наприклад, «високе сонце розбіглося тінню дрібної ріні» [Ульяненко – 2013: 6], або «чорним крилом обтискає червоні яруги обгорілий ліс» [Ульяненко – 2013: 21], або «невідомість дивиться зорями з неба» [Ульяненко – 2013: 134], або, врешті-решт, невідома дівчина «бризка[є] переляком синіх очей» [Ульяненко – 2013: 245], тобто поряд з усім цим, в засаді, конвенційним метафоричним контентом постає образний світ, обтяжений дещо іншою стилістикою.

І ось уже «подих Бога» [Ульяненко – 2013: 19] змінюється тим, що «пагорби» починають «диха[ти] важкими грудьми» [Ульяненко – 2013: 50], «небо» виявляється «затягнут[им] чорними хмарами, з вилізлим, зеленкуватим, мов у потопельника, оком місяця» [Ульяненко – 2013: 313], а «світанковий розпач губи[ть]ся, розсипаючись жужеллю ночі, під ґвалтом бездомної псюрні» [Ульяненко – 2013: 20].

Та найбільш жахають, безперечно, образи міста, бо що таке «місто? Голос ревучого моря, жорстоко переламаного у небоскидах рутинного пошуку існування» [Ульяненко – 2013: 42]? Чи «це багатоликий монстр, який полюбив <…> тисячами доріг [і] перетяв линвою горлянку» [Ульяненко – 2013: 92]? Чи «розкинуте на чиряках пагорбів, зараз схоже на великий мурашник жебрацького передмістя – це як напіврозкладений мастодонт» [Ульяненко – 2013: 149]? Чи це щось «шолудиве, розкинуте на пагорбі великим гнійним прищем <…> де кучкуються ембріони <…> безсилого страху» [Ульяненко – 2013: 30]?

Принаймні «коли ти потрапляєш до Великого Міста <…> розумієш – путь твоя безмежна, дорога не закінчилася <…> доки ти білим або чорним спалахом не полетиш у безодню вічності» [Ульяненко – 2013: 42]. Але як тільки постає тема вічності, то остання неодмінно обертається на есхатологічні мотиви, і «полковник Кравченко» не витримує та стверджує, що йому «осточортів вічний апокаліпсис», хоч, «щоправда, [він і] згоден, що апокаліпсис починається у кожного в душі; лишень одне [його] насторожує – чому одним прощає, а іншим ні» [Ульяненко – 2013: 231].

І дійсно, адже апокаліпсис стосується винятково людини, точніше, «поток[ів] людей, що плекають свою трагедію на ці часи, на ті часи, прийдешність котрих неминуча, як джерґава коса смерті, як глевкі хвилі вселенського потопу, завчасно очікуваного», позаяк «віра в неминучість Пришестя зацитькується, бо веселість натовпу злегка віддає некроманією, викликаючи з усіх загиджених, смердючих шпарин помешкань, парканів легенькі, перештопані простирадла неприкаяних душ, збитих докупи» [Ульяненко – 2013: 43].

Натомість «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 <…> Тіло потребує… А душа… Хто її вигадав?» [Ульяненко – 2013: 49]. Та і, звісно ж, бо «руки, ноги, очі просять не щастя, ні, – кайфу» [Ульяненко – 2013: 110]. Еге ж, «така сопля, а за собою носить ціле пекло» [Ульяненко – 2013: 144].

А найгірше в усьому цьому те, що «якщо ти надумаєш перебудувати світ, то нагромадиш крематорії» [Ульяненко – 2013: 112]. І тому «світ треба не любити, на нього треба класти…» [Ульяненко – 2013: 51], тим більше що «вічність не зупиниться, якщо навіть земля перестане існувати» [Ульяненко – 2013: 308]. Хоча, з іншого боку, можливо, «люди не такі й лихі, зовсім не лихі, бо вони є всього-на-всього людьми, і яке там з біса пекло, коли вони ще за життя собі намурували в'язниць, катівень, видлубали затишні труни, мовби там їм вічність лежати живими…» [Ульяненко – 2013: 309].

То, «мо', й справді нам не милуватися квітами, а радше займатися їх плеканням» [Ульяненко – 2013: 313]?

Чи «тільки мигдалева віянка смерті дарує повсякчас жаский подих життя» [Ульяненко – 2013: 58]?

«Містика химерної дійсності» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Втім у будь-якому разі окреслені вище тенденції характерні і для усіх наступних творів Олеся Ульяненка, який і надалі зосереджується переважно на кількох фундаментальних аспектах, пов'язаних з містом, у якому живе і вмирає людина. Щоправда, інколи, як-от, наприклад, у романі «Перли і свині» ці образи набувають фантасмагоричного штибу, але навряд чи можна у зв'язку із цим говорити про якісь засадничі відмінності.

Так, безперечно, деякі персонажі виглядали доволі, сказати б, екзотично, а са́ме: «пан динозавр Ді1, з елегантним синюватим відтінком шкіри, з рожевим гребінцем на тім'ячку, мав досить хвацький вигляд» [Ульяненко – 2015 (1): 74], а принц крові Кау-Кау «мав вибалушені очі, вірніше, одне, що ховалося від чийогось несподіваного вчинку або жарту» [Ульяненко – 2015 (1): 107].

Натомість «дракони були одноголовими і триголовими. Найшкідливішими вважалися одноголові. У них щодо триголових комплекс неповноцінності. І налітаючи на міста, вони люто все палили, а як потрапляли в полон, їх кастрували і використовували як тяглову скотину» [Ульяненко – 2015 (1): 154].

Своєю чергою, «падальщики були п'ятипалими, і ми десь прикидали у голові, що, можливо, від них ми і пішли» [Ульяненко – 2015 (1): 161]. А «ота почвара з крокодилячим хвостом і є ТОЙ, ЩО ДАРУЄ ЖИТТЯ» [Ульяненко – 2015 (1): 151].

Але якщо відволіктися від зовнішнього вигляду, то виявиться, що ці представники дивовижної буцімто фауни були вже надто на декого схожі. Зокрема, «динозаври хрюкали, пукали», і «спочатку це нагадувало вовтузню у дитячій пісочниці» [Ульяненко – 2015 (1): 124]. Та й взагалі «чим більше ми жили серед динозаврів, тим більше у них прорізалися людські якості: ненависть, любов, страх, страх перед смертю і страх перед їхнім божеством. Тому країна Панагія впала в депресивний траур. Порожні вулиці розмітав вітер, темні вікна будинків, темна кришталева башта. Від цього робилося моторошно» [Ульяненко – 2015 (1): 166].

А отже, цілком закономірно, що виникала нагальна потреба у філософських, чи, точніше, у соціально-онтологічних, узагальненнях, які одні тільки, певно, і могли хоч якось примирити із цією химерною дійсністю.

Відтак «жах нарешті поселився і в Панагії. І поселили його люди» [Ульяненко – 2015 (1): 160], але сталося це, мабуть, не в останню чергу через те, що «для більшості мозок існував, щоб не сплутати туалет з бібліотекою, і дуже маленький процент користався ним на благо чогось» [Ульяненко – 2015 (1): 143].

Щобільше, «ми обійшли всього три міста», і «в одній халупі деренчала кавомолка, у другій патефон, що видавав голос Солов'яненка. А в одній із хатин грубку для варіння кави розтоплювали томами Леніна і Сталіна» [Ульяненко – 2015 (1): 144].

Втім «життя – нерозмінна монета», тож «хто наважиться її розміняти, той втратить усе, що рухається, стрибає, повзає і любить його. Це все одно, що посягнути на Господа Бога» [Ульяненко – 2015 (1): 141]. Аби тільки не забути про «секс і гроші. І релігі[ю]». Та «головне, це треба об'єднати. І тоді не буде ціни» [Ульяненко – 2015 (1): 43], позаяк «люди помирають не від зла, а від невміння ним користуватися» [Ульяненко – 2015 (1): 162], бо, «на превеликий жаль, людина тільки загадує собі задачі, а відповідь лишається не за нею» [Ульяненко – 2015 (1): 182].

І остання думка, вочевидь, стосується, з одного боку, як усіх персонажів роману «Перли і свині», так і, з іншого боку, взагалі усіх творів Олеся Ульяненка, оскільки відсутність відповіді на сакраментальні питання становить потужний стимул, що рухає світ аналізованих романів в цілому і образний світ цих книг зокрема. Причому рух цей хоч і забезпечується насамперед характером преважної частини образів, які постають на виразно тілесному ґрунті і апогей розвитку яких, безумовно, дається взнаки у фантасмагорично-тілесних видивах Панагії і навколишніх теренів, проте зазнають вони ще один етап становлення у тих романах, у яких зображено убивць і описано вбивства.

Їхня засаднича відмінність полягає, натомість, у тому, що у таких романах, як «Дофін Сатани» чи «Серафіма», на відміну від

інших творів, у яких зображуються вбивства, наратив пропонує не відчужену чи подекуди ще й відчужено-іронічну або навіть відчужено-глузливу точку зору, – навпаки, в них реалізується погляд зсередини, тобто погляд з позиції убивць. І якщо при цьому врахувати переконання О. Лосева стосовно того, що «художній образ, сказати б, дорівнює самому собі, є цілком автономним і владно вимагає свого ізольованого споглядання» [Лосєв – 1995: 117], а також згадати твердження ще одного російського філософа В. Бранського, який в рамках «емоційного аспекту художньої діяльності» стверджував, що «специфіка мистецтва полягає не у красі, а у виразності», і отже, «мистецтво є» нічим іншим, як «самовираженням, або особливою мовою для висловлення почуттів» [Бранський – 1999: 23], то тоді стає зрозумілим той дивний рецептивний ефект, який виникає у зв'язку зі згаданими творами письменника.

Так, у разі, наприклад, із романом «Дофін Сатани» перше масове вбивство спочатку характеризується, сказати б, документальною чи то пак протокольною дистанцією, зумовленою обстеженням місця злочину слідчо-оперативною групою міліціонерів.

Проте дещо згодом опис цих вбивств повторюється з іншого ракурсу, через що реципієнт ніби опиняється поряд з Іваном Білозубом, коли той «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 хоч «жінка перетворилася на великого червоного від крові черв'яка», «але він все ж таки надушив її, взяв у крові, як розпанахану рибину».

Щось подібне зображується і у романі «Серафима», втім цього разу пропонується більш виважений варіант у тому сенсі, що реципієнт змушений не тільки спостерігати за наслідками отруєння і рефлексувати з приводи смертей жертв дівчини, а й, навпаки, стати свідком того, як Серафима рятує життя своїй подрузі Лєрі, яку вкусила отруйна змія, як вона «стала над Лєрою. Розвела їй руки, притиснувши колінами плечі, і притиснулася ротом до її

рота, впускаючи туди зелену теплу жижу» [Ульяненко – 2013 (3): 88] самотужки знайденого природного антидоту.

За такої перспективи є достатньо підстав для того, аби художню образність, реалізовану у творчості Олеся Ульяненка, трактувати як образність, яку автор спрямовує не тільки і не стільки на відтворення чи, тим більше, на копіювання реальності, скільки на переживання внутрішніх відчуттів жаху та відчаю, притаманних людині онтологічно, а не тому, що вона переживає певні етапи суспільно-історичного та національного розвитку.

Відтак все це ніби і справді промовляє до естетики експресіонізму. Проблема, однак, полягає у тому, що проаналізована вище образність просякнута іронією, вираженою у найрізноманітніші, у тому числі і у гротескний та фантасмагоричний, способи.

Сказати б інакше, це виглядає, наприклад, або так, ніби антропоморфна істота на картині Едварда Мунка, дико кричить, але водночас блюзнірчо підморгує, або так, буцімто Грегор Замза, вже перетворившись на комаху, періодично, як у водевілях XIX століття, кидає одну і ту саму фразу «у бік», мовляв, і як вам моя витівка?!

Таким чином, оригінальність художньої образності Олеся Ульяненка визначається не намаганнями звинуватити і затаврувати – людину і світ, який ця людина творить і у якому вона екзистує, а йдеться письменнику насамперед про спроби подолати у собі ту людину, що нею є кожен і що у безпосередній спосіб причетна до творення цього світу, зокрема, за законом, сформульованим свого часу французьким художником XIX століття Огюстом Бартелемі Глезом.

Щоправда, варто все ж таки змінити послідовність тез, з яких складається цей закон, і ствердити, мовляв, «як існують вічні закони, що ним підкоряється людське тіло», «так само існують вічні закони, що панують над твором мистецтва» [цит. за Бранський – 1999: 5].

ПІДРОЗДІЛ 1.5. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ

«Час героїв давно минув» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Надзвичайно цікавий факт наводить у своєму дослідженні Я. Лукашевська, яка пише про те, що «деякі кочові народи вимірюють час не хвилинами і годинами або ідентичними їм одиницями, а кількістю подоланого простору». Наприклад, «коли у тюркському епосі ми зустрічаємо опис того, як герой потрапляє з однієї місцевості в іншу за декілька кіл "льоту журавлиного клину", то це не абстрактна красива метафора. Так вимірювали час» [Лукашевська].

Проте якщо озвучену щойно історію екстраполювати на визначення хронотопу автором цієї ідеї, себто М. Бахтіним, то тоді стає очевидним висновок, за яким наділення домінантним статусом однієї з двох діалектичних антиномій видається не надто… діалектичним. Адже, запропонувавши діалектично чітке формулювання, що за ним «у літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових та часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому» і що «прикмети часу розкриваються через простір, а простір осмислюється і вимірюється часом», російський літературознавець трішки нижче тим не менш ствердив: «для літератури провідним началом у хронотопі є час» [Бахтин – 1975: 121–122].

Та, попри це, в цілому не має жодних підстав для сумнівів у доречності і продуктивності запропонованого ученим теоретичного інструментарію остільки, оскільки категорія хронотопу дозволяє як ідентифікувати та виокремлювати певні формальні змісти художнього твору, так і об'єднувати ці численні фактори та складові через відповідну призму або ракурс в обґрунтований сенс.

Сказати б інакше, хронотоп М. Бахтіна створює можливість говорити про речі, які за інших обставин залишилися б просто недосяжними, – але, звісно, тільки за умови, що при цьому не порушуватимуться початково встановлені діалектичні конвенції [про зміст хронотопу див. також, наприклад, Лотман – 1988; Новикова – 2003: 61; Олійник – 2010: 68; Мельник – 2015: 152].

Відтак, враховуючи попередні студії та їхні результати стосовно особливостей стилю і жанру, а також сюжетно-композиційної та образної специфіки, можна висунути припущення, за яким «провідним началом у хронотопі» романів Олеся Ульяненка є радше простір, а не час, і тому варто спробувати довести або ж спростувати сформульовану щойно гіпотезу.

Безперечно, подальші роздуми ґрунтуються на переконанні, що за ним «на загал <…> простір і час <…> не віддільні одне від одного, вони утворюють єдиний часопросторовий континуум з нерозривним зв'язком між елементами, з яких він складається» [Топоров – 1983: 231]. Проте діалектичний симбіоз певних елементів аж ніяк не заперечує можливість їхнього диференційованого розгляду, і якщо вже М. Бахтін надає перевагу одному з них, то чому б тоді не піти услід за В. Топоровим, аби більшу увагу приділити другому складнику цієї чи не сакральної дихотомії.

Отож насамперед необхідно ствердити, що, за В. Топоровим, «текст має просторовий характер (тобто він наділений ознакою просторовості, розміщується у "реальному" просторі, як це властиво більшості повідомлень, які утворюють основний фонд людської культури) і простір є текстом (тобто простір як такий можна розуміти як повідомлення)» [Топоров – 1983: 227; про кореляцію простору і тексту див. також Максимова – 2012: 97].

А, на думку Ю. Лотмана, «мова просторових відношень <…> – це [хоч і] не єдиний засіб художнього моделювання, але вона є важливою, тому що належить до первинних та основних. Навіть часове моделювання часто становить вторинну надбудову над просторовою мовою» [Лотман – 1988].

До того ж, за переконаннями Г. Башляра, «йдеться про простір, що переживається», позаяк «переживається він не через свої об'єктивні якості, але з усією пристрастю, на яку тільки здатне уявлення», бо «простір, що ним оволоділо уявлення, не може залишатися індиферентним, вимірюваним і таким, який осмислюється у категоріях геометрії» [Башляр – 2004: 22–23].

Вторує поглядам Г. Башляра і В. Топоров, який вважав, що «інша підстава для розуміння співвідношення між простором і текстом пов'язана із проблемою так званого "Anschauungsraum", простору споглядання (пор. простір сприйняття, простір уявлення, простір "зовнішнього" переживання – "Erlebnissraum"), тобто такої категорії змісту свідомості, яка виступає еквівалентом реального простору в непросторовій свідомості і має безпосередній стосунок до розуміння та інтерпретації» [Топоров – 1983: 227; про філософію «простору споглядання» див. також Гартман – 1950: 15].

Нарешті і, певно, чи не найголовніше у запропонованому гіпотетичному контексті – це власне зміст творів Олеся Ульяненка, бо функціонування в них часового чинника неможливо охарактеризувати інакше, ніж як, м'яко кажучи, своєрідне. Зокрема, навіть елементарні згадки про конкретні роки трапляються у його творчості вкрай рідко, але і за таких обставин ці часові маркери дуже важко визнати са́ме такими. Наприклад, у романі «Перли і свині» через те, що оповідач вказує на «20013» рік, вірогідність цього темпорального атрибуту, вочевидь, дорівнює чи не нулю.

Щось схоже можна сказати і про події, які відбувалися у реальності 90-х років минулого століття і які знайшли своє відображення у творах письменника, як-от, наприклад, епізод, що у ньому описується руйнація фронтону Головпоштамту в Києві 1989 року при тому, що цей інцидент фігурує у романі «Вогненне око» без темпоральної прив'язки, точніше, його узалежнено від утаємниченої дати: «198…», а тому він втрачає свою часову визначеність і залишається явищем переважно просторовим, тобто репрезентує місце, де загинуло водночас «до десятка роззяв» [Ульяненко – 2013: 47].

Натомість у романі «Дофін Сатани», навпаки, вказано цілком конкретну дату: «перше серпня 1989 року». Та оскільки са́ме у цей день «до Івана Білозуба прийшов Ангел», то говорити про вірогідність цієї нібито незаперечної часової позначки навряд чи буде доречно.

Разом з тим, крім відсутності або сумнівності темпоральних маркерів, не можна оминути увагою також і суцільний безлад, який панує у, сказати б, хронологічно-лінеарному розгортанні історій, розказаних у творах Олеся Ульяненка. Поодинокі винятки становлять лише роман «Хрест на Сатурні», який починається із немовлячого віку головного героя і закінчується його добровільним та свідомим суїцидом, а також роман «Богемна рапсодія», у якому представлено чи не взірцевий варіант послідовного, позбавленого будь-яких темпоральних несподіванок сюжету про певний період життя протагоніста. Натомість в усіх інших романах важко позбутися враження, що зображувані події відбуваються ніби водночас.

Особливо показовим у цьому сенсі видається роман «Ангели помсти», що складається із трьох частин, кожна з яких хронологічно розгортається у різні – навіть не роки, а епохи: перша частина – ще за пізніх радянських часів, себто у середині 80-х рр., друга – у «лихі 90-ті», а третя – на початку «нульових», коли у країні остаточно сформувалася олігархічна політико-економічна система. Проте, по-перше, крім першої частини, у якій згадано – щоправда, невпевнено – 1984 рік [Ульяненко – 2012 (2): 54], запропоновані вище висновки можна зробити винятково за суспільно-історичними ознаками, наявними у романі. А найголовніше, що, по-друге, співіснування під однією назвою трьох окремих історій зумовлює ефект одночасності відтворених подій, про що, між іншим, може свідчити уявна зміна послідовності цих трьох сюжетів.

Своєю чергою, приклад дещо іншого типу просторової організації романів Олеся Ульяненка становить такий твір, як «Перли і свині», са́ме завдяки тому, що на початку і у фіналі вказується на конкретний рік – «20013»-й. Але через те, що усі описані невірогідні події розгортаються у проміжку якраз, так би мовити, між 20013 і 20013 рр., а завершуються вони остільки, оскільки таємничий чоловік «у сірому пальті, що висадився на Панагії, з дивною

валізкою в руках <…> вийшов із шинку, покрутив ручку і щез, разом із шинком і островом, на якому <…> мешкав» оповідач-протагоніст Лісовські, і у постскриптумі після цього дія роману знову повертається в офіс на Хрещатику, – говорити після усього цього про темпоральний вимір аналізованого роману, теж буде, либонь, не зовсім доречним.

Щоправда, є все ж таки один твір, у якому друга частина складається з невеличких розділів, позначених часопросторовими маркерами, – йдеться про роман «Софія». І розділи у ньому виглядають спочатку у такий спосіб: «Саха. 1979», «Озеро. Саха. 1979», чи навіть ще так: «1979. За три місяці», або так: «1979 рік. Південь. За кілька тижнів», а згодом вже ось так: «1975 рік. Центральна Україна», або «1979 рік. Саха. Озеро», або ж «1979 рік. Південь» тощо.

Втім, по-перше, початкова послідовність, коли топос місця передує темпоральній позначці, говорить сама за себе. По-друге, описи у цих розділах фактично не прив'язані до дат, і тому зображені події могли б відбуватися коли завгодно. Утретє, попри буцімто чітку формальну темпоралізацію Дискурсу, в останньому все одно порушено хронологію, а тому після, наприклад, «2000» року згадується «1944» рік. І, нарешті, учетверте та, певно, чи не найголовніше, що один із протагоністів роману «привчив себе до того, що немає таких слів "безнадійність" або "надія". Він знав, що є *простір, і його треба буде пройти* [курс. мій. – Ф. Ш.], як би то важко не було, але намагаючись не ускладнювати життя тим, кого він любить» [Ульяненко – 2015: 267].

«…Світ – це така лажа, що не продихнеш» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

Зрештою, навіть тоді, коли незаперечним є лінеарне розгортання подій, що мало б за замовчуванням свідчити про переважно темпоралізований характер дискурсу, – ситуація все одно виглядає не такою вже однозначною і очевидною.

Так, у романі «Сталінка» лінеарність необхідно визнати радше позірною тому, що ця характеристика стосується лишень історії Горіка Піскарьова, тобто розповіді про його народження, дитинство, юність, особистісне становлення, утвердження його (кримінального) авторитету та жахливу страдницьку смерть. І якби Клик був єдиним протагоністом роману, то тоді і справді щось ще додати до цього було б навряд чи можна.

Натомість історія іншого протагоніста – Лорда-Йони, цілковито руйнує тривіальне «часове моделювання», бо ця частина сюжету розгортається мало того, що за концентричним сценарієм, – вона наділена до того ж і виразним циклічним штибом у тому сенсі, що Лорд виникає нізвідки вже як пацієнт божевільні, а пото́му рухається ніби по колу: від несвободи божевільні – до рабства у Нуріма, і від рабства у Нуріма – до Києво-Печерської Лаври, у якій йому теж фактично не має місця, бо він опиняється в залежності від тамтешніх господарів-монахів.

Та найголовніше, що ця сюжетна циклічність у суттєвий спосіб впливає і на колізії, пов'язані з образом Вовка, внаслідок чого його історія з лінеарної трансформується на циклічну, оскільки і Горік приходить до Йони на пагорб Лаври тільки для того, аби, у тому числі, за посередництвом споглядально-філософських бесід засвідчити безглуздість свого життєвого руху, який виявився не стільки рухом угору, скільки рухом до неминучої трагічної розв'язки.

Сказати б інакше, простір, який утворив своїм рухом по колу Йона, причому передусім рухом свого тіла, – цей простір став простором, що у діалектичний спосіб заперечив час Горіка, обернувшись на місце фізичної смерті, себто на місце смерті тіла останнього через те, що «інша важлива особливість, яка характеризує <…> розуміння простору (або простору-часу), полягає у тому, що він не передує речам, які його заповнюють, а навпаки, конституюється ними» [Топоров – 1983: 234].

Однак і це ще не все, бо, за переконаннями В. Топорова, «мова мистецтва значною мірою зумовлена нейрофізіологічними процесами» [Топоров – 1983: 252], а, як вважає мистецтвознавець

Т. Пасто, «більшість переживань (художніх та інших) виникають як тілесні функції ще до того, як індивідуум завдяки раціональному мисленню підніме їх на рівень свідомості» [Пасто – 1965: 252].

І, «нарешті, цілком вірогідно, що найбільш фундаментальною основою зв'язку, який існує між простором та тілом ([тобто] залежності першого від останнього чи навпаки) є проблема трьохмірності простору» [Топоров – 1983: 252].

А отже, якщо взяти усе це до уваги, то тоді стає зрозумілим, що роман «Сталінка» може бути інтерпретованим у відповідному контексті як твір, у якому радикальна чутливість зображуваного поєднується із тілесним виміром для того, аби конституювати розгортання трьохмірного – опуклого та рельєфного чи бодай ландшафтного – простору, що постає як завдяки горизонтально спрямованому руху однієї частини сюжету, присвяченої образу Горіка, так і вертикально спрямованому руху іншої частини сюжету, пов'язаної з образом Йони.

«Життя таки нагадує геморой» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

Своєю чергою, у романі «Вогненне око» ще більшою мірою, ніж у романі «Сталінка», актуалізується та впливає на формування простору, який у суттєвий спосіб визначає зміст цього твору, такий важливий і багатозначний просторовий топос, як топос міста, що, звісно, потребує більш детального аналізу, якому і буде присвячено окремий підрозділ у третьому розділі.

А наразі варто обмежитися лише просторовими аспектами цього топосу, бо, з одного боку, згадане формування простору дається взнаки за посередництвом композиції роману, на початку і наприкінці якого події, зумовлені описом долі диктатора, що на нього перетворився один із протагоністів твору – Віталій, розгортаються навколо маленького родинного містечка цього персонажа.

Таким чином, можна небезпідставно ствердити, що композиція роману ґрунтується як на протиставленні провінції столиці, так і на своєрідній просторовій інверсії, внаслідок дії якої осно-

вний зміст роману, пов'язаний із зображенням столиці і перипетій перебування у ній основних дійових осіб, вміщено, по-перше, у майбутні події, репрезентовані у першій і завершувальній главах роману, а по-друге, їх вміщено у менший чи принаймні в інший, себто провінційний, простір. І тому окреслене порушення хронологічної та лінеарної логіки детермінує відповідно – діалектичне заперечення часу та домінацію просторовості.

Натомість, з іншого боку, у романі «Вогненне око» вже не тільки конкретні персонажі зображуються як феномени виразно тілесні, а й місто в цілому набуває брутально утілесненого виміру, і через цю свою «відчутн[у] "тілесність" міст[о] <…> функціонує як живий організм, що має свій характер і волю» [Кононенко – 2007: 35]. Щобільше, С. де Бовуар, посилаючись на К. Г. Юнга, писала свого часу про асоціацію міста з образом Матері через те, «що городяни живуть у його череві… Тому й говорять про "Матір-Вітчизну"», а «у біблійних текстах згадуються міста-подружжя, непорочні міста й [навіть] міста-повії (наприклад, Вавилон і Тір)» [Бовуар – 2017: 192–193].

За такої перспективи характер міста суттєво змінюється, і з традиційного географічно-суспільного топоса воно трансформується на більш ніж складне онтологічно-антропологічне, але при цьому яскраве тілесне утворення, життя у якому з огляду на просторову опцію «може розглядатися як тілесне втілення місць, що <…> збирають навколо себе вільний простір». А «отже, і тут, либонь, йдеться про контроверзу між <…> залежним від життя простором і <…> залежним від простору життям» [Топоров – 1983: 254], яке не стільки розтягується у часі, скільки перебуває у просторі міста.

Разом з тим необхідно зазначити, що у романі «Богемна рапсодія», попри якраз лінеарно-хронологічний штиб організації цього твору, дається взнаки ще один сталий, а проте доволі вагомий просторовий аспект, який корелює із переміщеннями у просторі Кості Клюнова, що спочатку навіть намагається у безпосередній спосіб заперечити час, а тому міркує про «довг[у], нудн[у] осінь, коли чекаєш на вчора, а приходить сьогодні, і ніколи не полишає відчуття

того, що ось-ось щось кінчиться. Та приходить щось так швидко, невблаганно, і ти цього не чекаєш. Тлумляться дні, а ти розумієш, не зачувши звичного стуку в двері: це старість. Так, так, так – виб'є настирливо дощ, а вийдеш на вулицю – так зима, зима…» [Ульяненко – 2017: 213].

І у зв'язку із цим, та й, мабуть, на противагу цьому головний герой роману трішки згодом якраз обирає переміщення у просторі – спочатку у компанії Клоца містом, а невдовзі – вже самостійно за межі міста, в іншу місцевість – на Південь, радикально змінюючи у такий спосіб ницу, брудну і холодну «комірчину» [Ульяненко – 2017: 214] на номер у невеличкому готелі на березі теплого моря.

Втім необхідно звернути увагу на певні промовисті моменти, які полягають у тому, що рух містом описується до дріб'язків детально, а глобальна зміна місця проживання здійснюється фактично миттєво: щойно «за дверима плюскотів дощ, швидко покриваючи землю» [Ульяненко – 2017: 260], а ось вже «пароплав востаннє вдарив гвинтами» [Ульяненко – 2017: 261], і Костя побачив «море – таріллю, а над морем – день, сонце, і стежка коліниться до готелю» [Ульяненко – 2017: 263]. Та найголовніше, що йому важко позбутися «відчуття», за яким «коли людина приходить, все приходить на одне й те самé місце, неважливо, в якому кінці землі» [Ульяненко – 2017: 262].

Отож відмінна насиченість щодо пересування протагоніста у просторі може, зокрема, свідчити про те, що у романі наявні два його різновиди, а сáме: дорога і шлях чи путь. Адже річ у тому, що при усій їхній спільності засаднича відмінність між ними полягає у тому, що, за Ю. Лотманом, «"дорога" – це певний тип художнього простору, [а] "шлях" – це рух літературного персонажа у цьому просторі», і «"шлях" є реалізацією (повною або неповною) чи не-реалізацією "дороги"» [Лотман – 1988].

Це може, у тому числі, означати, що «за умови не закріпленості початку і кінця шляху вони скріплюються власне шляхом і є його функцією, його внутрішнім сенсом». Щобільше, через цей поча-

ток і кінець «шлях здійснює свою установку на роль медіатора: він нейтралізує протиставлення цього і того, свого та чужого, внутрішнього і зовнішнього, близького та далекого, дома і лісу, “культурного” та “природного”, видимого і невидимого, сакрального та профанного (чи градуально: сакрального – менш сакрального)» [Топоров – 1983: 260]. Або, як у разі із Костею Клюновим, шлях цього персонажа нейтралізує протиставлення життя і смерті чи, якщо скористатися термінами хронотопу, «виступає як один із найважливіших часопросторових класифікаторів або – більш вузько – як ще одна модель “спаціалізації” часу» [Топоров – 1983: 264].

Терміном «спаціалізація» А. Бергсон назвав просторизацію часу, чи, сказати б інакше, надання часу просторового характеру, а також перешкоду для чистої тривалості [див. про це Чеснов – 2010: 237], що можна пояснити передусім тілесним штибом актанта, навколо якого і завдяки якому можна взагалі говорити про час і простір.

Принаймні, на думку А. Лефевра, автора фундаментального дослідження, присвяченого так званому «виробництву простору», це са́ме «тіло об’єднує циклічне і лінійне: цикли часу, потреб та бажань – і лінійність рухів, ходьби, хапання, праці за допомогою матеріальних або абстрактних знарядь», бо «існування тіла передбачає постійне відсилання одного до іншого у їхніх розбіжностях, але у таких розбіжностях, які переживаються, а не мисляться» [Лефевр – 2015: 202].

Отже, якщо узагальнити наведені вище роздуми та екстраполювати їх на роман «Богемна рапсодія», то можна дійти висновків, за якими з огляду на хронотоп цього твору в ньому йдеться про те, що образ Кості Клюнова репрезентовано передусім через переживання останнім його присутності у просторі, який дається взнаки як реалізація персонажем за посередництвом шляху екзистенційної дороги, що і справді містить у собі водночас початок і кінець або, точніше, життя і смерть.

«Відчай далекої дороги» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

На окреслену щойно інтерпретацію надається також і роман «Син тіні», оскільки цілком очевидним є те, що у першому епізоді, з якого розпочинається роман і у якому «Блох з'явився, наче привид, на залізничному пероні» [Ульяненко – 2013 (1): 3], потенційно міститься безславний фінал цього, безумовно, талановитого авантюриста.

«І тому, коли Кловський розповідатиме вам, що Блоха вбили на Севастопольській під чорною вивіскою "Нотаріальна контора", то не вірте. То вбили Бокіна, що знав надто багато» [Ульяненко – 2013 (1): 282]. А Блоха, який на той момент перебував за ґратами у слідчому ізоляторі, якось ввечері «безболісно задавив найманий убивця, підкинувши труп у душову» [Ульяненко – 2013 (1): 282].

Проте в історії олігарха Блоха, яка так само, як й історія художника Клюнова, репрезентує через шлях дорогу, що, поєднуючи вокзальний перон на початку і камеру у «предварилівці» [Ульяненко – 2013 (1): 281] наприкінці, свідчить про екзистенційну приреченість і цього персонажа, – є у цій історії також і суттєва відмінність.

Ця відмінність полягає у тому, що якщо у разі із Клюновим відміряний йому шлях чи, точніше, шлях, який він второвує, Костя переживає особисто, то у разі з Блохом шлях останнього переживає не він сам, а ті, хто його оточує і хто не може втриматися, аби не розповісти про цю сумнівно легендарну особистість.

Через таку наративну диспозицію виникає цікавий парадокс, пов'язаний із тим, що сторонні оповідачі мають ніби засвідчити більшу об'єктивність історії Блоха. Але наявність кількох оповідачів – Кловського, Лізки, безіменного шурина Блоха тощо, навпаки, призводить до суб'єктивізації оповіді про цього бодай непересічного криміналіста.

Тож відтворена у романі поліфонія, з одного – наративного – боку, увиразнює образ Блоха, а з іншого – хронотопічного – боку,

ускладнює зміст його шляху, внаслідок чого можна, либонь, дійти висновку, за яким «цінність шляху полягає не стільки у тому, що він увінчується певним успіхом, досягненням благого та бажаного стану, скільки у ньому самому» [Топоров – 1983: 268].

Щобільше, «сам характер шляху та його роль у становленні героя як суб'єкта шляху не лише у вагомий спосіб визначають кшталт хронотопу у художніх текстах, а й зумовлюють жанровий тип цих текстів <…> та й тип самого героя цих текстів» [Топоров – 1983: 271].

Сказати б інакше, через те, що перипетії, пов'язані з образом Блоха, переживаються не ним особисто, а провокують на такі переживання інших, ці інші і намагаються з історії хоч не позбавленого кримінального таланту, а проте пересічного злочинця створити легенду.

Втім цих аспірацій виявляється достатньо лише для того, аби у підсумку постав роман про того, хто, попри зазіхання на легендарний статус, виявився негідним навіть гідної смерті, а тому спроба цих інших хоч якось облагородити постать Блоха була тим мінімумом, на який він тільки і міг сподіватися. Бо якби він сам спробував оприлюднити подібні претензії, то більш ніж на фарс розраховувати йому було би годі. Адже якщо уявити собі, що про оборудки Блоха розказував би він сам, то потенціалу цієї історії вистачило б хіба що на довге оповідання чи принаймні на коротку повість про походеньки крутія, але точно не на роман про людину-легенду.

Разом з тим і з романом про людину-легенду теж не зовсім склалося, чи, точніше, не склалося зовсім. Не склалося через ниций фінал і ганебну смерть. Проте ницого фіналу і ганебної смерті цілком вистачило на роман про ниций фінал і ганебну смерть протагоніста, що його таким намагалися представити інші, мабуть, справжні головні герої – зокрема, Кловський та Лізка, які невірогідну колізію, що пов'язала власне цих двох персонажів, спробували приховати за непереконливою розповіддю про буцімто великого Блоха.

«Невблаганний знак» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Про можливу доречність запропонованої вище аналітики частково свідчить і роман «Знак Саваофа», у якому, з одного боку, репрезентовано чергову спробу поміркувати про високе і вічне, а з іншого – зображено ниций герметичний простір маленького містечка, животіння якого – щоправда, нібито освяченого певним вищим порядком – визначається безчассям. Чи, точніше, міжчассям, маркованим 1991 роком [Ульяненко – 2013 (2): 95], що, зрештою, корелює не тільки із відсутністю часів, а й, либонь, із ще гіршим – із проваллям у темпоральну безодню, що розкрилася між однією епохою, яка скінчилася, та іншою – ще не розпочатою.

Натомість, повертаючись до згаданого вищого порядку, необхідно ствердити, що його зумовлено як назвою твору, що промовляє до влади Бога-Отця, так і повсякчасною присутністю у книзі тих персонажів, які і за покликанням, і з меркантильних міркувань, і за своїми, так би мовити, посадовими обов'язками мали б забезпечувати «і силу, і славу <…> нині і повсякчас, і на віки вічні. Амінь».

Втім проблема якраз і полягає у тому, що ті, на кому спочивала ця неабияка відповідальність, своєю ганебною поставою були просто безнадійно не здатними спростувати тій почесній суспільно-релігійній місії, яка на них покладалася.

Причому особливу увагу звертає на себе передусім просторовий аспект, бо, незалежно від того, чи йдеться про отця Лаврентія, персонажа, на загал, цілком позитивного, але все ж таки клятвопорушника, який змінив релігійну конфесію; чи – про Льопу, себто «Лева Достопочтенного» [Ульяненко – 2013 (2): 131], пресвітера секти мормонів; чи – про хтивого збоченця та вбивцю отця Авакумія або ж про молоденького батюшку Єпіфана, що, наприклад, у молитвах своїх «просив у Творця смерті ворогів Великої Росії, особливо щоб він своїм перстом покарав Папу Римського, усіх уніатів, проклятих бандерівців,

мельниківців, петлюрівців, націоналістів, Америку», – отже, об'єднує їх те, що усі вони перебувають у Соснівці, будучи як породженням цього сумнівного простору, так і певною мірою формуючи оний.

І у результаті соснівці «приймали бік православного батюшки, бо на них магічно діяли слова Велікая Росія, а ще тому, що пастир приходу Єпіфаній залюбки, за добре ставлення відпускав гріхи і благословляв найзапекліших безбожників, яким з нудьги чомусь надумалося влізти під хрест» [Ульяненко – 2013 (2): 233].

Своєю чергою, ніби на противагу представникам антидуховного духовенства це якраз соціальні маргінали, як-от, наприклад, Андрюха Лямур, намагаються хоча б поставити складні онтологічні питання про сенс життя і місце людини у цьому світі. Але фундаментальна несумісність їхніх метафізичних зацікавлень зі злочинною практикою і обмеженим в усіх сенсах простором, у якому час застиг, як здається, чи не назавжди або пірнув у безодню міжчасся, – все це змушує дійти певного висновку.

Зокрема, якщо у попередніх романах шлях з'єднував початок і кінець шляху, а також всотував у себе простір, то у романі «Знак Саваофа», навпаки, це простір якось навіть байдуже і нудно всотує і усі шляхи, і усіх тих, хто рухається або робить вигляд, що рухається цими шляхами. Щобільше, у цьому просторі тоне навіть знак Саваофа і, мабуть, захлинається він сам, адже чим ще можна пояснити приречену загибель не тільки Андрюхи Лямура, а також і тієї, хто замовив його вбивство, себто Ілони?!

Таким чином, можна ствердити, що і цей роман постає на протиставленні високих зазіхань окремих персонажів і їхньої об'єктивно-суб'єктивної нездатності подолати той мізерний простір, у якому вони не тільки змушені функціонувати, а який вони приречені формувати разом із понурою та невибагливою більшістю.

«…Чому в мені воно сидить?» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

За такої перспективи роман «Дофін Сатани» набуває несподіваного сенсу остільки, оскільки образ маніяка Білозуба фактично надається на інтерпретацію як образ того, хто намагається подолати будь-які обмеження. Зокрема,

- релігійні, внаслідок чого рушійною, сказати б, силою, що спонукає цього персонажа переступити через кров, стає з'ява у його свідомості «Ангела», який «був дуже гарним <…> видавався жіночим з лиця <…> найчарівнішим створінням у світі», і «думка, що небожитель завітав до нього, струсонула Івана гордістю, а потім страхом, наче по нього прийшла сама смерть»;
- гуманістичні, адже жорстокі вбивства, які він чинить, принаймні у тій частині, що передусім стосується дітей, просто виходять за межі уявлень про елементарну людяність;
- сексуальні, тому що коли він оволодів жінкою, яку попередньо зранив ножем і яка спливала кров'ю на тлі трьох обезголовлених трупів, у тому числі і її чоловіка, то тоді стає зрозуміло, що навіть у найповнішому переліку зафіксованих парафілій такий різновид знайти буде неможливо;
- гендерні, коли на певному етапі особистого кривавого шляху Білозуб виявляє свою бісексуальну природу і стає коханцем гомосексуала Річчі;
- психологічні, пов'язані зі знайомством із надзвичайною жінкою з незвичайним ім'ям – Ліліт, «романтичн[ою], багат[ою], красив[ою]», з «інш[ого] світ[у]», адже «вона розуміє його. Вона розумна жінка. Вона відразу вирізнила і визначила, що він не простий чоловік. А непорозуміння зітре час. Це в його силі», тощо.

Водночас сенс образу полковника Ракші, навпаки, визначається тим, що цей персонаж намагається зберегти нице статус-кво, як, до речі, і Ромодан, якому дають вбити Білозуба, бо «кримінальний авторитет», попри свою буцімто маргінальність та перебування нібито за межею, насправді виявляється частиною мізерного

простора, і його особисте знайомство із міністром-генералом тільки доводить цей факт.

Видається також прикметною наведена вище згадка і про час, тому що уповання на можливі майбутні зміни свідчать, либонь, про інстинктивне розуміння Білозубом свого позатемпорального існування, зумовленого тими ріками крові, які проливає цей нелюд. Це пов'язано з тим, що смерть є найефективнішим та, безумовно, універсальним способом на переривання, а у крайньому варіанті – на заперечення темпоральності.

Сказати б інакше, смерть панує винятково у просторі власне тому, що вона із невідворотною фатальністю елімінує час із цього простору, а отже, простір, будучи позбавленим життя, закономірно втрачає і свій часовий вимір.

«...Смерть, як красива оправа життя...» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

Разом з тим здається, що усі наступні романи, а са́ме: «Там, де Південь» і «Жінка його мрії», «Серафима» і «Софія», «Ангели помсти» і навіть «Квіти Содому», – це романи, домінацію простору в яких забезпечують жнива, що їх на сторінках цих творів теж влаштувала са́ме смерть.

Так,

- якщо зважити на провідні теми викладених у романах «Серафима» і «Софія» історій, то можна зробити висновок, за яким у цих книгах фактично відтворено дуже схожу із романом «Дофін Сатани» колізію, що її зміст визначають дві героїні, які заподіюють численні смерті іншим персонажам. Відмінність між Серафимою і Софією полягає тільки у тому, що Серафима так само, як і Білозуб, вбачає у своєму шляху певну місію, від виконання якої вона не може, та й не хоче відмовлятися. Натомість Софія вбиває без жодних виправдань та пояснень, демонструючи разом зі своїми поплічниками, далебі, істинну природу людини. А тому, либонь, цілком закономірно, що, вичерпавши можливість виконувати цю свою місію, Серафима просто і без жодних види-

мих на це причин припиняє своє фізичне існування, а Софія, переставши вбивати і не змігши вбити саму себе, продовжує животіти, хоч і не бачить у цьому жодного сенсу;

- у романі «Там, де Південь» про відповідний характер хронотопу свідчить мертва голова Біби, обертання подій навколо якої, вочевидь, позбавлено темпоральності, про що свідчить і одна з фінальних сцен роману, що її зображено не наприкінці, а на початку цього твору;
- аналогічний кшталт хронотопу притаманний і роману «Квіти Содому», у якому вже, щоправда, із виразними сардонічними конотаціями сюжетний стрижень утворює також відтята голова – цього разу народного депутата Тоцького. Але і у цьому разі, як і у разі зі Штурманом, протагоністом-оповідачем роману «Там, де Південь», протагоністка-оповідачка Фанні Ліхтенштейн внаслідок цієї макабричної смерті теж отримує можливість вирватися за межі цього, сказати б, мортуально зумовленого простору;
- у романі «Жінка його мрії» численні смерті, які трапляються з персонажами твору, також кожного разу позбавляють простір, що у ньому періодично хтось гине насильницькою смертю, темпоральної вкоріненості та ніби повертає час назад, ще і у такий спосіб цілковито позбавляючи його актуальності;
- у романі «Ангели помсти» мортуально зумовлений простір взагалі набуває єдино можливого сенсу в тому плані, що більшість центральних персонажів існують тільки заради того, аби врешті-решт померти чи бодай, як-от, наприклад, Таня і Гриша, спочатку погратися деякий час зі смертю у піжмурки, а потім все одно наказати довго жити.

Таким чином, підсумовуючи запропоновані вище міркування, можна зробити декілька висновків, зокрема,

- по-перше, «мистецтво перетворює часові виміри об’єктивної дійсності в складну художню систему, в якій невід’ємним чинником є художній простір» [Олійник – 2010: 70];

- по-друге, хронотоп, за Н. Копистянською, і справді є не лише жанротворчим, а й змістовим, структурним і філософським чинником, що «бере участь у створенні тексту (внутрішньотекстовому напруженні), у створенні підтексту (напруженні між текстом і підтекстом), у закладанні кодів надтексту, перекодуванні, апеляції до досвіду і уяви читача» [Копистянська – 1993: 172];
- утретє, «у функціонуванні художнього простору чітко прослідковується зв'язок з людиною, його [простору] антропоцентричність» [Мельник – 2015: 153];
- учетверте, «художній простір не є пасивним вмістилищем героїв і сюжетних епізодів. Співвіднесення його з дійовими особами та загальною моделлю світу, створюваною художнім текстом, переконує в тому, що мова художнього простору – не пустотіла посудина, а один із компонентів загальної мови, якою говорить художній твір» [Лотман – 1988];
- уп'яте, «свої найповніші тріумфи "просторовість" святкує у романі, який із цієї точки зору може розглядатися і як найбільш досконала модель просторових відношень у художньому тексті, і як та сфера, де "просторовість" знаходить для себе все нові і нові відображення та образи» [Топоров – 1983: 284].

Відтак є достатньо підстав, аби зазначити, що сформульовану на початку підрозділу гіпотезу можна вважати підтвердженою, бо у хронотопі творів Олеся Ульяненка простір і справді домінує над часом або, сказати б інакше, відтята голова, наприклад, Тоцького – це не жахлива макабрична метафора, це тілесна репрезентація часу за посередництвом просторового об'єкту. А така диспозиція, своєю чергою, детермінує й антропологізацію дискурсу через його утілеснення, і представленість тілесно зумовленої образності, і романізацію цього дискурсу, коли навіть сумнівні у жанровому сенсі тексти все ж таки набувають відповідний, себто романний, статус.

* * *

Врешті-решт, отримані у підсумку результати дозволяють також ствердити, що час, безумовно, присутній у романах письменника, вимірюється все ж таки простором, ще й у такий спосіб додатково онтологізуючи історії буцімто ницих постатей, які функціонують на мізерному просторовому тлі, що, втім, трансформується на вагомий змісто- і структуротворчий чинник та забезпечує, з одного боку, поставання своєрідного і неповторного стилю Олеся Ульяненка, а з іншого – основу для складних, суперечливих та контроверсійних проблематики і топіки, численні аспекти яких будуть розглянуті у наступних двох розділах.

РОЗДІЛ 2.
ПРОБЛЕМАТИКА,
АБО «СКЛАДНІ» МІСЦЯ

ВСТУП ДО РОЗДІЛУ 2

Традиційно, – наприклад, за А. Есалнек, – проблематику розуміють як «сукупність тих акцентів, тобто тих сторін зображуваної дійсності, до яких привернуто увагу читача шляхом підкреслення їх за допомогою використовуваних у літературі зображально-виражальних засобів» [Есалнек – 1985: 67].

А, на думку авторів українського підручника з теорії літератури, «вагомість проблематики твору визначається мірою та рівнем довершеності втілення в ньому загальнолюдських цінностей буття як таких або ж у їхньому соціальному вияві» [Галич – 2005: 117].

Натомість А. Єсін взагалі вважає, що «проблематику можна назвати центральною частиною художнього твору, тому що у ній, як правило, і вміщено те, заради чого ми звертаємося до твору – унікальний авторський погляд на світ» [Єсін – 2000: 28].

Отже, узагальнюючи, можна сказати, що проблематика у літературі визначається як через відношення автора до зображуваного, так і через ставлення реципієнта до зображеного, а також і через солідарність або ж несумісність автора та реципієнта у їхніх спробах сприйняти та осмислити складні питання, пов'язані із людським буттям.

Своєю чергою і внаслідок того, що на сьогоднішній день питання про типологію проблематики залишається остаточно не розв'язаним [див. про це Єсін – 2000: 29], я вирішив скористатися власним прецедентом, створеним у першому розділі, і вдатися до вибірково-суб'єктивного підходу також і у другому розділі, який і буде присвячено аналізу проблематики романів та повістей Олеся Ульяненка.

Обрання окресленого підходу зумовлено тим, що, по-перше, аналізовані твори є проблемними вже просто із самої засади, тобто через те, що це романи і повісті Олеся Ульяненка.

По-друге, чисельність проблем, наявних у прозі такого письменника, як Олесь Ульяненко, навряд чи піддається обчисленню.

Утретє, мені важить не тільки екстенсивний характер актуального дослідження, а, вочевидь, його інтенсивне спрямування, завдання якого полягає, зокрема, й у тому, аби визначити загальні закономірності та обґрунтовані тенденції.

Учетверте, кожен із обраних різновидів проблематики стосується якнайгостріших буттєво-антропологічних питань, і вже тільки тому заслуговує на увагу.

І, нарешті, уп'яте, усі обрані для аналізу проблеми притаманні більшості романів та повістей письменника.

Таким чином, в актуальному розділі передбачається заглибитися в аналіз національної проблематики і проблематики бунту, а також тілесної, гендерної, гомосексуальної і сексуально-перверсійної проблематики остільки, оскільки кожен із цих різновидів окремо і всі вони разом у суттєвий спосіб корелюють із особливостями стилю письменника та надають його художній спадщині неповторний і своєрідний штиб.

ПІДРОЗДІЛ 2.1.
НАЦІОНАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА

«Відсутність ілюзії породжує іншу»
(Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»)

На перший погляд може видатися, що спрямована на пошуки універсальних онтологічних сенсів глибока філософська вкоріненість творчості Олеся Ульяненка позбавляє чи, принаймні, послаблює національну виразність його книг.

Буцімто суперечить національній автентичності і скандальний характер більшості його творів, у яких зображено у кращому разі звичайних покидьків та нікчем, а в гіршому – справжніх монстрів у людській подобі.

Отже, проблема полягає у тому, що національна літературна традиція, зображаючи пригнобленого українця, представляла потворами – цілком, зрештою, виправдано та справедливо – переважно гнобителів. Та якщо серед останніх навіть і з'являвся персонаж на прізвище не Маюфес, а Пузир, то і тоді образ Терентія Гавриловича просто вважався прикрим і поодиноким винятком, який лише підтверджував правило, позаяк це все одно жодних позитивних рис образу того ж таки Маюфеса не додавало.

Натомість Олесь Ульяненко послідовно і радикально порушує цю традицію, найчастіше змальовуючи в образах численних та різноманітних негідників, або, сказати б виважено, далеких від ідеалу постатей, все ж таки українців.

Врешті-решт, якщо взяти до уваги рації, наприклад, І. Вечоркіна, на думку якого національну ідентичність українця, принаймні «в українських художніх текстах другої половини ХХ ст.», репрезентують і «при цьому зберігають свій первісний ментальний код образи хати (уособлює батьківщину, родину, пам'ять і традиції родоводу), матері (символізує всепрощальну любов до дитини, чекання, прихисток від бід, образ позначений карбом важкої

жіночої долі), во́рона (лиховісне знамення, столітня мудрість), коня (товариш у праці й бою, розумна й віддана тварина), соняшника (життя, кохання, добробут, окраса довкілля), грушевих і яблуневих дерев, їх падалок (знак хазяйновитості, благополуччя, окраса обійстя), деякі інші образи» [Вечоркін – 2014: 228], – то і за окресленої перспективи є цілком зрозумілим, що образність, характерна для творів Олесь Ульяненко, за жодних обставин не вписується у відповідний «ментальний код». І для цього, либонь, достатньо згадати хоча б образ «мами Алли» – матері протагоністки роману «Квіти Содому» Фанні Ліхтенштейн, стосовно якої, себто «мами Алли», не якийсь там сентиментальний підліток, а дорослий та свідомий цинік Алекс ствердив, що «коли з'явилася Алла, щось терпке, з передчуттям катастрофи, наблизилося і велетенською почварою, як у дитячому кіно жахів, зазирнуло у наші широкі вікна і показало великого хєра» [Ульяненко – 2012 (1): 102].

Та, попри усе це, необхідно вказати ось на який парадокс: не тільки у прихильників, а й навіть у запеклих недоброзичливців творчості письменника ніколи не виникало ані найменших сумнівів стосовно національної приналежності його таланту. Щобільше, на думку Б. Пастуха, «письменник є загальновизнаним, культовим, фактично легендою літератури, який працював в чітких кордонах національного мислення, творив новий тип культури в художньому слові» [Пастух – 2013].

І дійсно, попри багатий життєвий досвід, який лише частково дався взнаки у деяких окремих зразках його малої прози і у романі «Софія», у переважній більшості романів та повістей Олеся Ульяненка події розгортаються винятково на вітчизняних теренах – і у «Сталінці», між іншим, також. Бо коли, наприклад, Йона втікає з божевільні, але опиняється у рабстві, то потрапляє він у рабство все одно у Криму, який Росія ще тоді не анексувала в України.

Зрештою, справа не тільки у тому, що топографічно усі події відбуваються в Україні – вони і топологічно, безумовно, приналежні до українського культурно-історичного простору, для якого характерними є, з одного боку, численні постколоніальні і пострадянські узалежнення та упередження, стереотипи і кліше, фобії та

страхи тощо, а з іншого – гримаси новонародженого суспільства, що борсається у недолугих спробах якщо не віднайти себе, то хоча б вижити за відмінних від попереднього досвіду умов.

Певно, ще й тому твори письменника сповнені вщерть жорстокістю, насильством і численними смертями, бо народження і становлення будь-чого нового, далебі, досить часто пов'язано із брудом та кров'ю. Разом з тим йдеться також і про руйнацію не тільки радянських, а й національних міфів щодо переваг українства, а точніше, того, що від нього залишилося після понад трьохсотлітньої неволі у московському ярмі і тривалого поневолення іншими державами.

«Гармидер зламаних звуків» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

Відтак очевидно, що національна проблематика творів Олеся Ульяненка зумовлена насамперед як драматичними процесами денаціоналізації, які даються взнаки і на зовнішньому, і, звісно, на внутрішньому рівнях, так і бодай відчайдушними спробами все ж таки чинити спротив втраті національної ідентичності, причому в епоху, позначеною виразними постмодерністськими тенденціями та нуртами.

Зокрема, стосовно зовнішнього рівня на думку відразу спадають, по-перше, численні випадки використання письменником суржику, а по-друге, так звані оніми, серед яких, окрім численних прізвиськ, переважають або імена-покручі типу «Горіка», якого взагалі-то нарекли Григорієм, або «Ракші», себто «ракла», чи різноманітні дивні, а чи й іноземні імена, як-от, наприклад, «Ліліт», «Іва», «Іванда», «Ліла», «Єва», «Фанні», «Марго», «Альма», «Йона», «Клоц», «Блох», «Мансур», «Магріб», «Алекс», «Абрахам Лі» і т. д.

Натомість внутрішній рівень потребує, безперечно, більш прискіпливої уваги. Так, насамперед необхідно зазначити, що зазвичай національна ідентичність репрезентується або безпосередньо, або опосередковано. За безпосереднім варіантом йдеться про зображення представника певного народу як такого: з усіма його –

переважно – чеснотами і – звісно, несуттєвими – недоліками. А за опосередкованим варіантом, як правило, пропонується сильветка, ґрунтована на протиставленні, у якому, «з одного боку», на думку О. Сухомлинова, дається взнаки «сегрегативний фактор, протиставлення, розділення, відчуження, а з іншого – поєднання, інкорпорація, нарешті, ототожнення» [Сухомлинов – 2012: 63], позаяк переваги за такого варіанту репрезентуються більш яскраво, а недоліки цілком втрачають на актуальності.

Втім другий варіант становить такий собі своєрідний двосторонній меч, який може бути занесеним не над тим, на загрозу кому можна було б позірно сподіватися. А тому, повертаючись до творчості Олеся Ульяненка, варто ствердити таке: мало того, що найчастіше письменник використовує другий варіант, – цей варіант до того ж реалізується тільки через одну дихотомію, яка стосується протиставлення українців і євреїв. Водночас про представників двох інших, традиційно, ще починаючи із часів Тараса Шевченка, антагоністичних щодо українців національностей – росіян і поляків, практично, принаймні у відповідному контексті, просто не згадується.

Отже, виникає дещо дивна і начебто неможлива ситуація, за якою українці у творах письменника постають як нація, що надається на ідентифікацію винятково через взаємодію із євреями. Втім частково про закономірність такої конфігурації писав Г. Грабович, який наголосив на тому, що «коло питань, охоплених формулою “єврейсько-українські взаємини”, значно відрізняється від тих, що входять до польсько-українських та російсько-українських» остільки, оскільки «протягом усього XIX ст. як українське, так і єврейське суспільство переживали процес формування національної свідомості та власної політичної ідентичності, а тому усвідомлено або, частіше, інтуїтивно зосереджували увагу на найістотніших питаннях національного існування та виживання, на “питанні питань”, що в обох цих групах стосувалося взаємин із політично панівним суспільством – російським (або польським) і тим самим відсувало в тінь питання будь-яких інших взаємин» [Грабович – 1997].

Якщо рухатися за логікою Г. Грабовича, то і в другій половині вже XX століття теж можна побачити багато спільного між ними, тому що утворення єврейським народом власної держави 1948 року та незалежність, проголошена українською Верховною Радою 1991 року, відділяє лише 43 роки. І тому це дозволяє говорити про певну подібність в аспекті державотворення, а також відстоювання свободи та суверенітету, особливо зважаючи на військовий спротив російській агресії, який Україна чинить з 2014 року і який за багатьма критеріями нагадує протистояння між арабським світом та Ізраїлем.

«Запахи карнавальної ночі» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Разом з тим взаємини між українцями та євреями у творчості Олеся Ульяненка розглядаються не тільки у глобальному контексті, як-от, наприклад, у романі «Вогненне око», один з центральних персонажів якого «напіввірменин-напівєврей» [Ульяненко – 2013: 51] «вільний доктор Шмулєвич, колишній військовий хірург, якого виперли зі служби за надмірну любов до чужого, читай: державного, майна, а саме – морфіну» [Ульяненко – 2013: 50], не вибираючи слів, безкомпромісно шпетить українців.

Зокрема, він, будучи, «по правді, не правовірни[им] іуде[єм], швидше вихрест[ом]» [Ульяненко – 2013: 112], тим не менш стверджує, що «ми даємо вам знання, а ви їх не берете, ви тільки похоплюєте гниленькі людські закони» [Ульяненко – 2013: 111–112], бо «ви не навчилися зі страхом дивитися на небо. Ви відчуваєте лишень земний страх, а тому приходять такі, як я, приходять інші народи і вчать вас, хоча те вчення нічого не приносить... І кажу, що ви 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. 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» [Ульяненко – 2013: 113].

Та і це ще не все, оскільки, на переконання Шмулєвича, українці «нічого не навчилися, не взяли в іудеїв <…> нічого не навчилися у пейсатих рабинів», а, навпаки, як «немічні діти, взяли тільки зло, яке приносить усякий інший народ, коли приходить на чужу землю <…> навчилися у євреїв плакати, а не боротися <…> не навчилися терплячості, а взяли волячу покірність» [Ульяненко – 2013: 117].

Прикметно, що Лящ, який теж, крім Віталія, був слухачем усіх цих національно-політологічних філіппік, сказати б, від Шмулєвича, пізніше намагався на свій спосіб повторити їх. Та коли він у певний момент пиячив у якійсь кнайпі і «розрод[ив]ся новою тирадою», мовляв, «“хляки. Убогість <…> Це ваше засране хвалене козацтво...” – Тут дві пари дужих рук підхоп[или] Ляща разом зі стільцем, і він вил[етів], блиснувши масним задом штанів» [Ульяненко – 2013: 192–193].

Отож, можливо, це сталося тому, що, на відміну від Ляща, «Шмулєвич намагався примирити непримириме: воду і землю, повітря і чорну безодню; з’єднати два народи, протилежні, але пов’язані тугою линвою вічного, нещадного пошуку справедливості, віддаючи однакові молитви, прокльони, простягаючи руки до неба, так і не втямивши простої банальності – розбите на друзки ніколи не з’єднається людиною, але кожна душа може віднайти противаги, в тій залежності, яким шляхом вона обрала йти – манівцями? прямо?» [Ульяненко – 2013: 57–58].

Щобільше, не лише «покривджений життям Шмулєвич», а «і юний Віталій в один голос, не слухаючи один одного, волали з горлянки про ту плекану, очікувану народом справедливість» [Ульяненко – 2013: 50–51], таким чином, несамохіть повторюючи риторичне запитання із патетичного вірша Лесі Українки з промовистою назвою «І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!», а са́ме: «І доки рідний край Єгиптом буде?»

Своєю чергою, стосунки між українцями та євреями розглядаються у творах Олеся Ульяненка також і на рівні архетипів – зокрема, у «Зимовій повісті», у якій поряд з архетипами «Генерала» й «Ката» змальовано і архетип «Жида». Причому не викликає сум-

нівів той факт, за яким якщо наявність у творі двох перших архетипів зумовлена сюжетною доцільністю через протистояння і з «Генералом», і з «Катом» протагоніста-поета, а наразі інсургента, що пожертвував своїм життя заради звільнення країни від тирана та його посіпак, то актуальність останнього архетипу обґрунтовується передусім, мабуть, метафізично.

Здається, проте, що тут, крім усього іншого, йдеться також і про національну ідентифікацію цього своєрідного дискурсу, бо не лише архетип «Жида», а й намагання головного героя знайти його для того, аби влаштувати з ним філософськи обтяжену дискусію, чи не найважливішою пуентою якої була думка «Жида» про те, що «краще померти триклятим жидом, аніж бути справжнім патріотом і загинути в ім'я того, чия назва – ніщо» [Ульяненко – 2017: 182], – намагання ці свідчать про цілком українську історію, яка в окресленому аспекті у дивовижний спосіб будується власне на діалектичному притягуванні – відштовхуванні.

«Протилежності притягують, наче за яйця, швидше до обставин» (Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»)

Та найчастіше шукані складні взаємини даються взнаки все ж таки у суто локальному сенсі, позаяк, за Г. Грабовичем, у цьому плані «можна розрізнити три головні моделі сприйняття євреїв та оповіді про них, моделі, що також можуть правити за основу періодизації єврейської теми».

Зокрема, літературознавець називає їх «стереотипною, соціально-моральною, або "реалістичною", та (це сполучення може здатися дещо парадоксальним) політично-етичною» моделями і зазначає, що «якщо на початку XIX ст. існувала лише перша модель, то наприкінці сторіччя співіснували вже всі три» [Грабович – 1997; про «єврейську тему» в українській літературі див. також Тарнавська – 2011, Шкандрій – 2009, Шкандрій – 2009 (1) тощо].

Сказати б інакше, перша модель передбачала тотальне упередження та ворожість, друга – співчуття і суспільну взаємодію, а третя – пошуки можливостей для зацікавленого взаєморозуміння та співпраці.

Отже, у романі «Вогненне око» відтворено і справді усі три моделі, починаючи із традиційних звинувачень, до яких вдається все той же Лящ, що під час спільної пиятики на кошт Шмулєвича «розплакався» і «закричав, обтираючи ведмежими лаписьками сльози: "Ти, суко, п'єш нашу кров, щоб ми циндрили у наших матерів!"» [Ульяненко – 2013: 114]. І продовжуючи, натомість, вже згадуваними вище епізодами стосовно солідарності Віталія зі Шмулєвичем та недолугими спробами Ляща наслідувати останнього, а також ще не згадуваними подіями, пов'язаними з першим коханням Віталія до Люськи Фішер, почуття до якої він сприймав як національну зраду, яку (Люську Фішер) він, врешті-решт, зґвалтував і на сестрі якої багато років потóму він одружився.

Не менш цікаво відповідні перипетії репрезентовано і у романі «Сталінка», що у ньому фігурують представники сім'ї Бушгольців, один з яких, будучи пацієнтом тієї самої божевільні, що і Лорд, по-перше, допомагає цьому протагоністу, забезпечивши його «циклодолом», завдяки якому Лорд став хоч «наполовину розгальмованим» та у результаті спромігся на втечу.

По-друге, Бушгольц теж демонструє схильність до візіонерства, а тому «Лорд останнє що почув з його уст: "Ех, куда бєжать?.. куда бєжать… страна вєчних дураков і поетов… Бєрєжот же вас Ієгова, да, страна поетов і дураков…"».

І, нарешті, утретє, одним з найближчих та найвідданіших посіпак Горіка Піскарьова виявився «Вовка Передєлмешка, син аптекаря Мойші Абрамовича Бушгольца, сімнадцяти років від уродин», якого, проте, вбили внаслідок війни між бандами, що її точила «бригада» Клика, і батько якого якраз і був тим Бушгольцем, що його постать у такий суттєвий спосіб позначилася на долі Лорда.

Своєю чергою, у романі «Богемна рапсодія» цю тему представлено дещо інакше, сказати б, комбіновано, тому що стереотипна модель дається взнаки у питанні Клоца до Клюнова, чи той, бува,

«випадково не жид?» Бо ж, мовляв, Костя «сам повинен розуміти, як [якісь невідомі] ті ставляться до жидів» [Ульяненко – 2017: 233]. Проте інші дві моделі реалізовано не через образ єврея, а через споріднений з останнім образ «цигана».

Так, передусім персонаж, якого ідентифіковано як «цигана», перебуває за межами свого етнічного соціуму, оскільки він «був колись вожаком, а… А потім перехрестився чи ще щось там, ну, да, точно перехрестився <…> місцевий батюшка ще хрестив його, та зп'яну дав якесь чудернацьке ім'я» [Ульяненко – 2017: 285]. Тож у будь-якому разі подібність до вихреста Шмулєвича є очевидною.

Крім цього, «цигана» у «позапрошлому році, ні, ще пізніше, здається, забрали в божевільню» [Ульяненко – 2017: 285], а тому схожість зі «старим Бушгольцем» теж є незаперечною.

До того ж «циган» хоч і грає не на скрипці і не на бандурі, а «на сопілці» [Ульяненко – 2017: 243], однак це теж може опосередковано вказувати, щонайменше, на певні амбівалентні сенси.

І, нарешті, постать «цигана» майже повсякчас супроводжує пересування Кості простором роману, а на додаток, як це з'ясовується з їхнього короткого діалогу, ще і застерігає Клюнова від небезпеки та намагається також висловити і якісь, далебі, метафізичні сенси, пов'язані з історією загадкової «каплиці» [Ульяненко – 2017: 288–289].

Все це дозволяє припустити певний паралелізм між образами художника та бездомного сопілкаря, що також підтверджується передчасною загибеллю «цигана» через те, що «прорвало дамбу, вода пішла з озера <…> да-а-а, ото, один – насмерть <…> циган із собакою» [Ульяненко – 2017: 297], – загибеллю, яка пророкує скору кончину і Кості Клюнова.

Та найголовніше, що якщо «традиційними для українського фольклору образами, [які] зберігають свій первісний код і в авторських художніх творах, є, приміром, циган, циганське – як символ обману у свідомості українця» [Вечоркін – 2014: 224], то тоді треба визнати, що Олесь Ульяненко, безумовно, заперечує і цей стереотип.

«Ангели, які зійшли зі сторінок книг, випурхнули у життя демонами» (Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

Натомість у романах «Син тіні», «Знак Саваофа», «Дофін Сатани», «Жінка його мрії», «Ангели помсти» та «Софія» про євреїв, причому у негативному ключі відповідно до стереотипної моделі, ледь згадується. У романі «Серафима» про євреїв не згадується взагалі, а у романі «Хрест на Сатурні» найближча подруга матері головних героїв Анни Щербак «Еля, Елеонора Лівшиць» [Ульяненко – 2004: 4], виконує роль повноправного, важливого і навіть необхідного члена цієї бідолашної родини, незрадливо залишаючись з ними до самого кінця.

Щось подібне можна сказати і про роман «Перли і свині», у якому протагоніст-оповідач Лісовькі зізнається, що «єдиний [його] товариш – єврей, що не знає рідної мови і відхрещується від своїх сородичів і одноплемінників» [Ульяненко – 2015 (1): 28].

А ось стосовно роману «Квіти Содому» необхідно зазначити, що він певною мірою побудований на, сказати б, юдофілії, чи то пак на філосемітизмі, оскільки протагоністка цього твору, либонь, на знак протесту проти своєї монструозної «мами Алли» сама себе назвала не менш химерним – звісно, в українських соціокультурних умовах – ім'ям та прізвищем – «Фанні Ліхтенштейн».

Втім «чи були у Фанні єврейські корені, за які вона так чіпко трималася, хоча б у власних фантазіях, так довести і не вдалося». Проте «чомусь вона вперто вірила, що ім'я Фанні і прізвище Ліхтенштейн са́ме єврейські, а тому вона на зло усьому світові носитиме його…» [Ульяненко – 2012 (1): 88]. При цьому пояснює дівчина свій вибір цілком банальними причинами, стверджуючи, що її, мовляв, «один тип врятував. І він був євреєм» [Ульяненко – 2012 (1): 97].

Здається, однак, що Фанні говорить це тільки тому, аби їй просто дали святий спокій, бо справжні причини переплелися у надто складний клубок, пов'язаний передусім з інстинктивним бажанням дівчинки заховатися в дитячу ілюзію від божевільного світу,

аби хоч якось дати собі раду у ньому. І вигадана номінація, та ще й така багата на численні алюзії і ремінісценції, починаючи з легендарної Фанні Каплан, що буцімто стріляла у «вождя світового пролетаріату» Володимира Леніна, і закінчуючи карликовим князівством Ліхтенштейн, приблизно тридцять п'ять тисяч громадян якої проживають на ста шістдесяти квадратних кілометрах, що загубилися десь між Австрією та Швейцарією, – отже, ця екзотична номінація, либонь, якнайкраще надається для досягнення відповідної мети.

А ця мета, полягає у тому, що маленька самоназвана буцімто єврейка Фанні стала на смертельну прю не з якимось абстрактним жорстоким світом, а зі світом цілком конкретним – українським, уособленим, зокрема, в образах як тієї ж «мами Алли», що «була чистокровною київською мажоркою» [Ульяненко – 2012 (1): 88], так і «са́мої чистої води пролетарі[я] житомирських лісів» [Ульяненко – 2012 (1): 205] депутата Тоцького.

Отже, у зображенні проаналізованих вище стосунків між українцями та євреями дається взнаки передусім несамовита суперечливість та непослідовність цих взаємин. Але разом з тим можна зробити і декілька більш предметних висновків щодо національної ідентичності українців, якою, безперечно, і переймається Олесь Ульяненко.

Відтак протиставлення українців з євреями у творчості письменника, з одного боку, спрямовано передусім не проти євреїв, а власне проти українців. А, з іншого боку, намагання хоча б трішки загальмувати процес денаціоналізації і остаточної втрати національної ідентичності у парадоксальний спосіб ґрунтується на тому, як євреї сприймають українців, а не навпаки.

Сказати б інакше, у цьому контексті не має принципового значення, добре чи погано говорить про українців Шмулєвич – набагато більш важливим є факт, за яким йому небайдужа їхня доля, бо його нарікання на адресу українців об'єктивно свідчать про актуальність останніх, а, щонайголовніше, і про певну перспективу для них. Адже коректно і доцільно картати можна тільки тих, хто є. А якщо вони є, то і шанс на подальше існування, принаймні теоретично, теж залишається.

«В очікуванні чогось

неймовірного приходить казна-що»

(Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

У будь-якому разі не залишається жодних сумнівів стосовно того, що проблема ідентичності взагалі і національної ідентичності зокрема позначена неабиякою складністю, а тому варто хоча б побіжно викласти [за Козловець – 2009] основні моменти, які детермінують цю складність.

Отож «поставлена у філософії XX ст. проблема ідентичності вирішувалася в руслі різних, навіть протилежних підходів». Так, «в екзистенціалізмі знаходження людиною ідентичності вважалося можливим за допомогою створення власного проекту існування.

А. Камю, К. Ясперс розглядали ідентичність через аналіз механізму, що лежить в основі процесу самоідентифікації. У центрі уваги [М. Гайдеґґера] була індивідуальність, [а] безпосередня екзистенція[, – на думку німецького філософа, –] реаліз[овувала]ся в акті вільного вибору власного буття».

Своєю чергою, «філософи-антропологи виступили з різкою критикою суб'єктивізму екзистенціалістів та їх нехтуванням досягнень конкретних наук, що досліджували поведінку людини. М. Бубер, А. Гелен, Г. Плеснер, М. Шеллер та їх послідовники відзначили розмаїтість у типах поведінки людей і на засаді цього зробили висновок про необмежену адаптивність індивіда до свого соціального оточення.

У постструктуралістсько-герменевтичній перспективі в цілому дискурси ідентичності стали дієвим засобом перегляду спадщини класичної і частково некласичної філософії, а ідентифікація почала трактуватися як практика означення і самоусвідомлення індивідуальності, яка конституює людину як "Я" в її відмінності від "тіла" і "особи" через обмеження вибору з розмаїття можливого. Загалом у постклясичному дискурсі ідентичність постає не як реальність, яку можна зафіксувати, а швидше як процесуальність» [Козловець – 2009: 19].

Натомість, «за висловом Ф. Джеймісона, постмодерністський суб'єкт розпався на потік ейфоричних енергій, фрагментарних та непов'язаних, і не володіє більше тією глибиною, субстанціональністю, когерентністю, які були ідеалом і досягненням особи епохи модернізму» [Козловець – 2009: 20]. «Ідентичність, за Е. Гіддденсом, – це континуальність у просторі і в часі, а самоідентичність – це континуальність, котра рефлексивно інтерпретується діючою особою (agent). І ідентичність, і самоідентичність не даються у процесі діяльності, а створюються і підтримуються у рефлексивній активності повсякденного життя» [Козловець – 2009: 29].

Разом з тим «сучасний канадський філософ Ч. Тейлор, роботи якого вже стали органічною складовою європейського філософського дискурсу, обґрунтовує характер ідентичності діалогічним і морально-онтологічними чинниками» [Козловець – 2009: 30].

А «отже, сучасні підходи до ідентичності ґрунтуються на визнанні декількох тез. По-перше, ідентичність не повинна сприйматися як щось статичне: за своєю природою вона є динамічною системою. Це означає, що жодна з форм ідентичності не є остаточно завершеною, як і постійно стабільною. По-друге, [актуальною є] відмова від уявлення про ідентичність як монолітну цілісність і утвердження замість цього гетерогенності, "множинності" сучасних ідентичностей. По-третє, ідентичність не повинна сприйматися як конгломерат різних компонентів. Це передусім більш-менш інтегрована символічна структура, яка має до того ж часовий вимір (минуле, сучасне, майбутнє), який забезпечує впевненість у тяглості (континуальності) та стійкості цієї структури <…> Почетверте, не слід протиставляти індивідуальні та колективні ідентичності. Всі ідентичності є індивідуальними, але немає індивідуальних ідентичностей, які були б побудовані поза межами соціальних цінностей, норм поведінки і колективних символів».

«Коли ж ми говоримо про національну ідентичність, то» необхідно ствердити, що «у найзагальнішому вигляді під національною ідентичністю розуміють відчуття колективної належності до конкретної національної спільноти, її культури» [Козловець – 2009: 57].

Так, американська дослідниця Л. Грінфелд «називає п'ять найважливіших аспектів ідентитетів нації та національної ідентичності. По-перше, це людські переконання: нація існує доти, доки її члени визнають один одного як співвітчизників і прагнуть продовжувати спільне співіснування; по-друге, спільне історичне минуле, спільні обов'язки й уявлення про спільне майбутнє; по-третє, є спільні дії, тобто дійова ідентичність; по-четверте, постійне проживання в одній країні і, по-п'яте, спільні характеристики, які об'єднуються поняттям "національного характеру" і котрі формують загальнонародну культуру» [Козловець – 2009: 57–58].

«...Ті, що не знають, теж підуть у пекло» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Зрештою, замість усіх цих розлогих філософських мудрувань можна скористатися лише одним лапідарним та напівжартівливим висловом К. Г. Юнга, а са́ме: «Представникам однієї нації мають снитися одні й ті ж самі сни» [цит. за Козловець – 2009: 89], – аби ствердити, що представникам української нації у творах Олеся Ульяненка сняться і справді дуже схожі сни.

Частково про це йшлося у наведених вище пасквілях Шмулєвича. Але ще більше таких фактів можна знайти у рефлексіях самих українців. Зокрема, у романі «Син тіні» Лізка, розповідаючи про один з епізодів, що у ньому вони разом із Блохом, «обличчя» якого, до речі, «нагадувало українських аристократів» [Ульяненко – 2013 (1): 133], «сиділи на тісній кухні, сьорбали чай, заледве перемовляючись», водночас рефлексує із приводу того, що ось, мовляв, «така собі статистична українська родина, заміс міщанства й інтелігентності. Одним словом: ракли. Ні пришити, ні прилатати» [Ульяненко – 2013 (1): 119–120].

А доповнюють і поглиблюють цю сповнену самоіронією картину вже вкрай негативні враження ще одного зовнішнього спостерігача, цього разу єдиного у контексті творчості Олеся Улья-

ненка американця (єдиного живого американця. Бо інший американець: «Шльома Гульдсвод, американець за походженням. Єврей за кров'ю. Коротше, барига, антиквар і пропаща душа... У прямому сенсі цього слова...» [Ульяненко – 2015: 234] – згадується у романі «Софія», будучи вже мертвим) – колишнього конгресмена Германа Неймана, який безапеляційно стверджує, що «ці люди народилися тільки срати, жерти, стругати собі й ближнім гроби. Як водиться. Вони однакові з обличчя: пласкі, жовті, гнилозубі – коли їм вже за тридцять <…> Вони як один ненавидять державу, в якій народилися. Вони довели себе до відчаю нездійсненними ідеями. Це в них у крові» [Ульяненко – 2013 (1): 144].

У романі «Знак Саваофа» не надто привабливу соціально-національну картину поширено за рахунок опису економічної складової, що стосувалася, наприклад, «Андрюх[и] Лямур[а], який <…> був, вважай, піонером у <…> смердючих лабіринтах українського темного ринку, що називається бізнесом» [Ульяненко – 2013 (2): 216–217].

А у романі «Дофін Сатани» дійшло і до метафізичної, в засаді, національної візії України у, сказати б, виконанні полковника Ракші, якому, коли він опинився «в центрі перед пагорбом, священним, як і кожна могила, кожен смітник, кожен куточок цього міста, що ставало першопрестольним», «мурижить у мізках» таке: «вгорі Бог, внизу батьківщина», втім «батьківщина змагається з собою та інфляційною лихоманкою». Тільки «зараз всі українці, – проти кого воювати? Нема проти кого воювати, але знаходять і чавлять одне одного, аж мізки вилазять через всі дірки. Війна, знамо війна».

Натомість у романі «Софія» національна тематика виринає несподівано і вкрай драстично – на тлі педофільського сюжету, коли вітчим зґвалтував Софію майже на очах матері, яка перебувала в іншій кімнаті і у якийсь момент «пішла до холодильника, взяла кефір чи йогурт, розгорнула атлас "Золоті сторінки України" і так просиділа до самого ранку» [Ульяненко – 2015: 30].

Та найприкметнішим є те, що наприкінці цього твору з'являються деякі сторінки вже іншого, але, безумовно, україн-

ського атласу, бо йдеться, зокрема, про ретроспективні описи та розповіді про «центральну Україну» [Ульяненко – 2015: 229, 236, 244, 253], про «Київ. Район Лук'янівки» [Ульяненко – 2015: 232] і просто про «Київ. Параною» [Ульяненко – 2015: 239, 241], а також про «Південь» [Ульяненко – 2015: 241, 250, 257, 259], тобто про Миколаїв, і чомусь про республіку «Саха» [Ульяненко – 2015: 221, 223, 240, 249, 257], зрештою єдиний неукраїнський топонім у цьому списку.

Отож спільним для усіх просторових локусів у цьому романі, крім Якутії, є те, що в кожному з них насильницькою смертю гинуть декілька персонажів. А за такої перспективи на контрасті із екзотичною північною республікою, либонь, і у цьому разі йдеться про смертельну загрозу, якою характеризується український національний простір.

Прикметним видається і той факт, що у трьох позосталих творах, а са́ме: у романах «Ангели помсти», «Жінка його мрії» і «Серафима», – національну приналежність персонажів взагалі у жоден безпосередній спосіб не артикульовано. Втім непоодинокі згадки про українські топоси: наприклад, про Хорол [Ульяненко – 2012 (2): 15], або про київські локуси: зокрема, про Хрещатик [Ульяненко – 2013 (3): 37] чи про Софійську [Ульяненко – 2012: 106] або Європейську площі [Ульяненко – 2012: 184], – однозначно вказують, як на Україну, у якій розгортаються події романів, так і на смертельну небезпеку, яка чатує на мешканців цієї країни з боку їхніх співгромадян.

Однак і у цьому разі не обійшлося без парадоксу, адже виявляється, що ті, хто відповідають насиллям на агресію і насилля, таким чином, не тільки боронять себе від смерті, а і якщо не пручаються денаціоналізації, то принаймні виявляються причетними до утвердження своєї національної ідентичності власне через порятунок свого тілесно-фізичного існування.

Сказати б інакше та простіше, хто з них двох – Тоцький чи Фанні Ліхтенштейн є більш українськими – чистокровний житомирський уродженець і рафінований ґвалтівник-педофіл чи неодноразово, починаючи із дитячих років, зґвалтована беззахисна

дівчинка, яка сама собі обирає неукраїнське екзотичне ім'я, а проте за певний час мститься своєму кривднику?!

Звісно, з огляду на традиційно-цнотливу, ідеалістичну, а отже, застиглу позицію – жоден з них. Але якщо все ж таки робити вибір, зважаючи на динамічний, процесуально зумовлений, чи то пак дієвий, світ творів Олеся Ульяненка, спрямованих на пошуки складних питань в умовах постмодерністської невизначеності, то, безперечно, більшою за Тоцького українкою є Фанні Ліхтенштейн, яка змушена була так довго терпіти незугарні знущання, що замаскувалася під єврейку, аби врешті-решт не тільки завдати смертельного удару, а й вижити.

Звичайно, це складна і небезпечна стратегія, у рамках реалізації якої не усім може пощастити так, як пощастило Фанні. Проте чи є інший спосіб на подолання, якщо «зараз всі українці <…> але» са́ме вони «знаходять і чавлять одне одного, аж мізки вилазять через всі дірки»?!

Здається, що відповідь, яку можна почути із творів Олеся Ульяненка на це питання, полягає у тому, що за відсутності у національному просторі зовнішнього ворога – тільки за цієї, безперечно, умови! – постає необхідність чинити спротив самим собі. Або можна сформулювати цю думку ще й у такий спосіб: якщо хочеш вижити і залишитися українцем, то маєш не поступитися у борні за життя та національну ідентичність своєму ж співвітчизнику-українцю*.

Проте за окресленої перспективи постає необхідність звернутися вже до іншої проблематики – проблематики бунту, розгляду якої і буде присвячено наступний підрозділ.

* Про позачасову актуальність окресленої диспозиції свідчать і події, які характеризують внутрішньополітичну ситуацію в Україні як після президентських виборів 2010, так і 2019 рр.

ПІДРОЗДІЛ 2.2. ПРОБЛЕМАТИКА БУНТУ

«…Де гуляють протяги безконечності непочатого» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

У романі «Вогненне око» «Віталій збивається з лічби, неспроможний сплавити в одно події невловного часу <…> і тоді страх, жаский і лютий, змушує падати в невідомість сущого, битися об кригу першопричин усіх негараздів <…> [а] нікчемність власного існування, змучившись вкрай од *бунту* [тут і далі курс. мій. – Ф. Ш.], робить не гідним подиву власне себелюбство…» [Ульяненко – 2013: 215].

У повісті «Сєдой» «Іванда чекає. Вона слухає. Від цього помирають. Цього не позбутися. Біль і сверблячка між ногами. Такі чекання наповнюються ілюзіями й *бунтами*» [Ульяненко – 2017: 138].

У романі «Син тіні» «безпритульні вурки *збунтувалися*. Скопом вони зґвалтували доктора Оліховича, потім накинули шнурок від електропривода і повісили його, перед цим повідрізавши вуха і статеві органи <…> [І] мені невідомо, що врятувало нас у цій ситуації: провидіння, справедливість чи зло злучилося на мить з добром, щоб привести у рух божественну помсту?» [Ульяненко – 2013 (1): 142–143].

Вочевидь, список подібних цитацій можна продовжувати і далі, але здається, що наразі і цього більш ніж достатньо для того, аби зробити висновок, за яким проблематика бунту і справді є надзвичайно гостро представленою у творчості Олеся Ульяненка.

Зрештою, про це свідчить навіть побіжний огляд його романів та повістей, бо чи не у кожному з них у центрі або поблизу центру знаходиться персонаж чи персонажі, які виявляють свою, безумовно, бунтівливу вдачу. Крім цього, це не секрет, що бунтівний

характер був притаманний і самому митцю. А до того ж все це відповідає і національній традиції, яка з об'єктивних причин не втомлювалася століттями оспівувати не тільки національно-визвольну боротьбу чи змагання та революції, а й рух опришків, коліївщину і тому подібні протестні починання.

Отже, питання стосовно проблематики бунту полягає не у тому, чи є вона актуальною для спадщини письменника, а у тому, який сенс вона у собі містить і до яких наслідків це призводить, у тому числі з огляду на національно-традиційну зумовленість.

Так, у вступі до своєї нещодавно надрукованої монографії, присвяченої постаті Ліни Костенко, О. Ковалевський – ніби це не потребує додаткових доказів – пише про те, що «бунтівна складова українського менталітету відбивається у творчості Ліни Костенко цілою завершеною системою поглядів, яку можна назвати *філософією бунту*» (курс. авт. – О. К.) [Ковалевський – 2020: 6–7]. «…Причому цей бунт, – як вважає дослідник, – у колонізованому етносі переносився в площину ще й національного визволення, мав багатовекторний характер і вносив нове забарвлення в традиційне європейське трактування екзистенціального бунту» [Ковалевський – 2020: 8].

Із наведеними раціями важко не погодитися, але тільки у тій частині, яка, либонь, стосується видатної української поетеси, оскільки О. Коваленко ставить знак рівності між бунтом і боротьбою, що у разі конкретної літературної особистості, певно, і є можливим. Проте у дещо ширшому, а тим більше у філософському контексті тут навряд чи можна говорити про цілковиту подібність.

Принаймні славетні, сказати б, промоутери радикального заперечення або філософії бунту в особах, наприклад, маркіза де Сада чи Шарля Бодлера, з одного боку, та Ф. Ніцше або А. Камю – з іншого, з утвердженням такої синонімії, мабуть, посперечалися б, причому запекло.

Зокрема, навіть на лексико-семантичному рівні слова «боротьба» і «бунт» відрізняються доволі суттєво, тому що перше з них означає «сутичку, бійку, в якій кожний з учасників намагається подужати супротивника», «битву, бій», «вид спорту, єдиноборство»,

у переносному сенсі «зіткнення у свідомості людини протилежних думок, почуттів і т. ін.», а також «активне противенство, зіткнення між протилежними соціальними групами, станами, протилежними напрямами, течіями в суспільстві і т. ін.», «діяльність, що має на меті подолати або знищити кого-, що-небудь», і «діяльність, скеровану на створення, досягнення чого-небудь» [ВТС]. Натомість друге з них тлумачиться як «стихійне повстання, заколот» [ВТС (1)].

«...Чвари та інтриги вічні, як вірус чи блоха на шкірі собаки, якщо за ним не доглядати» (Олесь Ульяненко. «Перли і свині»)

Своєю чергою, очевидна відмінність цих понять дається взнаки і на рівні слововжитку, адже боротьба завжди передбачає супротивника, обов'язкову наявність антагоніста, без якого таке протистояння втратило б сенс і перетворилося власне на бунт, за словом Олександра Пушкіна, «безглуздий та нещадний».

Сказати б інакше, боротьба, на відміну від бунту, зумовлюється все ж таки конструктивним потенціалом, про що чи не найяскравіше свідчить зміст одного із діалектичних законів, сформульованих Г. Гегелем, – закону єдності та боротьби протилежностей, який, між іншим, розкриває джерело розвитку і, таким чином, детермінує народження і поставання нових сенсів, явищ та подій.

Певно, са́ме тому бунт довший час мислився передусім як явище деструктивне і як річ у собі, що спрямована на вивільнення надлишкової та нестримної енергії, а носії цих ідей вважалися просто божевільними і такими, які потребували ізоляції від суспільства, як-от, наприклад, згадувані вище маркіз де Сад чи Ш. Бодлер.

Разом з тим ситуація почала змінюватися, коли на авансцену світової філософської думки вийшов інший німецький філософ – Ф. Ніцше, бо його філософія, на думку А. Камю, насамперед і «обертається навколо проблеми бунта. Точніше, з цього вона і почалась», тому що, за Ф. Ніцше, «бунт постає з твердження "Бог помер"».

Проте, «всупереч переконанням його християнських критиків, Ніцше не виношував планів вбивства Бога. Він знайшов його мертвим у душі своєї епохи». І, щобільше, «він першим усвідомив велич цієї події і зробив висновок, за яким цей бунт призведе до відродження, тільки якщо ним керувати». А «будь-яке інше ставлення до бунту – чи то співчуття, чи то поблажливість, неминуче спричинить апокаліпсис». Й, отже, «Ніцше розробив не філософію бунту, а з бунту вибудував філософію» [Камю – 1990: 170].

Зрозуміло, що цитованого коментатора важко вважати особою незацікавленою, але, вочевидь, має значення все ж таки результат, а не позірність. Натомість результатом стала фундаментальна і засаднича філософська праця А. Камю з недвозначною назвою «Бунтівна людина», у якій французький філософ, а заразом і лауреат Нобелівської премії з літератури за 1957 рік цілком переосмислив семантику і філософію бунту, бо, на думку О. Руткевича, «“Бунтівна людина” – це історія ідеї бунта – метафізичного і політичного – проти несправедливості людської долі» [Руткевич – 1990: 17].

Так, особливо показово ця ідея далася взнаки у художньому аспекті, у зв’язку з яким А. Камю зауважив, що «творчість – це тяга до єднання і водночас заперечення світу. Але вона заперечує світ за те, чого їй не вистачає, в ім’я того, чим він хоча б інколи виявляється». І «бунт постає відтак по цей бік історії, у своєму чистому вигляді, у своїй первозданній складності» [Камю – 1990: 316].

До того ж, на переконання французького мисленника, це са́ме «мистецтво долучає нас до витоків бунту тією мірою, якою воно наділяє формою цінності, невловимі у потоці вічного становлення, але зримі для художника, який хоче викрасти їх в історії». І, як вважає А. Камю, найкращим, найбільш придатним формально-змістовим феноменом для досягнення цієї мети є роман, який «зароджується разом із бунтівним духом та виражає – в естетичному плані – відповідні бунтівні устремління» [Камю – 1990: 320], оскільки «роман – це передусім інтелектуальна вправа, що слугує підмогою для тужливого або бунтівливого почуття» [Камю – 1990: 325].

Сказати б інакше, у запропонованій філософській перспективі творчість взагалі і романна творчість зокрема вже за замовчуванням становлять спосіб на реалізацію бунтівних інтенцій, позаяк сам бунт і є нічим іншим, як онтологічно притаманною людській істоті внутрішньою незгодою і зі світом, у якому вона змушена животіти, і з самою собою, приреченою на те, аби констатувати необхідність такого животіння просто тому, що нічого іншого людським існуванням і не передбачається [див. про це також Власевич-Хоркава – 2013: 56].

Разом з тим окреслені суперечності визначаються А. Камю і як цілком абсурдні, позаяк «відчуття і усвідомленість абсурду виникають із зіткнення між стремлінням людини до щастя і невідповідністю для цього світу» [Река – 2013: 290; про філософію абсурду див. також Маловічко; Полюга – 2010 тощо], і на цьому тлі парадоксальним чином не тільки бунт, а й абсурд набувають продуктивного сенсу.

«Легкість пустоти» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

Принаймні у цьому можна легко переконатися, якщо звернутися до творів Олеся Ульяненка, у яких відповідні колізії взагалі у суттєвий спосіб зумовлюють зміст його літературної спадщини.

Наприклад, у романі «Сталінка» більш ніж очевидними є не тільки абсурдність брутально-тілесного існування, уособленого багатьма образами, але передусім, либонь, найбільш яскравого з них – образом Сьо-Сьо, «недотямкуват[ого] братик[а] Горіка, який народився двома роками раніше й не ріс – лоб вузький, щелепа крутішала, набирала загрозливого вигляду, – тандичив “У-У-У-У-У-У-У” <…> [і] однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні».

Не викликає також сумнівів і бунтівливий характер двох протагоністів роману, один з яких – Лорд, вдається до буцімто безнадійної втечі з божевільні, потóму потрапляє у полон до сучасних рабовласників, а втім і цього разу фактично ініціює відчайдушний

бунт, здобуває зброю і після звільнення водить інших утікачів «болотами, мочарами, серед якихось попелищ – скільки їх померло, скільки вижило?» – аби врешті-решт вижити і здобути свободу.

Натомість другий протагоніст – Горік Піскарьов, виявляє свою бунтівну вдачу дещо в інший спосіб, оскільки, будучи онуком представника формально правоохоронних, а насправді, звісно, карально-репресивних органів, себто сталінського НКВС, він (Горік) стає ватажком злочинного угрупування, чи то пак банди. Але згодом його починає гнітити цей суспільний статус, проте і навернутися на некримінальний спосіб життя він вже теж неспроможний.

І тому Горік обирає, мабуть, єдино можливий для себе вихід, який теж надається на потрактування у категоріях бунту, тому що коли його оточили «міліціянти», він замість того, аби покірно припинити опір, навпаки, «стріляє навпомацки – у людей, у собак; біжить вигнутим хребтиною степом, падає, зводиться, падає…» І закономірно наражається на те, що «псюрня, ухопивши волю, спущена людьми, жадібно глитає, рве людське тіло – щось лускає, тонка цівочка крові з-за вуха торує по шиї, за комір, сиплються міріади білих, синіх іскор, голова Піскарьова безвільно падає, переламавшись у шиї, опускається на плече чоловіку в шкірянці з погонами».

Не менш абсурдними виглядають і долі двох протагоністів з роману «Вогненне коло» – Віталія та Родика. Так, кожен з них, однаково усвідомлюючи безглуздість світу, намагається якимось чином дати собі з цим раду. Отож Родик відразу вибирає бунтівний шлях, втікаючи з дому і перетворюючись на завошивленого волоцюгу та безхатька.

Втім прикметно, що цей бунт після того, як хлопця ледь не зґвалтували і не вбили «двоє колишніх сектантських проповідників – Микола і Борис» [Ульяненко – 2013: 205], обертається на конформістську впокореність, позаяк Родик не просто доходить суспільно відповідальної, так би мовити, тями, а ще й перетворюється на представника консервативного істеблішменту, завдання якого якраз і полягає у тому, аби забезпечувати ось цю нездоланну несправедливість.

Натомість ще далі просунувся цим шляхом Віталій, який спочатку наполегливо і чи не до фанатизму намагається отримати прості відповіді на складні питання про те, як досягти жаданої та омріяної справедливості, «існування котрої сумне та смурне, як і тривалість щастя або вічної любові» [Ульяненко – 2013: 35]. Та оскільки згодом стає зрозуміло, що «лишень одинаки, подібні до Віталія, репетували: «“Діло... Діло! Діло! Діло робити треба. Справедливості... Волі...” – проте спільників він не знаходив» [Ульяненко – 2013: 50], то Віталій покірно виконав наказ Родика: повернувся у їхнє рідне містечко керувати тамтешнім заводом і…

…І за певний час якось на «Центральному майдані» «Ліліпут дивакувато смикнув гостреньким підборіддям і зачитав універсал, у якому говорилося про військовий стан у країні, вводилася комендантська година, а новий директор спокійно називав себе президентом, тобто диктатором» [Ульяненко – 2013: 299].

Відтак Віталій виявився причетним до роздмухування громадянської війни і тотального терору, «народ-бо вже пройнявся таким духом, що несподівано відкрив, відчув містику химерної дійсності, – бо жадоба крови стала реальністю» [Ульяненко – 2013: 305]. «Проте в його голові, перетертій мозолями думок, не вкладалося, що все своє життя він хотів примирити Двох сущих і невидимих, котрим ім’я різне: “Два янголи в мені борються... чорний і білий... Хто переможе... Знаю – Великий Руйнач і Будівничий...”» [Ульяненко – 2013: 13].

А отже, об’єктивно йдеться про те, що, як вважає Т. Власевич-Хоркава, «усвідомивши байдужість і мовчазність світу <…> “абсурдна людина”, яка є ідеалом А. Камю [і яку, вочевидь, не втомлюється змальовувати Олесь Ульяненко], доходить висновку, що джерелом усіх цінностей і єдиним суддею може бути тільки вона сама» [Власевич-Хоркава – 2013: 55].

«Життя оскалило всі
тридцять два щербатих зуба…»
(Олесь Ульяненко. «Перли і свині»)

За такої перспективи стає зрозумілим, чому в більшості інших, крім вже згаданих, творах українського письменника всуціль відсутні навіть лексичні згадки про бунт. Виняток, щоправда, становить ще тільки роман «Перли і свині», у якому йдеться, в тому числі, про безпосередній, у відповідності до тлумачення цього поняття суспільний вимір, що передбачав, наприклад, стан, у якому «сім'я бунту було посіяне в народі», внаслідок чого «більшість хотіла нового хрум-хруму, тобто гашишу» [Ульяненко – 2015 (1): 158], або ситуацію, коли «раніше доволі безтолкові і безпечні динозаври ставали лютими і непримиренними». А тому «за тиждень вдалося подавити три десятки бунтів», хоч «Кау-Кау [і] говорив, що це лише початок», бо «у народі зрів бунт громадянської непокори» [Ульяненко – 2015 (1): 169].

Натомість у позосталих творах проблематика бунту не артикулюється у безпосередній спосіб, а становить іманентну характеристику аналізованого дискурсу.

Вже у «Зимовій повісті» головний герой репрезентує образ непримиренного інсургента, що все своє недовге життя поклав на вівтар бунту проти несвободи, уособлюваної як Генералом-диктатором, так і його власним батьком, який до того ж став Катом при Генералі, аби врешті-решт цілий військовий загін майже упритул розстріляв цього безіменного головного героя. А отже, «йому не стало сили; він постарався щось сказати, вимовив протяжне:

– Сонце! – обіруч зіперся, і новий залп звалив його на теплу власну кров, що розтопила сніг, вивільнивши землю» [Ульяненко – 2017: 206].

Та його жертва, як це стало очевидним невдовзі, була все ж таки недаремною, тому що «надвечір місто обросло барикадами. Люди длубали холодну бруківку. І його хоронили під завивання бомб і тріскотню кулеметних черг. Розпочалася війна. Війна, якої всі боялися і яка прийшла».

Втім «через багато років про нього забули, і старі люди розповідали лише небилиці та легенди… Коли світ став вільним» [Ульяненко – 2017: 206]. А це означає, що індивідуальний бунт протагоніста породив бунт суспільний, який у далекій перспективі призвів до здобуття цією спільнотою жаданої свободи.

Разом з тим необхідно зазначити, що це фактично єдиний випадок, коли суспільний вимір бунту виявився успішним і спричинив позитивні результати. Щобільше, це взагалі один із небагатьох творів, до переліку яких можна віднести, певно, ще роман «Вогненне око» і у якому йдеться про винятково суспільний вимір бунту. Натомість переважна більшість творів Олеся Ульяненка містить зразки та різноманітні варіації бунту, що у різних пропорціях поєднують у собі як індивідуальну, так і суспільну складові.

Зокрема, у романі «Сталінка» Лорд-Йона не зазіхає на зміну суспільного устрою, але при цьому він намагається чинити спротив, з одного боку, соціальній інституції, якою, безумовно, є психлікарня закритого типу. А, з іншого боку, він чинить опір суспільному утворенню на чолі із Нурімом, злочинне угрупування якого присвоїло собі право тримати людей у неволі і навіть вирішувати, кому з них жити, а кому вмирати, таким чином, відтворюючи у цій потворно-пародійній мініатюрі тоталітарний механізм вбивчого гноблення собі подібних.

Подібну конфігурацію взаємин репрезентовано і через образ Горіка Піскарьова, бунт якого проти ворожого оточення обертається на злочинно-кримінальну поставу, спрямовану як проти інших банд, так і проти міліцейського свавілля. Через це одного з кримінальних ватажків на прізвисько Султан «забивали <…> кілками, як [і] майора Сироватка, і в голові знай тримався майор Сироватко: на білому снігу, всохлий, утомлений старий чоловік, що помирав мовчки, тільки харчав від кожного удару… а Султан просився, вужем повзав, хрюкав, доки загостреного дрючка Боцман не загнав йому в горлянку».

Своєю чергою, у романі «Богемна рапсодія», з одного боку, пов’язання Кості Клюнова із якимись сумнівними оборудками свідчить про його намагання вирішити певні житейські проблеми

через порушення банальних суспільних законів. А з іншого боку, наполеглива праця до останньої хвилини життя і навіть передсмертне видиво, у якому він бачить Ларису, що «дивилася на нього й летіла до сонця, і <…> була такою, як колись Костя намалював її» [Ульяненко – 2017: 302], – все це вказує на спроби протагоніста роману заперечити власну тілесно-фізіологічну природу, упосліджену смертельно-невиліковною хворобою.

І це бодай невипадково, оскільки, на думку, наприклад, С. Демидової, «бунтівна людина <…> це людина, що говорить “ні”. Вона говорить безкомпромісне “ні” своїй трагічній рокованості, на яку її приречено як представника роду людського. Вона рішуче говорить “ні” абсурдній світобудові, що обділила її і навіть обдурила. А тому людина, яка говорить “ні”, за своєю природою є <…> бунтівником метафізичним» [Демидова – 2018: 120].

Отож вжите дослідницею, але передусім обґрунтоване, звісно ж, А. Камю [див. про це докл. Камю – 1990: 135–198] словосполучення «метафізичний бунтівник», либонь, може стати у пригоді і стосовно подальшого аналізу. Адже здається, що формування, наприклад, образу Блоха завдяки наративній стратегії, яка передбачала міфологізацію цієї постаті зусиллями кількох оповідачів, якраз і надається на відповідне визначення.

Хоча якщо бути більш точним, то у романі – до речі, з прикметною у запропонованому контексті назвою – «Син тіні» оповідь будується на суперечності між змалюванням напівлегендарної істоти і хоч талановитим, а проте мізерним та ницим крутієм, який, опинившись за ґратами, «зрозумів, що потрапив у западню і що виходу звідси він ніколи не знайде». А тому «в дикій істериці Блох кляв усе на світі <…> погрожував <…> [та] проклинав радників, свою жадібність, себе і життя». Але «ввечері його безболісно задавив найманий убивця, підкинувши труп у душову» [Ульяненко – 2013 (1): 282].

Таким чином, поки Блох будував свою олігархічну імперію, ця титанічна справа в інтерпретації оповідачів набула характер метафізичного бунту в тому сенсі, що головний герой у такий спосіб став на прю зі світом і здобув над ним перемогу. Втім перемога

виявилася пірровою, а від флеру метафізики не залишилося і найменшої згадки після того, як Блох втратив загадковість та відповідні фінансові важелі і перетворився на пересічного в'язня слідчого ізолятора.

Прикметною є також і ситуація, яка склалася з іншими центральними персонажами роману «Син тіні». Передусім йдеться, безумовно, про Лізку і Кловського. Так, Лізка визнає, що «в один холодний зимовий вечір було вирішено, що [вона] ідейна блядь. Ідейна курва». І «неспокій після такого формулювання зник, а натомість з'явилося солодке, тривожне задоволення від здійсненого життєвого плану, котрим винагороджують батьки на початку життєвого шляху» [Ульяненко – 2013 (1): 70].

Щоправда, подібні рішення якраз і свідчать, в засаді, про те, що вибір робиться на користь бунту проти усталених суспільних правил, якнайкраще уособлюваних батьками – причому не стільки конкретними особами, хоч і ними, безперечно, теж, скільки насамперед батьками як первісною суспільно-інституційною ланкою.

Своєю чергою, випадок Кловського за окресленої перспективи є ще більш очевидним, бо, обравши вбивство інших людей у якості своєї професї, цей персонаж водночас як зазіхнув на універсальний людський, так і на (не-)порушно-сакральний, чи то пак божественний, закон. «Що трапилося з цим чоловіком? Що за необхідність змусила розламувати людям голови?» – подумки задає риторичні питання Лізка, і сама ж на них відповідає: «Напевне, свідомість вибраності, а решта вже не йде на рахунки» [Ульяненко – 2013 (1): 70].

Та якщо Лізка не помиляється, і її припущення не позбавлене рації, то тоді вже не потребує жодних додаткових доказів метафізичний штиб брудної, криваво-тілесної «роботи», яку виконує Кловський, вмотивовуючи це своєю неповторністю. Проблема полягає тільки у тому, що і у цьому разі метафізика бунту заперечується фізикою тілесного розв'язання, яким став постріл Кловського з «велетенських розмірів обріза», спрямованого у низ живота Лізки.

Відтак «вона скімлила, як сука, тягаючи розбитого кулею зада, перебиралася на руках, волочачи ноги і рештки того, що колись робило її жінкою», а «Кловський <…> усміхнувся, наче просвітлів увесь, і», намагаючись вчергове перевернути фізику тілесного каліцтва на метафізику вищої справедливості, «сказав, що <…> напевне, він, Кловський, дарма цю паскуду пожалів, але нехай. Правда, якщо ця стерва виживе, то нікому добра у цьому світі не прибуде» [Ульяненко – 2013 (1): 279].

«Сопух адреналіну і життя» (Олесь Ульяненко. «Перли і свині»)

Подібні трансформації та переходи між фізикою тілесного і метафізикою бунтівного можна спостерігати і у двох наступних романах – «Знак Саваофа» та «Дофін Сатани». У першому з них метафізичний вимір, присутній у цьому творі, дається взнаки вже у назві, а також у тому, що, починаючи із першої сцени, постійно присутніми персонажами у творі є ті, хто за своїм священицьким статусом мав би забезпечувати вірогідну актуальність цього виміру.

Проте більшість так званих духовних осіб не тільки не забезпечують, а й, навпаки, заперечують трансцендентну метафізичність своїх божественних кумирів повсякчасними тілесно-матеріальними проявами підступності, жадібності та непогамованої хтивості. Але це – з одного боку.

Натомість – з іншого, ситуація виглядає ще більш, м’яко кажучи, суперечливою, бо авіакатастрофа, яка трапилася над Соснівкою, з буцімто метафізичної за своїми масштабами трагедії перетворюється на «щасливий білет» для Льопи, що до цього моменту «весь час вовтузився у свинарнику, в безлюдному степу», та «з роками <…> геть здичавів і, окрім свиней, нічого не бачив» [Ульяненко – 2013 (2): 20].

Отож коли він дивом врятувався від уламків розтрощеного літака, один «шматок» якого, «напевне, крило», «полетівши пір’їною в чистому небі <…> гехнув у свинарник Льопи», то «застрибав на

одній нозі, щось закричав, а потім чимдуж попер до літака, який вже зарився носом у піщані дюни і випускав чорні клубки масного диму», та «несподівано забігав зигзагоподібно, кружляючи між трупів <…> біг з великою валізою, перестрибуючи через трупи, щось хихотів і говорив до себе» [Ульяненко – 2013 (2): 46].

Таким чином, сотні людей загинули під «знаком Саваофа», мабуть, тільки для того, аби свинопас Льопа поглумився на нещасними, влаштувавши мародерський банкет серед їхніх понівечених і спотворених трупів, але при цьому наразився не на покарання, а на екзистенційний поштовх. У результаті цей блазень подався геть у пошуках кращої долі і за деякий час повернувся у Соснівку «вже не <…> Льопою, а Левом Достопочтенним», підкотивши «в чорному лінкольні, в оточенні двох жінок і двох кремезних, з невиразними обличчями охоронців» [Ульяненко – 2013 (2): 131], та представляючи «мормонську секту» [Ульяненко – 2013 (2): 199] і, щобільше, намагаючись навернути у нову віру своїх скептично налаштованих краян.

У зв'язку із цим важко втриматися від рефлексій, за якими вигадати більш блюзнірчий абсурд, здавалося б, було вже неможливо. Та другий роман – «Дофін Сатани», легко заперечує подібне припущення, оскільки протагоніста цього твору – убивцю-маніяка Івана Білозуба, на жахливі злочини надихає і підштовхує ніхто інший, як метафізично-трансцендентний образ «Ангела».

Щоправда, «Іван спочатку дуже перелякався, хоча з ним вже траплялися подібні оказії, але такого гарного, справді неземного створіння Іван ще не бачив». Крім цього, «Ангел видавався жіночим з лиця, але що він не жінка, то Білозуб чомусь знав напевне. Ангел пройшовся у своїх білосніжних шатах кімнатою, зашамротівши повітрям, і туніка спала з плеча, оголивши жіночу ніжність і округлість, навіть непристойність руки. Витончена кисть: біломармурові пальці, що рожево просвічувалися, як вуха новонароджених або дівочі вушка, порослі золотавим пушком, лягли на облузане підвіконня <…> Тож Ангел холодно поклав свій зір у сизу безлюдь, але від цього видався Івану найчарівнішим створінням у світі». І «сама думка, що небожитель завітав до нього,

струсонула Івана гордістю, а потім страхом, наче по нього прийшла сама смерть. Щось і внаправду у ньому було жіноче, м'яке, навіть приторне до похітливого: з таким усміхом відкидаються на спину дівчата, коли солодко і безвільно розкидають коліна, дозволяючи знімати трусики». А ще «Ангел сміявся, відходячи у холодну безодню всього навколишнього, і тільки тоді Іван побачив перед собою всю бридоту, гидь навколишнього світу».

Отже, за окресленої перспективи немає жодних сумнівів у трансцендентно освяченому метафізичному бунті, який від початку вщерть просякнуто відчутними тілесними конотаціями і який у результаті обертається на тотальну тілесну деструкцію численних жертв «дофіна Сатани», а тому і абсурдність цієї диспозиції є теж безсумнівною.

«І тут зійшов з верхівок сизого смогу білявий ельф…» (Олесь Ульяненко. «Софія»)

Схожим чином невірогідне поєднання бунтівних інтенцій з абсурдом і метафізикою, у найширшому розумінні останніх двох понять, дається взнаки і в усіх позосталих романах письменника.

Так, «Хрест на Сатурні» потрапляє у цей список не тільки через свою назву, обтяжену трансцендентно-метафізичним символом, а й тому, що у коротесенькому вступі, який передує основній частині роману, розповідач щиро зізнається у своїх релігійних уподобаннях і, зокрема, у тому, що він «не вір[ить] у випадки, як і кожна людина, що вірить у Бога» [Ульяненко – 2004: 3]. А це означає, що історія кохання Світлани та Олега, себто рідних брата і сестри, була зумовлена божественним Провидінням, яке призвело до абсурдної ситуації, що і змусила головних героїв вдатися до бунту та накласти на себе руки.

Звісно, у цьому разі йдеться не про «метафізичних бунтівників», а про бунт проти трансцендентної метафізики. Втім, як здається, абсурдність існування може продукуватися вищою силою

так само успішно, як і спільними зусиллями соціуму, позаяк ці два начала чудово заміняють одне одного, а подекуди і зливаються чи до нерозрізнення. Як це, наприклад, відбувається у першій частині роману «Ангели помсти», метафізичний штиб назви якого теж говорить сам за себе і у якій (частині) постать одного з персонажів – брата Марго, вбивцю і ґвалтівника Едуарда Батрака, його колишній педіатр характеризує як того, хто після травми, отриманої ще «у першому класі <…> ногою в пах» [Ульяненко – 2012 (2): 96], «з ангелятка перетворився на чорта» [Ульяненко – 2012 (2): 97].

Ця ж думка повторюється вже оповідачем і в іншому, більш узагальненому контексті та звучить у тому сенсі, що, мовляв, «ангели, які зійшли зі сторінок книжок, випурхнули у життя демонами» [Ульяненко – 2012 (2): 125].

Перегукується із цією, сказати б, янгольсько-демонічною диспозицією і подібна дихотомія у романі «Софія», у якому один із протагоністів твору – Лукаш, перебуваючи поряд із Софією, «не переставав думати, що з ним сидить за кермом один із єгипетських демонів, а може, ангелів. Різниці <…> для Лукаша не було ніякої» [Ульяненко – 2015: 199].

Зрештою, тема янголів виникає і у другій частині роману «Ангели помсти» під назвою «Альма», втім семантика янгольського сонму цього разу радикально суперечить попередньо проаналізованим варіантам шуканого образу, оскільки йдеться про наркотичні видива Діми Кольта, якому ввижається Альма – «реальна, жива, з плоті, з крові, лайна, волосся». А ще «Кольт чує гуркіт – це ревуть ієрихонські труби. Й ангели, з невимовно красивими обличчями, сідають кружком, тримаючи в руках мечі» [Ульяненко – 2012 (2): 191–192].

Дається взнаки ця тема також і у третій частині під назвою «Танька», усі події у якій (частині) взагалі зумовлюються «ангелом смерті» [Ульяненко – 2012 (2): 244], що на початку, «посидівши на балконі якусь мить <…> пірнув у теплі потоки повітря і зник, кажучи простіше, лишився ні з чим» [Ульяненко – 2012 (2): 245], а тому Таня, одна з головних героїнь цієї частини роману, отримала змогу прожити ще деякий час.

Відтак можна ствердити, що трансцендентні янгольські, сказати б, включення надають цьому роману не стільки метафізичний вимір, скільки поглиблюють відчуття абсурду аж до метафізичного безмежжя, а в результаті якщо і не провокують, то принаймні не зупиняють персонажів перед бунтівними деструктивними зазіханнями передусім на власне життя, а також, звісно, і на життя інших.

Тож янгольська метафізика виявилася настільки багатогранною і багатозначною, що у романі «Жінка його мрії» цей образ репрезентовано вже через постать «напівангел[а] і напівчоловік[а]» на прізвисько Топтун, який, за версією іншого добродія на прізвисько Риба, «витягує на світ демонів, щоб знищити» [Ульяненко – 2012: 273], – щоправда, гинуть при цьому не демони, а різного роду злодії і взагалі випадкові жертви типу Магріба.

У романі «Серафима» головна героїня починає труїти своїх численних жертв після того, як одного дня прокидається з переконанням, що «сни і пам'ять – це крила янголів». А потóму відчуває, що «уперше хтось, а може, вона сама, витиснув з неї такої сили спонуку, думку <…> І світ врізався в неї, мов зламав кістки, і вона так пішла колом кімнатою <…> Вона жерла цей світ, хвицалася з ним, наче вибиваючи з нього останні породільні муки – він мусить їй віддатися», а «вона ніколи не ляже під нього» [Ульяненко – 2013 (3): 40].

Окремої уваги, натомість, ця тема потребує у зв'язку з романом «Квіти Содому», у якому ще на початку один із посіпак Одноокої Мами на прізвисько Лу змушений констатувати, що «вибір між меншим і ангелом був прозорим, як картинки на порнографії» [Ульяненко – 2012 (1): 45]. Завдяки відверто абсурдному характеру цього вибору забезпечується належний ґрунт для подальшого розгортання відповідного дискурсу.

У зв'язку із цим і не викликає особливого подиву, наприклад, епізод, у якому Алекс розповідає про те, що коли вони вперше зустрілися із Фанні, то «того дня всі божевільні ангели висіли по периметру Хрещатика і до Льва Толстого» і «ревли слонами на вежах», а «епоха котилася свині під хвіст» [Ульяненко – 2012 (1):

78]. Або – про те, як «монументальна постать Зосі <…> обрубком лівої руки керува[ла] хором ангелів, що або зійшли з розуму, або поперепивалися. Не інакше».

Та насправді йшлося про «хор жінок-імбіцилів, із стриженими головами, в куцих запраних халатах, в рейтузах по коліно, з начосом, рівно в три ряди – одні вище, інші нижче», – про жінок, «які витягували чи то народну пісню, чи то псалом, імітуючи згиблу святість» [Ульяненко – 2012 (1): 54], і сардонічний образ яких запускає цілу серію відповідних трансформацій у тій частині роману, що так і називається – «Крила ангелів». Тож «птахи перетворилися на ангелів» [Ульяненко – 2012 (1): 150], проте згодом з'ясувалося, що «то були не ангели, а метелики» [Ульяненко – 2012 (1): 151], але при цьому навіть «ангел смерті» дорівнявся «порочному святому» [Ульяненко – 2012 (1): 171].

Тому як би Фанні не намагалася хоча б почасти облагородити «Квіти Содому», стверджуючи, що, якось почувши «музику», вона «подумала, що так співають ангели. Так. Са́ме так. Заворожуюче ніжне порипування голосів, що зливалися зі співом» [Ульяненко – 2012 (1): 213], – однак цей, сказати б, янгольсько-абсурдистський дискурс як відчайдушно волає про необхідність бунту, так і безпосередньо реалізує різноманітні бунтівні інтенції, внаслідок яких навіть від, здавалося б, непохитного представника владного істеблішменту – депутата Тоцького, залишається тільки голова «у високій жерстяній банці з-під маринованих івасів» [Ульяненко – 2012 (1): 142].

І лише у романі «Перли і свині» образи янголят згадуються у цілком звичній для них пасторально-ляльковій ролі, коли «у кожній кімнаті» палацику «нового пастора» на гостей «дивилися маленькі ангели над головою самого Абрахама Лі, великого, чорного й усміхненого, і ці мініатюрні ангели клали на його голову вінки з віковічного лавра» [Ульяненко – 2015 (1): 16]. Або коли протагоніст-оповідач Лісовські якось через «весну» «втратив сон», і «це [було] так несподівано, наче справді білий ангел піднявся у небо і вибухнув тисячами зірок... Червоні ранки, кокаїн, шампанське, сигарети, проститутки» [Ульяненко – 2015 (1): 24].

Таким чином, метафізичний вимір творів Олеся Ульяненка – вимір, репрезентований, у тому числі, через образи трансцендентних створінь, замість того, аби хоч трішки пом'якшити екзистенційні суперечності та зменшити напругу буттєвих конфліктів, навпаки, сигналізують, як правило, про прямо протилежне: про абсурд, який досягає метафізичних масштабів і реагувати на який надається тільки за допомогою бунту.

Разом з тим необхідно зазначити, що подібний тип бунту призводить винятково до естетичного результату, бо, по-перше, на думку А. Камю, «усі ми носимо в собі свої злодійства, безчинства і кару за них» [Камю – 1990: 353], позаяк, по-друге, «бунт доводить, що він є рухом самого життя і що його не можна заперечити, не зрікаючись життя» [Камю – 1990: 355; див. про це також Рябов], тобто самого себе і свого потягу до свободи.

Сказати б інакше, сенс проблематики бунту, реалізований у творчості Олеся Ульяненка, полягає у тому, що абсурдний штиб світу, який, з одного боку, породжує людину, а з іншого – породжується са́ме людиною, подолати власне неможливо. Втім незгода із цією приреченістю у формі бунту визначається – принаймні у рамках аналізованого художнього дискурсу – так само, як і боротьба, конструктивним потенціалом і, внаслідок цього, більш ніж продуктивною естетичною стратегією, що дозволяє додатково збагатити як поетикальний, так і національно зумовлений рівень літературної спадщини письменника.

А якщо перефразувати вислів А. Камю, то можна ствердити, що Олесь Ульяненко у своїх романах не стільки обґрунтував філософію бунту, скільки побудував свої романи на проблематиці бунту – бунту і проти безглуздя існування і проти тілесної приреченості на цей абсурд.

ПІДРОЗДІЛ 2.3. ТІЛЕСНА ПРОБЛЕМАТИКА

«...І вчора
зробилося сьогодні...»
(Олесь Ульяненко. «Софія»)

Запропонований у попередньому підрозділі розгляд проблематики бунту закономірно призвів до висновків, пов'язаних із тілесним підґрунтям, бо стало цілком очевидним, що уявити собі бунт без тілесної основи так само важко, як і не помічати, що це передусім тілесна природа людини детермінує її схильність до бунтівних дій.

А отже, надійшов найвищий час, аби звернутися са́ме до тілесного аспекту вже безпосередньо, тим більше що, з одного боку, актуальне дослідження і ґрунтується на тілесно-міметичному методі аналізу художніх творів [див. Штейнбук – 2007; Штейнбук – 2009], а з іншого – складно знайти в українській літературі іншого письменника, дискурс якого був би такою ж мірою утілеснений, як дискурс Олеся Ульяненка.

Тож постає питання, чому митець концентрує свою письменницьку увагу передусім на тілесних виявах? А також – як це корелює чи не корелює із національною традицією?

Втім необхідно почати, мабуть, все ж таки з останнього питання, бо феномен вкрай утілесненого письма Олеся Ульяненка, як би останній не намагався заперечити попередній художній досвід, виник все ж таки не на пустому місці.

Так, якщо згадати творчість хоча б основоположників української літератури, себто Івана Котляревського і Тараса Шевченка, але при цьому не абстрагуватися від їхньої літературної спадщини, а об'єктивно поглянути, наприклад, на силу-силенну їжі, яка споживається у просторі «Енеїди» першого [про «*гастрономічну топіку*» (курс. авт. – Є. Н.) поеми див., наприклад, Нахлік – 2015: 86–90], і на кров у «Гайдамаках» другого, що, як пише

В. Яременко, «проливається степами, і тече цілими ріками, морями», і «через це за формальною ознакою “Гайдамаки”, можливо, є “найкривавішою” поемою у світовій літературі» [Яременко – 2011: 167], то тоді уявлення про, вочевидь, позірну високу духовність будуть вимагати якщо не цілковитої ревізії, то принаймні глибокого переосмислення.

Зрештою, варто, либонь, висловити крамольну думку, за якою так само, як українська мова є мовою, що формувалася не в академічних кабінетах відірваних від національної стихії високочолих професорів та придворних поетів, а у вирі земного чи навіть приземленого життя, певною мірою уособленого в образах сивочолих бандуристів при дорозі, – так само і література наснажувалася не стільки штучними символами «лицарів круглого столу» або трансцендентної «Прекрасної Дами», скільки цілком реальними образами гетьманів Якима Сомка, Павла Тетері або Івана Брюховецького чи «покритки» Катерини, «повії» Христі Притики або навіть Мавки, яка з лісової феї, тобто істоти очевидно ефемерної, спочатку перетворюється на сільську з плоті і крові дівчину, а не навпаки.

На загал, це якась дивовижна, як здається, ситуація, коли література, центральними символами якої були земля, кривава боротьба або покритка, у багаторічних і численних літературно-критичних і просто пересічних потрактуваннях мислиться чомусь винятково відірваною від того, на чому вона зросла, і що вона, власне, репрезентує.

Зокрема, внаслідок цієї невірогідної аберації сучасні дослідники з приводу образу тієї ж бідолашної Катерини пишуть про те, що «одним із провідних мотивів у творчості Кобзаря виступає створення образу жінки-матері як воістину сакрального образу-оберегу, який ним опоетизований і виступає символом України у його творчому доробку» [цит. за Горбонос – 2016: 131]. І це при тому, що йдеться про героїню, яка «на шлях положила» свою малечу, а сама «серед ставу / Мовчки опинилась», і, промовивши, «“прийми, боже, мою душу, / А ти – моє тіло!” / Шубовсть в воду!.. Попід льодом / Геть загуркотіло» [Шевченко].

Звісно, було б цікаво розглянути подальшу еволюцію тілесної проблематики в українській літературі, але зрозуміло, що тут не час і не місце на вирішення такого глобального завдання, тим більше що свого часу цій темі була присвячена окрема розвідка [див. про це докл. Штейнбук – 2013]. А тому необхідно ствердити лише таке: радикально-тілесні художні візії Олеся Ульяненка навряд чи заперечують вітчизняну традицію – навпаки, вони цю традицію продовжують та поглиблюють.

Але якщо цьому твердженню не бракує рації, то тоді неодмінно насувається інше питання: чому сцени насилля у творчості Т. Шевченка не перетворюють нашого Кобзаря на «жорсткого натураліста», а, натомість, Олесь Ульяненко від початку потрапляє у, так би мовити, «зону ризику», з якої вийти йому, вочевидь, так і не поталанило?

«Завчена напам'ять щоденність трагедії» Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

Отож аби дати відповідь вже на це питання, необхідно, певно, повернутися до причин, через які у творах письменника надається незаперечна перевага тілесним проявам.

А відтак якщо з експериментальних міркувань цілком звузити відповідну проблематику, то тоді постане дилема, відповідно до якої один письменник обирає, – якщо вдатися до образів, – «садок вишневий коло хати», інший – аби «довго, довго кров степами / Текла-червоніла», а третій – примудряється якось поєднати і перше, і друге.

Звичайно, до останньої категорії потрапляє незначна кількість митців, можливо, тому, що відповідний список очолює сам Т. Шевченко. А це, зокрема, означає, що для гармонійного поєднання означених суперечностей необхідні, щонайменше, талант, а, щонайбільше, геніальність, бо в інших випадках зазвичай йдеться про епігонство та профанацію. Либонь, ще і внаслідок цього більшість художників обирає перший варіант. А ось другий варіант –

це взагалі варіант для одинаків – таких, наприклад, як Олесь Ульяненко, у творчості якого кривава вакханалія поєднана ще і з брудом та смородом.

У зв'язку із цим можна ствердити, що ті, хто обирає ідилічний варіант, керуються, вочевидь, страхом, який вони намагаються приховати за пасторальними вигадками про світ, що їх лякає, а навіть доводить до сказу, і, отже, в їхній інтерпретації обертається на рожеві картинки.

Натомість вибір кривавого варіанту насамперед спричинюється, мабуть, відчайдушною сміливістю та зухвалою хоробрістю, які, зрештою, є нічим іншим, як зворотною, тільки, безперечно, непорівняльно більш гідною стороною того ж таки страху, тому що він не приховується, а відважно заперечується.

Варто теж зауважити, що про такий стан речей можна говорити, лише штучно звузивши зміст аналізованої проблематики, адже насправді ситуація виглядає і набагато більш складною, а тому і більш цікавою. Так, є досить дивним, але водночас доволі показовим, як попередня розмова про тілесність привела до рефлексій стосовно крові, бруду і смороду.

Втім, здається, що це не випадково, оскільки і у цьому разі спрацьовує старий і добре відомий механізм, внаслідок дії якого увага звертається передусім на те і тільки тоді, що і коли виходить за межі певної норми, а са́ме: спокій усвідомлюється лише через рух так само, як і рух розуміється на контрасті зі спокоєм. Або: питання про здоров'я стає нагальним винятково через хворобу, а відчуття тіла актуалізується переважно за умови, що порушується його цілісність, тобто здоров'я, і гігієнічна прийнятність.

Сказати б інакше, чисте і здорове тіло – це норма, яка, щонайменше, не дратує, а за сприятливих обставин – воно здатне принести ще й задоволення. Натомість поранене чи тим більше мертве тіло, а також тіло хворе чи брудне становить неабияку проблему, знехтувати якою не може ані господар такого тіла, ані жодна людина, що знаходиться поряд.

Доречною у цьому контексті буде ще одна крамольна думка, за якою особливість християнської культури, на відміну від інших

культур, полягає са́ме у тому, що засновник релігії, яка стала підмурівком для цієї культури, звернув на себе увагу завдяки не тільки мученицькому, а ще й ганебному покаранню, яке в засаді не передбачало поховання, тому що розпинали не тільки і не стільки для того, щоб убити, скільки для того, аби, вбивши і не поховавши, влаштувати наругу вже над мертвим тілом.

Тож є цілком зрозумілим, чому воскресіння не сталося відразу – ще коли Ісус перебував на стовпі, адже тоді тіло не могло бути підданим чудесним маніпуляціям, бо спочатку його треба було хоча б посмертно повернути до норми, пов'язаної із похованням. Вочевидь, прийнятний алгоритм має бути таким: здорове тіло катують та вбивають через розп'яття – замордоване тіло дозволяють зняти зі стовпа, попри первинну заборону (відміна якої є не меншим, вибачте за блюзнірство, дивом, ніж саме́ воскресіння), – омите, оплакане і оповите у саван тіло ховають, повертаючи його до певної норми, – повернуте, таким чином, до певної норми тіло воскресає.

Таким чином, замордоване і розірване гвіздками брудне та закривавлене тіло, либонь, не могло бути взятим до неба так само, як навряд чи когось зацікавила б і просто померла своєю смертю, відспівана та похована у печері людина. Натомість наявність у цій історії містеріального центру, який складається не тільки з розп'яття та смерті, а й з ритуалу поховання (причому теж такого, що порушувало традицію, бо лише формально виглядало як поховання у землю), спричинила небачений ефект.

А, «отже, незважаючи на соматофобні нашарування в християнстві воно, – як вважає українська філософиня О. Гомілко, – являє собою поворотний пункт у ставленні до людського тіла в західній метафізиці. Його зміст полягає в тому, що тілесне реабілітується як створена Богом плоть, а людське тіло визнається онтологічною сутністю, яка відіграє роль необхідного чинника в процесі спасіння душі та досягнення людиною безсмертя» [Гомілко – 2003: 22; про ще одну версію стосовно змісту «страждань Христових» див. Лютий].

Щобільше, цей ефект не обмежився винятково релігійним дискурсом, а, безумовно, поширився на двотисячолітню культурну традицію, позаяк одним із головних первнів такої традиції, на думку О. Гомілко, «є те, що тілесність утворює фундаментальну метафізичну ідею, якою користується філософський розум в усіх найважливіших своїх побудовах і без якої мислення про людське буття взагалі унеможливлюється» [Гомілко – 2003: 20; про проблематику тілесності у філософському контексті див. також Гомілко – 2001; Гомілко – 2006; Сидоренко – 2012; Кобзєва – 2018].

А тому коли Олесь Ульяненко намагається пояснити зміст поетики і стилістики власних книг, вдаючись до релігійної детермінації, а його критики картають письменника за аморальність, то так відбувається, певно, тому, що професійні реципієнти рефлексують з приводу його творів з огляду на ту частину містерії, яка стосується воскресіння, і, звісно, не можуть стримати відрази та огиди. Проте здається, що Олесь Ульяненко пише свої романи, спираючись на ту частину містерії, у якій Христос страдницькі прямує на Голгофу, аби там прийняти вже останні муки і смерть.

«Гріхи зачучверілої молоді» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Так, у романі «Сталінка» цю художньо-містеріальну парадигму відтворено чи не за сюжетними лекалами Нового Завіту з тією тільки відмінністю, що в аналізованому творі не один, а два протагоніста. Перший з них – Лорд, так само нізвідки з'являється на початку книги, а пото́му вражає мужніми вчинками і, врешті-решт, опиняється на Печерському пагорбі, що його названо так власне через печери, якими був простромлений цей пагорб, та частково виконує, – на той момент вже будучи Йоною, – функції православного, себто християнського, монаха, зустрічаючись при цьому з іншим протагоністом – Горіком.

Натомість оповідь про Горіка розпочинається з моменту його народження, рухається навколо того ж таки пагорба, на який цей персонаж у певний момент потрапляє ніби у Сад Гетсиман-

ський перед тим, як прийняти мученицьку смерть, що її видіння з'являється в уяві Йони. І, таким чином, це фантасмагоричне зміщення остаточно довершує на перший погляд дивну і загадкову присутність у романі цих двох майже у жоден спосіб, крім декількох згаданих зустрічей, не пов'язаних між собою персонажів.

Звичайно, як і кожне порівняння – хибує і запропоноване вище. Але, як здається, тілесна колізія становить, либонь, чи не єдиний спосіб на пояснення таємничої присутності у романі двох протагоністів, майже цілком автономних у стосунку один до одного.

Йдеться, вочевидь, про два незалежні феномени, кожен з яких завдяки тілесно-просторовій взаємодії доповнює один одного, аби утвердити безсмертя одного в іншому – Горіка в Йоні. А, враховуючи їхні далеко не янгольські сильветки, можливість такого потрактування свідчить про надзвичайно глибокий гуманістичний сенс цієї колізії, коли, сказати б образно, тілесно-духовна сутність Йони стає своєрідною печерою, метафізичне поховання у якій Горіка гарантує останньому якщо і не примарне воскресіння, то принаймні цілком реальне безсмертя на той час, поки триває пам'ять про нього і про його страшну смерть у свідомості іншого.

Тілесна взаємодія між протагоністами са́ме у просторовому плані дається взнаки і у романі «Вогненне око». Тільки у цьому разі відповідна конфігурація розгортається не *до* зустрічі, а починається *з* дружби у дитинстві, причому з дружби, яка ґрунтувалася, у тому числі, на більш ніж тілесній основі, пов'язаній з тим, що Віталій і Родик не просто «підглядали, частенько навідуючись у зарості полину й дикої коноплі, де Роздайбіди псотили малолітню Лідію і <…> матір» Віталія, а що їх самих «застукали <…> на гарячому, коли вони пробували подрочити одне одному» [Ульяненко – 2013: 28].

Тому можна припустити, що роль Родика у цьому тандемі є невипадковою, бо останній виявився причетним до долі Віталія, який став диктатором і мав безпосередній стосунок до численних жертв громадянської війни як один з тих, хто її, власне, й ініціював.

З цього випливає також ще одне припущення, за яким оповідач у постскриптумі з дещо дивним підзаголовком: «Майже мій»

[Ульяненко – 2013: 282], – може бути якраз Родиком. Адже кому іншому було б цікаво, що там відбувалося на берегах річки Шовгенихи, і кого іншого так нестримно тягнуло б до «Золотої Країни Офір» [Ульяненко – 2013: 312], видиво якої початково постало у свідомості не Родика, а якраз вже вбитого натоді Віталія, що у певний момент своєї бурхливої юності «вгледів білі гори, піщану косу, вежі, широкі простори Океану, там, де його Золота Країна Офір» [Ульяненко – 2013: 41].

Про дивне пов'язання між образами художника Кості Клюнова і «цигана» із сопілкою вже йшлося вище, втім ці відносини надаються також на розгляд і через просторову тілесну взаємодію персонажів, внаслідок чого їхні взаємини набувають вже не метафізичного, а більш ніж фізичного сенсу, зумовленого стосунками між цими двома маргіналами – стосунками, обмеженими смертю, що її спровокувала як сліпа стихія ззовні, так і смертельна хвороба зсередини.

Своєю чергою, у романі «Син тіні», крім історії Блоха, легенду якого намагаються створити декілька оповідачів (оповідачів-євангелістів?!), інший стрижень роману утворює безпосередня тілесна кореляція між Кловським і Лізкою. Ця кореляція між чоловіком і жінкою є тим більше значущою остільки, оскільки, попри безпосередній сексуальний зв'язок між ними, фіналом цих стосунків стає постріл, до якого вдається Кловський і внаслідок якого Лізка цілковито втрачає те, «що колись робило її жінкою» [Ульяненко – 2013 (1): 280].

Отже, і у цьому разі те, що так довго утримувало напругу, яка ззовні видавалася та й, вочевидь, була напругою еротичною, обернулося кривавою деструкцією, що не тільки елімінувала будь-яку можливість подальших взаємин між цими персонажами, а й взагалі поставила остаточну крапку у розгортанні цього роману.

Прикметно, однак, що у романі «Знак Саваофа» подібну, себто чоловічо-жіночу, диспозицію репрезентовано у зворотному варіанті, внаслідок чого жертвою кривавого насилля спочатку стає не жінка, а чоловік. Адже це Ілона «замовила» вбивство Андрюхи Лямура, а вже потім, в одній із фінальних сцен, «постріл кидонув

її [Ілону] на підлогу, але вона звелася, стала на коліна, харкаючи кров'ю на простягнуту долоню». Через це «Реді й зробив постріл у голову, а вона навіть ще встигла ухопитися за думку, що в труні виглядатиме не зовсім ефектно. І завалилася обличчям на паркет, хряснувши наостанок зламаним носом» [Ульяненко – 2013 (2): 283].

Ще більш драстично схожу колізію представлено у романі «Там, де Південь», у якому ймовірно са́ме жінка, тобто Олька Коваль, за свідченнями «цвинтарного сексуального дєдушки» [Ульяненко – 2017: 84], «розмахнулася, відвела сокиру майже до лопаток, хекнула, й голова Біби звалилася одному мєлкому під ноги. І той заверещав» [Ульяненко – 2017: 85].

Не менш жахливо непогамоване насилля у жіночій іпостасі дається взнаки і у романі «Софія», протагоністці якого вже не важать жодні гендерні обмеження і упередження, а тому вона виявляється причетною до знущань та вбивства якраз, зокрема, колишньої своєї знайомої, яка вигулювала свого собаку і трапилася під руку Софії та її посіпакам, що цю дівчину спочатку «поставили на хор, а коли [вона] закричала – і від болю, і від оргазму, [то] Софія молотком розбила їй голову» і «била доти, поки голова не перетворилася на місиво» [Ульяненко – 2015: 130].

Зрештою, взагалі без жодних гендерних чи вікових обмежень діє головний герой з роману «Дофін Сатани» Іван Білозуб, який з однаковою затятістю проливає кров і чоловіка, наприклад, робітника у квартирі сусідів, що йому він з «дюбельного пістолета» «вистрелив у груди, але потрапив у шию»; і жінки, своєї сусідки, яку він «ударив <…> в живіт ножем», через що вона «перетворилася на великого червоного від крові черв'яка. Але він все ж таки надушив її, взяв у крові, як розпанахану рибину»; і навіть дитини, маленького сина свого колишнього інтернатського приятеля-ворога Шестєрова, якого (маленького сина) Білозуб «взяв за чуприну <…> підняв як кролика», потім «одним махом <…> розірвав горлянку від вуха до вуха», а «другим – відтяв зовсім».

Таким чином, навіть із наведеного вище стає цілком зрозумілим, що тілесну взаємодію у творчості Олеся Ульяненка досить

часто репрезентовано через такий тілесний субститут, як кров, образ якої традиційно, за твердженням О. Меркель, «несе у собі семантику життєвої сили, вітальності, любовної пристрасті, тілесності» [Меркель – 2013: 74], а в аналізованих романах переважно символізує жорстокість, насилля та смерть, що теж, зрештою, вписується хоч і в іншу, а проте в не менш традиційну парадигму.

«Кров і м'ясо, кістки і глина» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Втім, як виявляється, це ще не найбільш брутальний варіант тілесної образності, притаманної творам Олеся Ульяненка, – іншим подібним субститутом, причому також, як і кров, цілком природним тілесним субститутом, що до того ж поєднує у собі водночас такі характеристики тіла, як бруд і сморід, є образ екскрементів.

У зв'язку із цим необхідно передусім зауважити, що, попри присутність цих, сказати б, нонконформістських, в засаді, образних неоковирностей, які хоч і не часто, але періодично виникають то у романі маркіза де Сада «120 днів Содому», то у фільмі П'єра Паоло Пазоліні «Сало́, або 120 днів Содому», то у романі Володимира Сорокіна «Норма», то у п'єсі Леся Подерв'янського «Казка про Рєпку…» тощо, проблема полягає у тому, що за небагатьма винятками більшість дослідників, звертаючись до екскрементальної тематики, роблять це через мотиви, дуже далекі від наукової детермінації.

Так, наприклад, В. Скотний, аналізуючи деякі аспекти філософської спадщини Ж. Дельоза, звинувачує останнього у тому, що французький мисленник «"розчиняє" душу в тілі», внаслідок чого «трансцендентальний емпіризм Дельоза обертається метафізикою тіла, анально-оральних виділень, шкіри, геніталій», а сама «метафізика Дельоза» за таких обставин виявляється «позбавлен[ою] ідеального» [Скотний – 2011: 8].

Ще далі у неприйнятності естетичних експериментів із екскрементами йдуть співавторки І. Унгурян та О. Цинтила, які у своїй статті оголошують, у тому числі з приводу «фотовиставк[и] статевих органів» та «малюнк[ів] з котячих екскрементів», ледь

не хрестовий похід проти подібних виявів «антикультури», що, на думку цих дослідниць, «за своєю природою руйнує культуру, нівелює людське в людині, вражаючи її зсередини: нівечить дух, свідомість, тіло, знищує людину, з її мовчазної згоди на самодеструкцію…» [Унгурян – 2012: 210].

На перший погляд більш поблажливою до цієї скандальної проблематики виявляється інша авторка – О. Муха, яка, розглядаючи у своєму дослідженні значення контексту для змісту естетичного об'єкту, обирає з цією метою вихідний приклад, що стосується «перенесення купки екскрементів із вбиральні чи вуличного хідника до виставкової зали», і на цій підставі доходить висновку, за яким такий перенос «зробить її [купку] інсталяцією, а до мистецького аукціону – витвором мистецтва з індексованою вартістю, вміщеним у каталоги та нагороджуваним відзнаками».

І хоч ця авторка стверджує, що «насправді, це не художньо-метафоричний пасаж, а реальна історія однієї із абсурдних, але надзвичайно вдалих маркетингових арт-акцій італійського митця П'єро Мандзоні, який у 1961 році продав аж 90 бляшанок із "100%-ним гімном художника" за еквівалент ваги золота» [Муха – 2013: 12], проте са́ме з наведеного контексту стає цілком зрозумілим, що і для цитованої культурологині це радше акт антикультурний.

Отже, колізія, вочевидь, полягає у тому, що про кров, – яку б відразу чи навіть жах цей тілесний субститут не викликав, – пишуть багато і охоче, тим більше що переважно са́ме на цій субстанції будується ціла низка художніх жанрів – від нуару до хорору. А ось стосовно екскрементів ситуація виглядає як цілковито негативно-мовчазна. І це при тому, що у рамках психоаналізу давним-давно вже було доведено неабияке значення анальної фіксації, пов'язаною із дефекацією, що виходить далеко за рамки цього фізіологічного процесу.

Зокрема, американський психоаналітик Г. Блюм пише про те, що «анальна зона набуває суттєвої ваги у процесі формування особистості, починаючи інколи з другого року і аж до чотирьох років», оскільки, «крім розрядки напруги, стимуляція слизової оболонки нижнього відділу кишківника під час виділення екскре-

ментів спричинює чуттєву насолоду, яку можна порівняти зі смоктанням на оральній стадії», позаяк «у другій фазі дитина більшою мірою насолоджується затримкою, ніж виділенням фекалій». Адже «одна з причин полягає у відкритті того, що затримка теж може сприяти інтенсивній стимуляції слизової оболонки».

Натомість «друга причина – у високій цінності, яку дорослі приділяють відправленням кишківника». І тому «якщо відходи цінуються іншими, то дитина воліє затримувати їх, а не “віддавати”». Щобільше, «дитина може утилізувати фекалії у якості подарунка, аби продемонструвати любов чи, навпаки, зберігати їх для того, щоб висловити жорстоке ставлення до своїх батьків» [Блюм – 1996: 105–106].

Прикметним у цьому контексті здається і факт, за яким, як пише В. Руднєв, «Фройд підкреслював, що у своїй функції подарунка фекалії в культурі уособлюють гроші, недарма ж бо злодій-ведмежатник залишає біля пограбованого сейфа “купу” як еквівалент вкраденого» [Руднєв – 2007: 173].

Разом з тим немає жодних сумнівів стосовно того, що як процес дефекації, так і його наслідки, хоч і становлять різні аспекти одного і того ж феномену, втім однаково викликають огиду, відразу, заперечення і, як наслідок, замовчування, причини якого потребують більш глибоких – насамперед філософських студій, які до останнього часу виявилися до снаги, наскільки відомо, лише одному мислителю – Ж. Батаю. І це при тому, що взагалі-то «цей предмет захоплював думки – подеколи або постійно (як у випадку, наприклад, Мартіна Лютера <…>) – великої кількості митців і філософів. Платон, Марціал, Аврелій Августин, Данте, Франсуа Рабле, Джефрі Чосер, Томас Мор, Мартін Лютер, Мішель де Монтень, Вольтер, Жан-Батіст Мольєр, Ієронім Босх, Джонатан Свіфт, Моцарт, Гете, Іммануїл Кант, Гегель, Артур Шопенгауер, Віктор Гюго, Марк Твен, Фрідріх Ніцше, Карл Густав Юнг, Еліас Канетті, Жорж Батай, Гюнтер Грасс, Петер Слотердайк, Мілан Кундера, Славой Жижек – ось неповний перелік тих, хто своїми висловлюваннями “легітимізу[вав]” культурну історію лайна» [Юдін – 2020: 10].

Отже, якби цитовані вище автори та авторки дізналися, про що йдеться Ж. Батаю, то вони, певно, дуже здивувалися б, тому що цей французький філософ сягає у своїх роздумах антропологічно-доісторичних часів. І, крім цього, розглядає шукану проблему у контексті «виникнення праці та історично диференційованих заборон, а із суб'єктивної точки зору, вочевидь, стійких почуттів відрази, нездоланної нудоти», тобто усього того, «чим надміру чітко позначено протиставлення між звіром та людиною». Щобільше, можна, на його думку, вважати незаперечним «той факт, за яким <…> людина – це така тварина, що не просто приймає природну даність, а й заперечує її».

Сказати б інакше, людина «не просто змінює зовнішній природний світ, бере з нього знаряддя і продукти праці, які становлять новий, *людський* [курс. авт. – Ж. Б.] світ. Паралельно з цим людина заперечує саму себе, виховує себе, відмовляється, наприклад, давати свободу задоволенню своїх тваринних потреб, стосовно яких звір жодним чином не стримується» [Батай – 2006: 655].

Таким чином, Ж. Батаю йдеться про утвердження думки, за якою свідома і фактично суспільно детермінована елімінація феномену екскрементів за межі будь-якої публічності зумовлюється протиставленням людини її тваринній природі. Ця ж думка цілком корелює і з психоаналітичною інтерпретацією, що теж ґрунтується не на тваринній, а на суто людській маніпуляції з біологічними відходами, тому що тварина, на відміну від людини, не заперечує екскременти і не маніпулює ними, оскільки для тварини вони просто не існують.

Вторує цим поглядом на такий буцімто більш ніж сумнівний предмет наукового осмислення і книга «німецького письменника Ф. Вернера, який пише переважно у жанрі нон-фікшн, хоча починав як прозаїк» [Юдін – 2020: 7]. Розвідка Ф. Вернера так і називається «Темна матерія. Лайно: Історія лайна» і ґрунтується на думці, за якою «людська культура стоїть на лайні» [Вернер – 2020: 14], а проте цю тему «вдалося загнати під землю, тобто у підсвідоме <…> і в буквальному сенсі під землю, тобто в каналізацію» [Юдін – 2020: 10].

Відтак, редукуючи усі ці мисленнєві комбінації, можна вивести формулу, відповідно до якої чим менше лайна – тим більше людини. І якщо погодитися із О. Солов'єм стосовно того, що Олесь Ульяненко «розумівся на ґатунках лайна не згірш за яких-небудь Данте, Босха або Шевченка» [Соловей (2)], то тоді можна легко вибудувати ще одну, екскрементальну, так би мовити, парадигму, яка так само, як і парадигма, зумовлена кров'ю, дозволить виявити не менш важливий тілесний чинник в змісті творчості письменника.

«Спробуйте лайна на смак» (Олесь Ульяненко. «Сєдой»)

Зокрема, у романі «Сталінка» тема екскрементів набуває характер сталого образу, пов'язаного зі старшим братиком Горіка, «якого прозивали Сьо-Сьо» і який «однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні», тому що він народився неповносправним і фактично провадив тваринне існування, переважно «бав[лячись] власними екскрементами» і підтверджуючи запропоновану вище формулу від, так би мовити, протилежного, тобто чим менше людини – тим більше лайна.

Щобільше, опосередковано образ Сьо-Сьо корелює і з кров'ю як образом, який уособлює хворобу і смерть, оскільки, з одного боку, його «недоумкуватість», а через це хвороблива присутність становить тло, що на ньому страждає через сифіліс його матір, Марія Піскуриха, яку «так <…> й підібрали під пивницею: лежала на голому асфальті, [і] над нею Сьо-Сьо складав слова якоїсь незрозумілої мови». А з іншого боку, це са́ме Сьо-Сьо «бабу задавив і підпалив хату».

Натомість згадка про безпосередню макабрично-моторошну суміш крові та екскрементів з'являється у романі «Вогненне око». Так, у чи не апокаліптичних візіях з приводу блукань великим містом Родика йдеться про гіпотетичну можливість у певний «момент пустити під укіс велетенську країну, перемішавши кров із лайном» [Ульяненко – 2013: 46–47].

Не менш показово ця тема виникає і у просторікуваннях Шмулєвича, який картає Ляща і з цією метою вдається до відповідної образності, пов'язуючи обмеженість цивілізаційних почувань тих, кого Лящ репрезентує, їхньою винятковою зацікавленістю процесом дефекації [див. про це Ульяненко – 2013: 111].

Зрештою, не нехтує цією образністю і сам Лящ, актуалізуючи іншу семантику екскрементів, пов'язану із тим, що його слухачам «залишається діамант, коштовність – ваше лайно», яким вони можуть «залюбки бавитися при світлі місяця у тихій божевільні...» [Ульяненко – 2013: 190].

Але назагал йдеться, либонь, не тільки і не стільки про українців, скільки про більш глобальний, антропологічний рівень, бо ще на початку роману Родику «пригадалася добра книга Свіфта про велетенських вошей, що <…> ріжуть клешнями омарів лайноподібну масу, де порок і справедливість в одному цілому виригують, пантачачи під пахвиною пухкенькі течки, ці серпанки трункої свободи» [Ульяненко – 2013: 44–45]. А за деякий час вже той самий Шмулєвич, звертаючись цього разу до Родика, говорить про людей, як про «куп[у] лайнопереробних автоматів» [Ульяненко – 2013: 97]

І за такої перспективи антропологічна, власне, сильветка людської істоти набуває виміру, безпосередньо детермінованого не тільки думками і вчинками людини, або тим, що вона їсть, а і тим, на що перетворюється з'їдене. Сказати б інакше, людина відтак постає не лише як істота, що мислить або відчуває, а і як істота, яка продукує, а отже, і складається не тільки з високих почувань, а й із лайна.

Принаймні образ лікаря-наркомана Альбертика з роману «Там, де Південь» майже дослівно ілюструє сформульовану щойно думку, оскільки цей персонаж одночасно «обісцявся й обісрався» [Ульяненко – 2017: 46], але при цьому у нього ще «з носа сюрч[ала] рожева юшка» [Ульяненко – 2017: 47].

Ще більш виразним у цьому контексті видається інший образ із повісті «Сєдой», тому що коли «Палич гуркнув початком з шостого поверху <…> луснув головою об перила п'ятого поверху, реп-

нув на майданчику четвертого», то «у повітрі запахло волошками і смертю», а з «рота Палича кавалками пішло лайно» [Ульяненко – 2017: 121].

Зрештою, у цьому творі відповідна тема дається взнаки і у менш драстичний, а проте у не менш переконливий спосіб, бо й Іванда, головна героїня твору, а за віком молода та здорова жінка, «ще з більшою безвихіддю відчуває, як у лунку черепа западають її очі» і «як лайно ворушиться у шлунку» [Ульяненко – 2017: 123].

Згадані вияви екскрементально-кривавої метафорики представлено і у романі «Син тіні». Зокрема, у цьому творі йдеться і про макабричну суміш, про яку розповідає Кловський, цей найманий убивця, що, переживши замах вже на своє життя, «знепритомнів від солодкавого духу крові, перемішаного з людським лайном» [Ульяненко – 2013 (1): 30].

Йдеться у романі і про, сказати б, фінансово-економічний вимір відповідної метафорики, оскільки прийдешній олігарх Блох власне і «починав з торгівлі лайном» [Ульяненко – 2013 (1): 275], тому що, приїхавши до Києва, він «влаштувався прибиральником у громадський туалет» [Ульяненко – 2013 (1): 64].

З'являється у цьому романі й інший мотив – вочевидь, метафізичний, оскільки Кловський безапеляційно стверджує, що «гидотно копирсатися у власному лайні», а тому «кожній людині подавай чуже», адже, на його думку, «у нас знищене відчуття приватної власності навіть на рівні екскрементів» [Ульяненко – 2013 (1): 25].

Та все одно завершуються ці специфічні художні студії висновком, який вторує вже сформульованому вище, бо один з оповідачів у цьому романі дивується, мовляв, «чомусь так заведено у світі, що людина приречена жити в одному місці, як скотина, відправляючи всі свої негаразди, як і екскременти, під себе» [Ульяненко – 2013 (1): 266].

Не становить винятку й переважна більшість інших творів Олеся Ульяненка, у яких тією чи іншою мірою відтворюються відповідні образи і окреслені вже смисли [див., наприклад, Ульяненко – 2012: 87; Ульяненко – 2012 (1): 204; Ульяненко – 2012 (2): 191; Ульяненко – 2013 (2): 102; Ульяненко – 2013 (3): 210; Ульяненко – 2015 (1): 66].

Проте у певному сенсі апогей цього екскрементального шаленства припадає, либонь, на роман «Софія», у якому один з головних героїв, патологоанатом за покликанням, «Лукаш зна[є] про людину одне: вона володіє істиною глиста, а тому переконана, що весь світ – це суцільний кавалок лайна, котрий можна переточити, щоб вибрати інший. І так до безкінечності, наче глисту дано мільйони років» [Ульяненко – 2015: 65].

Таким чином, попри те, що аналіз проблематики тілесності, принаймні у цьому підрозділі, було обмежено лише двома субстанціями – кров'ю та екскрементами, це не завадило вийти навіть на метафізичний рівень, оскільки, на думку О. Гомілко, «незважаючи на велику популярність проблематики тілесності та справжній бум навколо неї у західній культурі, згоди щодо відповіді на питання "що є людське тіло?" немає» [Гомілко – 2003: 25]

Разом з тим, відповідаючи на питання, яке було поставлене на початку цієї частини дослідження, необхідно зазначити таке: перевага відповідним тілесним проявам, зокрема крові й екскрементам, у творах Олеся Ульяненка надається тому, що це дозволяє письменнику сягнути невірогідної глибини стосовно внутрішніх мотивів, які у такій художній інтерпретації представляють людину і її духовність у більш ніж скептичному сенсі.

Сказати б інакше, здатність художника творити, а реципієнта сприймати створене, і – у крайньому вимірі – взагалі можливість людського існування забезпечується цілісністю тіла, про порушення якої головно сигналізує кров, що потрапляє назовні. Натомість екскременти, будучи продуктом виділення, навпаки, свідчать про справне функціонування тілесної машинерії. Або, якщо редукувати ці роздуми, то можна також ствердити, що допоки людина може похизуватися регулярними випорожненнями і при цьому вона не «юшить» кров'ю, то це означає, що із нею все гаразд.

Зрештою, на думку В. Стьопіна, «біологічні передумови, – це не просто нейтральне тло соціального буття, це ґрунт, на якому виростала людська культура й поза якою неможлива була б людська духовність» [Стьопін]. А тому, зважаючи на здобутки людства за

останній час, здається, що все це і справді неабияк вартує і взагалі, але також і зокрема – як у разі із творчістю Олеся Ульяненка, у якій автор не здатен знехтувати своєю увагою до жодної, навіть найбільш жахливої чи огидної сторони людської істоти.

Своєю чергою, як зазначає О. Гомілко, «на ґрунті нової метафізичної позиції, створеної феноменологічною традицією, розгортається сучасний етап філософського розвитку ідеї тілесності. Він характеризується переходом від загальнофілософського вирішення питання тілесності до створення за допомогою концепту тілесності конкретних версій розуміння тих чи інших проявів людського буття (наприклад, раса, стать, гендер, сексуальність, влада тощо)» [Гомілко – 2003: 25].

І отже, у подальшому, зважаючи на зміст та характер аналізованої творчості, є сенс і нагальна потреба розглянути принаймні деякі зі згаданих філософинею аспектів.

ПІДРОЗДІЛ 2.4. ГЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА

«Дійсність колошматить тіло» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Прикметно, що аналіз творів Олеся Ульяненка, який було представлено у попередньому підрозділі, несамохіть торкнувся і гендерної проблематики, що так само гостро репрезентована у його художній спадщині, що викликає суперечливі рефлексії і що, безумовно, заслуговує на спеціальну увагу остільки, оскільки виходить за рамки творчості певного письменника, як, зрештою, і літератури в цілому.

Отож якщо узагальнити і редукувати зміст численних досліджень, присвячених цьому питанню, то можна зробити деякі, навіть дещо несподівані висновки.

По-перше, гендерна проблематика – це новітня методологія, мета якої полягає у тому, аби заперечити диференціацію людей за біологічною ознакою статі [див. про це, наприклад, Чухим – 2000: 28; Вонхолдт; Демків – 2011: 35–36; Палагнюк – 2012: 119; Палагнюк – 2015: 74; Буланова-Дувалко – 2017: 12 тощо]. Заперечити, звісно, у діалектичному сенсі*, але все одно виправдувальні пасажі, наприклад, типу того, за яким нібито «сучасна гендерна теорія не намагається заперечити відмінності між жінками і чоловіками», а «засвідчує, що сам факт відмінностей не такий важливий, як важлива їх соціокультурна оцінка й інтерпретація, а також побудова владної системи на основі цих відмінностей» [Левченко – 2013: 19], – отже, звучать такі пасажі не надто переконливо.

---

* Зрештою, йдеться не лише про діалектику, тому що вечором наступного дня після того, як я сформулював цю тезу, у Мережі з'явилося повідомлення про те, що «на Берлінале скасували гендерний поділ призу за кращу роль» (див. про це https://strana.ua/news/285872-na-berlinale-izmenjat-format-vruchenija-nahrad-i-sdelajut-prizy-henderno-nejtralnymi.html).

Вже сама «логіка бінарної опозиції, у якій чоловіче є суб'єктом, а жіноче – об'єктом, становить концептуальну основу патріархатної метафізики в цілому і номінується у сучасній філософії *фаллогоцентризмом* [курс. авт. – С. Ж.], підкреслюючи тим самим, що, вочевидь, безстатевий пріоритет розуму-логосу в ній насправді нерозривно пов'язаний з пріоритетом чоловічого начала і притаманних йому атрибутів та характеристик» [Жеребкін].

Причому засади цієї метафізики було сформульовано ще за античних часів, і ґрунтувалися вони власне на бінарних, а отже, таких, які вважалися «незаперечно природними[,] опозиціях» [Флекс – 2001: 636]. Втім «конструювання таких категорій [як, наприклад, культура/натура або чоловіче/жіноче] у якості опозицій <…> виражає і зраджує бажання філософа отримати контроль та владу».

Проте «оскільки видно, що ці опозиції фіктивні, асиметричні і становлять основу самої можливості філософської історії», то неважко виокремити з цієї історії передумову, за якою «бути іншим, відрізнятися від того, що визначено, означає бути гіршим і не мати незалежного характеру або власної ваги; наприклад, "жінка" характеризується як недолугий мужчина у рамках дискурсів від Аристотеля до Фройда» [Флекс – 2001: 636–637; див. про це також Варикаша – 2008: 83].

Окреслену приреченість, зокрема, Д. Флекс пояснює тим, що «член пари, який домінує, зберігає свою невинність», і, «на відміну від гіршої частини, він знаходиться у безпеці завдяки своїй незалежності та природній перевазі; він усередині діади, але він ізольований від неї. Як аристотелівський господар або чоловік, він є активним, він виконує детермінуючу і генеративну функцію, цілком нехтуючи фактом свого перебування у парі». Щобільше, «у ньому не може бути безладу, а отже – і у Бутті як такому, проте можуть бути невпорядковані об'єкти, які потребують, щоб ними керували» [Флекс – 2001: 637].

Відтак, по-друге, гендерна проблематика, попри свої номінальні претензії на універсальність, здебільшого концентрується на подоланні нерівноправного становища жінки у суспільстві, здомі-

нованого владою чоловіка. Хоча заради справедливості необхідно зазначити, що і «криза маскулінності» теж подекуди опиняється у центрі уваги поодиноких представників наукового співтовариства [див. про це, наприклад, Марценюк – 2020].

Але, по-третє, розглядаючи зміст та особливості гендерної проблематики, не можна не враховувати і специфіку конкретного культурно-історичного та суспільно-політичного ґрунту, на якому ця проблематика постає і функціонує.

Так, відповідний український ландшафт у цьому сенсі виглядає доволі сумнівно просто тому, що з патріархальним характером нашого суспільства можуть посперечатися хіба що російський або білоруський соціуми. Зрозуміло, що такий стан справ знаходить своє підтвердження і на рівні різноманітних дискурсів, більшість з яких, включаючи діяльність Харківського центру гендерних досліджень, який очолюють філософи І. Жеребкіна та С. Жеребкін, або часопису та видавництва «Критика», у тому числі і декілька чисел суто «Критики феміністичної», і сьогодні продовжують займати маргінальне або принаймні таке становище, якому не до снаги визначати новітні інтелектуальні тренди, чи то пак тенденції, доби [більш докл. див. про це Плахотник – 2010: 105].

Зрештою, це і не дивно, зважаючи на факт, за яким одна з чільних представниць сучасного українського філософського дискурсу – О. Гомілко, свого часу писала про те, що «феміністичні ідеї стали вельми впливовою силою, із якою мусить рахуватися суспільство у своїх програмах та конкретних діях», і тому «неможливо уявити без цих ідей і сучасне інтелектуальне життя».

Разом з тим, «претендуючи на універсальність, фемінізм, – на її думку, – бере на себе історичну відповідальність за усвідомлення сучасною людиною самої себе». Але «деформування світоглядної оптики, як правило, призводить до деградації людської істоти». А «найбільш непродуманим і світоглядно небезпечним моментом феміністичного концепту людини є, – на переконання філософині, – феміністичне трактування тілесності», оскільки «воно, з одного боку, надає феміністичним розвідкам позитивного революційного забарвлення, а з іншого – несе в собі давні метафізичні помилки» [Гомілко – 2001: 283–284].

Не зовсім зрозуміло, про які «метафізичні помилки» йдеться О. Гомілко, проте цілком очевидно, що ситуація зі звільненням однієї статі від влади іншої не виглядає аж так однозначно. Принаймні у статті Ж. Бодріяра із вимовною назвою «Транссексуальність» власне і розглянуто наслідки відмови від статевих, расових та інших розрізнень і опозицій, через що «всі ми», як вважає французький філософ, перетворилися на «агностик[ів] або трансвестит[ів] від мистецтва чи сексу» [Бодрійяр – 2004: 86].

А отже, доходить висновку Ж. Бодрійяр, «у ретроспективі цей тріумф транссексуальності і маскараду кидає дивне світло на сексуальне звільнення попередніх поколінь», у якому (світлі) «це звільнення <…> було, мабуть, лише проміжною стадією на шляху змішування статей», а «сексуальна революція була, очевидно, лише етапом на шляху до транссексуальності» [Бодрійяр – 2004: 87].

І справді, «кібернетична революція ставить людину, що опинилася перед лицем рівноваги між мозком і комп'ютером, перед вирішальним запитанням: я людина чи машина? Генетична революція <…> ставить людину перед запитанням: я людина чи віртуальний клон? Сексуальна революція, що звільнює всі віртуальні аспекти бажання, веде до головного запитання: я чоловік чи жінка? <…> Воістину нерозв'язна проблема. Такий парадоксальний висновок революції: разом з нею приходять невизначеність, тривога і плутанина» [Бодрійяр – 2004: 88].

Зрештою, інший варіант розвитку подій теж зумовлює навряд чи бажані наслідки, бо, як вважає О. Плахотник, «спроба чіткого визначення поняття "гендер" призводить» не тільки «до відмови від категорій "жінка" та "мужчина"», а й «до появи квір-теорії», «неспроможність якої щодо подолання логіки бінарності стає», своєю чергою, «об'єктом критики з боку трансгендерної теорії» [Плахотник – 2010: 104].

Щобільше, за словами тієї ж авторки, наприклад, «дисертація О. Приходько теж цікава тим, що це одна з перших спроб філософської критики гендерного мейнстримінгу на пострадянському просторі: не применшуючи продуктивних ефектів зазначеної моделі гендерної політики, авторка переконливо показує її методо-

логічну редукованість до категорії статі, що також детермінує нові практики соціальних обмежень» [Плахотник – 2010: 105].

Таким чином, якщо тепер підсумувати вже наведені висновки, то йтиметься про те, що гендерна проблематика, ставлячи перед собою за мету вирішення однієї проблеми, породжує, втім, декілька інших, остаточно заплутавши також і ту проблему, яку вона намагалася вирішити.

«Чорні клоаки буденності» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Стосовно ж творчості українського письменника Олеся Ульяненка необхідно вже на вступі ствердити, що у його творах гендерна проблематика дається взнаки надзвичайно суперечливо, про що, зокрема, свідчить той факт, за яким побіжна оцінка репрезентації оної (проблематики) у критиці представлено двома, прямо протилежними позиціями.

Першу позицію артикулювала в одному зі своїх дописів Ю. Кропив'янська, яка мимохіть зронила, що, «звісно, ульяненківські тексти жахливо мізогінні» [Кропив'янська]. Натомість другу позицію так само, як здається, мимовільно сформулював Дм. Десятирик, який зазначив, що Олесь Ульяненко і справді – «явний мізогін (сюжети рясніють зневажливими пасажами про жінок), з одного боку, а з другого – прориваються в нього сторінки про кохання, написані з пронизливою ніжністю» [Десятерик – 2016].

Відтак вже надійшов, мабуть, найвищий час, аби з'ясувати, що все ж таки відбувається у романах та повістях письменника у контексті гендерної проблематики, тим більше що, за переконаннями М. Варикаші, «соціальні параметри гендеру закріплюються в мові у вигляді дискурсів і відтворюються в процесі сублімації у тексті» [Варикаша – 2013: 11].

Так, якщо передусім звернутися до роману «Сталінка», то на перший погляд може скластися враження, за яким у творі нібито і справді цілковито панують чоловіки: головні герої роману – Лорд-Йона і Горік-Вовк, а у центрі уваги наратора – са́ме їхні історії, та

й сама інтонаційно-змістова тканина роману просякнута не просто виразною, а й агресивною маскулінністю.

Остання, натомість, дається взнаки у різноманітних формах, починаючи від діда Піскуря, якому хоч було вже «років немало, а як підгилить самогону чи казьонки – зразу за багнета-ножа, й ну гарцювати молодим лошаком по комунальній кухні, трощачи на друзки трофейний посуд: “Порублю сволочєй”, – гуготить у грудях, не одному роз’юшить пику, а як не потрапить ухопити кого за горлянку, коцає багнетом двері: “Я вас на лапшу поріжу, собаки дикі й неприв’язані… А-а-а, мать вашу, за Родіну, за Сталіна!”», – і закінчуючи онуком цього бравого сталінського вояки-ката, на совісті якого, як і у діда, були не тільки вбивства людей, а й відповідальність за те, що коли «Вовк побив» «бригаду» Носача, іншого кримінального ватажка, то «тоді довго топив їх у багні разом із дівками, до синього годував мулякою з дна, і все в присутності Нілки». А на додаток «ціла бригада під вереск, тонкий, мов цвях по склу, лигали Боцмана “за ізмєну”, пітушили Боцмана».

Разом з тим неабиякою виявляється і роль жінок у перепитіях роману, бо, наприклад, увесь цей рейвах між Кликом та Носачем і їхніми «бригадами» зчинився просто тому, що «прочув Вовк, од сторонніх людей прочув, що Носач, вишибала на танцях <…> той самий Носач, котрий підторговував травичкою й був першим серед других та третіх, уподобав тискати Нілку по закутах та підвалах».

А отже, це Нілка, будучи жінкою, через яку «Горік нудив нудом між Козачою та Васильківською», виявляється тим прихованим важелем певних подій, що у суттєвий, чи, краще сказати б, у статевий, спосіб визначають як долю Горіка, так і сюжетний зміст роману в цілому.

Своєю чергою, «батько народженого на світ Григорія (Горіка) Піскарьова, Михайло <…> по смерті Піскарьова-діда мав надію перебрати патріарші права, а так воно не вийшло, – Марія, дружина Михайла, цупко перехопила владу; а з лиця мов та писанка: хіба що червоне од гіпертонії обличчя та чорний пушок вусів над верхньою губою. Тож Михайлові, мовби голові сімейства, нічого не лишилося, як і далі набирати респектабельного вигляду, ходити

на цукеркову фабрику сторожувати, красти маляс, жлуктити горілку та у перезмінках лапошити позакутті молодиць. Так собі, нівроку, зажив слави місцевого джиґуна. Більше нічим особливим у житті не вирізнявся. Пив, лигався, пив, лигався», а керувала сім'єю Марія, либонь, за духовної підтримки «баби Піскурихи», що не втомлювалася «моли[ти]ся в порожній кут», аж поки після того як Марію забрали із запущеною формою сифілісу до венерологічного диспансеру, стара залишилася сам-на-сам із Сьо-Сьо, який у підсумку її «задавив і підпалив хату».

Зрозуміло, що цей роман – це передусім роман про Лорда-Йону і Горіка-Вовка-Клика. І не виникає жодних сумнівів, що сюжет твору був би неможливим без цих персонажів. А втім Горік гине тільки після того, як ці дві жінки перестали виконувати свої родинні обов'язки, але ж і влада, що її свого часу «цупко перехопила» Марія, – була владою переважно родинною.

Втім інколи ця влада все ж таки сягала за вузькі, родинні, межі: наприклад, тоді, коли Марія могла нарівні із чоловіком похизуватися цілим виводком «одноденних <…> коханців» або «коли нагодилися виносити труну» з померлим у божевільні Михайлом, а «Марія поклала до зачовганої валізи майора Сироватка пляшку вірменського коньяку», і «додала ненароком мов: "У мене ще один анцибол росте… А власть треба уважать, бо як ми до неї, так і вона до нас…"», – таким чином, розширюючи через цей дрібний хабар свої повноваження навіть на представника офіційної державної влади.

Зрештою, якщо у зв'язку із романом «Сталінка» не має жодних підстав навіть згадувати про якусь гендерну рівність, то і пошуки у цьому творі доказів на мізогінію теж будуть цілковитим гаянням часу.

Очевидним натомість є те, що наратор, який зріс у гендерно упослідженому з точки зору сьогоднішніх гендерних теорій, суспільно-національному, чи, точніше, совково-українському, середовищі, описує постколоніальний простір, для якого характерною є або агресивно-маскулінна, або ж імітаційно-маскулінна поведінка усіх причетних до цього соціуму суб'єктів, незалежно від їхньої біологічної статі.

«…Коли у скотстві раптом
вигулькує щось інше – людське»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Подібну конфігурацію через образи Генерала та диктатора відтворено відповідно у «Зимовій повісті» і у романі «Вогненне око», у вступі до якого навіть виголошується ледь не панегірик особистій гвардії диктатора, що аж «замилувався різунами. Вони стояли, куці, випинаючи могутні м'язи на грудях, – він добирав їх упродовж довгих років, селекціонуючи, зводячи чоловіків і жінок подібної статури, наставивши будинків, подібних до гаремів; і зараз вони низькорослими песиками, кривоногі, повертали в його бік очі, готові кинутися й розпатрати на його погук будь-кому горлянку» [Ульяненко – 2013: 10–11].

Необхідно також звернути увагу на те, що селекційні зусилля диктатора не обмежувалися тільки якоюсь однією статтю, хоча «візитівкою» цієї терористичної «еліти» були не лише вбивства, а й ґвалти. Зрештою, відповідальним за ґвалт, – причому не тільки як диктатор, а й і як особина, – був і сам Віталій, який «упродовж, видавалося б, довгих років, тижнів, днів, хвилин, секунд <…> думав про Люську і про те, що оволодів нею силоміць» [Ульяненко – 2013: 75].

А з іншого боку, ледь не став аж двічі жертвою ґвалту друг його дитинства Родик, якого спершу «спробували <…> зґвалтувати» «двоє малолітніх обгризених екземою педерастів» [Ульяненко – 2013: 73], а дещо згодом – «двоє колишніх сектантських проповідників – Микола і Борис» [Ульяненко – 2013: 205].

Втім насиллям та ґвалтом цей роман взагалі просякнуто вщерть, бо вони пов'язані як із вже згаданими персонажами, так і з братами Роздайбідами, а також із міліціонером Гільмедовим і його посіпаками й багатьма іншими епізодичними персонажами.

За такої перспективи немає, звісно, жодного сенсу дошукуватися, яким чином поводять себе жінки. Варто, однак, наголосити, що у згаданих творах відтворено той світ, про який, посилаючись

на Г. Зіммеля, пише, наприклад, К. Горні, і з її роздумами важко не погодитися. Адже, на думку цієї авторки, «самі стандарти, за якими людство оцінювало вартість чоловічої та жіночої природи “не є нейтральними і не випливають зі статевої диференціації, а мають у своїй основі риси чоловічого характеру”» [Горні – 2003: 8].

Таким чином, чи не a priori можна вважати, що кожен, хто живе у цьому найкращому зі світів і, зокрема, у його українському різновиді, – живе у світі чоловічому, керується чоловічими настановами та приречений на чоловічу рацію стану навіть тоді, коли обирає сумнівний шлях письменника. І Олесь Ульяненко, якщо взяти до уваги його згадані вище романи та повість, не становить винятку із цього правила.

Цілковито відповідає сформульованій концепції і зміст його роману «Богемна рапсодія», у центрі якого перебуває художник Костя Клюнов, що навколо нього обертається фактично весь світ, включно із Клоцем і «циганом», а також Ларисою, попри те, що її ім’ям було названо одну із частин твору, і Надією, позаяк остання змогла принести Кості в останні дні його життя втіху, але не надію.

Натомість, починаючи із роману «Син тіні» можна все ж таки зауважити спроби, спрямовані на подолання чи не тотального панування маскулінності.

Так, однією із оповідачок, причетної до розповіді про Блоха і супутні з цим образом обставини, а отже, і до продукування тексту твору, тобто відповідного художнього всесвіту, є Лізка. І це, либонь, цілком закономірно, оскільки героїня поводить себе у чоловічих кодах, про що свідчить декілька промовистих фактів.

Зокрема, в одному епізоді йдеться про ставлення до неї самого Блоха, який, за словами Кловського, у певний момент «підняв їй спідницю <…> і став водити там рукою <…> хихикав, приговорював: “Молодцем... Молодцем. Добра у мене жіночка...”», хоч «до цього Блох ніколи не називав Лізку жінкою. Він облизував губи і говорив: “Моя курва. Моя блядь”» [Ульяненко – 2013 (1): 120].

А у зв'язку із другим епізодом варто згадати щільну партнерську взаємодію Лізки з тим самим Кловським, професійним убивцею, з яким вона, керуючись злочинними намірами, частенько діяла разом і який теж був причетним у якості оповідача до творення художнього всесвіту роману.

Щобільше, за власними свідченнями цього персонажа, він «її кохав. Це спалахнуло у [його] паху того літнього, високого, сліпучого дня. Вона з'явилася тоді у коридорі <…> так близько, що ніздрями [він] вловив тонкий запах дорогих парфумів, кислого тютюну і поту Блоха». Проте «ніколи Лізка не була так далеко від» нього, і тоді він «зрозумів, що любов віддаляє, а не зближує людей. Чиста любов між чоловіком і жінкою» [Ульяненко – 2013 (1): 132].

Однак завершується ця частина романної історії, та й фактично роман у цілому досить показовим епізодом, у якому Кловський одним пострілом… ні, не вбиває Лізку, що, попри драстичний характер подібного вчинку, хоч якось утверджувало б їхню рівність, а калічить її у такий спосіб, аби «вона скімлила, як сука, тягаючи розбитого кулею зада, перебиралася на руках, волочачи ноги і рештки того, що колись робило її жінкою» [Ульяненко – 2013 (1): 279].

Отже, ці дивні, виголошувані Кловським суперечності щодо любові, яка «віддаляє», можна пояснити, вочевидь, страхом перед жінкою – страхом, що давно вже став загальним місцем у фройдистських та неофройдистських студіях. Відповідно до результатів цих студій і в інтерпретації вже цитованої вище К. Горні в основі такої фобії «лежить бажання» не просто «втекти від жіночого статевого органу, а навіть заперечити його існування» [Горні – 2003 (1): 27], позаяк досягається ця мета або тим, «що чоловік повинен постійно доводити жінці свою чоловічість» [Горні – 2003 (1): 34], або через «прийняття позиції, яку Фройд визначає як схильність до приниження об'єкта кохання» [Горні – 2003 (1): 35].

«Ха-а-а-а-ро-о-ш-а-а така дєвочка...» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Тож необхідно ствердити, що, попри прийняття Лізкою правил функціонування чоловічого світу, це не рятує її ані від принижень, яких вона зазнала також і від Кловського, що якось «вдарив [жінку] по щоці, здер шубу і кинув на сніг», а потім «трахав [її] з таким відчуттям, наче [вона] була скотина <…> трахав [її], як пес лигає суку. Тоді підвівся, помочився на [неї], розвернувся і нічого не сказав» [Ульяненко – 2013 (1): 62]. Не рятує це Лізку і від її чи не цілковитого заперечення – через заподіяння непоправної шкоди тілу цієї жінки.

Щось подібне, між іншим, можна сказати і про образ Рити з роману «Перли і свині», яка у певному сенсі навіть ніби народжується чоловіками, тому що коли Боб Аскарид і Абрахам Лі мандрували Африкою, то якось «Боб нічого не сказав, пішов своєю упертою ходою між глиняними хижами, прихопивши військового рюкзака», а «невдовзі <…> повернувся, несучи щось у рюкзаку», і «мовчки <…> віддав рюкзак Абрахаму Лі». А «коли [той] спробував заглянути до рюкзака, то почув легке шарудіння <…> маленької дівчинки, що не плакала, не гидила, а лише дивилася <…> теплими карими очима із золотавою чайною поволокою» [Ульяненко – 2015 (1): 49].

Та хоч Абрахам Лі і зрозумів, «що ця маленька, майже безголоса дівчинка врятує і змінить його життя» [Ульяненко – 2015 (1): 50], і хоч сама Рита майже завжди «трималася спокійно, як і чоловіки, що пройшли нелегкий шлях і, напевне, повинні пройти ще більш нелегкий» [Ульяненко – 2015 (1): 51], але, врешті-решт, Лісовські «знайшов [її] напівживу в калюжі крові, де плавали мізки бронтозаврів» [Ульяненко – 2015 (1): 178]. А відтак і їхня з Лісовські маленька донечка Грей, що її вони на деякий час втратили, але теж віднайшли, – і ця надважлива для них обох малеча не змогла врятувати бідолашну жінку, яка «просвітліла, коли побачила маленьку, обняла, і очі у неї зробилися, як очі того, що дивиться за

пагорби з туманом», однак «через хвилину Рити не стало» [Ульяненко – 2015 (1): 181].

Тому, либонь, і не дивно, що героїні роману «Квіти Содому» Одноока Мама та Фанні Ліхтенштейн, які подібно до Лізки і Рити теж змушені були обрати чоловічі коди для того, аби хоч якось екзистувати у цьому світі, де вони вже зазнали безліч принижень, – отже, ці героїні, на відміну, наприклад, від жіночих персонажів у повісті «Сєдой», не чекають на остаточне, так би мовити, вирішення їхнього питання.

Зокрема, після того, як «одного разу малолітні відморозки побили [Танцюючу Маму] до напівсмерті у переході і відтрахали туди, де було око», вона, «вийшовши з лікарні <…> знайшла цих покидьків і повбивала» [Ульяненко – 2012 (1): 37]. А от Фанні пішла дещо іншим шляхом: вона спокусила Одноoку Маму і завдяки цьому «замовила» депутата Тоцького, тіло якого розчленили поплічники цієї лідерки злочинного угрупування Макс і Лу. Однак перший з них не змарнував свій шанс, і оскільки у процесі цього дійства їх зненацька захопила власне Фанні Ліхтенштейн, через яку і здійнявся увесь цей рейвах, Макс зґвалтував молоду жінку у протиприродний спосіб [див. Ульяненко – 2012 (1): 8–9].

Втім, заплативши неабияку ціну, Фанні Ліхтенштейн вдалося все ж таки вирватися на свободу і з-під влади Тоцького, і навіть з-під влади Одноокої Мами, аби наостанок дійти прецінь вагомого висновку, за яким «розумієш, що помирати легко, коли біля тебе помре той, кого ти нігтя не вартий був. Ось воно – Альфа й Омега. Початок і Кінець, куди вміщується більше смислу, аніж наше безглузде життя» [див. Ульяненко – 2012 (1): 257].

Своєю чергою, щойно описаний шлях виявився не надто вдалим для героїні роману «Знак Саваофа» – Ілони, яка, певно, вважала, що, замовивши вбивство Андрюхи Лямура, вона у такий спосіб гарантувала собі свободу та безпеку. Проте чоловічий світ, певно, не погодився із таким фіналом, і хтось запопадливо наказав Реді, який «був підручним у Бориса, доки не втік до Лямура» [Ульяненко – 2013 (2): 283], вбити цю жінку.

При цьому необхідно також зазначити, що усі намагання жінок у творах Олеся Ульяненка вижити у чоловічому світі, вдаючись з відповідною метою до дій у чоловічих кодах, назагал є все ж таки позбавленими логіки і послідовності. Адже, наприклад, у романі «Жінка його мрії» Лада спочатку бере активну участь на рівних зі своїм чоловіком у ганебних злочинах, а згодом із незрозумілих причин вдається до суїциду і «[]тягн[е] до себе два роздвоєні кінці оголеного дроту; подумки Лада вирішила, що це зміїне жало зради, і поклала в рота». Та коли «увійшов син і <…> увімкнув» струм, то «Ладу трусило хвилин п'ятнадцять, і не тільки: з неї валив смердючий дим, а волосся піднялося дибки» [Ульяненко – 2012: 6].

Натомість інша героїня – студентка Іва, навпаки, починає як дрібна сутенерка, а у підсумку без достатніх на те причин, холоднокровно і жорстоко вбиває свою коханку та поплічницю, якій вона «спокійно <…> гепнула <…> по голові попільницею». І хоч «Лінда затихла відразу», «але Іва для годиться лупонула ще кілька разів» [Ульяненко – 2012: 256].

При цьому необхідно зазначити, що у романі «Жінка його мрії», згадана нелогічність представлена принаймні в образах двох героїнь, з притаманними їм обом, а проте відмінними суперечностями. А ось у романі «Там, де Південь» поряд із погордою, з якою у цьому творі згадуються численні «хорі», «хуни» і «бєцалки», або персонально Олька Сухаренко, що з нею протагоніста роману на прізвисько Штурман знайомить Пєца і що її він «за півгодини <…> вже ставив раком», бо для нього «це був звичний світ, як і звичайний жест. Як печія, біль у шлунку, пронос, трипер, вибитий зуб» [Ульяненко – 2017: 15], – отже, поряд із цими, вкритими суцільною зневагою персонажами, у творі зображено і таку собі, сказати б, Юдиф «південного» розливу, в образі якої поєднано нібито непоєднуване.

Йдеться, власне, про іншу Ольку – Коваль, яка, за свідченнями одного із доволі сумнівних дійових осіб, власноруч відрубала Бібі його «голубооку голову» (хоча і треба визнати, що останній аж ніяк не дорівнював Олоферну), а Ірку Уварову Олька «облил[а]

кислотою. З голови до ніг. Цією паскудною сумішшю, яку колотять ялтинські цигани» [Ульяненко – 2017: 5]. Та при цьому, хоч «відразу відправили наряд на Ялти. Але Олька вже сиділа в барі “Садко”, пила коктейль, і [тільки] два пальці на руці в неї були опечені» [Ульяненко – 2017: 86].

Тож, звісно, можна було б спробувати пояснити агресивне ставлення Ольки Коваль до Біби приниженнями, які вона зазнала передусім від цього, так би мовити, кримінального вершника… без коня. Втім на заваді стають інші факти – зокрема, ті, що за ними дівчина понівечила кислотою Ірку Уварову і водночас залишила без покарання зрадника Штурмана, а на додаток свідомо пішла на приниження, до якого її примусив наркоман дядя Фіма, спочатку «жестом показав[ши], щоб вона зняла штани», а потім «знову мовчки показав[ши], щоб вона стала [перед ним] на коліна» [Ульяненко – 2017: 70].

«Чомусь усіх приваблює тінь» (Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Відтак на перший погляд видається, що у романі відтворюється традиційна сексистська модель, за якою вчинки жінки зумовлені її ірраціональною та непослідовною, на противагу раціональному чоловіку, природою. Проблема, однак, полягає у тому, що дії чоловіків у цьому, але не тільки, творі не менш, а подекуди і ще більш хаотичні та імпульсивні.

Щоправда, слабкість та непослідовність чоловічих мотивацій «там, де Південь» можна почасти пояснити вживанням переважною частиною цих персонажів або алкоголю, або наркотиків, або і того й іншого разом, що, безперечно, лише додатково вказує не стільки на раціональне, скільки на емоційне сприйняття світу, якому вони не можуть зарадити.

Але, наприклад, головний герой роману «Дофін Сатани» Іван Білозуб, що, з одного боку, фактично завжди залишався тверезим, а з іншого боку, підкреслено наполягав на своїй маскулінності, у своїх вбивчих аспіраціях керується, тим не менш, ірраціональним

чи, точніше, трансцендентним образом «Ангела», який лишень за дивним збігом обставин «видавався жіночим з лиця, але що він не жінка, то Білозуб чомусь знав напевне».

Зрештою, óбразу цього чоловіка-маніяка вторує і образ жінки-маніякині з роману «Серафима», у якому, між іншим, йдеться про те, що «сни і пам'ять – це крила янголів». І сáме уві сні головна героїня отримує поштовх, внаслідок якого, прокинувшись серед ночі, вона відчула як «уперше хтось, а, може, вона сама, витиснув з неї такої сили спонуку, думку, сліпу, як малі кошенята осіннім днем на дні річки». «І вона так пішла колом кімнатою», так «жерла цей світ, хвицалася з ним, наче вибиваючи з нього останні породільні муки», що, прокинувшись вже «на ранок» та проводжаючи легкі вибухи хмарок, знала, що робити...» [Ульяненко – 2013 (3): 40].

У цьому епізоді звертає на себе увагу те, що отриманий уві сні імпульс після того, як дівчина прокинулася, трансформується у раціональну форму, яку, проте, зумовлює гротесковий сексуально-утілеснений напівбожевільний танок.

Отже, це важливо остільки, оскільки повсякчасні коливання головної героїні іншого роману – «Софія», між різноманітними проявами сексуального досвіду і абсолютно непогамованого насилля, до якого вдається протагоністка у компанії з хлопцями-однолітками і на рівних із ними, а подекуди навіть перевершуючи їх у жорстокості, – отже, ці коливання фактично свідчать про те, що у такий спосіб, але вже у публічній сфері Софія розігрує видовище, подібне до танцю Серафими, який остання, так би мовити, оприлюднювала через наглу і публічну смерть своїх жертв, що їх вона труїла підступно і крадькома.

Разом з тим не менш важливим в описаних щойно диспозиціях є, безумовно, очевидна нівеляція чи, принаймні, стирання статево-гендерних ознак персонажів, які своїми діями заперечують таку детермінацію, але заперечують, залишаючись при цьому – повністю (Софія) чи хоча б частково (Білозуб, Серафима) – приналежними до відповідних статево-гендерних категорій.

Та, либонь, апогей подібних *заперечень без заперечень* дається взнаки у романах «Ангели помсти» і «Хрест на Сатурні». Отож у першому з них, зокрема, у частині під назвою «Танька» обидва протагоністи спочатку опиняються у стані клінічної смерті. Однак трішки згодом вони повертаються все ж таки до світу живих для того, аби побути разом лише деякий час. І у зв'язку із цим можна висунути припущення, за яким «Гриша Науменко і Тетяна Рудківська», що «ніколи, ні за яких обставин не зустрічалися одне з одним» [Ульяненко – 2012 (2): 245], та й не могли зустрітися, крім як тільки за таких, себто екстремальних, обставин, опиняються поряд просто тому, що ці герої – передусім чоловік і жінка.

Натомість у другому романі чоловіча та жіноча, сказати б, упослідженість взагалі становить основу цього твору, оскільки Олег і Світлана, будучи рідними братом та сестрою і водночас закоханими, потрапляють у безвихідну ситуацію, що, з одного боку, конституює та наповнює змістом цю історію, а з іншого – забезпечує цій історії вимір абсолютної і нездоланої трагедії. Цю трагедію, натомість, може увінчати, либонь, і справді тільки хрест на Сатурні са́ме тому, що ці персонажі теж є чоловіком та жінкою, які змушені це заперечувати у найбільш радикальний спосіб – наклавши на себе руки.

Тим не менш якщо узагальнити наведені вище міркування, то все одно необхідно погодитися з висновком, за яким, попри знайдені і вказані суперечності, навряд чи Олесь Ульяненко намагався заперечити суворо диференційований статево-гендерний світ чи що йому буцімто поталанило подолати статево-гендерну визначеність або приреченість персонажів його творів. Але такий висновок напрошується тільки за умови, якщо інтерпретувати актуалізовані вище сенси у межах традиційних, себто бінарних, або інноваційних, тобто гендерно- чи феміністично-зумовлених теорій та стратегій.

Втім якщо скористатися ідеями, які номінуються як новий матеріалізм, то тоді усі образно-дискурсивні пазли у творчості письменника, що нібито не надавалися на укладання в несуперечливу картину гендерної проблематики, тепер можуть нарешті стати на свої місця.

«Філософськ[і] розрад[и]» (Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Отже, у вкрай редукованому варіанті сенс нового матеріалізму полягає насамперед у тому, що, на думку співавторів Р. Дольфійна та І. ван дер Туїн, «у той час, коли модерністський науковий матеріалізм припускає можливість лише одного Істинного уявлення про матерію, а постмодерністський культурний конструктивізм припускає безліч однаково істинних уявлень, новий матеріалізм ставить під сумнів сам підхід репрезентаціоналізма», бо мислить «матерію як трансформуючу силу в собі самій, що у своїх поточних перетвореннях не дозволить вкоренитися жодній репрезентації» [Дольфійн – 2020: 152].

Крім цього, «“новий матеріалізм” характеризується такими рисами:

– матеріалізм можна мислити поза визначеністю через опозицію матерія – дух;

– від матеріалістичної по суті концепції знака відбувається зміщення у бік розуміння матеріальності як іманентно генеративної;

– радикалізація постановки тіла в центр філософського зацікавлення призводить, по суті, до монізму матеріального, до спроби мислити ту зону нерозрізнення, де від матеріальності ще неможливо віддалитися навіть умоглядно;

– не боротися з вирівнюванням або усуненням фундаментальних опозицій західноєвропейського мислення, а взагалі вийти із цієї коробки, як із форми опозиціональної замкненості;

– і, нарешті (але не вичерпуючи відкритість питання про характеристики нового матеріалізму), це цілком очевидна та операціональна анти-репрезентативність, яка за окреслених умов розглядається як неесенціалістська...» [Преображенський – 2020: 94; див. про це також Агамалова – 2020: 130].

Таким чином, окреслені характеристики нового матеріалізму у виразний спосіб корелюють із сформульованими свого часу засадами тілесного міметизму [див., наприклад, Штейнбук – 2009: 69–70; Штейнбук – 2013: 55–56 тощо] тому, що чи не абсолютною константою усіх згаданих, а також багатьох не згаданих сучасних теорій є тіло.

Натомість до тіла як би не ставитися, та все одно хоч якось не ставитися просто не до снаги жодному з нас, бо ж очевидно, що на початку було не слово, а тіло, яке, у тому числі, стало і словом, але при цьому, щонайголовніше, не перестало бу́ти.

Так, на думку Д. Харавей, ключ до нової матеріалістичної парадигми становить акцент на «матеріально-дискурсивному» або «матеріально-семіотичному», оскільки «…тіла як об'єкти знання – це матеріально-семіотичні генеративні вузли», а «їхні границі матеріалізуються у соціальній взаємодії», внаслідок чого жодні «"обєкти" не перед-існують як такі. Об'єкти проектуються своїми границями. Втім ці границі є надзвичайно складними, а до того ж вони зміщуються зсередини», позаяк са́ме «у таких границях, як і раніше, зберігаються продуктивні значення і тіла» [Харавей – 1988: 595].

Відтак якщо транспонувати усі ці ідеї на запропоновану вище аналітику, то можна дійти висновку, за яким еволюція гендерної проблематики у творчості Олеся Ульяненка пов'язана не з тим, що романи і повісті письменника стають більш чи менш мізогінними, а з тим, що автор у своїх книгах переймається головно екзистенцією персонажів, які змушені зважати на свої тіла. Адже це завдяки тілам їхня екзистенція взагалі є можливою, однак поводять себе ці тіла у такий спосіб, який відповідає насамперед їхнім внутрішнім інтересам, зумовленим, у тому числі, і зовнішнім обставинам тілесного функціонування.

Тож, наприклад, якщо спиратися на доступну в романі «Там, де Південь» інформацію, то можна ствердити, що Олька Коваль не мала достатніх підстав, аби відрубати голову Бібі, тим більше що, на думку С. Паркера, «суспільні символи та асоційовані з ними значення щоразу втілюються і знову утверджуються при виконанні суспільних ритуалів, в mass media і в художніх творах» [Паркер – 1999: 73].

Але Олька радикально порушує традиційні гендерні стереотипи та «суспільні значення» і вдається до чоловічого буцімто способу страти, аби вбити власне чоловіка і тому, що намагається дати волю своїй злості та обра́зі, і тому, що вона опинилася не у тому місті і не у той час, і тому, що від неї ніхто такого не чекав, а що і вона сама від себе такого не чекала, то й поготів. Бо спочатку

«вона лише перебила йому хребці», та оскільки «Спаба закричав, що вона дурна баба й не вміє нічого робити», то «тоді Олька розмахнулася, відвела сокиру майже до лопаток, хекнула, й голова Біби звалилася одному мєлкому під ноги» [Ульяненко – 2017: 85].

Так само не повинна була Олька і звертатися по допомогу до «дяді Фіми», тримаючи у руках сумку з відрубаною головою Біби. Втім дівчина зробила це. А потім зробила й інше, попри те, що за годину до цього вдалася до чину, після якого задовольняти сумнівні статеві потреби наркомана Фіми вона ніби точно не повинна була б.

У цьому ж ряду, як здається, міститься у якості мотиваційної основи і поява у творах образів янголів чи інших містичних істот, які використовуються у разі заздалегідь немотивованих або, точніше, таких, які неможливо пояснити через бінарну або навіть плюралістичну логіку вчинки Івана Білозуба, Софії чи Серафими.

Отже, якщо стосовно творів Олеся Ульяненка і можна говорити про гендерну проблематику, то тільки в сенсі того, що екзистенція чоловічих і жіночих образів у його літературній спадщині залежить так само від біологічної статі, як і не залежить від неї. Або ця екзистенція може набувати й зовсім алогічно-карколомного характеру тому, що письменнику йдеться не тільки і не стільки про образи чоловіків та жінок, скільки про образи їхніх тіл, які, звісно, найчастіше функціонують за сталими та звичними законами передусім соціальної доцільності.

Однак через те, що ця доцільність повсякчас заперечується перманентним становленням, яке є онтологічною властивістю тіла і без реалізації якого існувати тіло просто не може, бо якщо становлення тіла припиняється, то це означатиме його смерть, – через ці причини тіло й отримує потенційну здатність дивувати і шокувати, як-от у разі із персонажами творів Олеся Ульяненка.

Відтак про зображені письменником образи тіл, які мають здатність легко та природно порушувати не тільки бінарні чи плюральні, а й будь-які інші рамки, і йтиметься у наступних підрозділах актуального дослідження.

ПІДРОЗДІЛ 2.5. ГОМОСЕКСУАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА

«Від цього хочеться
сховати голову під пахви...»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Звернення у цьому підрозділі до анонсованої у його назві проблематики передусім потребує чесного визнання, за яким подібне звернення вже саме́ по собі становить неабияку проблему.

Так, по-перше, проблема гомосексуальних стосунків існує стільки, скільки існує людський рід.

Втім, по-друге, через діаметрально протилежне ставлення до цієї проблеми у різних суспільствах та на різних історичних етапах розвитку – від повноправної приналежності у якості одного зі стрижневих елементів етосу давньогрецької культури і до тотального неприйняття та засудження до останнього часу більшістю представників різноманітних конфесій і релігійних громад.

А тому що б із цього приводу не писали спеціалісти, однак все це повсякчас розбивалося і дотепер заперечується догматами із Біблії або Корану.

Зокрема, за Г. Ліхтом, автором фундаментального та авторитетного дослідження, антична цивілізація ґрунтувалася на тому, що «сутність грецьких богів полягала не у моральній, а в естетичній ідеї, доведеній до свого логічного завершення». І отже, «блаженство, яке вони уособлювали, було нічим іншим, як можливістю, не затьмареною ані хворобами, ані старістю, ані смертю, вповні насолоджуватися витонченою чуттєвістю, красою, вродливістю та веселощами». А «слова Шиллера про те, що “тільки краса була тоді священна”, і справді становлять ключ до розуміння грецької міфології й водночас усього грецького життя» [Ліхт].

Ще більшою мірою ця ситуація ускладнюється через те, що до цієї естетичної сторони додавалась також, як це не парадок-

сально, і сторона етична, відповідно до якої, за тим же Г. Ліхтом, «педофілія була для греків насамперед найважливішим методом виховання юнацтва. Як гарна мати та домогосподарка була для них ідеалом дівчинки, так καλοκαγαθία, або гармонійний розвиток тіла і душі, становили ідеал хлопчика. [А] найкращим засобом наблизитися до цього ідеалу була любов до хлопчиків, і з огляду на те, що держава, особливо у дорійців, очікувала від кожного чоловіка, що він обере своїм улюбленцем юнака, а, натомість, юнак, якому не вдалося знайти старшого друга і коханця, – невдача, що була зрозумілою лише при наявності якоїсь моральної вади, – був приречений на осуд». Крім цього, оскільки «старший відповідав за поведінку молодшого, [то] любов до хлопчиків не переслідувалась, а, навпаки, заохочувалась, щоб бути потужною державною скріпою і фундаментом грецької етики» [Ліхт].

Втім цьому невірогідному із сьогоднішньої перспективи симбіозу протягом століть протиставлялися якраз морально зумовлені релігійні переконання, через що ця глобальна в усіх сенсах дискусія набула сталого характеру розмови сліпого із глухим, яка навряд чи може мати у найближчому майбутньому якісь райдужні (sic!) перспективи.

Принаймні, якщо говорити про Україну, то у цьому разі йдеться, з одного боку, про боязкі спроби представників ЛГБТК(ІА+)-спільноти заявити про себе і про свої права [див. про це докл., наприклад, Марценюк – 2009; Мостяєв; Коломієць – 2009 тощо], а з іншого боку, про агресивну активність не чисельних, але вкрай радикально налаштованих як правих, так і лівих маргіналів* при загальному невдоволеному мовчанні більшої частини вітчизняного соціуму. Причому це мовчазне незадоволення стосується і перших, і других, оскільки згаданій більшості не подобається ані сексуальна меншість, яка виходить на вулиці, ані радикали, що здіймають галас не по підвалах, а у

* За кілька днів до написання цих рядків (тобто 30.08.2020 р.) сталася чергова сутичка на ґрунті гомофобії, див.: «Кордон поліції, яйця, перцеві балончики: чим завершилася акція ЛГБТК(ІА+)-спільноти в Одесі» (https://www.youtube.com/watch?v=qUdrImxEd74&feature=youtu.be).

публічних місцях. Адже мовчазній і незадоволеній більшості було б до вподоби, якби всі вони вели себе так, ніби їх не існує.

Відтак, утретє, література і мистецтво мали б теж про цю проблему мовчати і продовжувати робити вигляд, що нічого такого в українському світі як не було, так і нема. Тим більше що до останнього часу все і відбувалося, приблизно, за цим сценарієм, внаслідок чого фактично неможливо знайти не тільки прикладів серйозного обговорення, а й хоча б згадок про цю проблематику в українському літературно-критичному і надто – у літературознавчому дискурсах, бо обговорювати просто не було чого.

Виняток становить тільки діяльність видавництва і часопису «Критика», зусиллями яких опубліковано декілька статей і започатковано видання східноєвропейського журналу феміністичних та квір-студій «Критика феміністична», а 2009 року в цьому видавництві вийшла друком «квір-антологія “120 сторінок содому” – перше в Україні, – як зазначається в анотації, – й узагалі на постсовєтському просторі зібрання сучасної літератури лесбі-, ґей- та бі-тематики з цілого світу». Однак прикметним видається те, що, як вказано у тій же анотації, «головне завдання антології – не тільки відкрити українському читачеві нові для нього імена, теми і способи письма та ближче познайомити його зі здобутками квір-культури кінця XX – початку XXI століття, але й сприяти поширенню в Україні навичок сучасного толерантного мислення, вміння чути і розуміти Іншого, цінувати інакшість і давати собі раду в суспільстві, де множинність ідентичностей, норм та істин є леґітимною, звичною і побажаною» [див. 120 сторінок… – 2009].

Про відповідне завдання антології пише у післямові до неї і М. Маєрчик, зазначаючи, що ця збірка насамперед «сприяє дискурсивній легітимізації та романтичній текстуалізації одностатевого кохання» і самим фактом своєї появи засвідчує актуальність сексуальної революції також і для України [Маєрчик – 2009: XVI].

На суспільному вимірі цієї видавничої події наголошують і нечисленні рецензенти. Так, М. Варикаша зазначає, що поява книги «120 сторінок содому» стала «неабияким проривом у стратегіях долання стереотипного мислення читача» [Варикаша – 2009: 345].

А В. Наріжна взагалі стверджує, «що укладачам антології стало снаги са́ме на той вчинок, який вони і задумали – спровокувати політичний скандал як суспільну реакцію» [Наріжна – 2009: 341].

І ще один виняток стосується невеличкої статті М. Рябченко, у якій ця авторка, побіжно розглянувши деякі твори Тані Малярчук, Наталки Сняданко, Анни Малігон та Катерини Бабкіної доходить висновку, за яким «проаналізований матеріал дає змогу констатувати, що поява квір-персонажів на сторінках сучасних українських романів є одним із засобів вписування нашої літератури в загальноєвропейський контекст» і що ці персонажі «показані як звичайні середньостатистичні люди <…> котрих у першу чергу хвилюють психологічні проблеми, характерні для кожного, а власна сексуальна орієнтація є просто ще одним виявом любові загалом і відстоюванням права на таку любов» [Рябченко – 2016: 17].

Таким чином, навіть якщо і з'являється мистецький привід для актуалізації ЛГБТК(ІА+)-проблематики, то і тоді справа обмежується або традиційно – мовчанням*, або міркуваннями та коментарями переважно соціокультурного штибу, або врівноваженою констатацією нашої літературної політкоректності.

Важко сказати, чи цитовані вище авторки лукавили свідомо, чи вони і дійсно про це нічого не знали, але назагал першим і наразі єдиним українським письменником, у творчості якого гомосексуальна проблематика не виринала одиничними епізодами чи випадковими згадками, а була представлена регулярно, щобільше, як майже сталий тематично-змістовий елемент художнього дискурсу – це творчість Олеся Ульяненка.

А втім у фахових дослідженнях і критичних рефлексіях, присвячених літературній спадщині письменника, йдеться про що завгодно, але тільки не про табуйовану проблематику, зрештою не

* Прикметним у цьому сенсі є те, що 2015 року один із російськомовних українських сайтів повідомив як про сенсацію про вихід друком роману Юрія Яреми «Тепло його долонь» [див. Ярема – 2015]. Втім, попри те, що за версією сайту, «в Украине написан первый роман про геев» (див. https://vesti.ua/kultura/116433-v-ukraine-napisan-pervyj-roman-pro-geev), сенсації так і не сталося, либонь, через озвучені вище причини.

лише гомосексуальну, внаслідок чого постають і зовсім вже дивні (аби не сказати – абсурдні) інтерпретації, як-от у присвяченій життю і творчості Олеся Ульяненка монографії О. Пуніної.

Зокрема, у зв'язку із розглядом, наприклад, роману «Дофін Сатани», у якому розповідається історія серійного маніяка-вбивці Івана Білозуба, літературознавиця доходить висновку про те, що у цьому творі автору «…вдається естетично осмислити "мерзотний Всесвіт" [за Мішелем Уельбеком. – Ф. Ш.] сучасності, який людина здатна перебороти, знайшовши шлях до Бога як Духу» [Пуніна – 2016: 143].

Отож за такого рівня аналізу надзвичайно складних і драстичних сюжетів, коли розмовами про естетику прикриваються морально-релігійні просторікування, будь-які додаткові коментарі, либонь, є вже і непотрібними, і надлишковими, тому що пов'язувати насильницьку та жахливу смерть кількох десятків персонажів, у тому числі і дітей, з пошуками «Бога як Духу» видається, щонайменше, дивним непорозумінням, а, щонайбільше, якоюсь прикрою аберацією.

Відтак необхідно ствердити, що єдиним дослідженням, яке взагалі має стосунок до ЛГБТК(ІА+)-проблематики у творчості Олеся Ульяненка належить не українському, а чеському досліднику Я. Соммеру. Проте цей літературознавець у своїй статті з амбітною, щоправда, назвою вдається, тим не менш, переважно до переліку творів усіх тих українських авторів, які у той чи інший спосіб зверталися до гомосексуальної теми.

Однак список вийшов не надто довгим, особливо враховуючи те, що Юрій Андрухович з романом «Московіада» і Оксана Забужко із повістю «Дівчатка» взагалі потрапили до цього переліку, либонь, випадково. Але, попри це, шукана тема, на думку Я. Соммера, «поступово стала органічною для української літератури» [Соммер – 2017: 108].

Звичайно, з таким висновком важко погодитися: адже будь-яка нова якість має все ж таки виростати з певної кількості. І тому на сьогоднішній день надзвичайно складну і майже нерозроблену проблему становить взагалі можливість фахового аналізу від-

повідної, хоч і мізерної частини української літератури взагалі і творів Олеся Ульяненка зокрема, присвячених ЛГБТК(ІА+)-проблематиці з огляду не на декларативні, а на справжні естетичні засади, які зі зрозумілих і вже неодноразово озвучених вище причин вбачаються у тілесно-міметичному методі.

«Це було нестерпно» (Олесь Ульяненко. «Перли і свині»)

Так, важко не помітити, що вже у першому романі «Сталінка» гомосексуальна тема постає чи не з перших сторінок твору, а потóму отримує свій подальший розвиток упродовж усього роману. До того ж усі ці епізоди, події і персонажі типологічно можна поділити на три різновиди, до яких Олесь Ульяненко звертатиметься і в інших своїх книгах.

До першого типу належать епізоди у психіатричній лікарні, у яких фігурує «гомосексуаліст Бронька», що подеколи, наприклад, «шепотів щось на вухо» «міцно[му] ґевал[у] санітарного корпусу», «а той, вислухавши, хилитав ляльковою голівкою і вів Броньку до туалету».

Разом з тим у цих епізодах зображується не лише виразно пародійний персонаж, який водночас є також і носієм історичної пам’яті про злочинну діяльність радянської влади, внаслідок чого образ Броньки набуває, щонайменше, суперечливого виміру, – у цих епізодах дається взнаки також і характерний спосіб взаємодії людей у закритих середовищах.

Подібний тип взаємин має місце і в іншому романі Олеся Ульяненка «Знак Саваофа», тому що у цьому творі зображується життя у ще одному різновиді закритого середовища – у чоловічому монастирі, у якому, будучи спраглими сексуальних стосунків із жінками, а проте перебуваючи у просторі, обмеженому стінами і суворими монастирськими канонами, «…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…» [Ульяненко – 2013 (2): 27].

Щобільше, коли ігумен монастиря отець Лаврентій спіймав цю «братію» на гарячому, то вони якраз були «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 – 2013 (2): 27], і що у такий спосіб надавав усій цій картині вже й зовсім гротескного кшталту.

За такої перспективи стає очевидним, що одностатеві відносини у подібних, чітко ієрархаїзованих і позбавлених свободи вибору закритих середовищах письменник відтворює, анітрохи не приховуючи свого іронічного ставлення до зображуваного. Але це тому, що йому, певно, йдеться передусім про десакралізацію буцімто осередку духовності.

Тож для досягнення цієї мети він застосовує зображення тілесної сторони екзистенції ченців, найяскравішими виявами якої, звісно, і стають рівною мірою як гетеро-, так і гомосексуальні аспірації, так би мовити, «хранителів благочестя». Натомість іронія у цьому контексті слугує не тільки для висміювання відповідних персонажів, а й, як здається, для того, аби більш поблажливо сприймати людські слабкості.

Своєю чергою, до другого типу належать епізоди, пов’язані, за словами О. Мостяєва, із «…владн[им] самоствердження[м] кримінальних авторитетів» [Мостяєв]. Зокрема, Горік Піскарьов після того, як його банда перемогла у сутичці іншу «бригаду», наказав притягти на розправу зрадника на прізвисько Боцман, «що скавулів, просився». Та це нікого не розчулило, а тому інший член банди – «Містер Пепс Кобиляче Око[,] примусив його зняти штани, і ціла бригада під вереск, тонкий, мов цвях по склу, лигали Боцмана “за ізмєну”, пітушили Боцмана».

Подібні ексцеси наявні і у романі «Там, де Південь», у якому також зображено, щоправда, вже не київське, а провінційне кримінальне середовище Миколаєва. Разом з тим між цими двома епізодами є і більш суттєва відмінність, оскільки ініціаторами та водночас жертвами і відповідальними за колективні ґвалти були так звані «мєлкі», тобто банда, яка складалася з підлітків і навіть дітей.

Але, як виявляється, попри очікувану за таких обставин драму чи навіть трагедію, насправді йшлося про те, що «мєлкі» «припасали, щоб припєтушити, чергову жертву <…> зі свого оточення», оскільки вони, «крім курива, ацетону, активної й пасивної підарастії не могли вигадати ніякої іншої розваги» [Ульяненко – 2017: 43]. А на додаток їхнім ватажком був «Спаба, запєтушений Пєцою», однак «те, що його відтрахали мужики, нічого не означало. Дивись, вони ґвалтують когось скопом, а потім він разом із ними гуляє, п'є. Ось така підарастична демократія» [Ульяненко – 2017: 45].

Таким чином, і цей тип відображення гомосексуальних стосунків, почавшись огидною драмою, пов'язаною із ґвалтом як покаранням членів тієї банди, яка зазнала поразки, – отож і цей тип еволюціонує до якогось гротесково-сардонічного виміру, перетворюючись чи не на свою протилежність, причому на протилежність – ледь не трагікомічну. А найголовніше, що і у цьому разі так само, як і у попередньо розглянутих епізодах, Олесь Ульяненко оприлюднює певну сторону людських взаємин і, надаючи їм іронічного виміру, переводить табуйовану негласним «суспільним договором» тему в пересічно-буттєву, але разом з тим і певною мірою комічну площину.

«…В темнот[і] диких коридорів свідомості…» (Олесь Ульяненко. «Софія»)

Прикметно, що і третій тип гомосексуально зумовлених епізодів теж характеризується очевидною, хоч і більш складною еволюцією. Так, у романі «Сталінка» важко оминути увагою образ «останнього сталінського вурк[и] Нікандрича», який не тільки «у місцевої шпани був за вчителя і повчав Горіка», і не лише «брав вуркаганські побори», та й взагалі «правив швидко й жорстоко, але справедливо» життям кримінального середовища у своєму районі, а й «поговір снував між людьми, що старий блатяга <…> не одного хлопця звів».

Втім проблема полягала не лише у нарузі, яку Нікандрич вчиняв над підлітками, бо саме 12–14-тилітні хлопці і ставали його жертвами, а у тому, що він заражав їх сифілісом, на який хворів сам. Але навіть це не похитнуло авторитет «старого блатяги», на похорон якого «посходилося люду, довіку не знаного по Сталінці», хоч при цьому похорон все одно перетворився на просякнутий іронією тріумф якогось, сказати б, кримінального «імператора» чи бодай «фараона».

Натомість у наступному романі Олеся Ульяненка «Вогненне око» один з головних героїв цього твору – Родик, вже дає рішучу відсіч ґвалтівникам, причому робить це двічі. Так, у першому епізоді хлопцю вдається завдяки відчайдушному спротиву ледь не дивом врятуватися з рук двох братів, а заразом і «колишніх сектантських проповідників – Миколи і Бориса» [Ульяненко – 2013: 205]. А в іншому епізоді, коли «двоє малолітніх обгризених екземою педерастів спробували його зґвалтувати», то він тоді «одним ударом – випадковим і різким, під щелепу <…> звалив високого і худого, з чорними пронизливими очима хлопця, і той упав, хряпнувся головою об чавунну урну, розлупивши череп, мов шкаралупку горіха» [Ульяненко – 2013: 73].

У зв’язку з описаними подіями необхідно ствердити, що це, певно, єдиний випадок, коли гомосексуально зорієнтованих персонажів зображено однозначно негативно. Але і у цьому разі говорити про те, що тут далися взнаки винятково суспільні упередження стосовно гомосексуалів, все ж таки було б не зовсім правильно, зважаючи, по-перше, на еволюцію відповідних образів, а по-друге, на контекст усієї творчості письменника.

Адже третій тип епізодів, хоч ускладнений ще більшою мірою, так само наявний і у романі «Квіти Содому». Зокрема, у цьому творі у макабрично-саркастичний спосіб розповідається про народного депутата на прізвище Тоцький, який, зловживаючи своїми владними повноваженнями і маючи неабиякі фінансові можливості, влаштував для себе цілий гарем, що його складали «дівчатка і хлопчики семи-десяти років» [Ульяненко – 2012 (1): 67].

Втім за власним визнанням однієї з головних героїнь роману Фанні Ліхтенштейн, а заразом і однієї з тих, хто належав до цього гарему, вона аж ніяк не була безневинною жертвою Тоцького. Бо Фанні, це «порочне сученя» [Ульяненко – 2012 (1): 212], хоч і «зустріла Тоцького», коли їй було лише «дванадцять років» [Ульяненко – 2012 (1): 210], а проте цілком свідомо «простягнула руку» Тоцькому «і міцно ухопила його за вказівний палець» [Ульяненко – 2012 (1): 212], оскільки точно знала, що вони, за її висловом, і «почули один одного за тисячу кілометрів» [Ульяненко – 2012 (1): 210], і, щонайголовніше, «зрозуміли один одного» [Ульяненко – 2012 (1): 211].

Не менш важливим є і те, що за деякий час, коли Фанні подорослішала, це са́ме вона спочатку звабила жінку-вбивцю на прізвисько Одноока Мама або Танцююча Мама, а пото́му ще й замовила у цієї так званої Мами вбивство Тоцького.

Та найголовнішим є той факт, за яким, на відміну від попередніх романів, розповідь про ці, сказати б, дивовижно-жахливі колізії просто просякнута вкрай дошкульною іронією, через що формально моторошні і непозбутньо відразливі перипетії набувають неперевершеного карнавального штибу, з одного боку, подібного до стилістики «Кримінального чтива» Квентіна Тарантіно. А з іншого боку, спрямованого на десакралізацію – цього разу представника вже не конфесійної, а світської влади.

Іронічними конотаціями характеризуються також і деякі інші твори, як-от, наприклад, оповідання «Наказ» чи новела «Воно», головним героєм якої є Нонка, а «насправді <…> зовсім не Нонка, а Микола з Василькова, відомий на кінці вісімдесятих київський трасвестит» [Ульяненко – 2016: 28]. Причому і у цьому разі йдеться про насилля, якому раз у раз піддає «дев’яностосемикілограмового» Миколу-Нонку «її розбите серце, її ненависть і любов в одному обличчі, її вічність на тому кінці дешевого бару» [Ульяненко – 2016: 27], себто сповнений удаваними ревнощами Паша, «її офіційний коханець» [Ульяненко – 2016: 28].

Щобільше, Паша не лише у відповідності до «добровільн[ої] бойн[і], не підписан[ої], але затверджен[ої] у їхніх правилах», кожного разу «дає в око Нонці, якщо, звісно, нема зайвих свідків» [Ульяненко – 2016: 28], – Паша вчиняє ще гірше. Річ у тому, що Микола, займаючись проституцією, «збирає гроші на операцію» зі зміни статі, але коли «накопичується відповідна сума, [то] Паша <…> б'є Нонну смертним боєм і забирає гроші. І так щомісяця… [А] Нонна [все одно] мріє про операцію» [Ульяненко – 2016: 29].

Безперечно, ця історія викликає співчуття до Миколи-Нонки, але, попри це, не справляє гнітючого враження, та й, зрештою, закінчується неочікувано, бо оповідач знову зустрічається з головним героєм новели аж «через десять років», коли вже «Нонна була в костюмі від Валентино і виглядала респектабельним чолов'ягою із сивими скронями». Проте виявилося, що деякі речі за цей час так і не змінилися, зокрема – іронічний вимір оповіді, а також необхідність «за випивку знову розплачу[вати]ся» [Ульяненко – 2016: 29] безіменному оповідачеві.

Прикметним видається і той факт, за яким і у романі «Жінка його мрії», – безперечно, трагічному за своїм змістом, бо сповненому жорстокістю та численними жахливими смертями, – теж знайшлося місце для іронії.

Так, з одного з центральних персонажів книги – гомосексуала, але разом з тим сина головного героя Миколи Павловича – автор відверто глузує, називаючи його найчастіше Руслан***чик***ом та висміюючи і його сни, і його поведінку, і його розмови, наприклад, із його знайомим і теж гомосексуалом – барменом Магрібом тощо. А навіть коли невідомий відвідувач бару Магріба на прізвисько Топтун несподівано зацідив їм обом по добрячому ляпасу, то і тоді ця дещо дивна, але водночас неприємна ситуація перевертається на пародійний штиб через згадку про телевізор, «на екрані [якого] пропливав широкою духмяною рікою бразильський карнавал» [Ульяненко – 2012: 139].

«...Дії пересилюють слова,
коли слова не спонукають на діло»
(Олесь Ульяненко. «Софія»)

Таким чином, тільки один з коханців Русланчика «капітан Величко, із спецпідрозділу з розслідувань особливого призначення» [Ульяненко – 2012: 75], опиняється у центрі епізоду, який необхідно віднести до четвертого типу, відсутнього у романі «Сталінка», оскільки такий тип визначається позбавленим іронічного присмаку зображенням свідомих сексуальних стосунків між чоловіками [Ульяненко – 2012: 75–83].

До цього ж типу, вочевидь, належать й епізоди з роману «Дофін Сатани», головний герой якого Іван Білозуб так само, між іншим, як і капітан Величко, був бісексуалом і у певний момент з міркувань – принаймні формально – власної безпеки опинився у помешканні гомосексуала Річчі поряд із цим «зеленооким блондином», що не тільки став його відданим і навіть романтичним коханцем, а й спільником, який постачав Білозубу потенційних жертв.

Та, крім злочинної діяльності, «цю пару захоплював <…> здоровий, справжній чоловічий секс». І, зрештою, Річчі настільки сильно закохався в Івана, що з туги через ревнощі спочатку зарізав свою сусідку, яка повсякчас дошкульно ображала його за його сексуальну орієнтацію, а потім, потрапивши до рук міліціонерів, зрадив Білозуба, розповівши правоохоронцям про можливе місцезнаходження свого коханця.

Своєю чергою, необхідно зазначити, що Олесь Ульяненко у романі «Дофін Сатани», як, певно, у жодному іншому своєму творі, надзвичайно докладно зображає побут і особливості поведінки київських гомосексуалів за радянських часів, коли у кримінальному кодексі була ще стаття, яка передбачала покарання за відповідні стосунки між чоловіками. Зокрема, яскраво описується «здибан[ка] гомосексуалістів на Льва Толстого в туалеті» або новорічна вечірка, що її організував у своїй квартирі Річчі і що у ній за персональними запрошеннями брали участь винятково гомосексуали.

Отже, «це строкате товариство рухалося, шмигало, гуділо мухами біля маленьких журнальних столиків, де понаставляно було всілякого делікатесного їдла. Вони пхалися і верещали, мов купа чортів, що вирвалися з пекла на земну прогулянку». Але «в цьому карнавалі тіней» і «яскравих фарб» Річчі все одно «почував себе непотрібним», бо «без Івана нічого не могло бути».

Втім виявилося, що і з Іваном розраховувати бодай на якусь перспективу було марною справою остільки, оскільки Білозуб ні для кого не робив винятків, а тому він як «повбивав людей на Льва Толстого… В туалеті…», так «і вистрелив. Прямо в груди» та «перерізав <…> горлянку» Пахноцькому, який власне і розповів про «збіговисько» гомосексуалів «на Льва Толстого. В парку Шевченка». І, таким чином, як би парадоксально і цинічно це не пролунало, але нелюд Білозуб виявився єдиним, хто хоч у смерті, а все ж таки прирівняв цих неборак до усіх інших своїх жертв.

До четвертого типу епізодів приналежні й ті з них, у яких зображено лесбійські взаємини, позаяк ці сцени також цілковито позбавлені іронії. Адже якщо Фанні Ліхтенштейн «намага[єть]ся бути з Мамою як найніжнішою» [Ульяненко – 2012 (1): 231], аби використати відповідні вподобання останньої на свою користь, то стосунки Серафими, жінки-отруйниці з однойменного роману, і її коханки Лєри взагалі надаються на визначення як майже цілком альтруїстичні і чи не жертовні.

Так, коли якось під час їхніх любощів Лєру вкусила «велетенська чорна змія» [Ульяненко – 2013 (3): 84], то Серафима «…нюхом <…> знаходи[ла] те, що їй потрібно <…> зривала стеблину за стеблиною, клала до рота і жувала», а потім «стала над Лєрою. Розвела їй руки <…> і притиснулася ротом до її рота, впускаючи туди зелену теплу жижу». І «робила це разів із чотири», поки врешті-решт не переконалася, «що все минулося», що знайдений нею антидот подіяв і що вона врятувала від неминучої смерті свою кохану, хоч і «пішла проти чогось, і те, проти чого вона мимоволі повстала, і є її суть» [Ульяненко – 2013 (3): 88–89].

Відтак якщо попередньо підсумувати зміст наведених вище прикладів, то можна цілком обґрунтовано зробити декілька висновків про те, що:

- по-перше, гомосексуальна чи, точніше, ЛГБТК(ІА+)-проблематика і справді становить певну образну константу, яку зумовлює відповідна тематична спрямованість, представлена у творчості Олеся Ульяненка;
- по-друге, ЛГБТК(ІА+)- проблематику у творах письменника репрезентовано розмаїттям образів, описів та подій, які можна розподілити за чотирма типами;
- по-третє, ці типи надаються на ідентифікацію, як такі, у яких гомосексуальні стосунки зображено а) у закритих середовищах (божевільня, монастир), б) у межах кримінальної спільноти, в) між нерівноправними (у віковому, фізичному, суспільному тощо сенсі) персонажами, г) між персонажами, свідомими своєї гомосексуальності;
- учетверте, розмаїттю відповідних образів, описів та подій притаманна очевидна еволюція;
- уп'яте, еволюція цих образів, описів і подій, сповнена суперечностей, а тому розгортається, починаючи від зверхнього та глузливого ставлення до зображуваного, продовжуючи його іронічним, а подекуди й сатиричним виміром та закінчуючи його драматичним чи навіть високим гуманістичним пафосом;
- і ушосте, всі етапи окресленої еволюції тією чи іншою мірою можуть бути інтерпретованими в естетичних категоріях.

«...Від одного лиха до іншого, ось, що наше паскудне життя» (Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»)

Отож епізод із роману «Дофін Сатани» – епізод, у якому йдеться про відвідувачів туалету на вулиці Лева Толстого, безперечно, можна потрактувати у категоріях гендерної теорії, відповідно до засад якої, на думку Дж./Дж. Галберстам(-а), «чоловіча кімната

<…> є водночас й структурою нагляду, і стимулює бажання, це простір і гомосоціальної взаємодії, і гомоеротичної взаємодії» [Галберстам – 2019: 64].

Як, зрештою, і цілком безглузді чи навіть абсурдні вчинки Річчі, за Дж./Дж. Галберстам(-ом), теж надавалися б на пояснення через «…феномен квір-суб'єкта, який здатен [не тільки] успішно підважити гегемонні моделі ґендерної конформності» [Галберстам – 2019: 50], а й фактично всуціль зруйнувати уявлення про те, що людина є буцімто істотою розумною.

Однак можна ці епізоди інтерпретувати й інакше, а са́ме: ґрунтуючись у своїх роздумах на тому, що Олесю Ульяненку йдеться про креування художнього твору, дія якого розгортається у ворожому до людини соціумі, а на додаток ще і з безпосередньо вбивчим у стосунку до фізичного існування інших людей головним героєм у центрі описуваних подій.

Але при цьому і вбивця Білозуб, і завсідники вже неодноразово згаданого вище специфічного комунального закладу інспіровані не якимись високими державницькими мотивами чи ідеологічними настановами, а винятково особистими тілесними бажаннями. Причому бажаннями настільки сильними і непогамованими, що маніяк раз у раз переступає через кров, а (скористаймося термінологією, зокрема, Дж./Дж. Галберстам(-а)) квір-суб'єкти – через страх, приниження й екскременти.

Втім са́ме внаслідок цих несамовитих індивідуальних подолань персонажами роману усіх і усіляких перешкод та обмежень якраз і постає та формується своєрідна і неповторна естетика. Проте ця естетика продукується не через гомофобні аспірації автора, внаслідок яких гомоеротика набуває подекуди не надто привабливого штибу, – навпаки, це зображення сумнівної гомоеротики призводить до поставання відразливої гомоестетики. Але і за таких обставин говорити про гомофобію немає жодних підстав хоча б тому, що відтворювана на сторінках книг письменника гомоеротика не протиставляється гетероеротиці, а становить її, сказати б, рівноправний квір-різновид.

Звісно, окреслена колізія може бути потрактованою також і через моральні імперативи, як-от, наприклад, у статті В. Бачиніна. Який, аналізуючи новелу Томаса Манна «Смерть у Венеції» і досліджуючи співвідношення у цьому творі етики та естетики, ґрунтує (цілком, між іншим, очікувано, адже закономірно) свою позицію на релігійних засадах. Внаслідок цього російський філософ доходить висновку, за яким він вважає термін «*гомоестетика*» (курс. авт. – В. Б.) «маскувальним» і таким, що «уводить думку від етичної категоричності в область оціночної невизначеності та розпливчастості» [Бачинін – 2014].

Однак рівноправна взаємодія гетеро- та гомоеротичних складників, власне, і унеможливлює, як здається, моральну інтерпретацію. Бо якщо, наприклад, екзистенціний жах суб'єкти переживають схожим чином, незалежно від своєї сексуальної орієнтації, то тоді, вочевидь, йдеться, щонайменше, про естетичний, а щонайбільше, про філософсько-естетичний рівень адекватного художнього осмислення буття на сторінках аналізованих творів українського митця.

Про можливу слушність са́ме такого розуміння художньої спадщини Олеся Ульяненка свідчить і несподіваний перегук сформульованих щойно сенсів із ідеями російсько-американського художника і критика Є. Фікса, оприлюдненими останнім у статті із прикметною назвою «Теорія плєшкі». «Плєшка – це термін радянського гей-арго на позначення місць, у яких відбувалися зустрічі гомосексуалів у публічному просторі Москви та інших міст Радянського Союзу» [Фікс – 2013]. І, за твердженнями цього автора, після 1934 року, коли у СРСР було криміналізовано гомосексуальні стосунки, «гомоэстетика все одно залишилася у радянському мистецтві» – вона «лише перемістилася у сферу невидимого» [Фікс – 2013].

Вторує творчість українського письменника й ідеям І. С. Кософські, відома книга якої «Епістемологія комори» «…фокусується насамперед на сексуальності, а не на гендері» [Кософські – 2002: 21; про ідентичність, будовану на сексуальності, див.

також Тихоміров], та розглядає, на думку О. Тимофеєвої, «гомосексуальне» у якості «підмурівка та умови існування “гетеросексуального”» [Тимофеєва – 2003], позаяк слово «closet» в автентичній назві книги І. С. Кософські позначає «і замкнутий простір, і келію для молитов та усамітнених роздумів, і шафу, і вбиральню, і кабінет, і королівську палату, і будуар…» [Тимофеєва – 2003].

Таким чином, Олесь Ульяненко став першим українським письменником, хто, якщо перефразувати Є. Фікса, перемістив гомосексуальність у сферу видимого, хто наважився і спромігся, якщо скористатися метафорою І. С. Кософські, розімкнути простір «closet» та репрезентувати українському соціуму (скористаймося ще одним парафразом – цього разу Оноре де Бальзака) «блиск та вбогість» гомосексуалів, що, за художньою версією письменника, властиво, нічим не відрізняється від «блиску та вбогості» гетеросексуалів.

Врешті-решт, Олесь Ульяненко художньо переконливо спромігся продемонструвати і світ, який складається із різноманітних недосконалостей просто тому, що іншим цей світ, либонь, і не може бути, бо у нього, у цього світу, тільки одна справжня детермінанта – тіло та його потреби, у тому числі і сексуальні.

А отже, якщо у цьому контексті і можна говорити про якесь «виправдання» такого світу, то воно все одно неможливе в етичній царині остільки, оскільки подібне «виправдання» лежить винятково у площині естетичній, тобто у чи не єдиній площині, у якій «виправдання» набуває виразних рис «примирення».

Сказати б інакше, йдеться про те, що хоч естетика і не гарантує в перспективі рай, проте вона принаймні дозволяє уникнути відчуття перебування у пеклі.

Відтак у підсумку вже мовою естетики необхідно, за Є. Фіксом, ствердити, що «тільки приймаючи цей наратив <…> можна бути впевненим, що визвольний активізм на пострадянському просторі буде мати майбутнє» [Фікс – 2013], за яким, як здається, і промовляє осексуалений, а разом з тим і огомосексуалений та, звісно, олесбійчений наратив творів Олеся Ульяненка. Адже,

на переконання, М. Фуко, якщо йдеться про «секс пригноблений, тобто приречений на заборону, на неіснування і на німоту, то сам факт говоріння про нього <…> має відтінок сміливого переступання» [Фуко – 1996: 102]

Безумовно, цього замало. Проте ніде і ніколи шлях до свободи не був ані легким, ані простим, першим доказом чого і є, зокрема, зображення складної та надзвичайно суперечливої еволюції образів гомосексуалів у творчості Олеся Ульяненка, а другим – той факт, що письменник не обмежився і цією табуйованою проблематикою та пішов ще далі. Але про це йтиметься вже у наступному підрозділі.

ПІДРОЗДІЛ 2.6. СЕКСУАЛЬНО-ПЕРВЕРСІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА

«Усі ми збоченці –
в душі чи так просто»
(Олесь Ульяненко. «Софія»)

В одній зі своїх праць К. Мілет зауважила, що «гомосексуал – це теперішній "негр" кохання» [Мілет – 1988: 536]. А тому, якщо керуватися подібною метафоричною логікою, то квір-суб'єкта треба було б визначити теперішнім "різноробом" сексу. Адже, як пише Т. Червінська, «поняття "квір" [було] введене до наукового дискурсу Т. де Лауретіс для артикуляції більш складного розуміння жіночої гомосексуальності через її зв'язок із соціальними та суб'єктивними формами фантазії, ідентифікації і бажання» остільки, оскільки ця «дослідниця вважала, що моделі гендерної та сексуальної ідентичності, які ґрунтуються на опозиціях ("чоловічого"/"жіночого", "гетеросексуального"/"гомосек суального"), потребують перегляду і використала поняття "квір-ідентичність" для позначення широкого спектру явищ, що не вписуються в нормативний соціальний порядок» [Червінська – 2015: 61].

Натомість, за І. Коном «"дивна", "ексцентрична", "інакша" квір-ідентичність не піддається однозначному визначенню, вона завжди є мінливою, плинною і "підривною" (субверсивною) по відношенню до будь-якої нормативної системи», а тому «зрозуміти її можна лише зсередини, з точки зору дійової особи, яка "представляє" власну самість для себе самої та для інших» [Кон].

Сказати б простіше, справа вже не у тому, чоловік ти чи жінка, і навіть не у тому, з ким ти волієш мати справу у сексуальному плані – річ у тому, від яких бажань ти внутрішньо потерпаєш і у який спосіб ти їх реалізуєш.

Таким чином, цього разу йдеться про сексуальні девіації, або парафілії, або перверсії, або збочення, або, зрештою, квір, які завдяки останньому терміну набувають якщо не протилежного за своїм змістом, то принаймні цілком прийнятного для літературознавчого дослідження штибу. Бо й справді, міркування про «поетику збочень» чи навіть про «художній вимір перверсій» просто приречені на провокативний присмак, а от роздуми з приводу квір-ідентичностей відразу переводять розмову на зовсім інший рівень.

Наприклад, на такий, на якому вміщений в антологію «Queer Poets of Color» (2018) вірш Джея Додда «Коли ніггер називає тебе підором» з такими рядками:

Когда он кончает тебе в рот,
ты должен проглотить кислинку,
шлепок возбуждения. Насколько сильнее
вырабатывается его слюна от твоих губ [цит. за Філатов], –

зумовлює критичну рефлексію, що їй би позаздрив і будь-який більш традиційний поет.

Так, на думку А. Філатова, поета і дослідника сучасної літератури, а також перекладача аналізованих ним поезій, «значимий аспект тут: нерозривність відносин влади і/або насильства, з одного боку, і романтичного переживання – з іншого. Неможливість здійснення розриву цього зв'язку з усвідомленням необхідності його деактуалізації» [Філатов].

Натомість, характеризуючи зміст антології в цілому, критик стверджує, що «для квір-чутливості характерним є рух до флюїдності, з одного боку, і рух до інклюзивності, парасольковості – з іншого. Поетизована флюїдність, ковзання даються тут взнаки не тільки як неможливість встановлення/опису/визначення стабільної та верифікованої онтології, але і як спроба заломлення більшою мірою темпоральних (в меншій – просторових) відносин між текстами, автор_ками-функціями і, звичайно, автор_ками-творця_чинями» [Філатов].

А, отже, поза критичною рецепцією поетичної збірки, яка зацікавила процитованого щойно критика, все це означає, що подібна лірика цілком надається на доволі виразний та переконливий аналіз.

Щобільше, відтак можна, не вагаючись, ставити питання не про те, дозволено чи не дозволено вдаватися письменнику до такої сумнівної образності, а про те, з якою метою автор використовує образи подібних ідентичностей у своїй творчості – зокрема, з ідеологічною метою, політичною, виховною, епатажною чи все ж таки художньо-естетичною?

А. Філатов з приводу аналізованої ним збірки вважає, що «нонконформність гендерної та сексуальної ідентичності тісно переплітається з політичними і метапоетичними аспектами, маркуючи не тільки і не стільки проблемні зони міжособистісних/міжгрупових стосунків, скільки необхідність та неможливість переструктурування традиційних репресивних ієрархій, які або не приймають елементи, що випадають зі сталої парадигми, або колонізують їх з подальшою трансформацією їхнього чуттєвого потенціалу» [Філатов].

«…Смерділо <…> першокласним трахом…» (Олесь Ульяненко. «Софія»)

Своєю чергою, переважна більшість дослідників творчості Олеся Ульяненка в залежності від свого ставлення – позитивного чи негативного – до його спадку розглядають цю проблему винятково ідеологічно: або як диверсію проти Божественних законів через те, що, за переконаннями, наприклад, Н. Зборовської, «творчість Олеся Ульяненка виросла на крайньому відчаї, повній відсутності віри, ненависті і революційності раба (М. Бердяєв недаремно сказав, що революційна свідомість є найвищим виявом свідомості рабської)» [Зборовська – 1999], або, навпаки, за вже цитованою у попередньому підрозділі О. Пуніною, як «шлях до Бога як Духу» [Пуніна – 2016: 143].

Разом з тим сам письменник у своїх інтерв'ю, як-от в одному з останніх – 2010 року, стверджував, що він «перш за все <…> пиш[е] про те, як не треба поводитись, показу[є], чого не має ставатися з людиною, наштовху[є] на певні філософські висновки.

А взагалі, – на його думку, – книжка – це теж інструмент впливу… У доброму чи поганому сенсі» [Ульяненко – 2011: 298].

Отож, вочевидь, кожна із цих позицій є певним чином обґрунтована хоча б тому, що будь-який епізод з будь-якого твору письменника може бути потрактованим у відповідності до певного типу критичної рецепції.

Так, епізод із роману «Сталінка», у якому Васька Гліцерин позбавляє Інку незайманості у «ленінськ[ій] кімнат[і], навпроти двох забитих сміттєпроводів», коли дівчина змушена була «вляг[ти]ся спиною на віяла зіжмаканих, вижовклих брошурок “Маніфесту комуністичної партії”»; коли «поруч, по сусідству пихкав струменями од спеки, переливався, гудів смарагдово-зеленими мухами смітник; червона вода од помиїв, сукровиця з розмерзлої яловичини сягала кісточок <…> а Інка та Гліцерин хвицалися на перекошеному реманенті ленінської кімнати, вона – з натужною досадою, що зміючилася з очей, хлюпала хвилями виношеної мрії про першого чоловіка, а тепер ось лускала плівою; він – тупо борсався у жмені кісток та м’яса, що називалося Інкою»; при цьому коли «біль пропав, розчиняючись у млосній хвилі налетілого шалу, – заверещала Інка твариною», і «охопило <…> їх безміром насолоди», – отже, цей епізод, либонь, і справді можна інтерпретувати на будь-який смак.

Зокрема, за автором цього опису, тобто Олесем Ульяненком, в обраних ним виховних категоріях йдеться, вочевидь, про те, що втрачати цноту у подібних антисанітарних умовах із далеким від ідеалу кримінально-невибагливим партнером не тільки небезпечно, а й просто неестетично.

На думку Н. Зборовської, що керується патріотичними категоріями, подібне зображення злягання українців, особливо на тлі образів «кількох негрів», які поблизу ленінської кімнати «на засаленій, у патьоках, газовій плиті готували люля-кебаб, шашлик чи запіканку “по-руминскі”», – це, безперечно, вияв ненависті до рідної «країн[и], як про неї написав Ульяненко» [Зборовська – 1999].

А, зважаючи на те, де відбувається це дійство, і також на згадки про «Маніфест комуністичної партії», можна пристати і до версії

О. Пуніної, яка керується ідеологічними категоріями і для якої таке блюзнірство стосовно символів попередньої епохи, певно, вже за замовчуванням свідчить про складні і, сказати б, неапетитні пошуки «шлях[у] до Бога як Духу» [Пуніна – 2016: 143].

Втім якщо взяти до уваги кінцевий результат аналізованої мізансцени, тобто несподіваний, однак потужний оргазм, який переживає дівчина, що буцімто незадоволено уляглася на «брошурки» із сакраментальним маніфестом, то тоді не обійтися все ж таки без категорій сексуальних.

Тож відповідно до останніх у цьому епізоді розігрується чи не ціла сексуальна містерія, учасники якої несамохіть демонструють як схильність до ексгібіціонізму, пов'язаного, звісно, не з повсюдними портретами вождів світового та місцевого комунізму, що споглядають за цим неподобством, а з публічним місцем, яким є прісноп'ятна ленінська кімната і у яку будь-якої хвилини зайти може будь-хто, так і нахил до мізофілії та ольфактофілії, тобто до парафілій, зумовлених тим, що фокус еротичного зацікавлення концентрується на бруді, продуктах гниття і також на запахах, причому не обов'язково на запахах вишуканих парфумів.

Відтак є цілком очевидним, що, попри численні ідеологічні, національно-патріотичні, суспільно-історичні – і які там ще? – конотації, центральною подією цього епізоду є насамперед гетеросексуальна копуляція, яка у виразний спосіб порушує, можливо, навіть не стільки якусь відносну норму, скільки уявлення про її романтичний варіант. Але разом з тим не викликає сумнівів той факт, за яким цей опис не може не спричинювати жодних емоцій – навіть якщо йдеться про емоції відрази.

Зрештою, як стверджує одна із блогерок-психологинь Н. Терещенко у своєму дописі із принагідною назвою, «сам по собі секс – це завжди баланс збудження та відрази» [Терещенко]. І з цим важко не погодитися, проте тут не час і не місце розглядати тонкощі сексології, тому що тут йдеться все ж таки про інше питання, а са́ме: який поетологічно-естетичний сенс містять у собі подібні епізоди і які сенси додають ці епізоди до змісту твору в цілому?!

«...Існує неминучість такого факту, як людська хіть» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Річ у тому, що, як це було продемонстровано вище, усі інші, далекі від літературного твору смисли актуалізуються доволі легко і розповсюджуються багатьма охочими, починаючи – принаймні цього разу! – навіть із самого автора.

Натомість, зустрічаючись кожного разу з подібними описами, – а вони у творах Олеся Ульяненка є не випадковим, а сталим елементом змісту, – важко не брати до уваги, що їхня, сказати б, екстеріорізаційна вага, про яку пишуть цитовані щойно або вже згадувані попередньо критики та літературознавці і яка, як здається, є більшою мірою надв'язуваною та неприродною, – отже, що ця екстеріорізаційна вага просто не може дорівняти і не дорівнює їхній інтеріорізаційній значущості, яка у суттєвий спосіб характеризує штиб художнього дискурсу Олеся Ульяненка.

Відтак якщо повернутися до епізоду у ленінській кімнаті, то його визначає несамовита хіть двох взагалі-то другорядних персонажів – хіть, яка, з одного боку, по-перше, надає Інці та Гліцерину, попри їхню, буцімто ницість та мізерність, унікальності, оскільки сприяє тому, що вирізняє їх із числа інших персонажів. А по-друге, сама хіть, перетворюється на образ чогось темного, але водночас потужного і нездоланного, що до того ж фіналізується «безміром насолоди», хоч на перший погляд це і суперечить попередньому нагромадженню історичного, суспільного та побутового сміття, позначеного гниттям і просякнутого смородом.

А з другого боку, образ хіті, репрезентований хвицанням Інки та Гліцерина, корелює з іншими численними виявами непогамованої, «гаспидської», чи то пак тваринної, пристрасті, наявної в аналізованому романі. Зокрема, у цьому контексті необхідно згадати, наприклад, батьків Горіка – передусім Михайла Піскарьова, який «так собі, нівроку, зажив слави місцевого джиґуна. [І] більше нічим особливим у житті не вирізнявся», як тільки тим, що «пив, лигався, пив, лигався». Але і мати Горіка – Марія Піскуриха,

також не пасе у цьому сенсі задніх, про що свідчить більш ніж переконливий факт, за яким один із її численних коханців заразив жінку сифілісом з усіма тими наслідками, у тому числі і гниттям заживо, що їх спричиняє ця венерична хвороба, тобто хвороба на ґрунті пристрасті.

Вписується у цей контекст і сам Горік, який протягом майже усього роману потерпає від почуттів до «п'ятнадцятиріч[ої] Нілк[и] із запаморочливо сірими, скляними очима – тільки упади туди». Та йому, «крім мороки, од Нілки не перепадало нічого», а тому за версією, що її у свідомості хлопця озвучив «голос баби Піскурихи: "То йому, прости Господи, щось пороблено…"».

Втім насправді, попри те, що «Нілка діставалася Горіку з кров'ю», бо він намагався справити на неї відповідне враження своїми бандитськими звитягами, й подекуди йому це вдавалося, як, наприклад, тоді, коли «Вовк побив <…> бригаду» Носача, і «довго топив їх у багні разом із дівками, до синього годував мулякою з дна», а ще вони «лигали Боцмана "за ізмєну"», «і все в присутності Нілки», якій «аж перехопило <…> подих», і «вона заворожено дивилася на те дійство молодих самців, спливаючи од німої похоті, та зіткнулася із холодним, непорушним поглядом Горіка, враз побридилася, охолола, стояла з мокрими трусиками, заплаканими очима», – отже, попри все це, «щось прояснятися почало, бо чув балачку, поговір» про те, що Нілка цікавиться Месаїбом.

Щобільше, «дивлячись на Нілку, Горік плів візерунки в уяві: як він даруватиме їй оберемками квіти, прокотить по всіх усюдах на новенькій чорній "Волзі"», «але тільки він добирався до кульмінації, несподівано з'являвся Султан з Месаїбом, а що Горік не знав обличчя останнього, то Месаїб і Султан з'являлися в одному образі; потóму щось лускало у мізках, чоло вкривалося дрібним потом», і «наостанок він устигав потовкти Месаїба й Султана».

Врешті-решт, під час погрому в гуртожитку, у якому проживали студенти-іноземці, що приїхали до України з Африки та Азії, Горік упіймав Нілку на гарячому. Але і це не допомогло йому позбутися облуди, і хоч «він десятками ґвалтував жінок, дівчат,

офіціанток за столом, самозакоханих професорських дурочок», а все одно «не переставав марити Нілкою», «і думав про те, що Нілка ніколи з ним не кінчить, та й не тільки з ним – лежить угорі тепла і не думає ні про що, навіть про Султана, – видно, роєм думок про кращих клієнтів».

Таким чином, якщо поминути вуайєристські вподобання Нілки і її схильність до німфоманії, то все одно залишається ще Горік, ставлення якого до цієї дівчини можна визначити через такий різновид парафілії, як троїлізм або куколдизм, що означає уявну чи реальну прихильність до можливості одного з партнерів займається сексом з кимось іншим, і що на загал становить один із варіантів мазохізму.

Натомість у фройдистській інтерпретації фетишизму «куколда», себто рогоносця, йдеться про еротизацію страхів невірності і невдач з огляду на чоловічу конкуренцію за продовження роду і прихильність жінок, що цілком відповідає власне описаним у романі сексуальним колізіям, пов'язаним зі стосунками Горіка та Нілки.

Але найголовніше, що мазохістськи орієнтований тип особистості Піскарьова-молодшого не тільки перевертає уявлення про цього персонажа як про уособлення пізньорадянського кримінального мачо, а й дозволяє відповісти на питання, які за інших обставин просто не мали б жодних шансів на вірогідні відповіді.

Зокрема, стає зрозумілим, чому по-справжньому жорстока людина, що дійсно здатна до будь-яких асоціальних вчинків та кривавих злочинів, раптом виявляє схильність до рефлексій, не надто вдалі спроби яких приводять його на печерський пагорб, де він намагається сповідатися з них Йоні.

Зрештою, очевидно, що образ Горіка є все ж таки набагато складнішим, адже фінал його життєвої історії, коли він обрав страшну і мученицьку смерть на противагу неволі, свідчить про те, що в останні хвилини свого життя Клик спромігся подолати мазохістську сторону своєї особистості. Хоча і треба визнати, що смерть, описана за таких обставин, набуває, щонайменше, амбівалентного штибу – і як свідчення про згоду щодо приниження, болю, знущання та небуття, і як все ж таки вияв волелюбності.

«…Змагатися з голодом – все одно
що ставати на бій із сонмом ангелів»
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Подібним, себто амбівалентним змістом характеризується, либонь, і один з епізодів роману «Вогненне око», у якому (в епізоді) описується, як через зрадливість матері Віталія вона ще під час весілля із його батьком, коли «молодий <…> захропів просто на цераті, в недоїдках», і «його попід руки дру́жки відвели до подружньої спальні», – отже, як вона «зіп'яну переплутала кімнати», і тому «забрела до кімнати, де хропів Ходун, той, що найстарший із Роздайбідів. Худий, широкий у плечах, з осиною талією, чорніший від усіх братів», а ще, як виявляється, той, хто «не гребував лигонутися навіть із худобою. Казали, ото поставить стільчика, примощується до корови – аби тільки живе тіло було».

Тож у цьому разі йдеться про зоофілію, згадку про яку можна трактувати або у саркастичному, або в антропологічному сенсі. Однак здається, що з огляду на наведені вище рації колег-літературознавців статевий акт Ходуна із коровою міг би бути інтерпретованим і як виховання любові до тварин, і як паплюження національної ідеї, і як демонстрація близькості до природи, тобто поганського, чи то пак містичного, а отже, духовного пошуку.

Натомість якщо все ж таки спробувати серйозно проаналізувати цю вкрай драстичну і табуйовану тему, то варто, певно, вдатися до порівняльної процедури. Так, крім епізоду в романі «Вогненне око», не менш яскраві приклади зоофілії зображено й у романах «Квіти Содому» і «Софія».

У першому з них Фанні Ліхтенштейн з неприхованою іронією розповідає про такий собі ходячий паноптикум різноманітних перверсій, який уособлював депутат Тоцький, і завдяки цьому стає відомо, що, наприклад, його спостереження «за статевим актом батька і матері» були для нього «таки[м] кайф[ом]!» «Навіть більш[им], аніж спостерігати, як трахаються собаки!» Адже «це його теж збуджувало», і тому, певно, нікого не повинен дивувати той факт, що «одного липневого дня він спіймав курку, дуже

збуджений, засунув їй член. І швидко кінчив. Пробував [він і] з індичкою, але це Тоцькому ледь не коштувало очей», бо «індик виявився ревним захисником» [Ульяненко – 2012 (1): 206–207].

Дикість ситуації, помноженої на її кумедність, вочевидь, надає ексцесам, пов'язаним із зоофілією, дещо ширший від похмурої девіації зміст, а відтак дозволяє і на сексуально-зоофільні ескапади Ходуна подивитися під дещо іншим кутом зору – з перспективи корови, яку вподобав найстарший Роздайбіда. Бо в історії з куркою і Тоцьким немає жодних сумнівів щодо того, хто у цій диспозиції є жертвою, а хто – агресором. Не викликає питань і постава індика, який не дався сексуально-навіженому ґвалтівникові. А от із визначенням характеру ролей Ходуна та корови навряд чи можливий однозначний висновок у відповідних категоріях, себто у категоріях нападника і жертви.

Стосовно ж епізоду у романі «Софія» ситуація виглядає ще більш заплутаною, оскільки йдеться про те, що протагоністка разом зі своїми поплічниками – Артуром, Андрієм, Костею та Борисом – протягом тривалого романного часу беруть участь у без перебільшення садистичній містерії, знущаючись з Лялі – дівчини, яка певний час товаришувала із Софією і її коханкою Жо, Жозефіною. Та оскільки «Ляля кохала убопівця Пашу», то «через місяць УБОП упав на хату Жо» [Ульяненко – 2015: 115]. А тому коли Софія випадково побачила Лялю, яка вигулювала свого пуделя, то вирішила помститися колишній подружці, хоча Ляля її навіть не впізнала.

Отож після того, як пуделю відрізали лапи, а Лялі пальці на нозі і накачали бідолаху морфіном, «Софія підійшла, розставила ноги, випнула живіт, прогнула спину і помочилася на обличчя дівчини». І хоч «їй зараз було байдуже, як її звати, чи пам'ятає вона її», «вона ухопила дівчину за патли і потягнула до старого цвинтаря. Потім привели шолудивого, помісь вівчарки та дворняги, з вискубаними кошлами шерсті, кислоокого і дурного. Вони заставили роздягнутися дівчину і наказали стати в собачу позу. Дівчина заплакала, але не відмовилася. Пес недовго пристосовувався, а потім заскочив. Спочатку та мовчала, а потім почала ревти, далі

стогнати, і здається, їй сподобалося: закочені очі, слина з рота, на краєчку. Нарешті вона голосно кінчила, й отак продовжувала стояти, важко дихаючи, з розвернутою червоною піхвою» [Ульяненко – 2015: 129–130].

Садизм, уролагнія, групове зґвалтування, «а коли дівчина закричала – і від болю, і від оргазму», то «Софія молотком розбила їй голову». І «била доти, поки голова не перетворилася на місиво» [Ульяненко – 2015: 130]. Але й на такому фантасмагорично жахливому тлі зоофільна частина загальної картини все одно не втрачає ані на своїй виразності, ані на своїй художній актуальності.

Це зумовлено одним спільним для усіх згаданих епізодів моментом, не тільки і не стільки пов'язаним із тваринами (при усій, безперечно, повазі, до їхніх захисників), скільки переважно з людиною, точніше, із безмежністю її пристрасті, чи то пак хіті, не порівняльної навіть із інстинктом продовження роду, притаманного тим самим тваринам.

Тож яким би огидним і протиприродним це не було, а все ж міра хіті, характерна для Ходуна, змушує останнього вдаватися до хвицання із коровою.

І як би смішно, а чи й небезпечно це не виглядало, однак це не перешкоджає намаганням Тоцьокого вдатися до спроб копуляції із представниками свійської птиці.

Нарешті, якою загрозливою вже просто для людського життя не складалася б ситуація, хіть до останнього буде тримати людину у своїх лабетах навіть тоді, коли йдеться про можливість досягнення оргазму – а хоч би і за участі «шолудивого» собаки.

І у зв'язку із цим стає очевидним, що йдеться про колізію, яку утворюють два надпотужні мотиви: інстинкт продовження роду і задоволення, що їх буцімто неможливо відділити один від одного. Але якщо йдеться про зоофільні акти, то про перший мотив можна забути і вже більше не згадувати, причому з винятково формальних причин.

Так само у цьому разі можна забути і про, сказати б, тривіальне тепло людських гетеро-, гомо-, бі- і транссексуальних стосунків, тому що місія тварин в усіх цих епізодах полягає винятково

у службовій ролі, яка дозволяє оприявнити ще одну пуенту у тій стороні людської істоти, яку із таким сміливим завзяттям художньо досліджує Олесь Ульяненко.

««Всі аристократи – збоченці і трахнуті в голову» (Олесь Ульяненко. «Софія»)

Певно, подібної образності можна було б і уникнути, але тоді письменнику треба було бути послідовним і взагалі знехтувати табуйованою проблематикою, внаслідок чого, щоправда, ані літературної спадщини Олеся Ульяненка, ані цього дослідження, либонь, просто не існувало б.

Натомість митцю, вочевидь, йшлося са́ме про таку картину світу і са́ме про таку антропологію художньої творчості, яка цілковито заперечувала б навіть натяк на рожево-романтичні почування, не говорячи вже про відповідну образність. І, можливо, са́ме тому, крім проаналізованих вище епізодів, що вмотивовуються хоч якимось чином, у романах Олеся Ульяненка є ще і такі описи, які не детермінуються ані ідейно-тематично, ані композиційно, ані взагалі у жоден інший спосіб.

У тому ж, наприклад, романі «Вогненне око» є епізод, пов'язаний із розповіддю про персонажа, якого звали «Борис Летюченко на прізвисько Адмірал Нельсон» [Ульяненко – 2013: 266] і який згадується у романі лише тому, що Родик наказує йому привести до нього Віталія.

Втім виконанню цього наказу передує озвучена історія Летюченка, який все своє життя заробляв гроші у неправедний спосіб, а подекуди і витрачав їх на те, що «награбовані гроші розходилися на дикі оргії, де впереміш злягалися жінки з чоловіками, жінки з жінками і навпаки. Статечним паням, у котрих вже одвисли груди, яким понабридали чоловіки та чада, шприцами впорскували в бубки цицьок шампану і смоктали задубілими од алкоголю губами, а обважнілий од випитого Летюченко кліпав підсліпувато на стіни, на вікна, тільки не на юрмування табуна людей, – жіночі

коси ковзали підлогою, змоклі од блювотини, упереміш із спагеті і вінегретом; жіноцтво падало на підлогу – умисно, – начебто ненароком заголювало спідниці, а джерґотава обслуга виливала на них по відру кагору, тягла їх оберемками до парильні, до басейну, де маленькі хлопчики, тобто євнухи, клізмували, а чолов'яги з реготом запихали в зади гумові шланги і мастурбували; перестарілі тітки тицяли голови хлопчаків між ноги, бавлячись їхніми пісюнами. Але все те Летюченко перепробував <…> Йому здавалося, що яєчка луснуть не спермою, а отрутою. І він полишив оргію» [Ульяненко – 2013: 269].

Отож здається, що з приводу наведеної цитати необхідно насамперед надати слово ще одному спеціалісту – начальнику відділу експертизи у галузях друкованої продукції, товарів та послуг управління експертизи у сфері захисту суспільної моралі Ковальській Варварі Опанасівні. Адже цей персонаж, так би мовити, нонфікшн у висновку за № 33Е від 2 лютого 2009 р., який стосувався іншого роману Олеся Ульяненка – «Жінка його мрії», і у якому йшлося про необхідність заборони цього твору як порнографічного, зокрема, зазначала, що у книзі «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].

Таким чином, за винятком педофільських сюжетів, характеристика, запропонована начальником відділу, цілком відповідає наведеному вище епізоду з роману «Вогненне око», а тому немає, певно, іншої ради – і цей роман, мабуть, теж треба було свого часу заборонити.

Натомість якщо повернутися все ж таки до літературознавчої оцінки подібних образних ексцесів, то необхідно засмутити авторку наведеного взірця бюрократичної розправи над літературним твором, оскільки принаймні в одного читача, причому фахового,

«мовна виразність автора» хоч і «може сприяти спонуканню негідних інстинктів», але чомусь не сприяє.

Своєю чергою, не дають відповіді на питання про сенс таких описів у книгах Олеся Ульяненка як ідеологічні, так й усі інші зовнішні мотивації, бо демонстрація, наприклад, суспільного і морального занепаду аж ніяк не потребувала репрезентованої у наведеному епізоді деталізації, а педофільські мотиви навряд чи могли б слугувати досягненню високих виховних цілей, навіть враховуючи давньогрецький досвід.

Однак внаслідок того, що Олесь Ульяненко, за К. Чадовим, «моделює сексуалізований світ, у якому відчутно дається взнаки еротика, що з'їдає саму себе» [Чадов – 2020: 45], у пригоді стало б щире, як здається, свідчення квір-поета і водночас критика своєї власної творчості Ф. Чернишова, який визнав, що для нього «квір-поезія – це не тільки поезія травми, ідентичності, тілесності. Це ще і поезія парадоксу – опис досвіду, про який сказати не сила, оскільки для цього нема готової мови, але і не сказати теж неможливо – тому що не зрозуміло, як інакше передати це закрите збурення внутрішнього крику, крику тієї самої травми, ідентичності, тілесності» [Чернишова – 2020: 59]

А отже, за окресленої перспективи можна дійти, либонь, таких висновків.

По-перше, квір-контент, представлений у творах Олеся Ульяненка, свідчить про надзвичайну вагу, яку людина надає своїй здатності отримувати задоволення від різноманітних дій, уявлень, фантазій тощо, пов'язаних із сексуальною сферою.

По-друге, здатність і бажання отримувати задоволення неможливо обмежити ані сміхом, ані навіть загрозою смерті, яка онтологічно мала б нібито заперечувати сексуальні потяги.

По-третє, художня репрезентація людини поза цими здатностями і бажаннями спотворювала б образ відповідної антропологічної істоти, а тому намагання хоча б наблизитися до її розуміння повинні враховувати і ці неодмінні чинники.

Учетверте, безпосереднє зображення суперечливих здатностей та бажань людини ґрунтує своєрідну естетику, яка у кращому разі

«може сприяти спонуканню негідних інстинктів у читача», але у гіршому – зараджувати філософсько-естетичному осмисленню, у тому числі, кричущих суперечностей, притаманних людській істоті.

Уп'яте, квір-контент не існує сам по собі, оскільки він становить своєрідний, але неминучий акомпанемент пристрасті, яка теж постає власне як квір-феномен, що порушує цього разу вже не химерну моральну, а реальну, бо ж раціональну норму.

Врешті-решт, ушосте, творчість Олеся Ульяненка тому і виявляється у художньому сенсі такою потужною, що не нехтує нічим у своїх відчайдушних спробах доп'ястися до якоїсь крайньої естетичної межі, за якою відкривається зовсім інший, набагато більш глибокий, ніж будь-які ідеологічні, політичні, педагогічні etc. спекуляції, і сливе неосяжний виднокрай сенсів.

* * *

Другий розділ, будучи присвячений нібито не пов'язаним на перший погляд між собою різновидам проблематики, насправді дозволив доволі повно репрезентувати художній світ Олеся Ульяненка – цілісний світ, який складається із національного, соціально-буттєвого, матеріально-тілесного, гендерного та статевого у широкому, сексуальному, і у вузькому, квір, аспектів.

Сказати б простіше, герої письменника у його творах діють як ті, хто переживає своє становлення у якості українців з плоті і крові, що живуть в Україні на зламі тисячоліть й історичних епох і що змушені визначатися або навіть і давати собі раду зі своїми гендерними зумовленостями та сексуальними вподобаннями.

Втім, зрозуміло, що, попри таку своєрідну репрезентацію художнього світу, він все одно виглядає надто узагальнено, а отже, потребує більш детальної конкретизації, що її, вочевидь, може забезпечити вже топологічний аналіз, тобто аналіз окремих топосів, яким і буде присвячено наступний, третій і завершальний, розділ цього дослідження.

РОЗДІЛ 3.
ТОПІКА, АБО «ДИВНІ» МІСЦЯ

ВСТУП ДО РОЗДІЛУ 3

Видається доволі прикметним, що з огляду на історичну перспективу топіка є цілком домірною до поетики, а вже поготів щільно корелює вона і з проблематикою. Втім у літературознавство термін «топос» німецький вчений Е. Курціус запровадив не так давно – 1948 р., хоч і запозичив він цей термін з античної риторики. Зокрема, до її термінологічного апарату поняття топосу було введено Протагором та розвинуто Аристотелем у «Топіці» і почасти у «Риториці», де це поняття означало «евристичну формулу для винаходу відповідної думки» [тут і далі цит. за Махов – 2011], а також саму «думку, знайдену за допомогою цієї формули». У якості такої «знайденої», готової «думки» топос становив заздалегідь «підібраний доказ», який оратор повинен «мати напоготові з кожного питання».

А отже, йшлося фактично про абстрактне міркування, яке використовувалося у мовленні у цілком конкретних випадках (наприклад, роздум на тему «усі люди є смертними» у промові на смерть певної особи). Та оскільки топоси відповідали універсальним ситуаціям, які неодмінно повторювалися, то вони, себто топоси, могли повторюватися і переноситися з однієї промови до іншої, через що їх почали називати «загальними місцями», чи то пак loci communes [Західне літературознавство… – 2004: 401].

Своєю чергою, вже у рамках літературознавства топос, у розумінні Е. Курціуса, мислиться як словесне «кліше», загальні і безособистісні «схеми думки й висловлювань», які мають міжчасовий та міжкультурний характер. За трактовкою Е. Курціуса, топосам байдуже до національних відмінностей, байдуже до відмінностей жанрових, байдуже і до будь-яких «-ізмів»: класицизму, романтизму тощо. Так, топос «світ як театр» (theatrum mundi) Е. Курціус знаходить в античності (у Платона), у Середньовіччі (в Іоанна Солсберійського), у добі Ренесансу і у Новому часі – у Мартіна Лютера, П'єра де Ронсара, Вільяма Шекспіра, Педро Кальдерона – і навіть на початку XX століття – у Гуго фон Гофмансталя.

Більш того, Е. Курціус вважав, що він відкрив особливий імперсональний шар словесної реальності, який знаходиться нижче індивідуальних стилів, нижче усіх відомих розподілів європейської літератури – розподілів на епохи, стилі, напрямки. Відтак просторова метафора цього «шару» – прихованого і такого, що міститься набагато нижче відомої та осяжної словесної реальності, – уявлялася німецькому вченому надміру важливою. Він був переконаним, що завдяки топосу здатен досягти тієї глибини словесності, на якій (глибині) європейська література виявляє свою єдність. Разом з тим це рівень, так би мовити, «малих величин», літературних мікрочасток, а тому, певно, й не випадково, що Е. Курціус називав свій метод «технікою філологічного мікроскопіювання».

Крім цього, необхідно звернути увагу й на те, що за своїм визначенням топос об'єднує думку і спосіб її висловлювання, тобто це передбачає, що топос містить у собі водночас як певну змістову константу, так і залишається незмінним на рівні вираження, навіть у процесі перекладу, тобто при переході з однієї літератури в іншу [Махов – 2011; див. також: Махов – 2010], не говорячи вже про різні твори певного письменника

Відповідно до окресленої перспективи топос «у сучасних дослідженнях <…> має два основних тлумачення.

По-перше, це вагоме для художнього тексту (або групи художніх текстів – напрямку, епохи, національної літератури в цілому) "місце розгортання сенсів", яке може корелювати з будь-яким фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим.

[І] по-друге, це "загальне місце", набір сталих мовленнєвих формул, а також спільних проблем та сюжетів, характерних для національної літератури» [Прокоф'єва – 2005: 89].

Таким чином, навіть із цих побіжних характеристик є очевидним, що топос становить категорію, яка характеризується дещо «дивною» сильветкою, але водночас потужним аналітично-дискурсивним потенціалом, оскільки може бути визначеною як універсальний змістовий простір, що має здатність водночас існувати

поза текстом та реалізовуватися у тексті [більш докл. про зміст і функціонування, зокрема, тілесних топосів див. Штейнбук – 2014].

І у зв'язку із цим третій розділ буде присвячено топологічним студіям з огляду на найбільш часто репрезентовані у творчості Олеся Ульяненка топоси. Проте цього разу аналіз відповідних топосів буде подаватися у форматі тричі проклятих усіма небайдужими бінарних опозицій, по-перше, тому, що це повинно, як мінімум, у двічі збільшити ефективність наукових розвідок, бо топоси є побіжними до сюжету місцями, і письменник досліджує не їх – вони просто виникають тоді, коли досліджується певна проблема.

По-друге, тому, що організований за таким, себто бінарним принципом, топоаналіз (Г. Башляр) дозволить вдвічі меншими зусиллями охопити втричі більшу художню територію.

І, нарешті, по-третє, тому, що співставлення двох, подекуди далеких один від одного топосів, як-от, наприклад, маргінальності та абсурдності чи міста та мосту, передбачено повинно призвести до відкриття несподіваних покладів нових та оригінальних сенсів.

ПІДРОЗДІЛ 3.1.
ТОПОСИ МАРГІНАЛЬНОСТІ ТА АБСУРДНОСТІ

«Смерть,
як і кохання, зачакловує»
(Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Найчастіше закиди, які лунали на адресу Олеся Ульяненка, стосувалися того, що письменник, мовляв, чи не до останку був занурений у маргінальний світ – у світ злочинців, божевільних та збоченців.

Так, на думку С. Підопригори, «О. Ульяненко художньо моделює психологію маргінальних особистостей, котрі часто мають патологічні розлади» [Підопригора – 2018].

«З культурним кодом “низької смерті”» пов’язує «провідн[у] семантик[у] сучасної епохи – семантик[у] маргінальності», і Н. Тендітна, вказуючи при цьому, звісно, на «проз[у] О. Ульяненка» [Тендітна – 2009: 6].

Зрештою, і я у тракті як першої, так і актуальної частини цього дослідження вже неодноразово згадував про різного типу маргіналії.

Втім якби справа обмежувалася тільки претензіями критиків, то це ще якось можна було б пережити. Однак проблема полягає у тому, що лише доріканнями на адресу письменника, на жаль, не обійшлося. Внаслідок цього, за словами О. Солов’я, «малоросійські комісії намагалися спаплюжити його творчість, кинувши на неї тінь маргінальних дискурсів на кшталт порнографії» [Соловей – 2018: 37], і через це заборонили роман Олеся Ульяненка «Жінка його мрії».

У цій же площині розглядається і споріднений із топосом маргінальності, хоч, звісно, аж ніяк не тотожний останньому, топос абсурдності. Йдеться, наприклад, про те, що О. Соловей останній завершений роман митця «Перли і свині» визначає «цивілізаційним безумом» [Соловей – 2013: 29].

А Н. Тендітна, присвятивши одну зі своїх статей розгляду образу Серафими з однойменного роману Олеся Ульяненка, стверджує, що «предтечею цього образу у романі “Сталінка” епізодично змальовано Марію Піскуриху, у романі “Знак Саваофа” – Ілону, а в “Дофіні Сатани” – Ольку Пінчукову та матір Івана Білозуба, які наділені сильними руйнівними нахилами» через те, що «смислом їхнього абсурдного життя стає секс, алкоголізм, розпуста» [Тендітна – 2010: 171].

Таким чином, ця авторка зміст абсурду визначає через маркери маргінальності чи, принаймні, через маркери, які вона вважає маргінальними. Втім навіть якщо і можна говорити про кореляцію між абсурдом та маргінесом, то навряд чи це доречно робити через морально-етичну проблематику хоча б тому, що у сучасній гуманітаристиці ці поняття інтерпретуються як надзвичайно складні і водночас цікаві та продуктивні феномени.

Зокрема, на думку О. Шарапи «природа маргінального [є] інтердисциплінарн[ою], репрезентативн[ою] для різних сфер суспільного життя». А «вагомий внесок у дослідження маргінального як особливого типу соціокультурної свідомості зробили філософи М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ж. Лакан» [Шарапа – 2017: 46] та ін.

Натомість, за С. Гуріним, «маргінальність (від лат. margo – границя, грань, край, marginalis – той, що знаходиться на краю) – це поняття, яке традиційно використовується у соціальній філософії і соціології для аналізу пограничного положення особистості або групи у стосунку до будь-якої соціальної спільноти» і яке «підкреслює особливий соціальний статус (зазвичай – низький), приналежність до меншості, що знаходиться на границі або поза соціальною структурою, провадить спосіб життя та сповідує цінності, які відрізняються від загальноприйнятної норми». Втім, попри все це, «необхідно підкреслити, що поняття “маргінальність” має не тільки соціальний контекст, а й онтологічний вимір, оскільки виражає положення або стан, зумовлений специфічними “топологічними” властивостями, а са́ме – здатністю знаходитися на краю, на границі соціального буття і людської реальності в цілому» [Гурін].

Безперечно, «так вже склалось історично, що маргінальність в основному розуміється як щось негативне, другорядне, онтологічно вторинне, бо, як правило, йдеться про порівняння з нормою (соціальною, антропологічною, етичною, медичною тощо), найменше порушення якої сприймається як переступ, загроза, злочин або хвороба <…> Однак власне те, про що намагаються не згадувати, прагнуть забути, – і виявляється найбільш важливим, головним для розуміння людського буття» [Гурін].

Певно, са́ме через ці причини, наприклад, І. Зайцев зауважує, що «маргінальність становить лише зразок іншого підходу до дійсності» [Зайцев – 2006: 88]. А А. Петров у зв'язку із цим уточнює, що «феномен маргінальності є набагато глибшим та складнішим» і тому, що передусім «виступає одним зі своєрідних діяльних втілень потенції свободи у межах соціального простору». І тому, що «маргінальність поза вульгарними уявленнями становить передову лінію протесту проти соціальної статики, яку вона розуміє як форму необхідності та примусу». І тому, що, «прагнучи звільнення, носії маргінальної свідомості долають усталений порядок соціальних реалій» [Петров – 2012: 27–28].

Ще більшою мірою поглиблює розуміння феномену маргінальності О. Семенець, яка, досліджуючи на прикладі творчості Жана Жене проблематику ініціацій та містерій, доходить висновку, за яким «звеличення смерті, насилля, пороку дає Ж. Жене змогу стати вільним, а отже, пройти власний обряд очищення» [Семенець – 2012: 201].

Своєю чергою, на думку С. Гуріна, «поняття "маргінальність" корелює з поняттями "кордон" і "межа", причому не тільки в значенні статичного перебування на кордоні або на межі, а і в сенсі динамічному, тобто як вираження самого процесу переходу, перетину кордону або досягнення і подолання межі» [Гурін].

Натомість парадокс полягає у тому, що са́ме у цій наріжній точці, пов'язаній із переходом межі як виявом волелюбних аспірацій, з феноменом маргінальності граничить (перепрошую за каламбур!) чи, краще сказати б, корелює і поняття «абсурд». Адже, як

стверджує О. Чорнорицька, «якщо говорити про поетику як про процес розгортання метафор (В. Гумбольдт, Г. Шпет, О. Лосєв) і про абсурд як результат логічного методу reductio ad absurdum* (абсурд до певного часу взагалі не мислився поза цим методом), то, власне, поетика абсурду – це психофізіологічно зумовлений перехід метафори в абсурдну реальність» [Чорнорицька – 2002: 296; див. про це також Доценко – 2004: 100].

А відомий російський філософ та культуролог Гр. Померанц взагалі визначає абсурд як «границю формалізованого мислення, без якої воно[, себто мислення,] не може функціонувати», і як «прикордонну варту розуму» [Померанц – 1995: 442].

Таким чином, як висновує О. Распопов, «абсурд постає як явище міждискурсивне, актуальне для різних напрямків науки та мистецтва» [Распопов – 2016: 38]. Й «у метафізичному сенсі абсурд становить поняття, яке означає “экстремальный тип стосунків між людиною та світом, що вичерпав динаміку своїх можливостей, – світом у стані кризи”» [Распопов – 2016: 38–39; див. також Буреніна – 2005: 69].

Надзвичайно цікавою видається, зокрема, і позиція сучасних мисленників щодо змісту логіко-філософського типу абсурду. Так, за словами О. Распопов, «Р. Барт приходить до поняття абсурду і визначає його як альтернативний сенс. На думку Барта, абсурд завжди виступає як “антисенс”, що відсилає до “сенсу” так само, як існування сенсу визначається існуванням його протилежності» [Распопова – 2016: 51–52].

Натомість «Ж. Дельоз пропонує нове співвідношення абсурду і сенсу, а його основну ідею визначає своєрідна конструкція, відповідно до якої сенс народжується з абсурду. Така модель нагадує Сізіфову працю, що стала символом вічного подолання завершеності і прагнення досягти недосяжну мету» [Распопов – 2016: 51], а також з легкої філософської руки А. Камю набула характер однієї з найголовніших метафор екзистенціалізму, у такий спосіб додатково ще й естетизуючи холодне і жорстке слово «абсурд».

* «Редукувати до безглуздя» (лат.).

Відтак не дивно, що, попри свій позірно антиестетичний штиб, шукане поняття з філософії проникає у літературу, і, чи не агресивно освоюючи нову територію, художній різновид абсурду, як зазначає О. Распопов, «з часом починає впливати на жанрову, композиційну і сюжетну системи літератури та мистецтва. Жанровий абсурд руйнує класичну жанрову модель. Композиційний абсурд перерозподіляє розташування і співвіднесеність окремих компонентів форми твору. Тим самим абсурдний принцип організації твору може порушувати логічну послідовність зав'язки, кульмінації та розв'язки або зовсім знехтувати одним чи кількома елементами цієї структури. Абсурд сюжету руйнує повторювані сюжетні схеми, що склалися історично, або створює нові, керуючись принципом зсуву» [Распопов – 2016: 58].

Врешті-решт, експансія художнього абсурду набуває такого виміру і масштабу, що це зумовлює серію блискучих літературознавчих досліджень, серед яких неможливо не згадати передусім ґрунтовну розвідку М. Ессліна, що «вдався до спроби окреслити явище, назване ним театром абсурду, проаналізувати творчість його головних представників, серед яких були імена Е. Йонеско, С. Беккета, А. Адамова, Ж. Жене, розтлумачити сенс і переваги їхніх найбільш значущих п'єс і у підсумку пояснити ситуацію сучасної людини» [Распопов – 2016: 62].

Своєю чергою, у подальших дослідженнях було запропоновано декілька класифікацій абсурду, серед яких заслуговує на увагу передусім версія І. Хассана. Літературознавець виокремлює п'ять стадій розвитку абсурду: 1) дадаїзм (Трістан Тцара) і сюрреалізм (Альфред Жаррі); 2) екзистенційний або героїчний абсурд (Альбер Камю); 3) негероїчний абсурд (Семюел Беккет); 4) абсурд – агностицизм (Аллен Роб-Грійє); 5) ігровий абсурд (Ролан Барт) [Хассан – 1975: 187].

Стає очевидним, що абсурд, попри свій абсурдний зміст, поступово набуває характер складного, але водночас продуктивного художньо-філософського поняття, яке дозволяє здійснювати ефективний аналіз явищ, що на такий аналіз буцімто не надаються.

Про це свідчить також і класифікація П. Паві, яка ще більшою мірою може стати у пригоді для актуального дослідження, оскільки цей вчений, розглядає абсурд крізь такі стратегії, як: 1) нігілістичний абсурд, з якого неможливо видобути навіть мінімум відомостей щодо ідейних імплікацій тексту та гри (Ежен Йонеско, Вольфганг Хільдесхаймер); 2) структурне відображення всесвітнього хаосу, руйнування мови та гармонії в образі людини (Семюел Беккет, Артюр Адамов); 3) сатиричний абсурд, що дається взнаки, передусім, у формулюваннях та інтризі, але разом з тим доволі реалістично описує навколишню дійсність (Макс Фріш, Гюнтер Грасс) [Паві – 1991: 2].

І, нарешті, ще одну, либонь, найбільш переконливу класифікацію репрезентовано у написаній кількома авторами книзі, у якій абсурд визначається як інтелектуальна перешкода, що долається (або не долається) за чотирма напрямками: онтологічним (трагічним), фідеїстичним, проблемним та ігровим.

При цьому кожен з напрямків пов'язаний с відповідним дискурсом: філософський і художній притаманні для трагічного, релігійний – для фідеїстичного, науковий – для проблемного, побутовий – для ігрового.

За такого контексту онтологічний абсурд зумовлюється переживанням втрати сенсу життя і протесту проти відчуження від світу. Цей тип переживання широко репрезентовано у філософії екзистенціалізму та у художній літературі.

Фідеїстичний абсурд визначається домінуванням віри над розумом. Тож віра заперечує будь-які логічні аргументи, завдяки чому дозволяє прийняти ірраціональність та принципову незбагненність світу.

Проблемний абсурд виявляється каменем спотикання за умов вирішення питання у рамках тої чи іншої формальної теорії. Відповідний тип абсурду стає втіленням нездоланної суперечності та застосовується у процесі логіко-математичних операцій для вирішення задач методом «від протилежного» (лат. contradictio in contrarium).

І, нарешті, ігровий абсурд передбачає «вправи в інтелектуальній гнучкості як м'яку кпину зі звичної та нудної щоденності, зі здорового глузду» [див. про це Карасик – 2005: 45–47].

Таким чином, якщо взяти до уваги попередні міркування стосовно кореляції між топосами абсурдності та маргінальності, то очевидним буде нагальність онтологічного та ігрового типів абсурду, репрезентація, взаємодія і притягання – відштовхування яких у творчості Олеся Ульяненка стане предметом подальших досліджень.

«...Все закінчується, як і чуже життя» (Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Роман «Сталінка» втілює ледь не класичний взірець художнього твору, в основу якого покладено розповідь про абсурдне життя на маргінесах – географічних, історичних, ідеологічних, суспільних, релігійних, гендерних, сексуальних, фізіологічних і навіть медичних.

За окресленої перспективи зміст роману на кожному новому сюжетному звиві визначається таким несамовитим сплетенням жахливих та відразливих персонажів і подій, що це закономірно обертається на суцільний абсурд, який набуває онтологічного виміру.

Так, вже дві основні сюжетні лінії, пов'язані з образами Лорда та Горіка Піскарьова, яскраво ілюструють штиб життя маргінальних героїв в умовах різноманітних життєвих маргінесів, нагромадження яких протягом роману видається чи не єдиним притомним сенсом, що буцімто можна виснувати із цього, зображеного на сторінках «Сталінки» буттєвого серпентарію.

Зокрема, історія Лорда починається втечею із божевільні і його спогадами про перебування у цьому легітимізованому суспільному маргінесі, додатково ще й деформованому людиноненависницькою радянською системою, мета якої, як це випливає зі змісту твору, полягає у тому, аби зробити життя людей нестерпним.

Причому не тільки тих, кого вміщено у подібні до божевільні заклади, а й тих, хто формально перебуває на свободі.

Тому й не випадково, що історія Горіка визначається зворотним стосовно буттєвого руху Лорда напрямком, оскільки Клик, який народився на волі, тим не менш вже з дитинства обирає кримінальний штиб життя, і тому фактично протягом усього цього часу прямує до в'язниці.

Разом з тим необхідно зауважити, що приреченість на такий спосіб існування цих персонажів зумовлюється не тільки і навіть не стільки недосконалістю чи злочинною ворожістю у ставленні до людини суспільного ладу, в умовах якого вони змушені жити, скільки причинами більш глибокими та, либонь, універсальними.

Адже Лорд після втечі із божевільні потрапляє у невільництво вже не до якоїсь суспільної інституції, а до «косоокого Нуріма» та «полукрівки Халяма», абсолютна влада яких визначалася зовсім не державницькими повноваженнями, а їхньою винятково жорстокою поставою та садистичними нахилами, що й дозволяли цим схибленим покидькам тримати у покорі кілька десятків дорослих чоловіків.

Своєю чергою, жорстокий кримінальний талант Вовка розвинувся не лише через його упослідженість генетичним спадком, отриманим хлопцем від свого діда Піскуря, колишнім енкавеесним катом, який із хтивою насолодою виконував вироки над невинними жертвами сталінського режиму, а й внаслідок його, Горіка, хворобливої пристрасті до Нілки, якою «він не переставав марити», і тому намагався завоювати її прихильність.

Зрештою, зміст роману сповнений й іншими численними епізодами та подіями, що детерміновано аж ніяк не суспільно-історичними, а власне буттєвими мотивами. Не можна, наприклад, пояснити розумову обмеженість «недотямкуват[ого] братик[а] Горіка» кровожерністю радянської влади, сифіліс, на який захворіла Марія Піскуриха, наслідками рішення чергового з'їзду КПРС і навіть схильність кримінального авторитета Нікандрича до неповнолітніх хлопчиків недосконалістю пенітенціарної системи, створеної комуністичним режимом.

Від народження таких діточок, як Сьо-Сьо, не застраховані навіть респектабельні герої типу Боба Слокума з роману Джозефа Хеллера «Щось трапилося». На сифіліс внаслідок численних статевих зв'язків хворіли, як-от проститутка Женя з повісті Олександра Купріна «Яма», і до жовтня 1917 року. А одержимість неповнолітніми – щоправда, дівчинками – виявляв і головний герой роману Володимира Набокова «Лоліта» Гумберт Гумберт, який опинився за ґратами вже наприкінці свого життєвого шляху.

Тож впевнено можна говорити тільки про те, що персонажі «Сталінки» характеризуються маргінальним статусом. Щобільше, останні з перелічених навіть не вписуються в існуючі типології і, вочевидь, становлять ще одну, не ідентифіковану наразі групу.

М. Орлова вказує на такі риси маргінальної дійової особи, як «неорганізованість, відчуття непристосованості, невдачі в особистому житті, тривожність, добровільна ізольованість від суспільства, відчуття безглуздості існування…» [Орлова – 2017: 252] тощо. А К. Воробйова, спираючись на концепцію маргінальності соціолога Д. Манчіні, пропонує доволі чітку типологію маргінальних героїв у літературі. Ця типологія складається із трьох різновидів героїв-маргіналів, а са́ме:

- героя-емігранта, який втілює культурну маргінальність, потрапляє в чужу країну і намагається прилаштуватися до нових умов життя;
- героя-люмпена, який становить приклад структурної маргінальності, тому що він немає соціального коріння і зазвичай є декласованим індивідом, що має або тимчасову роботу, або непостійний заробіток;
- героя-бунтаря як носія маргінальної соціальної ролі через те, що він або не належить до позитивної референтної групи, або є членом маргінальної групи, намагається боротися із системою, суспільством через бунт чи за посередництвом протестних виступів [Воробйова – 2015: 3–4; про героя-маргінала див. також Акопян – 2005; Бутиліна – 2012; Макаренко – 2012].

Відтак очевидно, що якщо образи Йони та Горіка і можна вписати у наведену типологію та охарактеризувати відповідними катего-

ріями, то образ Сьо-Сьо, як, зрештою, і образи Марії чи Нікандрича потребують окремої ідентифікаційної категорії, яка заслуговує на визначення як герой-екзистенціал, що просто є, що існує у цьому світі, і йому цього, як виявляється, цілком достатньо, щоб бути.

На окресленому тлі не повинно дивувати, що не все так просто і з центральними персонажами роману. Якось у розмові Горіка з Йоною, коли вони зустрілися вже на Печерському пагорбі, Клик, сповідуючись Йоні, спробував сформулювати головну проблему, від якої він потерпав усе своє життя, і ствердив, що, мовляв, «не власть мєня тянула, а што-то больше било, совсєм… ну, как тєбє сказать: злидні кого хочеш в угол загонят… а мені праздніка для душі хатєлось…» Та коли «Горік умовкав і, видавалося, щось шукав», то «Йона спирався на ліктя з думкою: “Так хочуть відшукати втрачений біль…”».

З іншого боку, Йона втік з божевільні, а потім – з рабської неволі, аби потрапити до Києво-Печерської лаври у не зовсім зрозумілій ролі приблуди, що на нього косилися навіть монахи. Та з часом «він зібрав акуратно у валізку речі, почитав молитви» і наважився йти геть. Проте «як вийшов за ворота – ударили дзвони», і «Йона поблукав поглядом по строкатому змієві натовпу й вирішив, що не зрушить звідси».

Такий промовисто-екзистенційний фінал історії одного з головних героїв роману, особливо зважаючи на мученицьку смерть Горіка, який «гнув свого, немов хотів вивільнити нутро од чогось, а швидше переконати в чомусь самого себе, – хоча б у неіснуванні цього світу», – отже, все це і справді може свідчити, що перебування персонажів роману Олеся Ульяненка на маргінесах існування зумовлено переважно буттєвими детермінантами.

Натомість парадокс полягає у тому, що ці буттєві причини і вмотивовують онтологічно-пристрастні спроби, спрямовані на подолання маргінального стану екзистенції. Але таке подолання стає можливим тільки через абсурдний штиб існування, тому що абсурд, будучи перешкодою, спонукає на здобуття сенсу, дозволяючи, таким чином, повернутися з маргінесів буття в реальний чи уявний центр світобудови.

І як Горіку «через скільки років стали <…> пригадуваться, як у попелі лежить баба задушена, а Сьо-Сьо реве, повзає, поплутаний у чорні простирадла та занавіси», так само і смерть самого Горіка закарбовується у пам'яті Йони. Бо якесь «створіння повело крилами <…> сказало впевненим, твердим голосом, та й не голосом ніби: "Дивись, Йоно!"» І Йоні почало ввижатися, 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».

«То ти кажеш, Йоно, що ми всі діти Божі…»? Чи, радше, «… ха-ха-ха, карикатура на Христа…»?!

«Смак смерті» (Олесь Ульяненко. «Софія»)

Прикметно, що за запропонованої перспективи ці саркастичні питання Горіка якраз не суперечать одне одному, а навпаки – визначають цілком прийнятний зв'язок, якщо взяти до уваги, що «діти Божі» – це і є «карикатура на Христа».

Так, наприклад, у романі «Вогненне око» історії двох друзів дитинства – Віталія і Родика, якнайбільше надаються на ці буцімто антиномічні визначення передусім, можливо, тому, що і вони, перебуваючи довший час на маргінесах суспільного буття, змушені були повсякчас перемагати абсурдність існування через пошуки його сенсу. Однак все, що їм вдалося зробити, обмежилося винятково зміною їхнього соціального статусу, внаслідок чого один з них – Родик, із завошивленого волоцюги перетворюється на того, хто отримує право вирішувати долі людей – зокрема, долю Віталія. А Віталій, виконавши роль затятого і дещо наївного правдошукача, згодом за участі Родика стає диктатором, тобто тим, хто вирішує не тільки як людям жити, а й взагалі – жити їм чи вмирати.

Отже, очевидним є ще один парадокс, за яким зміна маргінального статусу на центральний не дозволяє вирішити фундаментальну проблему стосовно подолання абсурду та здобуття жаданого сенсу. І справа не лише у тому, що у фіналі роману Віталій, будучи

фактично уособленням суспільного успіху, «з відчаєм слуха[є] лопотіння неба над головою і зі сльозливою дитинністю дума[є] про те, що він не може згадувати, бо йому нема чого згадати». А тому його «рука поволі зводиться, щоб затулити очі» [Ульяненко – 2013: 309] і рушити у засвіти через наглу смерть, заподіяну йому незграбним, боягузливим та кумедним Лящем.

Справа, однак, ще й у тому, що це не фінал твору – у фіналі невідомий оповідач спочатку подорожує до «Золотої Країни Офір», а, досягнувши її, він намагається повернутися. Проте «човен раз по раз затоплює, двигун працює з перебоями, а моряки вічно п'яні» [Ульяненко – 2013: 313]. Тож перспектива повернення виглядає доволі примарною. І це нагадувало б, певно, своєрідну історію про Вічне Повернення, якби не «вічно п'яні моряки», що «час од часу духопелять капітана» [Ульяненко – 2013: 313].

Щось подібне, до речі, діється і у «Зимовій повісті», у якій безіменний головний герой самотужки карає на смерть спочатку свого батька – Ката, що служить Генералу, а згодом і самого Генерала, який «сіпнувся, поволі подався <…> осів лівим боком у пухнастий сніг; проти сонця – перевернуті долоні з вижовклою кров'ю» [Ульяненко – 2017: 203]. Але у фіналі і цього невідомого поета-інсургента «новий залп звалив <…> на теплу власну кров, що розтопила сніг, вивільнивши землю» [Ульяненко – 2017: 206]. А у постскриптумі йдеться про «цятк[у] людини на лезі збігаючого неба» [Ульяненко – 2017: 206], що «маячнула на горизонті і зникла» [Ульяненко – 2017: 207].

Таким чином, можна говорити ще про одну типологічну спорідненість згаданих вище творів, оскільки їхню спільну ознаку становить первісне перебування персонажів на маргінесах абсурдного буття і відчайдушні спроби деяких з них здолати цей штиб існування – спроби, які, як правило, закінчуються трагічно.

Про доречність сформульованого припущення свідчать і деякі інші твори Олеся Ульяненка. Передусім до окресленого типу необхідно зарахувати роман «Знак Саваофа», у якому більша частина подій розгортається навіть у просторовому сенсі у «невелико[му] за розмірами район[і], закручено[му] 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» [Ульяненко – 2013 (2): 20].

Разом з тим варто зазначити, що у цьому творі реалізовано більш складну просторово-метафізичну конфігурацію, оскільки цей район, «на той час зовсім не респектабельн[ий]», «якимось робом належав до столиці» [Ульяненко – 2013 (2): 21].

Щобільше, перші епізоди відбуваються також не у цьому поселенні, «яке називалося то Соснівкою <…> то просто Озерами або Лагуною» [Ульяненко – 2013 (2): 22], а у Києві. Але змістова наповненість цих епізодів промовляє за субстанційною маргінальністю, пов'язаною із темою смерті.

Так, у початковій сцені роману зображено як «преподобний отець Авакумій» [Ульяненко – 2013 (2): 4] вдається прямо у стінах Києво-Печерської лаври до содомського гріха, тобто до злягання, з послушником Зосимою, а коли їхні сексуальні вправи несподівано перериває «сестра Акінья» [Ульяненко – 2013 (2): 7], то святий отець ламає їй карк.

Натомість у наступній сцені йдеться теж про спробу убивства. Але цього разу «Побіденк[у] Андрі[ю] на прізвисько Лямур», якого «поблизу напівзруйнованого будівництвом майдану Незалежності» намагався задушити «шовковою мотузкою» «Яшка Полохало на прізвисько Лоренцо» [Ульяненко – 2013 (2): 10], поталанило набагато більше, ніж Акіньї, тому що «він видихнув повітря та зацідив Лоренцо ліктем у сонячне сплетіння, викрутився, впав у ноги, на спину, як тарган» [Ульяненко – 2013 (2): 11], і вистрілив у голову своєму кату.

Отже, зміст аналізованого роману у пропонованому контексті визначається своєрідним коливанням як між просторовим центром та маргінесом, себто Києвом і Соснівкою, так і відповідно до назви твору між сакральним та профанним простором, тобто між богом Саваофом, під «знаком» якого усі ці блюзнірства і відбува-

ються, та його служителями, шанувальниками і, звісно, пересічними учасниками та не ангажованими у ці події спостерігачами.

Зрештою, це невірогідно, втім згадується у запропонованому контексті і топос абсурду. Адже у молодості, будучи ще послушником, отець Авакумій «мало вірив у присутність Бога. Але з часом» дійшов висновку, за яким «треба вірити в абсурдну швидкоплинність ріки, бо вона ніколи не перестане існувати, людська думка і життя – то тільки віддзеркалення років і часу. Як і каміння. Німий багатовічний свідок. Життя відбирає час надто швидко, щоб поставити тебе перед Творцем» [Ульяненко – 2013 (2): 6]. А це означає, що йдеться про абсурдність буття як в цілóму маргіналізованого простору, конкретний локус перебування у якому вже не має принципового сенсу.

Своєю чергою, у романі «Там, де Південь» тема просторового маргінесу продовжується ще більш радикально, оскільки події твору, як це стає очевидним вже із самої назви, розгортаються десь «там, де Південь», тобто доволі далеко від уявного центру. Проте найголовніше, що основу описуваних у книзі перипетій становлять відверті спроби вирватися за межі сумнозвісної території так званого міста корабелів, тобто Миколаєва, – за межі території, на якій заперечуються не тільки правила, прийняті у суспільстві, а й навіть культивовані у кримінальній спільноті неписані закони.

Тож головний герой роману на вимовне прізвисько Штурман (якого судна? й у якому морі?), так і не спромігшись дати раду абсурду, у якому він змушений був екзистувати і у рамках якого людині навіть відрубали голову невідомо хто та з незрозумілих й не встановлених бодай компетентними органами причин, «думав чітко, прозоро: а чи змінив би [він] світ, аби це виявилося можливим; і як би [він] його змінив, аби це було суттєво необхідним. А для чого? Який сенс?» Адже «людина все одно віднайде помийницю й назве це щастям» [Ульяненко – 2017: 93].

Тож Штурман не має змоги подолати ані всесвітній хаос, ані руйнування гармонії в образі людини, і тому життя в умовах абсурдного маргінесу перериває чи то вольовим рішенням, чи то боягузливо-філософськи обґрунтованою втечею за межі цього

маргінесу, розташованого «там, де Південь», просто сівши у вагон потяга та «гречно відмовившись від “косяка”, що його пропонував провідник...», завдяки чому «минуле провернулося боком і зникло за першим поворотом…» [Ульяненко – 2017: 93].

Подібну змістову стратегію застосовано і у романі Олеся Ульяненка «Квіти Содому», тільки у цьому творі зображення всесвітнього хаосу та руйнації гармонії в образі людини подається ще й з використанням сатиричного різновиду абсурду.

Зокрема, історію Фанні Ліхтенштейн та її поневірянь нетрями педофільських устремлінь оточуючих її дорослих, жертвами яких вона була чи не від свого народження, розповідає, крім інших нараторів, і сама ця молода жінка. А вся образна система роману представлена такими сатирично-гротескними персонажами, як, наприклад, депутат Тоцький, а вже після його макабричного вбивства та маніпуляцій із трупом – взагалі «забальзамована голова Тоцького, що покоїлася у шкафчику у високій жерстяній банці з-під маринованих івасів» [Ульяненко – 2012 (1): 142], або Одноока Мама, яка з дешевої найманої вбивці «виросла» на авторитетну мафіозну дуенью, але яка, попри зовні чоловічу сильветку, несподівано виявила лесбійські нахили та стала жертвою (sic!) підступної Фанні, що легко спокусила та використала цю буцімто неприступну істоту, здатну нажахати не одного кремезного чоловіка.

Проте у фіналі роману після того, як Фанні, Алексу та Ростиславу вдається неушкодженими врятуватися втечею від неминучої смерті, дівчина артикулює неочікувані філософські одкровення, з яких стає зрозуміло, що «ми знаємо, що нічого не знаємо». А також, що «трьох людей <…> повертаються туди, звідки вийшли» і «що помирати легко, коли біля тебе помре той, кого ти нігтя не вартий був». І це власне «воно – Альфа й Омега. Початок і Кінець, куди вміщується більше смислу, аніж наше безглузде життя» [Ульяненко – 2012 (1): 257].

Тож і у цьому творі йдеться про заперечення абсурдності існування через спроби головної героїні змінити свій просторовий статус хоча б завдяки втечі. З іншого, натомість, боку, як свідчить зміст романів «Жінка його мрії» або «Хрест на Сатурні», пере-

бування у центрі суспільної світобудови і приналежність аж ніяк не до маргінальної спільноти, а якраз навпаки, теж не гарантує ані від маргіналізації, ані від уникнення абсурдності існування.

У першому із цих творів події розгортаються у Києві, а головні персонажі – Микола Павлович та його дружина Лада, формально – як за своїм суспільним, так і майновим статусом – належать до сучасного київського істеблішменту. Втім їхня безпосередня причетність до організації та провадження «контор[и], що збирала дівчат, які зберегли цноту» [Ульяненко – 2012: 262], тобто підпільного борделя для педофілів, призводить до того, що Лада вже на початку роману «поклала в рота» «два роздвоєні кінці оголеного [електричного] дроту» [Ульяненко – 2012: 6], і в такий спосіб наклала на себе руки. А її чоловіка наприкінці роману вбиває, замаскувавшись під медсестру, Іва. Дівчина «щось уколол[а]» [Ульяненко – 2012: 266] паралізованому майору, аби він не дав проти неї свідчення, бо вона працювала на нього, виконуючи обов'язки сутенерки.

Відтак відповідь на озвучене лейтенантом питання про те, «скільки коштує людське життя?» – надається на цілком філософську максиму у тому сенсі, що, мовляв, «у кожного своя ціна…» [Ульяненко – 2012: 266]. Але можна дійти також і висновку, за яким у своїх спробах подолати абсурдність існування через власноручну маргіналізацію цього існування, міра абсурдності тільки зростає.

Зрештою, як свідчить зміст роману «Хрест на Сатурні», особиста причетність до маргіналізації свого існування може взагалі не впливати на подібні наслідки. Адже Олег та Світлана, головні герої «Хреста на Сатурні», хоч і належать теж до київського елітного прошарку, проте, на відміну від центральних персонажів з роману «Жінка його мрії», які на власний розсуд та за особистим вибором вчиняють жахливі злочини, – у свідомий спосіб не пов'язані із жодними протиправними чи навіть просто негідними діями.

Тим не менш Олег у фіналі твору під час бійки ненавмисно вбиває Костю, одного зі своїх старих друзів, який власне і позна-

йомив його зі Світланою і який спровокував це злощасне протистояння. А крім цього, Олег і Світлана, вдавшись після цього до втечі, але будучи оточеними міліцією, спільно приймають свідоме рішення, внаслідок якого їхній червоний «Ягуар» «спокійно розвернувся на місці, потім рвонувся і, протаранивши поруччя, полетів у воду» [Ульяненко – 2004 (1): 102].

Отож причина усіх цих трагічних подій містилась у походженні головних героїв, які були рідними братом та сестрою, але які коли покохали одне одного, не знали про свою спорідненість, а тому несли маргінальність у собі самих, причому довший час несли її несвідомо. Втім і знання про їхні родинні стосунки не змінило ситуацію, тому що існування закоханих визначалося тим, що вони виявилися уособленням маргінесу, а отже, приреченими на нездоланний абсурд, за який Олег і Світлана не несли відповідальності, але позбутися якого їм було не до снаги у жоден інший спосіб, ніж як тільки вдатися до суїциду.

Схожим чином, тобто намагаючись втекти з маргінальних теренів, аби подолати абсурд існування, визначаються сюжетні колізії і у романі Олеся Ульяненка «Ангели помсти». Щобільше, у цьому творі згадані починання реалізуються як через жанровий абсурд нігілістичного типу, так і через смертельні кульбіти, серед яких має місце не тільки самогубство через отруєння, до якого без видимих на те причин вдається Марго. І не тільки замовне вбивство, внаслідок якого від вибуху, що «виносить усі вікна в чотириповерховій віллі» [Ульяненко – 2012 (2): 241], гине Альма.

У третій частині «Ангелів помсти», у якій йдеться про історію Тані Рудківської та Гриші Науменка, цим персонажам поталанило навіть втекти із лабетів смерті. Проте ця втеча виявилася недовгою, і трішки згодом вони обидва повернулись туди, звідки вороття і так немає. Але разом з тим короткотермінове повернення із потойбіччя дозволило усім причетним до цієї історії, причому по обидва боки роману, остаточно переконатися у тому, що уникнути абсурду існування, долаючи його маргінальний штиб, неможливо остільки, оскільки «все це відкидало реальність, безглузду в цьому прохолодному і чистому дні» [Ульяненко – 2012 (2): 61].

«Параліч від страху,
як оргазм без кохання»
(Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Певно, са́ме тому у деяких інших своїх творах Олесь Ульяненко вдається до дещо відмінної стратегії, відповідно до засад якої первинним є не перебування героїв на маргінесах і спроби вирватися за їхні межі, а, навпаки, пошуки сенсу, що провадять на маргінеси існування.

Так, перелік цього типу романів відкриває «Богемна рапсодія», головний герой якої, будучи втіленим в образ художника Кості Клюнова, від початку переймається пошуками сенсу існування, попри те, що цей персонаж перебуває на виразному та недвозначному суспільному маргінесі. Втім прикметно, що, в експозиції роману, мешкаючи, за визначенням одного із центральних персонажів – Клоца, у «барлігу» [Ульяненко – 2017: 218], Кості наснився сон, у якому «зір натрапляв на блискучу поверхню» [Ульяненко – 2017: 209].

На думку О. Чорнорицької, «надмірна гладкість форми надає предмету блиск, нестерпний для людини, а сама по собі округлість викликає агресію, прагнення проткнути, розірвати цілісність, норму, коло. Те ж саме із зайвою відвертістю – надмірно пряма логіка веде до абсурду найкоротшим шляхом» [Чорнорицька – 2002: 305].

Якщо екстраполювати цю тезу на аналізований роман, то стає очевидним, що спочатку безглузді буцімто блукання Кості разом із Клоцом містом, а пізніше його складні стосунки з Ларисою і на завершення подорож Клюнова туди, «де Південь», мають перед собою за мету проникнути за поверхню або «прогнутою дугою ввій[ти] у воду, не знявши бризок» [Ульяненко – 2017: 209]. Слід, проте, зазначити, що ці поневіряння у пошуках сенсу хоч і привели Костю до моря – ще однієї водяної поверхні, яку «пароплав[и] <…> вдар[яють] гвинтами» і, таким чином, «розпанах[ують] під собою темну в’язку воду» [Ульяненко – 2017: 261], однак віднайти сенс протагоністу роману все одно не поталанило.

Адже образ блискучої води у передсмертних видіннях художника заміняється образом сонця, що «світило прямо в очі, але не сліпило його, і Костя вирішив взяти напрямок на те, що видалося йому сонцем» [Ульяненко – 2017: 301]. А це означає, що у символічному плані прагнення головного героя роману виявляються недосяжними, бо загадка буття, втілена у два споріднені та абсурдні, а заразом і цілком доступні образи – спочатку води, а потім жінки, ускладнюється ще більшою мірою через образ сонця – не тільки круглого і блискучого, хоч і не сліпучого, втім надзвичайно далекого та недоступного.

Нагромадження цієї складної символіки, вочевидь, корелює і з назвою роману, але домінантний характер пошуків сенсу в абсурдному світі при тому, що ці пошуки тривають на маргінесах буття, не викликає жодних сумнівів.

Зрештою, щось подібне можна сказати і про роман «Син тіні», у якому маргінальність зображуваних подій збалансовується немаргінальним простором, що у ньому ці події розгортаються. А пошуки сенсу реалізуються через наративну стратегію, абсурдний характер якої не потребує особливих доказів тому, що оповідь про головного героя провадять його поплічники.

Інакше кажучи, історія успіху успішного до певного моменту олігарха розпочинається із того, що «Блох з'явився, наче привид, на залізничному пероні» Центрального вокзалу у Києві так, як «пам'ятають рівноапостольних» [Ульяненко – 2013 (1): 3]. А закінчується тим, що, потрапивши до слідчого ізолятору, «він проклинав радників, свою жадібність, себе і життя», допоки якось «ввечері його безболісно [не] задавив найманий убивця, підкинувши труп у душову» [Ульяненко – 2013 (1): 282]. І якщо додати до цього, що про його напівлегендарне життя у цьому проміжку можна дізнатися завдяки доволі амбіційним оповідям найманого вбивці на прізвисько Кловський, просто анонімного вбивці та «ідейної бляді» [Ульяненко – 2013 (1): 70] Лізки, то тоді можна зробити висновок, за яким ці розповіді ставлять собі за мету доп'ясти абсурдний сенс цієї тотально маргіналізованої історії, що точилася у самому центрі великої країни і що змусила останнього оповідача

все ж таки спробувати втекти з цієї столиці світ-заочі з переконанням, за яким «гра хворої уяви дозволяє будувати міста і країни, але не власне життя» [Ульяненко – 2013 (1): 282].

Частково підтверджує цю думку й інша історія, що покладено у сюжетну основу роману Олеся Ульяненка «Дофін Сатани» і що стосується нездатності побудувати власне життя на грі хворої уяви, відповідальної до того ж за силу-силенну фізично знищених життів. Разом з тим якщо відволіктись від цілком природної емоційної реакції відрази через жахіття, репрезентовані у цьому творі, то тоді перший злочин, який стався «першого серпня 1989 року», коли до Івана Білозуба «прийшов Ангел», і він рушив вбивати сусіда, що «ходив штурманом далекого плавання на торговельному пароплаві», – то тоді цей злочин можна спробувати потрактувати у філософськи-естетичних категоріях, про які йшлося вище.

Так, спосіб, обраний маніяком для заподіяння смерті своїм жертвам, був, звісно, вмотивований обставинами та «технічними» можливостями, але йшлося про ніж та дюбельний пістолет, тобто про колючі та ріжучі знаряддя, якими він орудував і якими він протикав їхні тіла. Особливої виразності з огляду на конотації абсурдного штибу цей епізод досягає тоді, коли, доволі швидко давши раду трьом чоловікам, Білозуб береться за надзвичайно вродливу жінку – настільки вродливу, що «нічого гарнішого у своєму житті Іван не бачив».

Отож це дивовижний, як здається збіг, але і у цьому романі виникає спочатку мотив розсікання блискучої і гладкої поверхні води, коли у своїй уяві «Іван почув страшний удар, са́ме удар, такий, наче об воду ударили велетенським крилом, зачепивши повністю широке плесо озера, збуривши хвилі». Трішки згодом Білозуб сказав жінці, що у неї «дуже ніжне тіло. Як у червоної риби». Потім він «ударив жінку в живіт ножем». І тільки після того, як «жінка перетворилася на великого червоного від крові черв'яка», «він все ж таки надушив її» і «взяв у крові, як розпанахану рибину».

Таким чином, у цьому епізоді спроби зруйнувати спокусливу цілісність як спосіб, спрямований на намагання зрозуміти абсурдну дійсність, яку представлено певною досконалою істотою,

поєднується із сексуальною детермінованістю. Ця детермінованість, натомість, теж вмотивовується жагою проникнення, яке за таких обставин обертається на розчарування та фрустрацію.

Певно, внаслідок цього Білозуб «несподівано заревів, як ревуть дебіли, коли не отримують очікуваного задоволення», а пізніше знову «ударив – найбільшим – ножем по шиї, по самих хребцях» і «наскочив іззаду». Та коли цього разу йому не вийшло, то «він засунув їй тесака в анус». І, нарешті, після того, як «він ухопив сокирку для м'яса і одним махом стяв їй голову», «він <…> відчував», як «його переповнювало щастя, ніжне і легке, що ні до чого не зобов'язувало, наче порвалася невидима перепона, і всі невидимі світи відкрилися для нього, для Івана Білозуба».

«Фізіологічний рівень» подібного гіпертрофованого насилля, по-перше, «проектується на гносеологічний» [Чорнорицька] рівень, а, по-друге, трансформується на метафору людського пізнання, що, однак, потребує все нових та нових спроб проникнення за блискучу поверхню, яка характеризується абсурдним штибом та за якою відкривається щось «неестетичн[е], навіть жахлив[е]».

Підтверджують цю тезу і сюжетні колізії двох наступних романів із жіночими іменами. Щобільше, протагоністки цих творів Софія та Серафима є аж ніяк не жертвами насилля, а тими, хто заподіює смерть іншим.

Розбіжність полягає тільки у тому, що Софія наприкінці роману розкаюється і навіть намагається «повіситися <…> не вирішивши проблему свого життя» [Ульяненко – 2015: 282]. А Серафима обирає відмінний від Білозуба та Софії спосіб на проникнення за межу поверхні людського тіла, використовуючи не гострі предмети, а отруту. Втім і вона незадовго до власної смерті зізналася у своєму щоденнику, що «хоч[е] бути такою, як усі». Але «до кого, для чого, з яким наміром написала вона ці рядки», залишилося «таємниц[ею], яка нічого не варта і котру не варто розгадувати» [Ульяненко – 2013 (3): 213].

Натомість у романі Олеся Ульяненка «Перли і свині» разом із естетикою насилля, що його у цьому творі також не бракує, застосовано ще іншу стратегію, за якою «абсурд, подібно до очуження,

ламає автоматизм сприйняття завдяки новому, “дивакуватому” погляду на повсякденний світ із метою зрозуміти його, а не просто пізнати» [Буренина – 2004: 56].

Принагідним у цьому контексті буде і згадка про ігровий тип абсурду, оскільки розповіді як про подорож світом центральних персонажів роману на чолі чи то з Абрахамом Лі, чи то із Бобом Аскаридом, так і про їхнє перебування на островах динозаврів сповнені не погамованими іронічними вигадками та фантастикою навіть не на межі, а поза межею абсурду.

При цьому абсурдний у змістовому плані характер оповіді додатково посилюється ще й завдяки композиційним засобам, оскільки у центральній частині роману йдеться про маргінеси реального та вигаданого світів, а на початку та у фіналі «Перлів і свинів», тобто маргінальних, крайніх частин роману, оповідач Лісовські повідомляє, що він «працював у мультимедійному центрі виконавчим директором» [Ульяненко – 2015 (1): 4] і – відповідно – що у нього «офіс на Хрещатику» [Ульяненко – 2015 (1): 183].

Зрештою, сама назва роману у запропонованому контексті також становить у концентровано-образному сенсі вказівку на те, що у ній поєднано антиномічні речі і що, в засаді, ця назва маніфестує симбіоз, з одного боку, абсурдного кшталту маргіналій, а з іншого – маргінального штибу абсурду.

Усе це дозволяє зробити висновок, за яким топоси маргінальністі та абсурдності є не такими вже й страшними, як їх малюють деякі автори. Однак найголовніше, що обопільність цих топосів виявляється надзвичайно продуктивною і дозволяє осягнути несподіваних сенсів у, здавалося б, безнадійних дискурсах, зокрема, таких, як творчість Олеся Ульяненка. Адже у ній, власне, і репрезентовано, як маргінальний абсурд та абсурдна маргінальність, взаємодіючи між собою, обертаються на потужний поетикальний засіб творення складного, суперечливого і неповторного художнього світу.

Натомість дослідження творів з огляду на потенціал топологічного підходу відкриває нові перспективи, якими варто скористатися і у наступних підрозділах цієї розвідки.

ПІДРОЗДІЛ 3.2.
ТОПОСИ МІСТА ТА МОСТУ

«...Якщо можеш
дати раду фантазіям, то фантазуй»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

У своїй надзвичайно цікавій та ґрунтовній статті, у якій місто розглядається як текст, Т. Кононенко пише, між іншим, про так звану «урбаністичну готику» і «серед прикметних особливостей готичної репрезентації міста» зазначає «його дуалістичн[у] організаці[ю], що здійснюється передусім завдяки антитезі центр/периферія; присутність архетипу міста-лабіринту й демонізаці[ю] міського простору (пов'язана з відчуттям дезорієнтації, невідомої загрози чи зі здатністю міста провокувати параноїдальні стани та галюцинації); інтерес до периферійних, лімінальних його зон; присутність чужинця, адже готична природа міста відкривається саме погляду Іншого; ентропі[ю] міського простору, його здатність до безмежного ризоматичного розширення, існування паралельних просторових відгалужень і навіть паралельного "іншого міста"; відчутн[у] "тілесність" міста, яке функціонує як живий організм, що має свій характер і волю; нарешті, гендерне конструювання міста, що реалізується в образі міста-жінки» [Кононенко – 2007: 35].

Не зовсім зрозуміло, чому ці урбаністичні характеристики розглядаються через прив'язку до готики, але тут не час і не місце на подібну дискусію, а тому необхідно лише зазначити, що самі по собі наведені цією авторкою прикмети міста, безумовно, заслуговують на увагу і не викликають суттєвих заперечень.

Щобільше, деякі з них, як-от, наприклад, «антитеза центр/периферія», вочевидь, перегукуються із дихотомією, яку було проаналізовано у попередньому підрозділі. Звісно, цей перегук має ізоморфний штиб, але це аж ніяк не зменшує міру ані його

продуктивності, ані перспективності, особливо зважаючи на засади топоаналізу, які застосовуються в актуальній розвідці і які у цьому підрозділі спрямовані на дослідження можливої взаємодії міста та мосту – топосів, що також корелюють між собою не як протилежні полюси антиномії, а як елементи дихотомії, так само ізоморфної за своїм характером.

Разом з тим важливо підкреслити, що топоси міста і мосту стосуються світу зовнішнього, тобто, власне, місця, у якому людина, далебі, є, і са́ме тому існує можливість для поставання та функціонування різноманітних аспектів внутрішнього світу, частину яких буде розглянуто у подальших підрозділах цієї розвідки.

Натомість ще одне важливе відлуння стосовно попередньо розглянутих топосів вбачається у тому, що, як пише А. Степанова, «сама топографія міста – це низка переходів» [Степанова – 2009: 62]. А, на думку Дм. Замятіна, «міська вулиця є взагалі найзагадковішим географічним образом, тому що це дійсно образ на краю, образ ad marginem, бо на цій вулиці і за її посередництвом стикаються, борються, взаємодіють цілком різні уявлення, образи життя, локалізовані випадком в одному урочищі» [Замятін – 2004: 212].

Необхідно також зазначити, що відмінність між двома обраними цього разу для аналізу топосами закономірно та цілком очікувано визначається у набагато більшій вивченості топосу міста. Про місто як про текст в інтерпретації Т. Кононенко вже щойно було згадано [про місто як про текст див. також Гусейнова – 2009; Дубровська – 2009; Крюкова – 2015; Петровська – 2009; Черниш – 2009 та ін.], але, крім цього, місто розглядається і як жінка, про що вже йшлося в одному із попередніх підрозділів, присвячених, зокрема, поетиці хронотопу [див. про це також Бовуар – 2017: 192].

Інші, не менш оригінальні концепти міста стосуються таких «образних конфігурацій», як «місто-мрія» [Кальвіно – 1997: 56] або як «лабіринт (Дублін Джойса, місто N Кафки, Нью-Йорк Дос Пассоса), коло (місто Сонця Т. Кампанелли, Касталія Гессе),

спіраль (кільцева дорога як досвід набору висоти в образі Алушти у С. Сергєєва-Ценського) і т. ін.» [Степанова – 2009: 62; див. також Гідденс – 2005; Філатова – 2010: 154].

З іншого боку, «місто як образ утілюється в певному топосі, що окреслює просторові координати для відтворення його географії, ландшафту тощо» [Боклах – 2015: 7]. А власне топос міста Дм. Боклах визначає як «динамічний простір соціальної інтеракції поряд із відтворенням природно-архітектурних лаштунків середовища» [Боклах – 2015: 8]. В. Назарець вважає, що топос міста – це «просторово-предметна реалія, яка концентрує у собі певні семантично-ціннісні аспекти людського буття» [Назарець – 2015: 164]. А, на думку І. Вихор, «топос міста – це предметно-смислова даність міста, відтворена у тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах», а також «це ті його предметно-смислові ознаки та характеристики, які, з одного боку, виступають як відображення реальних топографічних ознак міста, з іншого – в процесі їх образного відображення художньо трансформуються в картину міста, як певним чином (у відповідності до ідейно-естетичних, оцінних настанов автора) упорядкованого простору з його вулицями, будинками, мешканцями, маршрутами їх пересування, географічним ландшафтом, природними краєвидами тощо» [Вихор – 2011: 141].

Пропонує ця авторка і «узагальнені типи міських топосів, а са́ме: 1) власне урбаністичний, 2) індустріальний, 3) архітектурний, 4) пейзажний, 5) історіософський» [Вихор – 2011: 141; про топос міста див також; Шаф – 2010; Козлик – 2015; Штогрин – 2016; Семіх – 2017 тощо].

Ще більш широко потрактовує цей феномен В. Фоменко, яка переконана у тому, що місто, потрапляючи у фокус художнього слова, виступає як тло, топос, місце дії, декорація, образ [Фоменко – 008: 50; див. про це також Фоменко – 2007: 44, 212; Фоменко – 2013: 77].

«Мідні пазурі нервів
звисають над мостом»
(Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

Своєю чергою, неважко припустити, що одним із елементів цього тла або місця дії є міст. Тож на урбаністичні уподобання Олеся Ульяненка звертали увагу чимало з тих критиків, хто присвятив свої роздуми творчості письменника [див., наприклад, Кірячок – 2012: 236; Лобановська; Монолатій; Тендітна – 2009: 9 та ін.], оскільки, на думку О. Пуніної, «місто майже завжди було присутнє у творах [цього] автора, герої яких, утікаючи до нього, лише посилюють трагічність і розпач» [Пуніна – 2016: 110].

Радикально та безкомпромісно формулює цю проблему і Г. Білик, стверджуючи, що «“місто – щастя – помийниця” – ці три образи фігурують поряд майже в усіх романах О. Ульяненка, наголошуючи на соціальному ошуканстві та самообмані, заручниками яких раптом стає людина» [Білик – 2011: 39].

Натомість про образ мосту у творчій спадщині митця не вдалося знайти жодної згадки. Звісно, зв’язок між образом міста та мосту не такий сталий, як між образами дня та ночі, чоловіка і жінки абощо у цьому ж дусі. Однак очевидним є, що опис більшості таких знакових міст, як Париж, Лондон чи Венеція, уявити собі без образу мосту(-ів) просто неможливо.

Переважна частина романів Олеся Ульяненка розгортається у Києві, що так само, як й інші європейські столиці розташований по обох берегах великої та величної річки – Дніпра, береги якого з’єднані між собою мостами. А отже, можна передбачити, що і у його творах не обійшлося без цього топосу.

Так, наприклад, у романі «Хрест на Сатурні» цей топос набуває неабиякого значення, навіть попри те, що образ мосту постає на сторінках книги тільки один раз – у фінальній сцені. Але, по-перше, фінальна сцена – це завжди найсильніша позиція у кожному творі.

По-друге, будучи пов'язаним з останніми митями життя головних героїв, образ мосту у цій сцені набуває без перебільшення телеологічного виміру, тобто становить центральну просторово-семантичну точку роману, до якої прямує історія двох молодих киян – Олега і Світлани.

По-третє, завдяки мосту, зокрема «Харківському мосту», на який «винесло» їхній червоний «Ягуар» [Ульяненко – 2004 (1): 101], смерть коханців, точніше, їхнє спільне самогубство не перетворилося на криваво-відразливе натуралістичне жахіття, а набуло символіко-романтичний штиб «польоту» [Ульяненко – 2004 (1): 101].

І учетверте, топос мосту, використаний у цьому епізоді, актуалізував ті найважливіші сенси, які взагалі характеризують цей топос і які увиразнюють його хоч й ізоморфну, а втім надзвичайно глибоку кореляцію із топосом міста.

Одним із небагатьох авторів, який приділив увагу топосу мосту, був російський літературознавець В. Топоров. Зокрема, у контексті міфопоетики він писав про те, що «якщо інструментальним виразом непевності на шляху є перехрестя, розвилка доріг, кожна з яких обіцяє небезпеку, то інструментальним втіленням самої небезпеки, кризи, певного провалу в дорозі (випадінням однієї із необхідних її ланок, так би мовити, "видрапка" зі шляху, якою пов'язується простір), служить міст, переправа. [І] у міфопоетичній свідомості у цій ситуації весь шлях ніби стискається до мізерного з огляду на довжину, але до найважливішого за значенням відрізку – мосту» [Топоров – 1983: 263].

Своєю чергою, «переправа через цю найвідповідальнішу ділянку шляху, – продовжує міркувати цей автор, – є надзвичайно складною: вона вимагає від героя-мандрівника сміливості (поєдинок із чудовиськом), хитрості і винахідливості (герой переправляється через цю ділянку шляху в образі тварини або будучи зашитим в шкіру, за допомогою птиці, на коні або у човні, завдяки дереву, сходам, ременям, використовуючи чарівні знаряддя або чарівника-провідника), особливого заступництва: в небезпечному місці відповідний жрець здійснює ритуал знешкодження злої сили; звідси звичай ставити в найнебезпечнішому місці шляху (зокрема,

на переправі, біля мосту або на самому мості тощо) хрест, каплицю, зображення божественного покровителя доріг (пор. “герми” у Стародавній Греції або зображення Гекати τριμόρφη), інші символи безпеки та успіху; разом з тим подолання цих ділянок шляху вимагає і неабиякої поведінки подорожнього: пильності, дотримання заборон, зокрема деяких специфічних табу, і т. п. Невиконання цих правил нерідко веде до загибелі подорожнього, а, отже, до незавершеності шляху, до роз’єднання зі сферою сакрального» [Топоров – 1983: 263–264].

Тож цілком передбачувано, що Світлана у той момент, коли вони опинилися на мосту і перед тим, як вдатися до фатального тарану поруччя, «зняла золотий ланцюжок з шиї і <…> кинула у воду», пояснивши цей жест Олегу тим, що «є прикмета така, якщо кинути якусь коштовну річ, то ми обов’язково сюди повернемося» [Ульяненко – 2004 (1): 101]. Однак не можна не звернути увагу на те, що навіть якщо ланцюжок у цьому контексті і з’явився випадково, то все одно він набуває символічного значення, як засіб який має зберегти їхній зв’язок із життям після того, як вони за мить полетять червоним «Ягуаром» у небуття, з якого повернутися вже буде не до снаги.

Разом з тим є й інші інтерпретації топосу мосту. І особливо цікавою серед них видається позиція М. Гайдеґґера. Німецький філософ, міркуючи про поняття притулку, в якому перебуває людина і у якому вона віднаходить буття, у якості прикладу такого притулку наводить архітектурну споруду, що її зазвичай з притулком аж ніяк не асоціюють, бо йдеться власне про міст.

Зокрема, М. Гайдеґґер пише про те, що міст «не просто з’єднує береги, які вже знаходяться тут. Береги постають як береги тільки тоді, коли міст перетинає потік. І одна сторона протиставляється інший за допомогою мосту. А береги вже більше не тягнуться вздовж потоку як байдужі обмежувальні смуги сухої землі. Разом з берегами міст притягує до річки простори ландшафту, що лежить за ними. Він об’єднує потік, і берег, і землю один з одним як сусідів. Міст збирає землю навколо потоку в ландшафт. Навіть там, де міст накриває потік, він все одно піднімає його до неба,

вбираючи його на мить під склепінчастий проліт і потім знову випускаючи його на свободу» [Гайдеґґер – 1971: 152].

Коментуючи ці роздуми М. Гайдеґґера, М. Ямпольський в одній зі своїх фундаментальних праць пише про те, що «це збирання простору у ціле, на думку Гайдеґґера, становить властивість речі. Річ втілює у собі певну збірну природу, збірну енергію. Вона і створює місце», внаслідок чого «міст надає конкретність простору, який навколо мосту “збирається”. Міст надає цьому простору обличчя, або, сказати б інакше, тілесність. Ця тілесність має особливий характер», оскільки «місце стає зліпком з людини, його маскою, межею, у якій людина отримує буття, рухається та змінюється» [Ямпольський – 1996: 11; пор. із Сікорська – 2005: 271–272 і/або Головачева – 2014: 293].

М. Ямпольський також пропонує аналіз відомого оповідання Амброза Бірса «Випадок на мосту через Совиний потічок». У творі описуються приготування до страти загоном солдат з Півночі США жителя Півдня Пейтона Фаркухара і виконання смертного вироку через повішення, яке відбувається на залізничному мості в Північній Алабамі.

Отже, «міст у цілковитій відповідності із Гайдеґґером стягує до себе ландшафт, перетворюючи його на систему приховування та експонування, на свого роду театр, у центрі якого міст виступає у якості сцени» [Ямпольський – 1996: 12].

Натомість «машина покарання має у структурі оповідання особливе значення. Побудована вона у такий спосіб: сам міст створює певну горизонтальну тягу, тому що поєднує береги і ніби “веде” тіло, яке на ньому перебуває, в ліс – у невидиме». При цьому річка внизу, під мостом, «задає інший напрямок горизонтального руху, спрямовуючи свою динамічну енергію уздовж берегів. Страта через повішення повинна відбуватися у такий спосіб, щоб тіло падало з мосту вниз і повисало під його прольотом, не досягаючи води». Тож «ця примітивна машина страти об’єднує три стихії: землю, воду і повітря».

Крім цього, «страта тут чітко задається як різкий перехід від однієї системи просторових рухів та поєднань (системи міст – земля)

до іншої системи – вільного польоту і повітря». А «падіння страчуваного вниз, у прірву, у смерть є водночас і його, використовуючи вираз Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, "детериторіалізацією" – рішучим вигнанням з місця. Життя в такому контексті можна розуміти са́ме як притулок, смерть – як позбавлення місця. Падіння тіла виявляється не просто способом на фізичне умертвіння, а й способом на виштовхування з місця» [Ямпольський – 1996: 12].

І Н. Лоро в одному зі своїх досліджень теж продемонструвала, що в давньогрецькій трагедії самогубство героїнь через повішення – aiora – асоціюється з польотом птаха і звільненням, втечею [Лоро – 1987: 17–20].

З іншого боку, «сам момент падіння, парадоксально вибиваючи Фаркухара з "місця", призначеного для живих, відкриває для нього якийсь новий вимір» [Ямпольський – 1996: 12]. Цей вимір зумовлено тим, що у тому місці, у якому «міст пересікає потік, той перестає розділяти береги», у зв'язку із чим «вода під мостом ніби відчуває два типи динамічного впливу: один стрімко штовхає її вперед, роблячи береги непоєднуваними, а другий ніби гальмує течію під напором певної тяги, що діє перпендикулярно до течії та поєднує береги» [Ямпольський – 1996: 13].

Таким чином, як пише М. Ямпольський, «падаючи вниз, Фаркухар переходить з одного "місця" в інше і опиняється якраз у тій "магічній точці", у якій динамічний імпульс збирання взаємодіє з пучком інших сил, що організовують інше "місце"». Щобільше, «усе його тіло стає, подібно до мосту або річки, не просто тим, що перебуває у притулку, а», навпаки, таким «деформуючим імпульсом, який і дозволяє йому "стати" річкою, повітрям, лісом…» [Ямпольський – 1996: 13].

Тож «Фаркухар не просто гине, трансформується, він і відроджується», бо «воду обрано для цього не випадково. Вона є міфологічною стихією смерті та народження. А як показали психоаналітичні дослідження, занурення у воду може розумітися як повернення у материнське лоно – тобто як зникнення, смерть і народження водночас» [Ямпольський – 1996: 13].

Ш. Ференці однозначно пов'язує мотив порятунку з води або плавання у воді з репрезентацією народження чи злягання [Ференці – 1938: 48]. З темою народження пов'язана, звісно, і поширена асоціація жіночого тіла з водою [див., наприклад, Тевеляйт – 1987: 147–151].

Відтак якщо екстраполювати наведені роздуми на роман Олеся Ульяненка, то стає зрозумілим, чому трагедія, якою закінчується роман «Хрест на Сатурні», позначена, – причому позначена дослівно, – якимось чи не світлим відчуттям. Адже матір Олега і Світлани Анна та її стара віддана подруга Елька не тільки приносять «на свіжу могилу гладіолуси, червоні троянди і безликі *безсмертники*» (тут і далі курс. наш. – Ф. Ш.) – Елька говорить про те, що, мовляв, бідолашні коханці «лежать, *сонечка*, разом…» [Ульяненко – 2004 (1): 102].

«Вільгла невідомість початку» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Своєю чергою, необхідно ствердити, що топос мосту представлений у творчості Олеся Ульяненка або так само, як і у романі «Хрест на Сатурні», тобто епізодично, або у деяких творах цей топос відсутній взагалі. Тим не менш навіть його дозована репрезентація заслуговує на увагу, тому що ці епізоди додають до образного світу міст важливі нюанси та конотації.

Річ у тому, що образ міста, представлений у літературній спадщині письменника, здебільшого обмежується досить конкретним переліком ледь не сталих епітетів та метафор. Зокрема, найчастіше місто у його творах палає, як-от у повісті «Сєдой», коли «місто, що, наостанок спалахнувши вогнем, випустило гнійний дух, накопичений за ніч» [Ульяненко – 2017: 100].

Натомість у романі «Сталінка» «позаду заливало червоним, немов палало місто, – щоправда, як палають міста, Лорд ніколи не бачив», але це все ж таки було схожим на правду. Бо в інших епізодах твору, вже пов'язаних з Горіком Піскарьовим, можна дізнатися про те, як «місто від Сирця палахкотіло червоною загравою»,

як «протилежною частиною міста палахкотіло, звивалося, западалося червоне марево, що переходило непомітно в брунатне», і як «рв[али] тіло пси, палахкот[іла] Лавра, рв[ало]ся хмарами небо на хресті Софії».

У романі «Дофін Сатани» «город горів, як новорічна ялинка, переливаючись чергами вогнів, окутуючись сріблястим серпанком». У «Зимовій повісті» безіменний головний герой «усе блукав, неспроможний віднайти дорогу, доки не вперся обличчям у яскраве місиво вогнів. І зрозумів, що то місто» [Ульяненко – 2017: 199].

У романі «Богемна рапсодія» «трохи праворуч лежало розпластане велетенським крабом місто з міріадами кольорових вогників, що тіпалися повсібіч, ось-ось готові злитися, але до того ще рано, бо тільки сходило на вечір, і сизий туман смогу в'яло втікав тоненькими щупальцями вулиць» [Ульяненко – 2017: 221].

У романі «Знак Саваофа» згадується «широка панорама бурштином вогнів запаленого міста» [Ульяненко – 2013 (2): 206].

У романі «Перли і свині» «повільна і сумна атмосфера міста несподівано вибухнула яскравими бризками, спалахнула і засвітилася, як велетенський монітор» [Ульяненко – 2015 (1): 7].

Й у романі «Жінка його мрії» «місто вибухнуло малиновим, взялося зверху ледь жовтуватим ореолом, за хвилину простір просяк іржавим, обвішавшись різками гірлянд» [Ульяненко – 2012: 53], або «тріщало чорнильними спалахами нагорі» [Ульяненко – 2012: 131]. А ще «місто лежало під чорним слюдяним небом і жовтим киплячим вогнем ліхтарів, реклам, і так воно горітиме цілу вічність» [Ульяненко – 2012: 95].

Зазвичай ця, сказати б, «палаюча» образність разом з іншими елементами, з яких письменник витворює похмуру атмосферу своїх творів, інтерпретується як вказівка на те, що «О. Ульяненко є одним із найпоказовіших *речників апокаліпси* в сучасній українській прозі» (курс. авт. – О. С.) [Соловей – 2013: 23].

Втім у романі «Вогненне око» образ палаючого міста дещо уточнюється, «позаяк місто, море людських спалахів, пристрастей, пороків, вибльовуючи, набувало чогось іншого» [Ульяненко – 2013: 45].

Отож це «інше», як здається, пов'язано із надзвичайно складною та суперечливою природою вогню. Так, передусім необхідно зазначити, що П. Валері свого часу охарактеризував полум'я як «невловиму та гордовиту форму найшляхетнішого типу руйнації» [Валері – 1970: 143], оскільки, на думку М. Ямпольського, «вогонь маніфестує себе, знищуючи своє власне джерело. У певному сенсі вогонь репрезентує те, що руйнує. У ньому явище набуває форми приховування. Те, що згорає, представляє себе у найбільш вражаючій формі тільки для того, аби зникнути» [Ямпольський – 1996: 301].

У цьому контексті може йтися і про фантазії Ернста Гофмана стосовно саламандри, яка згорає у власному полум'ї, а також про визначення цих фантазій Г. Башляром як «комплекс Гофмана», бо відповідно до них основною якістю вогню є його текучість, кореляція із вологою [див. про це Башляр – 1965: 139–159]. І у романі Олеся Ульяненка «Жінка його мрії» «місто зараз перемістилося на лівий бік» і «нагадувало витягнуту змію, що ухопила себе за хвіст. Горбату, з шипами дахів, будинків, антен гадину» [Ульяненко – 2012: 95].

Тож, за П. Валері, полум'я є безпосереднім втіленням моменту [Валері – 1970: 143], адже вогонь функціонує як пам'ять, що зникає у просторі та часі. Так діється тому, що «кожен фрагмент його невловимого тіла є значущим лише тією мірою, якою він народився під час знищення тіла, у якій він несе пам'ять про це знищення. Але ця "пам'ять", – як пише М. Ямпольський, – є не просто чимось таким, що зникає, а, як і належить пам'яті, вона є становленням, що постійно відновлюється, що воістину маніфестується» [Ямпольський – 1996: 302].

На переконання М. Ямпольського, крім того, що «вогонь виражає ідею становлення, ідею існування у часі», «він заперечує розуміння тіла як незмінності, а тому почасти і саме́ тіло як таке. Вогонь – це водночас і заперечення будь-якої форми, і сукупність усіх можливих, усіх потенційних форм» [Ямпольський – 1996: 301].

І у цьому сенсі зміст вогню виразно корелює із водою, відсутність сталої форми для якої є її фундаментальною онтологічною рисою, внаслідок чого вода і набуває свого амбівалентного штибу, уособлюючи як життя, так і смерть.

Однак є між цими феноменами і суттєва відмінність. Як пише М. Ямпольський, «в огні форми оживають та подвоюються <…> Тіло, що горить, завжди ніби знаходиться поряд із самим собою, поза "місцем" свого звичного розташування. Не випадково у древності існували уявлення про полум'я, що виникає над головою героїв і символізує їхніх демонічних двійників» [Ямпольський – 1996: 302].

Згадане уявлення про таке сяйво закріпилося, наприклад, у зображеннях німбів та ореолів над головами святих [див. Оніанс – 1954: 148–167]. Про здатність вогню «водночас виходити із себе та залишатися у собі» писав свого часу і Станіслас Бретон [Бретон – 1988: 100]. Звертає Бретон увагу й на зв'язок полум'я, що здіймається вгору, з певним тягарем, який пригнічує вогонь до землі. «Чи не є попіл тим рухливим ґрунтом, у якому вогонь відчуває потребу для того, аби знову піднятися у ритмі arsis'a и thesis'a, укорінення та сходження? Тоді з міфу до міфу буде відтворюватися цей зв'язок важкого та легкого, тягаря та невагомості» [Бретон – 1988: 98].

Або, як у разі із романом Олеся Ульяненка «Жінка його мрії», місто вже «лежало під попелом вічності» [Ульяненко – 2012: 213], і справді навічно поєднавши у собі буцімто непоєднуване.

З іншого боку, вода, на відміну від вогню, завжди дорівнює сама собі, незалежно від того, у якому вигляді вона постає – моря, річки чи баюри. Але, попри об'єктивне протиставлення води і вогню, крім образів, які репрезентують їхню буцімто непоєднуваність, Олесь Ульяненко, наприклад, у тому ж таки романі «Жінка його мрії» пише про те, що «місто підтікало вогнями» [Ульяненко – 2012: 122]. У романі «Софія» йдеться про те, що місто «за вікнами підтікало помаранчевим світлом» [Ульяненко – 2015: 39]. А у романі «Квіти Содому» протагоністка роману Фанні Ліхтенштейн зізнається: вона, мовляв, «взагалі <…> не зна[є] свого рідного

міста, що зараз у нічному небі підтікає сукроватицею реклам» [Ульяненко – 2012 (1): 255].

Таким чином, вологій субстанції надається вогняний штиб, а вогонь набуває плинність вологи. З іншого боку, внаслідок такого образного синтезу повинна неодмінно змінитися і функція топосу мосту. Адже якщо міст слугує не тільки для перетину потоку води, а й поєднує плин вогню, що палає по обидва боки цього потоку, то тоді те, що поєднує ці два, відмінних і схожих між собою потоки, має посідати унікальне місце у світобудові. І про це, до речі, завдяки геніальній поетичній інтуїції писав ще Гійом Аполлінер у своєму славетному вірші «Міст Мірабо». Принагідно тут можна також згадати і романи Іво Андрича «Міст на Дрині», Торнтона Вайлдера «Міст короля Людовика Святого» або Річарда Баха «Міст через вічність».

«Тінь нікого не може захистити, коли вона не падає від когось» (Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Ще один сталий образ, пов'язаний із образом міста у творчості письменника стосується розтинання на частини урбаністичної цілісності. Втім прикметно, що це розтинання теж не обходиться без символіки вологи, функцію якої виконує не тільки вода і не тільки річки чи інші природні водойми.

У романі «Софія» «на тому боці тріскуче галогенне світло розрізало місто, як великий весільний пиріг» [Ульяненко – 2015: 122].

У романі «Вогненне око» вже «річка розтинає місто навпіл». Але цим місія водяної стихії не обмежується, і внаслідок цього набуває онтологічного виміру, бо «вона роз'єднує людей, щоб змити долі в одне руслище, погнати до великого моря; ріка витікає з глибин стомленого мозку – як-то її перепливеш; ріка протікає між кулями наших мізків – що треба зробити, аби перепливти, дістатися до того берега; смерть коротким спалахом єднає, відмежовує, прокочуючи каламутні хвилі днищем засіяного кістяками минулого, того, що зветься людським буттям; ріка, як чорний косар,

проходить між квадратами домів цього вселенського мурашника з жовтими вічками людських душ; ріка виходить на простори вселенського степу, щоб злитися з тисячами інших руслищ, спрямованих невидимою силою; тисячолітні міста сплять під в'язким її покровом; незчисленність неприкаяних душ пливе сріблястими рибинами, готова проковтнути всякого, хто намислив зазіхнути на її таїну» [Ульяненко – 2013: 125].

Натомість в інших епізодах цього роману зустрічаємо розщеплення міста через тлін, розпад, а на додаток ще і страх, коли, «попри здоровий глузд, попри дикторів радіо і телебачення, місто, розкинуте на чиряках пагорбів <…> це як напіврозкладений мастодонт» [Ульяненко – 2013: 149], і коли «місто, мов парша, роз'їдав страх» [Ульяненко – 2013: 177].

Мотив страху дається взнаки і у романі «Там, де Південь», у якому оповідач стверджує, що «вулиця виховує страх», і тому «не інакше, як страх, допомагає <…> пересуватися руслами річок великого міста» [Ульяненко – 2017: 36].

А у романі «Дофін Сатани» йдеться винятково про членування без використання водної символіки, але через образ, який метафорично корелює з річкою, тим більше що у романі «Вогненне око» зустрічається «дорога, вічна, як ця паща ріки» [Ульяненко – 2013: 152]. Отже, у романі «Дофін Сатани» «дорога пролягла широкими степами, розтинаючи сірі виразки міст, окутаних інфернальною сизою паволокою», і у такий спосіб нібито і справді промовляючи за річкоподібним образом та апокаліптичною перспективою.

Однак у романі «Син тіні» представлено метафору, яка у надзвичайно простий та природний спосіб, з одного боку, знову поєднує буцімто непоєднуване, а, з іншого боку, знімає – й у філософському сенсі теж знімає – апокаліптичний вимір, обертаючи його на цілком оптимістичну перспективу. Відтак «місто існувало, наче його затопило сонце або велетенська повінь; хвилями закрило будинки разом з дахами, людьми, і тільки птахи, тільки їхні тіні боляче проходяться по моїх нервах» [Ульяненко – 2013 (1): 193], – стверджує «запізнілий романтик» та найманий вбивця Кловський. І, таким чином, невимушено синтезує образ води та образний

еквівалент вогню – сонце, а потоп представляє не символом смерті, а, навпаки, символом життя, надію на яке засвідчують птахи.

Зрештою, образний розтин міста є присутнім у творах Олеся Ульяненка, як здається, не лише для того, аби реалізувати романтично-запізнілі візії певних персонажів, а й з метою більш глибокою, принаймні постмодерністські вмотивованою.

Отже, у романі «Жінка його мрії» постає ще один синтетичний образ, за яким «провалиться і не повернеться місто, з'єднане розірваною аортою харківського мосту <…> са́ме розвернуте до противного місто, посипане білими грифелями будинків» [Ульяненко – 2012: 43].

Облишмо частину, яка стосується міста, що «з'єднане розірваною аортою мосту», бо до цієї метафори варто буде повернутися трішки згодом, а наразі звернімо увагу на ту частину, яка свідчить про місто, «розвернуте до противного», себто про урбаністичні внутрішності, які викликають відразу.

Зокрема, можна стверджувати, що йдеться про вже згадуване вище черево, яке є також сталим образом, що характеризує Ульяненковий топос міста. Тому не випадково у романі «Там, де Південь» «місто виповзало десь із чорнильної ночі степів, ліниво падаючи в Лиман, ковтаючи трамвайні колії й запізнілих перехожих» [Ульяненко – 2017: 6] й імпліцитно підтверджуючи свій виразно черевний штиб.

Зрештою, про це дослівно йдеться і у романі «Вогненне око», коли «днями, пересичені голодом і холодом, [Віталій і Лящ] вирушали в свою безконечну подорож чорними *нутрощами* міста» (тут і далі курс. наш. – Ф. Ш.) [Ульяненко – 2013: 99], а також у другій частині роману «Ангели помсти» під назвою «Альма», коли «ніч наповнюється і клекоче густою брунатною масою в самому *череві міста*, безплідного, смердючого» [Ульяненко – 2012 (2): 190].

Актуальність подібної характеристики топосу міста підтверджується і у повісті «Сєдой», у якій «місто спало» і «продовжувало утробно гурчати каналізаційними секціями» [Ульяненко – 2017: 103]. І у романі «Серафима», у якому протагоністці цього твору в одному з епізодів ввижаються «великі, нашпиговані

трубами міста» [Ульяненко – 2013 (3): 195]. А у романі «Син тіні», у якому Кловський зауважує, що він «сидів у темряві, слухаючи, як з гуркотом провалюється, котиться трубами людське відходне», до цих образних алюзій стосовно шлунково-кишкового тракту додаються й інші – щодо того, що він «блукав у темряві очима, блукав і бродив думками» [Ульяненко – 2013 (1): 149]. Внаслідок цього з мотивом внутрішніх органів поєднується мотив блукання, і якщо взяти до уваги мотив темряви, у якій точаться ці блукання, то стає очевидним, що ці блукання тривають у лабіринті, яким виступає місто як черево, наділене до того ж видільною системою [про місто як про черево див., наприклад, Єсауленко – 2014: 131].

Про місто як про лабіринт і про постмодерністський вимір лабіринту як певного тілесного феномену йшлося вже у першій частині цієї розвідки [див. Штейнбук – 2020: 15–18], а тому необхідно лише зазначити, що образи подібного типу у творчості Олеся Ульяненка промовляють про утілеснення міста і зображення останнього майже як живої істоти.

Причому ця істота поводить себе подекуди у дивовижний спосіб. У романі «Жінка його мрії» то́ «місто всередині тремтіло іграшковим, поламаним дитячою рукою новорічним кошмаром» [Ульяненко – 2012: 61]; то́ «місто – наче стара рана перед дощем» [Ульяненко – 2012: 95]; то́ «місто тягнуло морозом, що поз’їдав усі тіні, всіх людей» [Ульяненко – 2012: 113]; то́ «снилося Руслану місто з іграшковими баштами, прямими вулицями, зі стрімкими потоками людей, які витікали повільно, але досить упевнено із розверзнутих пащ майданів» [Ульяненко – 2012: 133]; то́ «місто відкривалося великою червоною горлянкою. Ніч і порожнеча», і «гландами висіли ліхтарі» [Ульяненко – 2012: 269].

У романі «Квіти Содому» «місто кайфувало від свого лінивого існування» [Ульяненко – 2012 (1): 208]. Але разом з тим у Алекса «на очах старіло місто. Напевне, тому, що повітря стояло чисте і нерухоме, а будинки не підіймалися один за одним <…> Час зникав разом із простором. І місто на [його] очах помирало, як і [його] життя» [Ульяненко – 2012 (1): 109].

Своєю чергою, у романі «Вогненне око» вже Родик «віддається на глум і торжество місту» [Ульяненко – 2013: 54] і «на поталу місту» [Ульяненко – 2013: 72].

А у романі «Ангели помсти» у першій частині під назвою «Марго», що у ній йдеться не про Київ, а про Хорол – родинне містечко Олеся Ульяненка, розповідач згадує «старого волоцюг[у]» Джулая, «який[, навпаки,] стільки років тримав за горлянку місто» [Ульяненко – 2012 (2): 26]. І ще цьому розповідачу «видавалося, що містом хтось лопатою порозкидав гівно» [Ульяненко – 2012 (2): 66]. Втім це особливо нікому не заважало, а тому «місто сонно розчинялося у полудні» [Ульяненко – 2012 (2): 154] і «у солодкому сні чекало на події» [Ульяненко – 2012 (2): 28].

Натомість Києву, про який йдеться у двох наступних частинах роману «Ангели помсти» – «Альма» і «Танька», вочевидь, таланить набагато менше, оскільки «літо вилизує місто до смертельного блиску» [Ульяненко – 2012 (2): 181], самé «місто щезає в мороці» [Ульяненко – 2012 (2): 191], а «з висоти польоту місто нагадує гермафродитну істоту, що завагітніла десятками пагорбів». І «Діма Кольт пливе без жодного звуку в червоній імлі над вагітним містом» [Ульяненко – 2012 (2): 198].

Хоча і цілком безнадійно ця ситуація аж ніяк не виглядала, адже «за вікнами вуркотів прихований гнів міста» [Ульяненко – 2012 (2): 331], бо воно мало «звірячий інстинкт» і «билося за вікном чорним пульсом, змінюючи одну картинку на іншу» [Ульяненко – 2012 (2): 329]. А на додаток все ж таки «місто потроху оживало після свят» [Ульяненко – 2012 (2): 343].

Таким чином, якщо узагальнити процитовані вище, а також не згадані, але присутні в інших творах численні, тілесно зумовлені образи міста, то перед нами і дійсно постає драматичний топос багатоликого існування суперечливої антропоморфної істоти, яка загрожує і, навпаки, хворіє або стає жертвою агресивних зазіхань, поглинає і сама зазнає небезпеки знищення, як «гермафродитна істота» поєднує у собі чоловіче та жіноче, а також здатна на вагітність, і у зв’язку з цим, безперечно, корелює із життям, попри те, що невідворотно та повсякчас прямує до смерті.

«Смерть – позбавлення життя
як покара чи як найвища благодать»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

З іншого боку, і топос мосту у цьому образному вируванні теж виконує надзвичайно важливу роль. Так, на початку роману «Дофін Сатани», коли слідча бригада ніби не наважувалася потрапити на місце першого страшного злочину Івана Білозуба, є прикметний епізод, у якому «дорогою, через міст, коли колеса заспівали тривогою дня, вони знову повернули на плоскодахий Печерськ, таким робом накинувши лишнє коло, бо Бондаренко вирішив-таки похмелитися, заїхати до своєї коханки». І «перед четвіркою, перед їхнім зором» відкрився «Печерськ, овіяний золотим, гіркуватим та гидкуватим сопухом щастя», яке, попри свій сумнівний штиб, все одно об'єктивно протиставляється тому смертельному жахіттю, яке очікувало їх на виклику.

Ця ж ситуація згодом повторюється – тільки у зворотній послідовності, коли полковник Ракша разом зі спецназівцями несподівано під час облави на бандитів знаходять рештки двох, понівечених маніяком молодих жінок. Відтак, тепер вже повертаючись із чергового страшного місця злочину, «вони їхали упродовж озера, свинцевого і тяжкого, що, видавалося, всі чули плачі померлих, біля берегів озера, де тоскливо мостилися на березі чайки, як пластикові ошурки, покрапцьовані чорним». А «потім їх хилитало на мості, що звірюкою перся кудись в туман, але невідомість його, таємниця його тільки пустий звук: скрипіння траверсів, духотливий, смердючий, мокрий вітер у натягнутих тросах та сваях, майже як нерви, і далі все пропало, і Ракша виліз на Хрещатику, занурюючись у смердюче хрещатинське безлюддя, найгиблішої вулиці цієї країни, щоб вона запалася».

У цій, зворотній, перспективі Хрещатик, на відміну від Печерська у першому епізоді, постає не місцем порятунку, а, навпаки, «найгиблішою вулицею цієї країни». Але навіть у такій, емоційно забарвленій якості центральна вулиця столиці протиставляється

тому місцю на протилежній, поза мостом, стороні, де запанували жах та смерть.

Не менш цікаво топос мосту представлено у романі «Вогненне око», у якому один із персонажів на прізвисько Циган, «насвистуючи, став добиратися до берега, щоб перебратися через міст у безпечну частину міста» [Ульяненко – 2013: 128], і фактично актуалізував топос мосту як феномен, що розділяє, чи то пак поєднує, але у будь-якому разі перебуває між протилежними за своїм змістом зонами безпеки та небезпеки.

Про цей дивний, важко схоплюваний та суперечливий кшталт топосу мосту йдеться, вочевидь, і тоді, коли у цьому ж романі «міст кістяком птеродактиля впирався у береги» [Ульяненко – 2013: 129] і коли й у подальшому наполегливо уводиться в опис цього топосу мотив залишків у вигляді або «металев[ого] скелет[у] мосту» [Ульяненко – 2013: 226], або того ж таки само́го «кістяк[у] мосту» [Ульяненко – 2013: 255].

Доволі прикметним видається і той факт, за яким у постскриптумі з'являється ще один образ мосту – цього разу «розваленого мосту», що, вочевидь, постає цілком вмотивовано, позаяк у фінальній частині роману зображено світ після воєнної катастрофи. І у цьому світі «скільки сягало око, лежав навколо попіл», а повз вже непотрібного «розбитого мосту» тягнулося «висохл[е] руслищ[е]» [Ульяненко – 2013: 310].

І справді, у мостах є сенс лише тоді, коли вони можуть перетинати повноводну «велетенську ріку» [Ульяненко – 2013: 153]. Але, з іншого боку, це не заважає вбачати у мостах і дещо інше, втім так само ефемерне, як і кістяки. Однак цього разу йдеться про те, що, наприклад, «мости <…> тремтять чорним *павутинням*» (тут і далі курс. наш. – Ф. Ш.) [Ульяненко – 2013: 220].

«Павутинячі», сказати б, мотиви, пов'язані із топосом мосту, з якоюсь майже образною маніакальністю повторюються і у романі «Син тіні», коли Кловський «кожною жилою, кожною порою прочував сморід <…> і дивився у вікно, де між будинками, в світлі пройому, в перспективі велетенським *павуком* у молоці туману піднімався міст» [Ульяненко – 2013 (1): 149]. Або коли він в іншому епізоді «зупинився, спостерігаючи, як розхитуються чорні

павутини мосту», і «промовляючи: “Туман і тінь... Тінь та туман... Туман і тінь...”» [Ульяненко – 2013 (1): 189]. Або коли безіменний оповідач описує, як він «просува[єть]ся в пітьмі до синього квадрата вікна, сопучи, втягуючи повітря велетенськими жерлами ніздрів, туди, де у сизому, вилинялому, цвілого кольору просторі, у сизому морозі розчавленим *павуком* завмирає підвісний міст» [Ульяненко – 2013 (1): 179–180]. Або навіть тоді, коли і Лізка, теж одна з протагоністок роману і водночас оповідачка, якось «напила́ся шампанського, гарикнула, щоб водій увімкнув вентилятор, і курила цілу дорогу, кидаючи свій стервозний погляд кудись у туман, до *павутини* чорного мосту» [Ульяненко – 2013 (1): 192]. І, нарешті, тоді, коли безіменний оповідач спостерігає за відвертим поводженням Лізки, яка «ходить кімнатами, скидає одяг, зовсім по-школярському, по десь вивченому розкидаючи панчохи». А йому поряд із цією картиною ввижається міст, що «хилитається у молоці туману чорним *павутинням*» [Ульяненко – 2013 (1): 181].

Отже, можна висловити припущення, за яким міст як кістяк і міст як павук корелюють між собою тому, що ці обидві іпостасі шуканого топосу подаються або через мотив темряви, мороку чи через його протилежний різновид – туман, які позбавляють можливості бачити, тобто натякають на смерть. Відмінність між цими іпостасями полягає лише в тому, що образ кістяку символізує об’єктивний факт смерті, яка вже сталася, а «павучий» образ – потенційно смертельну загрозу.

Але у будь-якому разі йдеться про одне й те ж саме, як-от у романі «Там, де Південь», що у ньому «Південь та Аляуди зв’язував місток через широку канаву, яка гордо називалася річкою». І «в тій канаві не інакше три-чотири покоління привидів невинно убієнних цапалися за кожен метр житлоплощі» [Ульяненко – 2017: 40]. Або у повісті «Сєдой», у якій (повісті) «Іванда, стояла в нерішучості, наче на благенькому містку, готова провалитися; вона бачила світ, що складався з дірявих стільників, з’єднаних кривавими капілярами, – вони навіть пульсували перед її очима; вона ж бо побачила світ, складений із тління, болю, поту, крові й вінця всього земного – смерті» [Ульяненко – 2017: 111].

Тому принаймні почасти це пояснює, чому у романі «Знак Саваофа» міст стає місцем, у якому «якраз тиждень тому Андрюху Лямура одягли у бетонні чоботи і спустили з березняківського мосту», і «тільки щасливий випадок, а може, доля врятувала його: мостом проходив Лаврентій. Він-то і витяг бідолаху з води» [Ульяненко – 2013 (2): 166]. І чому «дільничного Силку <…> через кілька років <.. > втопили лютої зими в ополонці, теж під березняківським мостом» [Ульяненко – 2013 (2): 167]. Однак при цьому «Ілона зовсім по-чоловічому поцінувала, що таке втрачати, нищити, тобто спалювати власноруч мости» [Ульяненко – 2013 (2): 105].

Відтак навіть сталий вираз набуває у цьому контексті цілком конкретний вимір, який певним чином проілюстровано і в інших творах. Наприклад, у романі «Квіти Содому», у якому на початку твору Фанні Ліхтенштейн після того, як її зґвалтував Лу, ввижається, що вона «сто[їть] на високому мосту, на свіжовиструганих дошках, що грали під неподатливими ступнями», а «внизу мельхіором відчаю протікала річка», і «там лежав пульсуючий, як нариваючий чиряк, відчай», бо «це була безнадія швидкісного поїзда, що мчав без зупинок, – куди очі дивляться у дурного машиніста» [Ульяненко – 2012 (1): 22–23]. Натомість у фіналі роману вже після того, як їй разом з Алексом та Ростиславом поталанило уникнути переслідування, Фанні знову «ввижається міст, перекинутий через велетенську ріку, де не видно берегів. І [вони] сто[ять] на тому мосту» [Ульяненко – 2012 (1): 247].

Зрештою, ці художні візії, у яких дехто із персонажів бачить, «як у молоці туману висить химера мосту» і «поранені кричать птахи» [Ульяненко – 2013 (1): 181] в останньому завершеному романі письменника «Перли і свині», попри, безумовно, фантасмагоричний кшталт цього твору, несподівано-очікувано обертаються на пророчу картину, у якій «зараз... зараз острів 2 більше нагадував місто Донецьк, куди влучила термоядерна ракета; а все, що від того лишилося, дотлівало героїчними зусиллями непоправного хімічного процесу» [Ульяненко – 2015 (1): 93].

І тому найвищий вже час, аби знову повернутися до згадуваного попередньо образу із роману «Жінка його мрії» – до образу «міст[а], з'єднан[ого] розірваною аортою харківського мосту» [Ульяненко – 2012: 43], тому що ця парадоксальна і на перший погляд безглузда антиномія «з'єднаності» «розірваністю», яка до того ж повсякчас перебуває *над* невпинністю буття і *між* зачаєною або демонстративною небезпекою, яку уособлює топос міста і яка також характеризує перспективу життя, що має невідворотно закінчитися смертю, – все це, певно, чи не найточніше визначає зміст шуканого топосу мосту у творчості Олеся Ульяненка.

Крім цього, якщо взяти до уваги представлені вище міркування стосовно сенсу та характеру функціонування топосів міста і мосту, а також їхньої кореляції у книгах письменника, то тоді можна дійти висновку, за яким топос міста – це художньо утілеснена картина, що репрезентує естетичний вимір засадничо не вирішуваних суперечностей буття. А отже, топос мосту за такого контексту – це той елемент означеної картини, який слугує дієвим, але водночас амбівалентним засобом, що, з одного боку, увиразнює відповідні суперечності, а з іншого – свідчить про їхню невирішуваність.

Таким чином, «невідомість його, таємниця» мосту полягає у тому, що так само, як міст набуває центральної позиції стосовно двох – водяного та вогняного – потоків, подібну функцію міст виконує і щодо поєднання розірваного на частини міста, а, точніше, життя та смерті, аби са́ме у цій якості запропонувати місце, точку, яка водночас не належить до жодного із протилежних явищ – ані до річки, ані до берегів, з одного боку, і ані до Печерська, ані до Русанівки – з іншого.

Врешті-решт, не належить і ані до життя, ані до смерті, оскільки падіння з мосту означає смерть, проте рух мостом, причому в обидві сторони, свідчить про життєву перспективу, на яку виявляється приреченим той, хто, на противагу падінню, обирає рух. Адже, на думку Ф. Ніцше, яку він вклав у вуста свого Заратустри, «в людині важливе те, що вона є мостом, а не метою: в людині можна любити тільки те, що вона є *переходом та загибеллю*» (курс. авт. – Ф. Н.) [Ніцше – 2015: 9].

ПІДРОЗДІЛ 3.3.
ТОПОСИ БОЖЕВІЛЛЯ ТА ЖОРСТОКОСТІ

«...Нікому невідомо,
що таке справжнє зло,
як і невідоме справжнє добро»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Передусім необхідно зазначити, що топоси божевілля та жорстокості, по-перше, так само, як і топоси маргінальності та абсурдності, є ізоморфними у стосунку один до одного. По-друге, перегукуються ці дві пари топосів і у семантичному сенсі остільки, оскільки божевілля, як і жорстокість, досить часто і не безпідставно трактуються як явища маргінальні та абсурдні.

Втім якщо топоси маргінальності та абсурдності мають виразно абстрактний характер, а тому можуть стосуватися як явищ матеріальних, так і метафізичних, як феноменів внутрішньо локалізованих, так і розташованих у зовнішньому світі, а топоси міста та мосту характеризуються винятково зовнішнім у стосунку до людини штибом, то топоси божевілля та жорстокості так само, як і топоси ницості та відрази, нудьги і сміху, відчаю та надії, про які йтиметься у подальших підрозділах, навпаки, приналежні до внутрішнього світу людини.

Своєю чергою, якщо божевіллю присвячено величезну кількість праць не тільки літературознавців, а й представників інших галузей знань, то із жорстокістю дослідники обходяться доволі «стримано», тобто майже цілковито ігнорують її або використовують більш широкі поняття – «насильство» чи «агресія», які, безперечно, включають у себе і поняття «жорстокість», що, проте, «існує сама по собі» [Чугунова – 2017: 117], а тому вони не є і не можуть бути йому тотожними [Жмуров – 2005: 9–10]. Тож окремі статті юристів чи психологів не здатні суттєво вплинути на цю ситуацію [див., наприклад, Бездверний – 2010; Тіцька – 2012;

Авадані – 2013 тощо]. Тим більше що, на думку деяких авторів, цей «феномен бентежить, обурює, лякає навіть дослідників» [Барковська – 2015: 1513].

З іншого, натомість, боку, про топологічний зміст обох феноменів – за одним лише винятком [див. Семерин – 2020: 102] – не йдеться більше у жодній іншій зі знайдених розвідок, оскільки в них божевілля і жорстокість розглядаються або як тема [див. Васильєва – 2015: 271; Щітка – 2002: 18; Шапошникова – 2014: 218; Хазова – 2017; Радавська – 2020: 70], або як концепт [див. Левченко – 2010: 80], або як дискурс [див. Шапошникова – 2014: 217; Просалова – 2018: 226], або навіть як «творчий метод» [див. Антонян – 2018: 16], або взагалі без жодної ідентифікації, тобто як божевілля [див. Тіпер – 2016: 151; Лисанець – 2018: 61; Щітка – 2002: 20], але переважно все ж таки як мотив [див. Сорокіна – 2010: 73; Шаф – 2012: 39; Назаров – 2013: 141; Шабалдіна – 2013: 175; Чорноземова – 2015: 26; Іванова – 2016: 53; Осьмухіна – 2017: 190; Дмитренко – 2018: 331; Стирнік – 2018: 113; Трубецкова – 2019: Радавська – 2020: 71; Чуйко – 2020: 10; Шерстюк – 2020: 133 та ін.].

І це не випадково, тому що топос, на думку С. Неклюдова, наближається до мотиву «аж до повного нерозмежування», позаяк мотив «належить до числа найбільш складних для вивчення предметів філологічного дослідження, оскільки це поняття надзвичайно важко ідентифікувати.

До того ж не зовсім зрозумілим є характер співвідношення синтагматичних і парадигматичних ракурсів мотиву, його морфологічної схеми і текстової реалізації, універсальних структур і національно специфічних редакцій, його кореляцій з компонентами моделі/картини світу, з одного боку, і “загальними місцями” тексту – з іншого» [Неклюдов – 2004: 236].

Крім цього, С. Неклюдов, посилаючись на А. Лорда, цілком слушно вказує на те, що з мотивом, як зі змістовим елементом, корелює також і тема, себто група «понять і уявлень, які регулярно застосовуються у процесі передачі сюжету у формульному стилі» [Лорд – 1994: 83] і які не тільки складають тему та у виразний

спосіб стимулюють формування і розвиток сюжету, а й певною мірою є аналогічними щодо сталого набору мотивів. Прикметно також і те, що, наприклад, у музиці тема визначається, зокрема, як головний мотив, який повинен розвинути композитор.

Натомість Є. Мелетинський з категорією мотиву пов'язав термін «архетип» [див. Мелетинський – 1994: 50–68]; вчений відмовився від класичного юнгіанського тлумачення цього поняття і запропонував таке термінологічне словосполучення, як «архетипові мотиви», яким дослідник позначив мікросюжети з певною предикативно-актантною структурою і більш чи менш самостійними глибинними смислами, що сягають архаїчних міфотворчих комплексів [Неклюдов – 2004: 242].

Окреслена семантична універсальність мотиву змушує визнати, що мотив і топос мають багато спільного. Та все ж таки неможливо не помітити між ними і принципову відмінність, яка полягає у тому, що мотив лежить на поверхні тексту, а топос прихований інколи настільки глибоко, що може видатися, ніби цей топос існує взагалі автономно від тексту.

Щобільше, мотив становить дієвий, рухливий і очевидний засіб організації художнього твору, а топос забезпечує відповідний простір, у якому така організація стає можливою. І навіть тоді, коли номінально йдеться буцімто про подібне, наприклад: про мотив божевілля і топос божевілля чи про мотив жорстокості і топос жорстокості, – то і тоді не має сумнівів, що у першому випадку маємо локальний, або, сказати б, локально-прагматичний вимір, а у другому – глобальний, чи то пак онтологічно-екзистенціальний, вимір.

Сказати б інакше, мотив божевілля виникає тільки там і тільки тоді, де і коли існує місце, себто топос, для реалізації цього мотиву, а мотив жорстокості здатен актуалізуватися лише за умови, що феномен жорстокості становить тло, основу, а отже, і простір, чи, власне, топос, на ґрунті якого цей мотив може постати, аби дієво розвинутися у тему і забезпечити відповідне розгортання сюжету [більш детально див. про це також Штейнбук – 2014: 17–19].

Зважаючи на усі ці складності, тим цікавішим та амбітнішим є завдання актуального розділу, який присвячується дослідженню змісту та характеру функціонування і взаємодії топосів божевілля та жорстокості.

Отже, очевидним є певний парадокс, відповідно до якого це не божевілля, а са́ме жорстокість, як одна з універсальних антропологічно-онтологічних якостей людини, мала б стати предметом найширшого та найглибшого зацікавлення. Втім, як це зазначалося вище, непорівняльно більший інтерес серед дослідників зумовив топос божевілля, попри свою як кількісну, так і якісну, сказати б, маргінальність.

«Гримуча ртуть» (Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

Зокрема, Г. Левченко стверджує, що «концепт божевілля є досить продуктивним у літературі» і що «письменники від найдавніших часів і до сучасності вдаються до змалювання божевілля, як особливого стану людської психіки, котрий виводить людину за межі нормального, раціонального, продиктованого правилами і нормами здорового глузду стану свідомості у стан досвідомий, ірраціональний, актуалізуючи, з одного боку, елементи нижчої психічної діяльності – людину інстинктивну, а з іншого боку, пориваючи уяву у сфери містичні, нерозкриті й незнані, які, проте, розкриваються окремим обраним особистостям – пророкам, поетам, видатним людям – в особливих душевних станах» [Левченко – 2010: 80].

Не залишилися байдужими до топосу божевілля і філософи, починаючи ще з античних мудреців. Про це, зокрема, свідчить цитата з Еврипіда, яку наводить в одній зі своїх праць англійський історик Р. Портер і відповідно до якої «тих, кого боги проклинають, вони спочатку роблять безумними» [Портер – 2002: 7].

Не обійшли своєю увагою цей топос і більш ближчі до сучасності мисленники, такі, наприклад, як А. Шопенгауер, який стверджував, що «кожен, хто писав геніально, бачив духів. Адже якби він сприймав

дійсність, прилаштовувався до людської думки взагалі чи до хиб свого часу, то не висловлювався б так влучно кожним словом на противагу і цій думці, і цим хибам» [Шопенгауэр – 2000: 174].

Та, певно, найбільш глибоко і фундаментально феномен божевілля розглянув інший філософ – М. Фуко, який насамперед вказав на те, що «на противагу ліричному досвіду, філософська і наукова думка відмовляються приймати це упізнавання себе у божевільному. Вона [думка. – Ф. Ш.] відгороджує себе від нього і чим далі, тим наполегливіше стверджує, що безумець – це лише предмет, предмет медицини». Але це не повинно вводити нас в оману, тому що, на переконання М. Фуко, за цією відмовою вже неможливо приховати лик божевільного, який відтепер набуває для небожевільного властивості дзеркала.

Діється так тому, що, по-перше, «божевільний зриває покривало з елементарної, первинної істини людини: тієї істини, яка редукує її до примітивних бажань, найпростіших механізмів, до її найбільш нагальної тілесної детермінованості», через призму якої «божевілля постає як різновид дитинства – тимчасового і соціального, психологічного та органічного» [Фуко – 1997: 506].

Але разом з тим «божевільний зриває покривало і з кінцевої істини людини: він показує, до чого можуть призвести пристрасті, життя у суспільстві, все те, що віддаляє людей від первісної природи, яка не знає божевілля. Божевілля завжди пов’язане з цивілізацією і її незатишністю», адже, «за свідченням мандрівників, дикуни не схильні до розладів розумових функцій». Натомість «божевілля приходить, коли світ починає старіти; і кожен з ликів божевілля, що змінювали один одного з плином часу, становлять форму й істину цього псування, яке наздоганяє світ».

А, по-друге, «божевілля репрезентує ніби позачасовий зріз людини; воно розсікає не час, а простір; воно не рухається ані за течією, ані проти течії людської свободи – воно показує, де ця свобода закінчується, поглинається тілесною детермінованістю». Щобільше, божевілля є нічим іншим, як «торжеством органічного – єдиної істини людини, яка піддається об’єктивізації та науковому сприйняттю».

«Втім божевілля, на відміну від тілесних хвороб, здатне виявити певну істину: воно виводить на поверхню внутрішній світ ганебних нахилів, збочень, страждань і насильства, перед тим занурених у сон. Воно оголює ту бездонну прірву, яка і надає свободі людини весь її сенс; ця прірва, виявлена божевіллям, є злобою у своєму дикому стані» [Фуко – 1997: 507].

Таким чином, М. Фуко доходить висновку, за яким «шлях від *просто людини* до *людини істинної* лежить через *людину божевільну*» (курс. авт. – М. Ф.) [Фуко – 1997: 513], але при цьому, як бачимо, істинна людина корелює із людиною злобною та схильною до насильства.

Позиціям М. Фуко частково вторують і погляди М. Бахтіна, який писав про те, що «літературне божевілля» дозволяє «звільнитися від брехливої “правди цього світу”, щоб подивитися на світ вільними від цієї правди очима» [Бахтін – 1990: 58].

А М. Епштейн взагалі виокремлює два різновиди божевілля – «поетичне та філософське, або екстатичне і доктринальне» [Епштейн – 2004: 512], і, розглядаючи безумство «не з медичної точки зору, а, радше, як метафору або культурний символ» [Антонян – 2018: 20], бодай метафорично стверджує, що «так само, як війна становить продовження політики іншими засобами, так і божевілля є життям розуму, що продовжується іншими засобами» [Эпштейн – 2004: 513].

Разом з тим варто звернути увагу на те, що як у надзвичайно цікавих та глибоких роздумах М. Фуко, так і у метафоричній максимі М. Епштейна не обійшлося і без згадок про насилля, яке завжди містить у собі жорстокість. Насилля і складається, власне, з частки експлікованої у такий спосіб жорстокості.

Своєю чергою, «поняття насилля у філософії має довгу історію свого осмислення». І «сьогодні зміст цього поняття відтворюється різноманітними філософськими концепціями як відображення реальної дії соціального характеру, спрямованої або на захист власних інтересів, або на забезпечення відповідних функцій життєдіяльності індивіда чи соціуму, що можуть мати або позитивний, або ж негативний характер. Насилля є засіб та форма організації

деструктивного соціального простору, тому його слід розглядати у зв'язку з процесами будування та дезорганізації суспільства» [Бездверний – 2010: 175–176].

Сказати б інакше, божевілля необов'язково має агресивний характер. Щобільше, навіть неусвідомлювана суб'єктом жорстокість взагалі такою вважатися, либонь, не може. Але насилля, яке передбачає застосування сили для досягнення якоїсь мети чи примусовий вплив на когось теж з певною метою, не просто містить у собі відповідну частку жорстокості – воно передусім стає можливим завдяки жорстокості [див. про це також Жорстокість – 1998].

«Хор тріскучих оплесків ненависті» (Олесь Ульяненко. «Серафима»)

Здається, що ця неочевидна, а проте цілком логічна кореляція між божевіллям та жорстокістю і спонукала численних дослідників української літератури вдатися до розгляду класичних зразків вітчизняного красного письменства са́ме під таким кутом зору, виразно відмінним від аналізу літературних творів, приналежних до інших культур.

Так, наприклад, О. Червінська, з'ясовуючи зміст божевілля у творчості Миколи Гоголя, пише про те, що «божевілля в Гоголя є помилкою розуму, тобто результатом збитого з дороги порядку й істинної міри, взятої і розглянутої в різних ступенях», що «божевілля, за Гоголем, – це одержимість будь-якою пристрастю» і що «це моральна сліпота і глухота, нездатність до сприйняття істини» [Червінська – 2015: 318–320].

Є. Шабалдіна, досліджуючи мотив божевілля у творчості М. Булгакова, наголошує на тому, що «божевілля булгаківських героїв є захистом від оточуючого життя та спробою прожити в уявленні інше життя», а тому «однією із граней божевілля» ця авторка вважає «страх» » [Шабалдіна – 2013: 179].

О. Трубецкова, характеризуючи топос божевілля у творчості В. Набокова, стверджує, що, на її думку, «опис нав'язливих ідей,

нервових розладів у прозі Набокова<…> цікавить письменника тому, що дає можливість показати світ з іншої точки зору, змістити фокус зображення». Щобільше, «даючи можливість “зазирнути в безодню” або “повернути очі зіницями в душу”, безумство використовує іншу оптику, дивну і незвичну для раціонального погляду. Воно дозволяє “перетворювати знайомі речі на незнайомі” (В. Шкловський), спричинює “очуження” або (якщо використовувати слова самого Набокова) “зміну тіней”, породжує “зрушення, яке пересуває дзеркало”, що лежить в основі справжнього твору мистецтва» [Трубецкова – 2019: 353].

О. Радавська пише про те, що «експресіоністи, які, подібно Ж. Жіоно, уважають інтелект загрозою, який збився з дороги на манівці цивілізації, так само бачать у війні тотальне божевілля. Водночас у божевіллі конкретної людини вони зауважують логіку порятунку. Божевілля світу настільки страшне, що божевілля маленької людини, яка в ньому ховається, виглядає більш нормальним»* [Радавська – 2020: 70].

Отже, якщо узагальнити наведені рації, то можна ствердити, що топос божевілля детермінується або моральними чеснотами, або страхом і слугує для того, аби запропонувати, на відміну від звичайного сприйняття і розуміння дійсності, незвичну, свіжу та оригінальну інтерпретацію.

Натомість у разі з українською літературою присутність у ній топосу божевілля, починаючи ще з художніх пошуків Тараса Шевченка, зумовлюється виразно іншими мотивами.

Зокрема, на думку Г. Левченко, «стани божевілля й óбрази божевільних є досить частим об’єктом змалювання у творчості Т. Шевченка» [Левченко – 2010: 80], і «найперше конотативне значення концепту “божевілля” в Т. Шевченка – це шлях звільнення від сердечних мук, від душевних страждань» [Левченко – 2010:

* У зв’язку і з цим, а також через намагання О. Солов’я та О. Пуніної інтерпретувати творчість Олеся Ульяненка як творчість переважно експресіоністичну, так і хочеться звернутися до колег із перефразованим із відомого вірша І. Франка питанням: «То який Ульяненко в біса експресіоніст?»

81]. А, крім цього, «божевілля постає у» поемі «Слепая» «переходом не у смерть, а в помсту, як трапилося в поемі “Гайдамаки”, коли підігріті Кобзаревими піснями народні месники беруться до винищення свавільних ґвалтівників-конфедератів». «Мотив трансформації божевілля у помсту повторюється також у поемі “Марина”» [Левченко – 2010: 83]. І тому цілком закономірно, що «наділені божевіллям ліричні герої Т. Шевченка» – це «герої-месники (гайдамаки, козаки), співці (Кобзарі-Пророки), жінки-покритки і юродиві» [Левченко – 2010: 87; про божевілля у Т. Шевченка як про помсту див. також Шаф – 2012: 42].

З іншого боку, Х. Семерин, досліджуючи творчість Лесі Українки, між іншим, зазначає, що «властивий естетиці *fin de siècle* топос Саулового божевілля розгортається в контексті влади як чинника, що цілком поглинає особисту свободу <…> та є звичним для мистецтва інструментом маскування контроверсійної інтерпретації» [Семерин – 2020: 102], і, таким чином, визначає поставання топосу божевілля через владні аспірації або прагнення свободи.

Вторує цим думкам і О. Шапошникова, яка пише про те, що «перевагами тих, хто наважився бути Інакшими, “божевільними”, є вільність від соціальних, вікових, гендерних приписів. Згадаймо са́ме цей, звільнюючий сенс “божевілля” у Лесі Українки в розмові Мавки з Килиною: “Ти божевільна! Вільна я, вільна...!”, [чи у] шестидесятниці Ліни Костенко: “Він божевільний, кажуть. Божевільний! Що ж, може бути. Він – це значить я. Боже – вільний… Боже, я – вільний”!» [Шапошникова – 2014: 219].

Можна також стверджувати, що у певний спосіб ці дві детермінанти божевілля, себто влада та свобода, поєднано і у творчості Миколи Хвильового. Наприклад, у новелі «Я (Романтика)» розповідається, як безіменний головний герой-чекіст наказує розстріляти власну матір за те, що вона буцімто підбурювала людей проти більшовицької влади.

Натомість чимало ключових сюжетних елементів у творчості Івана Багряного взагалі побудовані на тому, що, на думку О. Шапошникової, «у текстах письменника простежується апологетиза-

ція “божевілля шляхетних героїв”, людей іншого формату, їхньої “маніакальності”, одержимості геройськими вчинками і творчою працею» [Шапошникова – 2014: 221] – людей, які протистоять радянській, а отже, злочинній владі.

Зрештою, С. Павличко в одному зі своїх шкіців зазначила, що «українська література XIX–XX століть часто представляється як романтична і сентиментальна. Тим часом вона була літературою помсти» [Павличко – 2002: 591].

Це зовсім не означає, що якщо українська література навіть і є такою – «літературою помсти», то йдеться про літературу божевільних. Але, з іншого боку, постати і сформуватися в умовах відсутності держави та безупинного, протягом століть, гноблення з боку імперських – спочатку царського, а потім радянського – режимів могла не інакше, як «божевільна» література.

Відтак найвищий час звернутися до спадщини Олеся Ульяненка, у творчості якого, як здається, обидві ці тенденції, пов’язані із топосами божевілля та жорстокості, знайшли своє неповторне та божевільне, чи то пак несамовите, поєднання.

«По колу, по колу, по колу, по колу там, звідки немає початку і вороття, а є одна досконалість смерті» (Олесь Ульяненко. «Перли і свині»)

Зокрема, у титульному романі письменника «Сталінка» мало того, що оповідь розпочинається із опису радянської божевільні, яка вже просто за замовчуванням репрезентувала жорстокість тодішнього суспільного ладу, що навіть хворобу використовував для знущання з людей через позбавлення їх свободи. Але, крім цього, стає цілком очевидним, що спосіб функціонування такої суспільної інституції був спрямований не тільки на обмеження свободи та фізичні приниження і тортури, що ріднило її із в’язницею, а й на знущання медикаментозними препаратами, наприклад, «очистк[ою] мізків сульфазином та шокови[ми] сеанс[ами] інсуліну», які впливали вже на внутрішній стан пацієнтів-в’язнів.

Отже, Лорд, який вирішує вдатися до втечі, здобуває таку можливість лише після того, як, на «ту пору розжившись циклодолом», він став хоч «наполовину розгальмовани[м]».

Втім після того, як він втік із божевільні і потрапив у рабство до Нуріма, виявилося, що і йому, і таким, як він, мабуть, став би у пригоді той самий сульфазин, бо жорстокість, на свідків і водночас жертв якої перетворилися ці бідолахи, перевершувала навіть максимальні психічні можливості будь-якої пересічної людини. І оскільки, за М. Фуко, «безумство – це присутність смерті тут і зараз» [Фуко – 1997: 36], то Лорд фактично із божевільні інституціональної потрапив до божевільні метафізичної.

Треба, однак, віддати належне Лорду і тим, хто ризикнув разом з ним постати проти Нуріма та Халяма, позаяк ці новоявлені інсургенти вибрали та здобули свободу. Але і цей гідний вибір обернувся для Лорда, чи, точніше, на той момент вже для Йони, зустріччю із Горіком.

Горік, втім, нізвідки не тікав, та бодай і не міг нікуди тікати просто тому, що він народився на свободі – принаймні на свободі номінальній. Щобільше, можна навіть сказати, що Горік цю свободу і уособлював тому, що, зробивши вибір на користь кримінального способу життя, цей персонаж об'єктивно обрав протистояння системі, яку, своєю чергою, кожен по-своєму уособлювали і його дід, старий Піскурь, колишній енкавеесний кат, і його батько, «місцевий джиґун» та алкоголік, і його матір, яка «влаштувалася за протекцією дільничого "на віно і водку"», а згодом згнила заживо від сифілісу.

До цього списку варто також додати і «старого блатягу» Нікандрича. Принагідним у цьому списку буде і «старий енкаведист, майор Сироватко», який у певному сенсі був ще гіршим за криміналістів через те, що однією рукою якусь частину з них він спроваджував до буцегарні, а іншу частину захищав від законного покарання.

Тож Горік виявився гідним нащадком усіх цих суспільно позначених монстрів у людській подобі, – нащадком, до речі, нічим не кращим за Нуріма. А тому з певного «дня Боцман тільки те й

робив, що працював удавкою, а Горік сидів у сусідній кімнаті, солодко слухав тріщання карків». «На чергу потрапив [і] Султан», якого «забивали <…> кілками, як майора Сироватка». Та, на відміну від майора, «що помирав мовчки, тільки харчав від кожного удару <…> Султан просився, вужем повзав, хрюкав, доки загостреного дрючка Боцман не загнав йому в горлянку».

Своєю чергою, крім божевілля, інституційно визначеного та метафізично зумовленого, у романі «Сталінка» в образі «старшого братика» Горіка, «якого прозивали Сьо-Сьо» і який «однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні», представлено божевілля фізіологічне. І якщо взяти до уваги ще одну думку М. Фуко стосовно того, що «людина стала доступною самій собі як істинне буття; але це істинне буття дано їй лише у формі відчуження, безумства» [Фуко – 1997: 516], то тоді стане цілком зрозумілим сенс присутності у романі цього розумово обмеженого персонажа.

Адже тільки Сьо-Сьо, який «пудив у штани, ворушив крутою щелепою, розхитувався на купі власного лайна, закочував очі – білясті, цнотливі яблука білків, – і незмінно на одній ноті протяжно тандичив, витягував видзеньком по шибках “у-у-у”», – лише цей, за словами його батька, Михайла Піскаренка, «недоносок» у парадоксальний спосіб – просто через свою присутність – і надає сенс безкінечному ланцюгу породжуваного жорстокістю суспільного божевілля, що повсякчас обертається на незмінну та непогамовану жорстокість.

Таким чином, йдеться про зачароване порочне коло, рух якого детермінується, з одного боку, жорстокістю, що породжує божевільні наслідки, а, з іншого боку, божевіллям, спроби подолання якого призводять до незмінних параксизмів жорстокості.

Сказати б інакше, з чого б не починався художній дискурс у романі «Сталінка», наслідки розгортання цього дискурсу обертаються на концентрований варіант певної сторони літературно-національної традиції. І фінал роману, у якому видіння смерті Горіка розігрується у свідомості Йони, тільки підтверджує сформульований щойно висновок, до якого необхідно додати вказівку на

очевидність цієї шизофренічної, чи бодай божевільної, реакції останнього. Адже в уяві «Йона бачить ізгори: тіло, шматоване псами», а трішки згодом він «наче вперше побачив туман, що огортав білі колони, ліплені фасади будинків з алебастровими янголами; тихі сквери, що знову ставали затишними скверами; від цього йому навіть трохи покаламутніло в очах – “Осінь, проте не зима…”».

Зважаючи на цей висновок, а також на те, що роман «Сталінка» має певною мірою дебютний характер, можна висунути гіпотезу, за якою і в інших творах письменника цей нурт божевілля та жорстокості, щонайбільше, повторюватиметься, а щонайменше, один з цих топосів буде тяжіти до відчутної домінації.

«У моря ж бо
немає берегів.
У моря немає вітчизни»
(Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

Так, у романі «Вогненне око» можна спостерігати ще один варіант безупинного чорторию жорстокості божевілля та божевілля жорстокості, який (чорторий) додатково посилюється ще й через те, що твір розпочинається фінальною частиною історії одного із протагоністів роману – Віталія, який перетворився на жорсткого диктатора. А завершується твір продовженням цієї фінальної частини, у якій подано опис його наглої смерті. Втім після цього запропоновано ще й епілог, у якому йдеться вже про глобальні трагічні наслідки діяльності тиранічного режиму, очолюваного свого часу Віталієм.

Зрештою, більш ніж прикметною видається вже перша фраза роману, у якій артикульовано шукану проблематику і у якій йдеться про те, що диктатор «дивиться, спостерігаючи за обертанням великого колеса часу, з тим виразом спустошення й ляку, що їх зазнають скривджені діти, спустошені украй розпусники й алкоголіки у психлікарнях, загнані туди в намарних пошуках справедливості» [Ульяненко – 2013: 5].

Показовим видається також і те, що глобальний вимір божевілля і жорстокості початково інспірується дрібними та мізерними з огляду на «обертання великого колеса часу» витівками чотирьох жорстоких та божевільних братів на прізвище Роздайбіда, про яких «поговір ходив, що вбили рідного п'ятого брата разом з дружиною. Закопали живцем» [Ульяненко – 2013: 16].

Тож злочини, які вчиняють ці головорізи, визначають тло, що на ньому формуються особистості двох друзів – Віталій та Родик. І хоч останні теж зазнають у своєму житті чимало жахливих хвилин – остаточно це са́ме їхні дії призводять «до Великої Війни» [Ульяненко – 2013: 311] і ставлять на межу виживання цілу планету.

До цього типу творів, вочевидь, приналежна також і «Зимова повість», у якій збройна боротьба безіменного інсургента із владою ледь не міфологічного Генерала так само організована як така собі своєрідна гойдалка між божевіллям суспільної несправедливості і свідомою жорстокістю з обох боків.

Відповідає цій типологічній матриці і останній із завершених романів Олеся Ульяненка «Перли і свині». Передусім про це свідчить композиція, подібна до композиції «Вогненного ока», оскільки і у цьому разі вона має кільцевий характер. Відмінність полягає у тому, що у дебютній частині книги розповідається про «початок 20013 року», «новий етап людства і сходження його по мінімальному колу до пекла», тому що власне тоді і «розгорнулася Третя світова війна» [Ульяненко – 2015 (1): 3]. А закінчується тим, що «Європа задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко вже набирала темпи» [Ульяненко – 2015 (1): 183].

Тому не дивно, що у проміжку між початком і закінченням цієї війни могли статися будь-які, навіть найбільш жорстокі та божевільні події. Бо навіть «відро, повне людських геніталій – жіночих і по більшій мірі чоловічих» [Ульяненко – 2015 (1): 46], яке Амбруозі Сінонга, чи то пак у недалекому майбутньому Абрахам Лі, побачив, коли «потрапив в ангольську тюрму, маленьку копію совєтського ГУЛАГу» [Ульяненко – 2015 (1): 42], – отже, навіть це відро не могло посперечатися за пальму першості із жорстоким

божевіллям атомної війни, яку, за пророчою версією Олеся Ульяненка, спричинила «радянська ракета». «Вірніше колишня ракета СС-20, що <…> 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 – 2015 (1): 4].

Що ж стосується кривавих наслідків численних війн, які спалахували у фантасмагоричному світі Панагії та інших територій, що межували з нею, то ці описи, за якими, наприклад, «динозаври по груди ходили в крові, наче у червоній річці», і «[й]шли на смерть, аби дістати жерця і чорного, щоб у них було багато хрумхруму» [Ульяненко – 2015 (1): 177], – ці описи просто обертаються на свою протилежність, тобто на сардонічну картину, сповнену чорним гумором.

«…Розбитися плачем об той синій шовк – води й неба» (Олесь Ульяненко. «Серафима»)

Безперечно, до виразно іншого типу романів у запропонованому вище контексті належить роман «Богемна рапсодія», історія головного героя якої – це історія не про смерть і жорстокість життя, хоча роман і починається зі смерті сусіда Кості Клюнова. Але згадка про матір «покійного – сімдесятирічн[у] жінк[у], затягнут[у] в чорну вовняну сукню, пропахлу тальком», і про те, що вона була «напрочуд вимолоділа за дні горя, плачу, сумування, проїденого безсонням», дозволяє дійти парадоксального висновку, за яким «горе є один із вимірів прихованого щастя, немов живиця» [Ульяненко – 2017: 215]. Внаслідок цього подія смерті ніби вбудовується у звичний, добре знайомий триб життя і набуває цілком природного штибу.

Отож парадокс полягає у тому, що це історія не про смерть і жорстокість життя, навіть попри те, що роман не тільки починається, а й і закінчується смертю – тільки цього разу вже самого протагоніста.

І тим не менш це передусім історія про божевілля – про божевілля особливого ґатунку. А тому не випадково, що Костя Клюнов був художником. І так само невипадковими були усі його позиції, які він свідомо чи через певні обставини займав у цьому світі.

По-перше, Костя жив якийсь час у занедбаній хижі, з якої його у певний момент витягнув Клоц.

По-друге, Клюнов погоджується на участь у таємничих оборудках Клоца, хоча він аж ніяк не надавався на щось подібне.

Утретє, у заключній частині роману він радикально змінює своє місце проживання, але і на Півдні продовжує жити у готелі, тобто триває ніби між небом та землею.

І учетверте, головний герой роману є невиліковно хворим, а тому він і в екзистенційному плані перебуває, власне, між життям та смертю.

Отже, підсумовуючи, можна ствердити, що Костя Клюнов через артикульовані причини намагається вивільнитися від детермінованості, від зобов'язань та пов'язань, позаяк «божевілля у філософії XX століття розглядається <…> як особистий ескапізм, втеча з ворожого середовища» [Осипова – 2014: 54].

Причому йдеться не тільки і не стільки про живопис, скільки про життя художника, яке і набуває в інтерпретації наратора естетичний вимір з притаманними йому картинами, в одній з яких, наприклад, «конала осінь дотлілим попелом, сходило останнім жаром листя, що сипалося на залиті чавунні брами» [Ульяненко – 2017: 229], а в іншій «буде все, світ поміняється, з'явиться все, але ти тоді будеш втомлений. Наче сліпий. Світ підморгне підсліпуватим оком. І уві сні ти поведеш ескадрони» [Ульяненко – 2017: 299].

Ця неповторна, свіжа і чи не геніальна метафора разом із майже незрозумілим в останньому прикладі художнім камланням можна пояснити тим, що «са́ме у творчості повною мірою дає про себе знати божевілля як відмова від раціонального ставлення до реальності» [Антонян – 2018: 17].

Принагідною тут була б і думка Б. Пастуха, який у рецензії на український переклад книги М. де Унамуно «Життя Дон Кіхота і

Санчо за розповіддю Міґеля де Сервантеса Сааведри, яку пояснює і коментує Міґель де Унамуно» пише про «божевілля тих, хто плекає [вибір] в своєму самотньому розумі, в своїй зрілості бачити світ не так, як бачать його усі довкола, [аби] спромогтися на вчинок, суть якого зрозуміла лиш тому, хто його вчиняє, тому, хто нічого і нікому не пояснює, бо конвенційною мовою, прийнятними для всіх смислами це зробити неможливо» [Пастух].

Втім у романі «Хрест на Сатурні» неможливо також пояснити причину вибору, за який головні герої твору не відповідають, але жертвами якого вони стають. Адже Олег і Світлана не винні ані у тому, що вони покохали один одного, ані у тому, що вони виявилися рідними братом та сестрою.

Проте ніхто, либонь, не буде заперечувати, що це якраз та ситуація, яка найкраще надається на визначення «божевільна». Але, на відміну від героїв І. Багряного, герої Олеся Ульяненка не можуть цій ситуації нічого протиставити, бо вона знаходиться не зовні закоханих, а всередині них. Зрештою, вони не можуть навіть пояснити цю ситуацію «конвенційною мовою» чи «прийнятними для всіх смислами», і тому закономірно вдаються до відчайдушного вчинку, який хоч і не здатен, звісно, нічого розтлумачити, але принаймні остаточно припиняє необхідність мучитися пошуками відповідей, яких просто не існує.

Подібна, себто божевільна, безперспективність характеризує і центральну смислову колізію роману «Жінка його мрії». І не тому, що у цьому творі бракує жорстокості – жорстокості не бракує жодному твору Олеся Ульяненка. Але навіть сцена з ампутацією руки, коли «карлик підніс болгарку», і «Русланчик дивився, як летять шматочки плоті [його] на білу кахлю, кров і кістки», – навіть це жахіття все одно блякне перед цілковитим і тотально безглуздим божевіллям того, що вчиняють центральні персонажі цього роману.

Так, будучи більш, ніж забезпеченими та шанованими членами суспільства, вони спочатку організували бордель для педофілів – надзвичайно складний та небезпечний як за задумом, так і за виконанням «проект», а потім розплатились за цю ганьбу власним життям – причому теж у способи осоружні та падлючі.

Однак більшою мірою звертає на себе увагу навіть не огидність смертей Лади та Миколи Павловича, а поява напівмістичного персонажа – Топтуна, сенс якого виявився не до снаги більшості дослідникам.

Смисл цього персонажа і справді досить важко зрозуміти, якщо образ того, хто, роздаючи ляпаси, буцімто «творить Божу волю» [Ульяненко – 2012: 273], розглядати винятково у рамках роману «Жінка його мрії». Та якщо порівняти цей образ із образом «бездомного цигана із собакою» [Ульяненко – 2017: 297] з роману «Богемна рапсодія», то тоді відразу спадає на думку, що ці персонажі існують в обох творах з однією метою – вказати своєю присутністю на те, що спробами, ґрунтованими на раціональних началах, зрозуміти сенс романів просто неможливо. Але не через якісь містичні причини, а просто тому, що в обох книгах йдеться про божевілля, зміст якого визначається алогічною, непояснювальною та безглуздою поведінкою як центральних, так й епізодичних дійових осіб.

«Вони дивовижні, як діти: готові убити пророка, а слухати бандюгу» (Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Натомість у позосталих творах домінує все ж таки топос жорстокості. Однак у цьому разі більш важить не сам факт її репрезентації, а штиб того її різновиду, який представлено у конкретному творі або навіть у його частині. Так, наприклад, про перевагу топосу жорстокості у романі «Ангели помсти» свідчить вже сама назва цього твору.

Разом з тим перша частина роману під назвою «Марго» розгортається на теренах іншої країни – колишнього СРСР, колонією якої була тоді Україна. І під таким кутом зору нелюдські злочини, які вчинив Батрак, «рідний брат Марго» [Ульяненко – 2012 (2): 56], навіть на тлі внутрішньої війни, що розгорілася на той момент між місцевими злочинними угрупуваннями, все одно виглядали жаскими та неприйнятними. А крім цього і крім неабияких внутрішніх проблем, через які потерпав Едік Батрак, отримавши в

дитинстві важку фізичну травму геніталій, надзвичайно важливим є також і те, що цей персонаж, хоч і народився у Хоролі, але перебував він деякий час і остаточно сформувався все ж таки у Ленінграді.

Тож, повернувшись із цього центру метрополії, «він зґвалтував матір, коли батько не захотів давати крупної суми грошей» [Ульяненко – 2012 (2): 98], а згодом зґвалтував і сестру, себто Марго, та вбив свого рідного діда – легендарного Джулая.

Відтак у символічному плані окреслені перипетії можна потрактувати у тому сенсі, що йдеться про зрадника Батьківщини, який перекинувся на сторону імперської рації і який через це, повернувшись у рідні пенати, заходився ґвалтувати та знищувати найрідніших для нього людей. Додатково про слушність такого припущення свідчить зміна Едіком свого прізвища із українського Батрака на російське Тюльпін, а на рівні дефініцій цей різновид жорстокості надається на умовне визначення як *імперська жорстокість*.

Інший різновид жорстокості – назвемо його так само умовно *державною жорстокістю* – представлено у третій частині роману «Ангели помсти» під назвою «Танька», оскільки навіть на тлі кримінальних з'ясувань стосунків, які точаться у цій частині твору, найбільш огидним злочином залишається, безумовно, сповнене садистичною холодністю вбивство представником влади – командиром загону поліцейського спецназу, спочатку старого Руді, до якого «підійшов офіцер і вистрелив йому в потилицю». А за мить – фактична страта Боба Павука, що у нього спочатку «офіцер вистрелив і вибив <…> око», потім «офіцер зробив крок назад і тричі вистрелив». «Але Боб не затихав», і «тоді офіцер підійшов і вистрелив упритул, прямо в голову» [Ульяненко – 2012 (2): 345].

Однак найбільш підлий різновид жорстокості, який тільки можна собі уявити, коли вбивця знаходиться на безпечній відстані, надається на умовне визначення як *терористична жорстокість*. Йдеться ж бо про те, що хтось заклав вибухівку «у будинку дока Зелінського», і внаслідок цього «яскравий вибух виносить усі вікна в чотириповерховій віллі», а «шестеро очей зустрічаються в одному поцілунку» [Ульяненко – 2012 (2): 241].

Втім є у цій частині романної історії ще один аспект, на який варто звернути увагу, позаяк він корелює зі ще одним драстичним різновидом жорстокості, зображеним у творчості Олеся Ульяненка. Річ у тому, що у тексті роману безпосередньо не пояснюється, хто і навіщо заклав цю вибухівку, а потім здетонував її, тим більше що у результаті вибуху гине Альма, на яку цей замах точно не міг бути спрямованим. Однак насувається припущення, за яким можна принаймні зрозуміти, чому це взагалі сталося і кого хотів розірвати на дрібні частки підривник.

Отже, крім того, що док Зелінський «кохався на Брамсі та Гекторі Берліозі, успішно склеюючи всі частини світу в одне», а до того ж торгував наркотиками, він ще був також «естетствуючим педофілом» [Ульяненко – 2012 (2): 206].

Через це на шальцях терезів опиняється дилема: хто з них – підривник чи педофіл – є більш підлим та жорстоким? І, своєю чергою, актуалізується ще один різновид жорсткості – *антипедофільська жорстокість*.

Тема педофілії вперше виникає у романі «Сталінка» у зв'язку з образом Нікандрича, про якого «поговір снував між людьми, що старий блатяга <…> не одного хлопця звів». Згодом так само епізодично ця тема зринає то у романі «Дофін Сатани», у якому маніяк Білозуб, прийшовши до своєї вчительки з часів інтернатного дитинства, аби помститися їй за колишні кривди, «на очах матері <…> зґвалтував дівчинку» – семирічну дитину цієї вчительки. То – у романі «Жінка його мрії», у якому центральні персонажі організували та деякий час провадили бордель для педофілів. То – у романі «Вогненне око», у якому згадується, як «Роздайбіди постили малолітню Лідію» [Ульяненко – 2013: 28], і у якому Віталій знайшов якось на березі річки табір жеброти, де за ватажка був «Циган, здоровий, до двох метрів мужик» [Ульяненко – 2013: 105], і де «Циган дозволяв старійшинам, яких призначав сам, відбирати хлопчаків із найбілішою шкірою і продавати арабам, а в гіршому разі – великим номенклатурним босам» [Ульяненко – 2013: 106].

Поки аж у «Квітах Содому» ця тема не набувала засадничо-змістовного виміру остільки, оскільки історія протагоністки роману Фанні Ліхтенштейн – це історія дівчинки, яку семирічною віддала на сексуальну поталу, чи, точніше, просто продала німкені Інгрід власна матір.

Зрештою, це був не перший сексуальний досвід Фанні, тому що перший досвід вона зазнала із коханцем мами Алли на ймення Паша. «Паша читав їй вірші. Приносив подарунки. Він ніжний, Паша...» «А нині, тобто зараз, [Фанні] могла прочитати спокійно, з холодною і керуючою люттю судово-сексологічну експертизу, що громадянин України Павло Джулай звинувачується в тому, що... Що Паша здійснював похітливі дії з восьмирічною дівчинкою» [Ульяненко – 2012 (1): 203] – дії, які закінчилися жорстоким вбивством, внаслідок чого він «був поміщений у психіатричну клініку, де і помер через півроку від тромбозу лівого серцевого мішечка».

Фанні, натомість, «тоді виповнилося дванадцять. І» у її «житті з'явився Тоцький» [Ульяненко – 2012 (1): 204], у гарем якого вона потрапила нібито майже добровільно, але влади якого вона намагалася спекатися протягом усього свого подальшого романного життя. Щобільше, їй це вдалося зробити, не просто позбувшись свого кривдника, а й позбавивши депутата-педофіла життя, причому руками Одноокої Мами.

Авжеж, жорстокість помсти цього разу – чи не єдиного, до речі, разу – виявляється виправданою і зрозумілою, а жорстокість педофілів, які вчиняють наругу, у тому числі й «ніжну», над беззахисними створіннями, не лише цілком закономірно корелює із божевіллям, а й отримує справедливе покарання, зумовлене тією ж таки антипедофільською жорстокістю.

З іншого боку, такі романи, як «Там, де Південь», «Серафима» і «Софія» об'єднані ще одним різновидом жорстокості – *дитячо-підлітковою жорстокістю*. Такий умовивід спадає на думку просто тому, що більшість дійових осіб у цих творах – це діти, підлітки та юнаки і юнки, що й несуть повну та незаперечну відповідальність за вчинені ними численні і різноманітні злочини, які нічим не поступаються жорстокості злочинів, скоєних дорослими.

Показово, що серед нечисленних джерел, присвячених темі жорстокості, у центрі уваги відповідних фахівців опинилась жорстокість, дотична са́ме до цього вікового цензу, позаяк, на думку правників, «тема дитячої жорстокості є дуже актуальною» [Авадані – 2013: 200], хоч причини цього явища наразі продовжують залишатися дискусійними та неочевидними. Проте В. Авадані вважає, що «жорстокість може бути або властивістю характеру особистості, або станом, або наслідком психічної хвороби» [Авадані – 2013: 201].

До цього залишається тільки додати, що для позосталого роману «Знак Саваофа», попри кримінально-релігійну проблематику, притаманну цьому твору, жорстокість, зображену у ньому, так само, зрештою, як і у повісті «Сєдой», можна кваліфікувати як звичайну *побутову жорстокість*, що на раціональне пояснення, проте, надається ще меншою мірою, ніж жорстокість дитячо-підліткова.

Таким чином, за типологією, яку ґрунтує кореляція між топосами божевілля і жорстокості, до першої групи, що складається із тих романів, у яких згадані топоси утворюють порочне коло, входять, крім «Сталінки», також «Вогненне око», «Зимова повість» та «Перли і свині».

До другої групи, позначеної домінацією топосу божевілля, приналежними виявилися такі твори, як «Богемна рапсодія», «Хрест на Сатурні» та «Жінка його мрії».

А до третьої групи, яку становлять твори з виразною перевагою топосу жорстокості, представленого її численними різновидами, входять романи «Знак Саваофа», «Дофін Сатани», «Квіти Содому», «Ангели помсти», «Там, де Південь», «Серафима», «Софія» і повість «Сєдой».

Це означає, що жоден із творів Олеся Ульяненка не оминула присутність у них цих топосів, а отже, ще одне питання, яке у зв’язку із цим потребує нагальної відповіді, буде стосуватися причин використання такої своєрідної поетики.

І якщо узагальнити отримані результати, то можна дійти висновків, за якими спадщина письменника у запропонованому у цьому

розділі контексті свідчить про те, що, як вважає В. Руднєв, «на загал “філософія божевілля” і “культура ХХ століття” – це багато у чому синоніми» [Руднєв – 2005: 350]. Адже, на думку Т. Тернової, «божевілля, гра у божевілля, дозволяє заперечити суспільну унормованість», а самé божевілля «маркує перехідні епохи (ХІХ–ХХ ст. і ХХ–ХХІ ст.), коли відбувається ревізія ставлення до людини, переоцінка норм та правил» [Тернова – 2010: 134].

Врешті-решт, на переконання співавторок К. Антонян і Н. Соколової, «ХХ, а тим більше ХХІ століття в принципі стирають чіткі межі між культурною нормою і девіантністю» [Антонян – 2018: 22]. І функціонування топосу божевілля у творчості Олеся Ульяненка, а також взаємодія цього топосу із топосом жорстокості, кожен з яких завдяки цьому суттєво посилює як спільний потенціал, так і художній вимір письменницького дискурсу в цілому, – отже, все це детермінує поставання романів та повістей українського митця, власне, за межею тривіальних суспільних обмежень та присудів з метою зазирнути ще за один «край ночі, щоби дослідити смерть» [Ульяненко – 2011: 10] чи щоб підтвердити або заперечити «екзистенціальну порожнечу» [Шаф – 2012: 39] буття.

А, можливо, щоб заповнити цю порожнечу власною без перебільшення жорстокою до божевілля або божевільно жорстокою і водночас неповторною образністю.

ПІДРОЗДІЛ 3.4.
ТОПОСИ НИЦОСТІ ТА ВІДРАЗИ

«...Як на мене,
то ми всі давно з'їхали з катушок»
(Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»)

Творчість Олеся Ульяненка, крім того, що її сильветку формують топоси божевілля і жорстокості, визначається також ще однією парою топосів, наділених виразно негативними конотаціями – йдеться ж бо про топоси ницості та відрази, розгляду яких і буде присвячено актуальний підрозділ.

Топоси ницості та відрази теж характеризуються ізоморфним штибом, а тому, хоч як близько вони не перебувають один від одного, все ж таки складно говорити про їхню тотожність.

З іншого боку, кожен з цих топосів, попри свою очевидну суперечливість, виявляє неабиякий змістовий потенціал і, щонайголовніше, дозволяє по-новому інтерпретувати надзвичайно складний поетикальний сенс непересічної художньої спадщини письменника.

Отже, поняття «ницість» на семантичному рівні найвиразніше та найпростіше визначається через співставлення зі своїми антонімічними парами «великий», «величний» або «шляхетний», «піднесений».

Натомість поняття «відразливий» у такому ж контексті корелює із поняттями «вродливий» чи «приємний».

Але разом з тим, наприклад, поняття «величний» та «приємний» розділяє семантична прірва не менша, ніж поняття «чорний» і «білий».

Та якщо повернутися до шуканих понять, то надзвичайно важко буде позбутися враження, що поза очевидною відмінністю між ницістю та відразою між ними водночас існує і певний, назвемо це так, песимістичний зв'язок.

Сказати б інакше, якщо якесь явище чи феномен можна охарактеризувати водночас як ниций та відразливий, то це, либонь, буде визначати чи не найнижчий рівень якості такого феномена.

Своєю чергою, виявляється, що у цій нібито безвиході приховано й інші сенси, які здатні заперечити найглибші стереотипні упередження. Так, поняття «ницість» актуалізується тоді, коли йдеться про світ, складений із чогось дрібного, мізерного і водночас неприйнятного з огляду, як правило, на моральні засади.

Тож і у цьому плані роман «Сталінка» репрезентує цілу низку не тільки абсурдних, маргінальних, божевільних чи жорстоких образів та ситуацій, а й образів та ситуацій ницих.

Зокрема, у божевільні, що у ній на початку роману перебуває Лорд, таким тотально ницим персонажем є «гомосексуаліст Бронька», «кургузий, немов обгорілий недокорчований пеньочок», для якого «завше знайдеться смачний, просмерділий, вилежалий десь під батареєю недопалок» і для якого «найбільше задоволення <…> виставляти напоказ статевий член, – зирити на нього, ховати, знову зирити, показувати санітарам, о-о-о, Бронька ще молодець».

Прикметно, що згадки про статевий орган Броньки і неабияку здатність цього персонажа знаходити недопалки звучать в одному контексті, тому що вказується на взаємозалежні речі, які виходять за межі прийнятного. Але при цьому йдеться не тільки і навіть не стільки про певний маргінес, скільки про ницість. Бо збирати і докурювати чужі недопалки – це не маргінес, це власне – ницість.

Так само у ниций спосіб характеризується і зацікавлення Броньки своїм статевим органом, тому що дитячий штиб ексгібіціонізму цієї дорослої людини – це витівки не маргінальні, а, безумовно, витівки ниці.

Щось подібне можна сказати і про інший – інцестуально зумовлений епізод, коли «старий Никодим» «залазив іззаду під спідницю» власній дочці Гальці і, «віддуваючись – “та ти подиви на неї, подиви піди” – хропів іззаду; ліжко ледь поскрипувало, старий усе боязко позирав на двері». Але через те, що Галька не пручалася, а покірно приймала ці сексуальні домагання, вони і набувають са́ме такого – ницого штибу.

Ще одним персонажем, дотичним до цієї ницої парадигми, виступає батько Горіка Михайло Піскарьов, якому після того, як «Марія, дружина Михайла, цупко перехопила владу» у нього, «нічого не лишилося, як і далі набирати респектабельного вигляду, ходити на цукеркову фабрику сторожувати, красти маляс, жлуктити горілку та у перезмінках лапошити позакутті молодиць. Так собі, нівроку, зажив [він] слави місцевого джиґуна», адже «більше нічим особливим у житті не вирізнявся. Пив, лигався, пив, лигався».

Принагідним у цьому контексті видається чимало епізодів із роману, але достатньо буде, певно, обмежитися ще одним – епізодом, у якому в студентському гуртожитку, «навпроти двох забитих сміттєпроводів» «Інка та Гліцерин хвицалися на перекошеному реманенті ленінської кімнати, вона – з натужною досадою <…> він – тупо борсався у жмені кісток та м'яса, що називалося Інкою». Хоча, попри апогей ницості у цій картини, їх обох все одно «охопило <…> безміром насолоди».

Таким чином, якщо узагальнити зміст наведеного щойно переліку епізодів, то можна зробити висновок, за яким притаманна їм усім спільна риса визначається очевидним сексуальним підґрунтям. А, на думку співавторів В. Тихонової та О. Закутнова, «сексуальність знаходиться в одному ряду з усім ницим і, відповідно, тим, що відкидається людським світом» [Тихонова – 2020: 133].

«Сморід каналізаційного ісчадця» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Втім показово, що наведену тезу ці автори сформулювали, порівнюючи концепції Ж. Батая і М. Фуко стосовно проблематики трансгресії. Не вдаючись до надмірної деталізації, варто все ж таки [за Тихонова – 2020] викласти хоча б основні спільні та відмінні риси двох інтелектуальних конструкцій, запропонованих цими французькими мисленниками.

«Розробка теми трансгресії Ж. Батаєм пов'язана, перш за все, з усвідомленням того, що людина не досягла повноти свого буття, що її справжнє існування знаходиться за межами правил і заборон, за якими живе людство. Це і призвело до появи філософської рефлексії, що заперечує нездоланність меж і що стверджує можливість доступу до справжнього буття за допомогою актів трансгресії» [Тихонова – 2020: 132].

Відтак «Ж. Батай прагне зняти "бінарні опозиції", редукуючи до єдності людське і природне (тварина), життя і смерть. Для розуміння причини, через яку з'являються кордони, що відокремлюють ці бінарності, Ж. Батай аналізує наслідки запровадження у первісні часи табу на інцест, на різноманітні виділення організму людини, випорожнення, контакт з трупами, що розкладаються, і т. ін. На думку мислителя, всі ці заборони вплинули на розвиток людської психіки: людина стала відчувати до них огиду. У результаті так звані ниці прояви природного і винятково тваринного потрапили до області проклятого, з яким людина не хоче мати нічого спільного» [Тихонова – 2020: 133].

Разом з тим, «з точки зору Ж. Батая, попри те, що людина відкинула усе "нице", це "нице" все одно становить невід'ємну частину її природної сутності. Внаслідок цього, людина прагне не тільки еросу, тобто життя, а й того, що вона відкинула і прокляла. Природа цього потягу разюче відрізняється від уявлень З. Фройда про потяг до Танатосу», бо «Ж. Батай розглядає людину як цілісність, що містить у собі і життя, і смерть. Тому людину вабить "тотальність реального"» [Тихонова – 2020: 133].

І аби описати та пояснити, як людина дає собі раду із цією «тотальністю реального», філософ вдається до застосування такого поняття, як трансгресія, яке він, зокрема, визначає як «подвійний рух – заперечення та повернення» [Батай – 2007: 59].

Однак, попри те, що у трансгресивному акті відбувається порушення заборони, заборона все одно залишається забороною, а отже, діяння, пов'язані із трансгресією, корелюють із гріхом та блюзнірством (наприклад, нестримним проявом сексуальності). Тож Ж. Батай говорить про можливість переживання внутрішнього досвіду у результаті трансгресивного акту, пов'язаного із подо-

рожжю» [Тихонова – 2020: 134] «на край можливостей» [Батай – 1997: 12]. Або, у разі із Олесем Ульяненком та його творчістю, на «край ночі, щоби дослідити смерть» [Ульяненко – 2011: 10].

І справді, важко не погодитися з інтерпретацією В. Тихоновою та О. Закутновим ідей Ж. Батая стосовно того, що «заперечення актуального стану людства призводить у трансгресивному акті до появи нових потенційних можливостей, які елімінують попередні стани» [Тихонова – 2020: 134].

Натомість «в уявленні М. Фуко трансгресія утверджує безмежність в момент стрибка. Або, сказати б інакше, якщо для Ж. Батая трансгресія не знищує заборону в процесі її зняття, то для М. Фуко межа розкривається на безмежне» [Тихонова – 2020: 134], а трансгресія «доводить межу до межі її буття; вона пробуджує у ній свідомість неминучого зникнення <...> необхідності апробації своєї позитивної істини в русі, спрямованому на власну загубленість» [Фуко – 1994: 117].

Прикметним також видається і те, що «трансгресія, за М. Фуко, може виступати як деструктивний, з точки зору соціуму, акт, який редукується до діяння, що порушує закон у стані помутніння розуму» [Тихонова – 2020: 134].

«М. Фуко вважає [також], що трансгресивний акт простежується не тільки за умови абсолютно непристойних дій, а й навіть внаслідок артикульованого називання непристойного, того, що соціум вважає непристойним» [Тихонова – 2020: 134].

А крім цього, «і трансгресія, і безумство виводять індивіда із соціуму та переводять його у розряд асоціальних», позаяк «причиною [цього] є тісний зв’язок божевілля і трансгресії із тваринним порядком, який викликає у людині страх і про який вона намагається забути» [Тихонова – 2020: 135].

«Таким чином, основні розробники трансгресії Ж. Батай і М. Фуко сфокусували свою увагу на межі і на виході за цю межу, на порушенні традицій, законів, кордонів. Наявність кордонів зумовлюється і у Ж. Батая, і у М. Фуко неприйняттям людиною ницих проявів природної сутності, які призводять до чіткого розподілу світів на профанний, сакральний і трансцендентний»,

хоч «всі ці світи і виявляються відкритими один на одного власне в актах трансгресії.

Тому у філософії трансгресії ми не зустрінемо діалектичних суперечностей», адже «йдеться вже не про розвиток, пов'язаний з єдністю і взаємозумовленістю протилежностей, не про народження нової якості, а про стрибкоподібний перехід в інший стан буття».

Щобільше, «сама трансгресія нічого не протиставляє, її основна мета полягає у виході за незриму лінію-межу, тобто філософія трансгресії не бачить протилежностей буття у межах і за межами нездоланої границі. Вийшовши за межі актуально буттєвого, людина переживає повноту і завершеність свого буття. Та чи можна назвати цей стан буттям як таким? Людина в акті трансгресії стає всім у своїй тотальності, вона доторкається до безмежності, переживає її у собі, розчиняючись в ній. Але акт трансгресії передбачає також і повернення у попередній стан» [Тихонова – 2020: 135].

«...Концерт для глухонімих та байдужих» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Здається також, що це повернення стає можливим завдяки іншому топосу – топосу відрази, оригінальну та парадоксальну філософію якої розробила та обґрунтувала ще одна французька філософиня Ю. Крістева.

Вже у першій фразі своєї фундаментальної розвідки ця авторка пише про те, що «у відразі є щось від нестримного та понурого бунту людини проти того, що її лякає, проти того, що загрожує їй ззовні або зсередини, по той бік можливого, прийнятного, мислимого взагалі <…> Але водночас цей [бунтівний] рух, різкий, рятівний – притягується до того іншого, так само солодкого, як і забороненого. Без жодного перепочинку цей рух, ніби рух бумерангу, що забув про все на світі, – притягується і відштовхується водночас і власне виводить із себе» [Крістева – 2003: 36].

Коментуючи ідеї Ю. Крістевої, О. Тимофеєва пише про те, що, «попри маргінальність проголошеної теми, книга мислительки

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].

Тож аби відповісти на усі ці питання, в основу свого дослідження на перетині антропології, психоаналізу, історії релігій та літературознавства його авторкою було покладено поняття «відразливе», тому що для Ю. Крістевої відразливе є чи не началом усього сущого.

Ю. Крістева розуміє відразливе як ту нижню межу людського, що передує будь-якому досвіду нашого буття у світі, оскільки йдеться передусім про досвід розриву, завдяки якому людська істота з'являється у світі, – розриву із самою собою, у певному сенсі, зі своєю «природою», із 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, бо вони є первинними щодо будь-яких раціоналізацій, вони, ці реакції, виникають завжди до того, як ми встигаємо їх усвідомити. Отже, 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 [див. про це докл. Тимофеєва – 2005: 346–350].

У зв'язку із цим М. Ніколчина уточнює, що «істота, яка говорить, живе у мові як вигнанець. Вигнанство є її одвічною долею», адже «за Крістевою, мова є бездомністю буття», внаслідок чого і «виникає постать поета, художника, що вигадує нові території і нові мови, що продукує та трансформує культуру (Селін – ось хороший приклад з перших, які спадають на думку*)» [Ніколчина – 2003: 7].

* Поява у цьому дискурсі імені Луї-Фердінана Селіна можна, либонь, трактувати у знаковий спосіб, зважаючи на зацікавлене ставлення до творчості цього автора Олеся Ульяненка.

Та «найбільш парадоксальним підсумком творчості Крістевої, – ніби додає до роздумів М. Ніколчиної І. Жеребкіна, – [є] її радикальна, вперше введена в західну метафізику філософія материнського (з її "вибльованими" "силами жаху"), з її намаганням побудувати свої радикальні та "вульгарні" філософські дискурсивні стратегії як стратегії відразливого ("виблювати матір" як "виблювати" усі можливі типи універсалізму – від традиційної культури і мови до традиційної політики)» [Жеребкіна – 2003: 34].

Своєю чергою, на думку М. Ніколчиної, «для гомогенного простору, у якому панують значення, синтаксис і логіка, матір є чимось зовнішнім, що підтримує цей простір і разом з тим оприявнює його межі», а «у гетерогенному просторі, де продукуються і розкладаються знаки, матір становить діалектику, яка породжує і руйнує їх» [Ніколчина – 2003: 9]. Отже, «теорія Крістевої якраз реабілітує материнську фігуру, крізь яку оповідь/історія про її загибель розповідається як про долю істоти, що говорить – істоти, охопленої жахом, гнаної, скорботної і тому такої, яка творить. Так матір губиться і знову віднаходиться за посередництвом творчості» [Ніколчина – 2003: 11].

Через це література, на переконання Ю. Крістевої, становить щось подібне до «нічного марева, до нічного видіння», звісно, за умови, що 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» [Крістева – 2003: 246].

Ґрунтуючись на запропонованих вище роздумах, можна висловити припущення, за яким обрана Олесем Ульяненком стратегія, що дозволяє поєднати можливості та потенціал трансгресії і «мовну бездомність буття» і що спрямована на зображення ницого та відразливого світу, насправді містить сенси, прямо протилежні від тих, які лежать на поверхні і є буцімто очевидними.

Тим більше що твори Олеся Ульяненка – це не філософські трактати, а тому шукані топоси так само, зрештою, як і більшість

інших топосів та конструктів, репрезентовано за посередництвом образів. Зокрема, топос ницості дуже часто представлено образом комах(-и), а топос відрази – образами, пов'язаними із блюванням.

«…Блювотина самотини, порожнечі, прожитих намарне днів» (Олесь Ульяненко. «Сєдой»)

Так, у романі «Сталінка» топос відрази, попри на загал похмурий пафос цього твору, представлений мінімально. А крім того, лише в одному із трьох епізодів цей топос репрезентовано як наслідок метафізичної причини, висловленої у мареннях Лорда через зв'язок «надія – блювотина». Натомість у позосталих двох епізодах йдеться про причини цілком фізичні, зумовлені станом здоров'я Лопати, який «блював жовчю» та «кров'ю, але не хотів пити варива», і Марії Піскурихи, що хворіла на сифіліс і у певний момент теж «блювала спершу вінегретом, далі жовчю».

Проте набагато більш виразно представлено у цьому романі топос ницості. Про деякі з епізодів, у яких його було репрезентовано через сексуальну проблематику, йшлося вже на початку підрозділу. Але до них варто також додати і ті, основу яких становлять образи комах, оскільки останні не тільки надають додаткову мотивацію відчуттю відрази, коли, наприклад, «Сьо-Сьо, однією рукою чавив тарганів <…> і вільною п'ятірнею довго розмазував по підлозі комаху», а й сприяють трансформації фізичних відчуттів на метафізичні візії.

Зокрема, під час похорон Нікандрича «калюжі лежали синім димом, лежали широко, злипалися з тонкою рискою горизонту, і по миті, хилкій, мов яскравий, короткий слід комахи, згорілої на вогні, Горіка несподівано пробрало м'яке, лагідне тепло, що запитувало венами, забило дрижаками жили на ногах, наповнювало, таки прямо поїло солодкою слиною рота». А в іншому місці вже Йона артикулює риторичне питання про те, «нащо, куди [люди] йдуть, снуючи павутину марноти – од любові до ненависті чи навпаки?»

За А. Ватутіною, «вже у системі міфологічного знання для образів комах задається бінарна характеристика: одні з них корелюють із верхніми зонами космічного простору та світового дерева, світом божественним (бджола, сонечко), інші, як правило, це шкідливі комахи, – з нижнім світом та силами зла (муха, комар, бабка), уподібнюючись до хтонічних тварин. Походження комах нижнього світу в міфах часто пов'язано з мотивом хтивості, гріха і покаранням грішників (за інцест, за зраду та ін.), чим зумовлені притаманні для цієї категорії образів еротичні конотації» [Ватутіна – 2014: 219; див про це також Ватутіна – 2013: 135; Котовчихіна – 2019: 535–536].

Однак, на думку Н. Злиднєвої, наприкінці XX століття «інсектна образність розростається як на рівні лексики (всесвітня павутина, world wide web), так и на рівні візуального коду (автомобілі нового дизайну часто схожі на жуків)» [Злиднєва – 2004: 71; а, наприклад, про «інсектний сюжет» у творчості Л. Толстого і Ф. Достоєвського див. Нагіна – 2021].

Звісно, аж так далеко Олесь Ульяненко навряд чи сягає у своїй творчій практиці, але амбівалентний штиб інсектної образності промовляє не тільки стосовно ницих та відразливих аспектів буття, а й про трансгресивне подолання мовної бездомності та екзистенційного відчаю [про амбівалентність інсектної образності див., наприклад, Чернюк – 2011: 314]. І тому, з одного боку, Горіку «видалося <…> що в закуті, обшмарганому, поїденому грибками, з капшуків павутини дивиться на нього чоловік: світить двома зеленими вогниками», а з іншого – Йона, щойно вирвавшись з неволі, з надією зауважував, як «полудень снував білу павутину серпанку», а «миром снувало тепло».

Така культурна орієнтація навряд чи є випадковою, тому що, як, своєю чергою, зауважує М. Эпштейн, «границі культури проходять са́ме там, де людина, виокремлюючись із природи <…> співвідносить себе з найближчими сусідами та родичами у цій світобудові» [Епштейн – 1990: 88].

Щобільше, на переконання І. Скоропанової, «відбувається розмивання всіх сталих естетичних категорій, ламаються границі

естетичного; нехтується естетичними табу» [Скоропанова – 2001: 197]. І, як висновує А. Ватутіна, «за цих умов комахи стають універсальним засобом образної побудови нової реальності, яка поєднує у собі низьке та високе: елітарне і масове, духовне та фізіологічне і т. д.» [Ватутіна – 2014: 220].

Цікаво прослідкувати, як ця амбівалентна образність дається взнаки і в інших книгах письменника.

У романі «Вогненне око» інсектні образи ще доволі чітко діляться на позитивні та негативні. Перші мають, як правило, стосунок до дитинства і/або до еротично-сексуальної сфери, а другі найчастіше корелюють із суспільно-політичним виміром.

В описах дитячо-підліткового періоду життя протагоністів роману Віталія та Родика «вони душили на пузах комах, обтираючи гарячу сперму об свіжу траву, з гупотом серця, настрахані гріхом», а «над заростями полину <...> золото вколисаного полудня нижу[ли] тугі тільця всілякої комашні, окутаної пилком кульбаби» [Ульяненко – 2013: 27].

Натомість ситуація радикально змінюється, коли головні герої виростають, потрапляють до великого міста і змушені ставити чоло усім тим суспільно зумовленим небезпекам, які чатують на них вже у дорослому житті. Тож у певний момент до Віталія «доходить <…> що длубатися в людських долях – справа намарна». Адже «яка користь досліджувати вчинки, та ще міняти їх? Це однаково, що змусити рухатися манекени в супермаркеті, де сновигають тисячі отаких нещасних, гноблених мура́х, вовтузяться під сонцем прожекторів долі, мовби та комашня на порепаній од спекоти гріха землі, бо хтось невидимий рухає, руйнує, зводить докупи, роз’єднує, щоб кожного завести в йому відведене кошарище» [Ульяненко – 2013: 237–238].

Але і позиція самого протагоніста виглядає не краще, а тому коли він стає директором заводу у родинному містечку, то «навіть не наділеному тонкою інтуїцією чоловікові можна було себе відчути» чи «радше порівняти себе з комахою, коли тисячі очей, мов ті школярські мікроскопи». І «йому видавалося, що його повертають, мацають, перекидають на спину, а він пускає якусь слизоту,

і всі присутні намотують, тягнуть ту рідину тоненькими джгутиками вусів» [Ульяненко – 2013: 286].

Своєю чергою, у романі «Там, де Південь» відповідна образність набуває всуціль негативного штибу, внаслідок чого Штурман і Пєца у певний момент нагадують, за версією Штурмана, «дво[х] чорних павуків у чорній ночі», що «висіли над мостом» [Ульяненко – 2017: 31]. Сам Штурман говорить про себе, що він, мовляв, «чорний павук із вулиці, нікому непотрібний, що ні в кого не викликає співчуття» [Ульяненко – 2017: 33–34]. А коли Олька Коваль прокинулась якось одного недоброго ранку, то «її каламутний погляд – карі очі з червоними від недосипу білками – застиг нерухомо, як у мухи, що потрапила в лапи до павука» [Ульяненко – 2017: 48].

Разом з тим якщо поєднати ці інсектні образи з образами блювоти, які мають безпосередній стосунок як до Ольки, так і до Штурмана, що, на відміну від Біби, який перебував у стані наркотичного сп'яніння, якого наполегливо намагалися зґвалтувати «мєлкі», тобто банда неповнолітніх, і який «не переставав блювати навіть тоді, коли ще один дрючок хряснув по ключиці, і та вилізла нагору, простромивши куртку» [Ульяненко – 2017: 57], – отже, ці двоє персонажів стають жертвами нудоти аж ніяк не через свій фізичний стан чи стан здоров'я.

Спочатку Олька опинилася у ресторані готелю, і її побили дві «хорі», «але болю [вона] не відчула», і «її більше нудило, ніж боліло». Тож «Олька звелася на чотири і блювонула коротко, різко, наче гавкнула собака, потягнувшись усім тілом, одним так от ривком» [Ульяненко – 2017: 68]. А в іншому епізоді, який передував страті Біби, випорожнення, що спіткало Ольку, набуває і справді тотального кшталту, оскільки «Олька вивалила з таксі, зрізала на косяк Аляуд, і тут їй занудило, водночас приперло на кишку. Вона зняла штани: срала, блювала і срала» [Ульяненко – 2017: 82].

Метафізичного штибу набуває і блювотне вивертання [див. Ульяненко – 2017: 91] Штурмана, яке передувало його втечі із міста, що «нагаду[вало] купу серливих карликів, уйобків, кінчених дегенератів». «А ще цей пейзаж», від якого «тхнуло блювотинням,

лайном, голодом, вибитими зубами, смертю, гоміками, драпом і до безкінечності, не вистачить алфавіту. Цілих двадцять із гаком років усе це не приходило на пам'ять...» [Ульяненко – 2017: 92].

За окресленої образної перспективи такий вкрай утілеснений стосунок до оточуючого світу промовляє не про стан здоров'я персонажів, а про речі екзистенційного характеру, які оприявнюються завдяки ницим і відразливим образам, що уособлюють самотність та непотрібність внутрішнього світу дійових осіб і недосконалість зовнішнього світу, яку вони змушені повсякчас долати.

А отже, це подолання здійснюється тільки в один спосіб – трансгресивний, як єдино можливий у дискурсі, що Олесь Ульяненко продукує його і у вже згаданих романах, і в усіх інших творах.

І справді, «блювотина самотини, порожнечі, прожитих намарне днів» «роз'їдала» [Ульяненко – 2017: 99] й Іванду – головну героїню повісті «Сєдой». А до того ж молоду жінку протягом усього сюжету переслідують інсектні візії, внаслідок чого навіть на свого відразливого коханця «вона дивитиметься <…> як на велетенську руду комаху, що напилася її крові» [Ульяненко – 2017: 108].

«Потім їй привидівся велетенський чорний павук. Вона його бачила на зупинці, що за кілька метрів від її дому, але яма пристрасті леж[ала] перед її зоровими кришталиками», тому що «вона хотіла чоловіка. Хлопчика, зовсім юного» [Ульяненко – 2017: 104], у такий спосіб поєднавши інсектні образи із сексуальними мотивами. «І потóму побачила вона руку Палича. Руку Палича, а потім великого кошлатого павука», через що «їй зв[ело] спазмами шлунок» [Ульяненко – 2017: 122].

Зрештою, завершується історія Іванди, щонайменше, суперечливо, оскільки в очікуванні на Сєдого і паралельно із його вбивством головна героїня повісті повсякчас бачить «грона салютів. Маленькі яскраві павучки, які розростаються в прекрасні букети, – її це так тішить», що «вона навіть не почува[єть]ся самотньою» [Ульяненко – 2017: 142]. А образ «павучків салютів» становить, своєю чергою, дивовижний художній симбіоз величного і ницого, а також гарного та відразливого водночас.

«Людина кидається на порок,
як муха на мед. Так вона влаштована»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

У запропонованому вище контексті невідворотно насувається й алюзія на інші квіти – «Квіти Содому», у тексті яких топос відрази, поєднаний із топосом ницості, теж дається взнаки у не менш виразних образних поєднаннях.

Так, відраза центральних персонажів – Фанні Ліхтенштейн і Алекса – до існування – відраза, зумовлена сексуальним ґвалтом, педофільськими збоченнями та наркотичним сп'янінням [див., наприклад, Ульяненко – 2012 (1): 22, 25, 62, 63, 158, 176 тощо], поєднана з інсектною образністю як традиційного, так й оригінального типу.

Отож Фанні згадує, як «Інгрід підтиснула губи і вивчала [її]. Як комаху. Як жука» [Ульяненко – 2012 (1): 201]. Але при цьому, на переконання Алекса, «всі провінційні містечка полишені запахів, окрім одного – це притухлий запах незмінності світу. Що недалеко од вічності». І тому «люди дряпаються купою жирних і ледачих павуків», бо «перелаштування світу навіть не спало їм у голову» [Ульяненко – 2012 (1): 53].

Щоправда, той таки Алекс свідчить, як в інших епізодах він «парився в авто, ловлячи, як павутину бабиного літа, думки, що обривалися десь наприкінці міражів швидкісної траси» [Ульяненко – 2012 (1): 107], або «ні до чого іншого не додумався, як <…> сісти на пірсі і бездумно листати розліновані чорними павуками сторінки» [Ульяненко – 2012 (1): 108].

Таким чином, і у цьому романі ницість відрази у фактично трансгресивний спосіб протиставляється прямо протилежному – ледь не ідилічному дискурсу інтелектуальних вправ, репрезентованого образами «павутини бабиного літа» чи «чорними павуками сторінок».

Щось подібне можна зустріти і у романі «Софія», у якому так само виникає образ квітки, але цього разу «квітк[и] фантазії, котра до цього спала», а потім «несподівано почала розпускати свої

отруйні пелюстки». Через це Софію знудило, однак «як вона виблювала, дівчина не пам'ятала» [Ульяненко – 2015: 20].

Дещо іншого типу амбівалентний штиб, притаманний відповідним образам, представлено у романі «Серафима», у якому протагоністці твору вдавалося довший час стримувати фізичні вияви відрази, зокрема, до світу навколишніх запахів, «що нудотно смоктали під ложечкою. Але вона не хотіла блювати» [Ульяненко – 2013 (3): 22–23]. Проте згодом Серафима все ж таки «виблювала». Однак сталося це тоді, коли вона «ще носила дитину» [Ульяненко – 2013 (3): 44].

Натомість в інших епізодах до вивержень виявилися причетними ті, кого Серафима отруїла. Спочатку це сталося з першим коханцем дівчини на прізвисько Атас, який «підвівся, розправив груди і блювонув кров'ю прямо на вітрину» [Ульяненко – 2013 (3): 31].

А згодом отруєння іншої жертви – Мілки, що «дурнувато хихикаючи, вибачаючись, припала порепаними губами до пляшки», перетворилося на цілу містерію, бо «доза була надто великою», і «аконіт подіяв майже миттєво»: «піна навколо рота, потім криваве блювотиння – це дія аконіту з хімічною добавкою. Серафимин винахід, майже з натхнення» [Ульяненко – 2013 (3): 56].

За такої перспективи блювота, спричинена не тільки смертю, тобто отрутою, а й життям, себто вагітністю, і справді промовляє за, вочевидь, універсальний вимір, який потребує більш докладного теоретичного розгляду.

Тож, на думку Л. Гінзбург, «література XX століття опановує не стільки конфлікти, які "самозароджуються", скільки конфлікти "примусові"» [Гінзбург – 1989: 348]. Сказати б, за М. Переясловою, інакше, йдеться про те, що «втрачається зв'язок між трагічним та піднесеним і героїчним <…> [А], з іншого боку, між трагічним, від якого залишилися тільки "друзки", і суміжними категоріями: жахливим, ницим, абсурдним – розмиваються межі <…> і разом вони утворюють смислове і оціночне поле» [Переяслова – 2013: 231] – поле суперечливе та своєрідне й у художньому сенсі.

На перший погляд надання топосу відрази такого глобального виміру може видатися дещо перебільшеним. Втім, як виявляється, «і дотепер у дослідників виникають неабиякі складності, коли вони намагаються запропонувати або несуперечливий опис унікальної структури відрази, або визначення її сутності» [Шинкунас – 2017: 226].

У зв'язку з цим О. Єфремова зазначає, що «нудота як переживання, як модус тривожного стану найбільш повно та докладно описано Ж.-П. Сартром у романі "Нудота"». І, на думку цієї авторки, «нудота Рокантена є не тільки метафорою самотності, пошуку себе, сенсу буття» тощо. «Нудота <…> є реакцією на сталі умови людського існування, на нездоланні умови буття».

Натомість «відчуття "зайвості", того, що для "тебе немає місця у цьому житті", є, на [її] погляд, наслідком усвідомлення своєї відірваності від світу природи, відокремленості та відособленості, а також граничної міри індивідуалізації» [Єфремова – 2016: 49; див. про це також Парамбуль – 2018: 73].

Разом з тим згаданий наслідок є цілком закономірним, оскільки, як пише І. Корогодіна, «відраза становить негативну фундаментальну емоцію <…> і належить до реакцій відсторонення, відкидання, уникнення» [Корогодіна – 2019: 530].

При цьому «розгляд відрази як мотивуючого механізму відкидання об'єктів, що впливають на смакові або нюхові рецептори суб'єкта, вказує на її біологічну значимість» [Корогодіна – 2019: 533; див. про це також Ізард – 2000: 276], позаяк «емоція відрази відіграє надзвичайно важливу роль у житті людини, створюючи мотивацію до відштовхування фізично та психологічно шкідливих фрагментів світу» [Корогодіна – 2019: 534].

Щобільше, «відраза як емоція виконує три функції: біологічну, соціальну та захисну. Біологічна функція відрази спрямована на усунення об'єкта, який неприємно пахне чи смердить. Соціальна функція відрази дається взнаки у процесі інтерпретації людиною фрагментів світу – агентів та пов'язаних з ними подій <…> Захисна функція відрази спрямована на неприйняття потенційно небезпечних, шкідливих для здоров'я фрагментів світу – заражених

об'єктів та агентів, які не дотримуються особистої гігієни. Відраза виступає як захисна реакція, що перешкоджає контакту з людьми та об'єктами, які можуть завдати шкоду суб'єкту» [Корогодіна – 2019: 536].

«Це було [і] потворно, і красиво <…> водночас» (Олесь Ульяненко. «Ангели помсти»)

З огляду на сформульовані вище тези блювота як репрезентант відрази, безумовно, має неабияке значення для життя людини. Втім романи Олеся Ульяненка – це не суспільно спрямовані трактати з гігієни, а художні твори. Однак виявляється, що позитивний сенс реакції відрази суттєвим чином позначається і на становленні дискурсивно-естетичних засад європейського мистецтва в цілому.

Так, О. Махов, посилаючись на німецького дослідника Р. Шнелля, пише про те, що «найважливіша особливість середньовічних уявлень про відразливе полягала у тому, що вони формувалися у контексті християнської системи цінностей, яка була досить далекою від того, аби ототожнювати зовнішню потворність зі злом. Навпроти, потворне/відразливе могло служити "маскою", за якою приховувалася істинна (тобто духовна) краса».

Відтак «у багатьох середньовічних текстах та зображеннях розвивається мотив "прекрасної потворності" ("formosa deformitas")», тому що «потворність могла бути водночас і прекрасною. Са́ме такою потворністю характеризувалася краса Христа, в повній відповідності до проповіді Августина: "На хресті він висів потворний, але потворність його стала для нас красою"» [Махов – 2017: 13; див. про це також Шнелль – 2005: 379].

«Таким було релігійне виправдання огидного» [Махов – 2017: 13]. Своєю чергою, «у світській літературі схоже емоційне роздвоєння, коливання між відразою та бажанням можна спостерігати в обсценному змісті німецьких шванків XV ст.: відразливе в них водночас є сексуально-привабливим, і навпаки» [Махов – 2017: 14].

Зрозуміло, що подальші епохи теж не стали винятками щодо спроб художньої репрезентації відразливого і ницого у літературі та мистецтві, хоч і треба визнати, що такі спроби все ж таки не набували масового характеру, а обмежувалися досвідом окремих сміливців. Таких, наприклад, як Ш. Бодлер чи Лотреамон у літературі або Франсіско Гойя чи Фріда Кало у живописі.

Разом з тим, на переконання О. Медведєва, «в арт-практиках постмодернізму явище потворного займає особливе місце. На це є декілька причин: по-перше, вважається, що таким чином реципієнтом безпосередньо в естетичному досвіді пізнаються і переживаються негативні сторони людського життя та сублімуються агресивні бажання, по-друге, йдеться про заклик переживати естетичне "по ту сторону добра і зла"» [Медведєв – 2017: 72].

Проте наратор у творах Олеся Ульяненка навряд чи керується останнім мотивом, оскільки вкрай важко абстрагуватися від різноманітних відразливих сцен, які він зображає, та займати при цьому холодно-виважену позицію відчуженого від емоцій естета.

Чого вартують тільки описи, наприклад, «екзекуції», яку влаштував Халям на очах своїх «рабів» у романі «Сталінка» і свідком якої став Йона, що, «одірвавши погляд, побачив, як летить тирса, біла, свіжа ще з літа тирса, навіть кленовим соком лоскоче ніздрі, – чвиркнула кров і голова з обрубком дерева упала в калюжу».

Або – численні, цитовані попередньо сцени бузувірського насилля у романі «Дофін Сатани».

Або – згадувані щойно картини з роману «Серафима», у якому змальовано наслідки отруйного таланту дівчини-вбивці із янгольським ім'ям.

До того ж важко не погодитися і з І. Чугуновою, на думку якої «існують гіпотези, що [відраза є] найбільш архаїчною в усій живій природі», а тому «її прототипи – негативні та́ксиси – стали першоосновою механізмів самозбереження та адаптації до середовища».

Проте «сама відраза в ході антропогенезу зазнає трансформації. Передусім вона принципово втрачає жорсткий зв'язок з інстинктом та починає орієнтуватися на закріплені в культурному досвіді символічні значення об'єктів» [Чугунова – 2017: 105].

«Однак у відразі, навіть у її "олюдненому" модусі, залишається від початку "закріплена" за нею сутність: і в культурі так само, як і в природі, вона продовжує забезпечувати миттєве розпізнавання якщо не вітально шкідливих, то культурно табуйованих об'єктів і, відповідно, зумовлює дистанціювання від них. Подібно до інстинктивного механізму культура "кодує" об'єкти, реакція людини на які буде характеризуватися однозначним та безпомилковим кшталтом» [Чугунова – 2017: 105–106].

Навіть «з'ясувалося, що примітивні форми "первинної", рефлекторної відрази, наприклад, до екскрементів, мають ту ж фізіологічну основу, що і вищі – соціальні та "моральні" форми відрази, наприклад, до нечистоплотної поведінки політиків» [Чугунова – 2017: 106].

«Сором є ознакою живого» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Це означає, що як би хто не намагався сприймати ниці та відразливі сюжетні елементи у творах Олеся Ульяненка як факти чистої естетики, досягти цього результату буде досить складно. А отже, опиняючись разом із героями письменника на місці численних злочинів чи спостерігаючи за тим, на що здатні представники біологічного виду, до якого належимо і ми самі, важко втриматися від закономірних соціобіологічних емоцій [див. про це також Якимова – 2008: 100] і, внаслідок цього, від блювотних реакцій, що водночас сигналізують та свідчать про зустріч із відразливим та ницим.

Так, звісно, має рацію І. Суворова, коли пише про те, що «з психологічної точки зору людині властиво дистанціюватися від неприємних моментів у своєму житті, які завжди супроводжують відразливе та нице» [Суворова – 2019: 106].

Проте, з іншого боку, зокрема, з культурологічної точки зору і відповідно до позиції Ю. Лотмана топоси відразливого та ницого у культурі корелюють із «механізмом для продукування невизначеності», що забезпечує «резерв внутрішньої варіативності для функціонування культури як складної системи» [Лотман – 1992: 125].

Вторує цим поглядам й І. Чугунова, яка, аналізуючи роман Ж.-П. Сартра «Нудота» і синтезуючи відразу не з ницістю, а з ненавистю, стверджує, що «цьому складному переживанню» притаманна «парадоксальна антропологічна роль: будучи глибоким стражданням, воно при цьому виступає й екзистенційним захистом від знищення, ознакою і формою присутності людини у бутті». А крім цього, «у такому контексті це ще і сила трансформації, імпульсатор пошуку сенсу, самого себе» [Чугунова – 2017: 107] тощо.

Таким чином, якщо підсумувати і узагальнити наведені вище міркування, то можна дійти висновку, за яким художня спадщина Олеся Ульяненка, сповнена, у тому числі, образними репрезентантами топосів ницості та відрази, ставить собі за мету творення специфічного дискурсу.

Натомість зміст цього дискурсу продукується завдяки систематичному включенню у нього зазвичай табуйованої тематики, функціонування якої у творах, а також і її рецепція стає можливою тільки у трансгресивний спосіб, тому що будь-які опосередковані раціоналізації виявляють свою суцільну неспроможність.

Сказати б інакше, зображення різноманітних знущань, ницості і бруду просто із засади не передбачає жодної інтерпретації, яка могла хоча б частково надати естететичний зміст цим епізодам. Навпаки, мета подібних описів передбачає або рішуче, втім боягузливе відкидання, або сміливе і також не менш рішуче сприйняття відразливого та ницого як топосів, що самі по собі наділені естетичним виміром і що спрямовані не на забезпечення естетичної насолоди, а на збурення естетичного неспокою.

Тож якщо звернутися, наприклад, до двох епізодів з роману Олеся Ульяненка «Дофін Сатани», в одному з яких описано реакцію Івана Білозуба на появу у його свідомості «Ангела», що буцімто прийшов спонукати його на перше вбивство, а в другому частково подано наслідки цього візиту, то стане цілком очевидно, що в цих епізодах репрезентовано чисту естетку тривоги чи навіть фрустрації, зумовлену інсектно оздобленою ницою відразою:

1. «Від цього глухого голосу Іван зніяковів, наче його спіймали на чомусь сороміцькому і стидному. Губи його побіліли, втратили життя. Йому видалося, що дірка в голові розкрилася, впускаючи через череп, до нутрощів, купи думок. Як клубки кусючих комах».

2. «Труп лежав до них викрученими у передсмертній судомі ногами, наче велика комаха або атлет, що на хвилину припав до підлоги, щоб виконати якусь чудернацьку фізичну чи акробатичну вправу. Весь передпокій густо заляпаний кров'ю. Видавалося, що перед тим як перерізати йому горлянку, покійника крутили на центрифузі, доки він не віддав душу. Труп безголовий».

Стане тут у пригоді і згадка про те, що один із протагоністів третьої частини роману «Ангели помсти» Гриша Науменко, ставлення до якого сповнене неприхованою авторською симпатією, через свої феноменальні акробатичні здібності отримав прізвисько «Боб Павук», поєднавши у такий спосіб речі, які поєднати буцімто неможливо.

І вже поготів неможливо не згадати ще один роман, який цілком присвячено певному напівлегендарному персонажу, номінація якого обмежена тільки одним виразно інсектним прізвищем – Блох, і доля якого також містить карколомний злет та падіння, що їх можна окреслити, вдавшись до біблійного парафразу, відповідно до якого цей персонаж постав з ницості і знову до ницості повернувся.

Отже, необхідно ствердити, що романи і повісті письменника спрямовуються на вибльовування не тільки і не стільки прекрасного, скільки ницості та відрази, яке у парадоксальний спосіб обертається на творення суб'єктності – і того, хто продукує цей дискурс, і того, хто цей дискурс споживає, аби, зустрівшись на цьому ґрунті, спробувати спільними трансгресивними зусиллями подолати відстань і відчай бездомного та неприкаяного існування та переконатися у власному бутті і здатності відчувати хоч щось ще, крім задоволення чи дискомфорту.

ПІДРОЗДІЛ 3.5.
ТОПОСИ НУДЬГИ І СМІХУ

«Тварини не можуть
помирати з пафосом»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Розгляд у попередніх підрозділах топосів із всуціль негативними конотаціями повинні були посприяти закономірному формуванню стереотипу, за яким у творчості Олеся Ульяненка нібито не має і не може бути нічого, окрім похмурого, трагічного та жахливого.

Відтак, звертаючись до подальшої пари топосів, необхідно зазначити, що вже надійшов, либонь, найвищий час, аби спробувати заперечити і цей стереотип та запропонувати щось більш веселе. Чи, принаймні, не таке похмуре. І тому цей підрозділ буде присвячено аналізу не тільки топосу нудьги, а й топосу сміху.

Своєю чергою, і топос нудьги, і топос сміху через стан нудоти корелюють із топосом відрази, а між собою вони пов'язані не лише завдяки протиставленню. Тож надзвичайно складний і водночас продуктивний характер взаємодії останніх двох топосів у творчості Олеся Ульяненка і стане предметом подальших студій. Тим більше що і один з цих топосів актуалізується вже з перших сторінок того ж таки його дебютного роману «Сталінка», коли після вранішньої побудки у божевільні «санітари, дебелі хлопчаки з медучилища, практиканти, сонно, нудьгуюче поглипували <…> як нишпорять прозорі подоби людей у баках сміттєзбірників, вишукують недопалки, шматочки незагидженого паперу».

Разом з тим складність топосу нудьги, зокрема, за Л. Свенденом, автором книги «Філософія нудьги», визначається тим, що «суб'єкт повинен сприймати самого себе як індивіда, який може опинитися в різних обставинах, але при цьому вимагати сенсу і від світу, і від самого себе. Без подібної вимоги сенсу нудьга не

зможе виникнути. Тварина здатна перебувати у стані дезорієнтації, втім навряд чи вона відчуває нудьгу» [Свендсен – 2007: 44].

А Р. Нісбет взагалі пише про те, що «людина наділена унікальною здатністю – нудьгувати. Нам, як і всім формам життя, періодично властивий стан апатії, однак апатія та нудьга – не одне й те саме... Нудьга знаходиться на значно вищому щаблі у шкалі людських нещасть, ніж апатія, і, можливо, лише маючи таку високорозвинену нервову систему, людина може відчувати стан нудьги. При цьому людині необхідний розумовий рівень як мінімум "нормальний". Ідіот може перебувати у стані апатії, але не нудьги» [Нісбет – 1982: 23].

Це означає, що нудьгуючі «дебелі хлопчаки з медучилища» у наведеному вище епізоді «Сталінки», попри критичне ставлення до них наратора, представляють інтелектуально більш високий прошарок божевільні, порівняно із «прозорими подобами людей», які «нишпорили» «у баках сміттєзбірників».

То ж чим, власне, є нудьга – негативною якістю людини? Хворобливим станом, від якого людина потерпає? Чи ознакою приналежності до якогось привілейованого – суспільного, майнового, гендерного, вікового і т. д. – стану?

Показово, що у західноєвропейській традиції нудьга як поняття з'являється у письмових джерелах тільки у другій половині XVII – на початку XVIII ст. [Свендсен – 2007: 33]. «Слово "нудьга" майже не зустрічається <…> до XVIII ст. і дуже рідко у першій половині XVIII ст.» [Глєбкін – 2014: 166; див. про це також Арігунова – 2013: 45] й у російських джерелах. В українській літературі це слово відомо з його чотириразового вживання у славетній поемі «Енеїда» Івана Котляревського [Котляревський]. Подекуди не обходиться без «нудьги» у своїй творчості і Тарас Шевченко [див., наприклад, Шевченко; Шевченко (1)].

На підставі відносно пізнього закріплення у європейській культурі цього поняття дослідники висунули припущення, за якими «нудьга» формується історично і зумовлюється цілим комплексом суспільно-політичних та суспільно-економічних чинників. Зокрема, відповідні процеси припадають на Новий час тому, що, з одного боку, «людина перестає бути частиною певного порядку –

божественного, космічного або соціального», і «виявляється замкненою на себе». Сказати б інакше, «якщо раніше основа людини, її мета вбачалися поза людиною, і са́ме її причетність до зовнішнього щодо неї стану речей надавала сенс та сталість її життю, то тепер вона сама стає для себе метою».

Натомість, з іншого боку, цей еволюційний аспект детермінує «поступове підвищення міри рефлексії, рівня інтроспекції свідомості. Погляд, що раніше спрямовувався в першу чергу на зовнішній світ, тепер звертається на саму людину. В Античності оцінка людини визначалася зовнішніми критеріями, і тому її етичні норми "розгорталися назовні", вони не передбачали інтеріоризації. Християнська традиція принципово змінила цю ситуацію, перетворивши вертикаль "людина – Бог" на непорівняльно більш важливу, ніж горизонталь "людина – соціум"» [Глєбкін – 2014: 161].

Таким чином, спочатку релігійна самозаглибленість, а згодом вивільнення часу в житті все більшої і більшої частини людей поступово призвели до того, що люди почали нудьгувати. І сьогодні, як пише К. Арігунова, нудьгу «називають продуктом постіндустріального та інформаційного суспільства, виокремлюючи декілька характерних причин нудьги: безмір вільного часу або час, який "неможливо вбити", автоматизованість життя, домінування споживчого ідеалу, необмеженість різнопланових, але рівнозначних смислів, брак особистого сенсу» [Арігунова – 2010: 46] тощо.

«Потворна імітація життя» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Та якби нудьга визначалася тільки цими очевидними і здебільшого негативними змістами, то тоді розмови про цей топос могли б ви́кликати не більше, ніж… нудьгу. Однак насправді філософську принаду вона становить передусім через те, що, на думку Л. Свендсена, «нудьга є вельми невизначеним і водночас багатозначним, потенційно складним серйозним феноменом, який об'єднує у собі численні аспекти» [Свендсен – 2007: 10, 16].

У зв'язку із цим хоч «поняття "нудьга" у сучасних людей продовжує асоціюватися із байдикуванням та неробством, втім філософія екзистенціалізму розуміє феномен нудьги в іншому плані. Нудьга розглядається як екзистенціал, подібно до страху, жаху та відчаю» [Арігунова – 2013: 34].

Не дивно, що дослідники ділять нудьгу на два типи. Перший з них називається «ситуативною нудьгою: вона зумовлюється реакцією людини на зовнішні фактори (нудна книга, нудний співрозмовник, нудна розмова). Така нудьга проходить, коли втрачають на актуальності обставини, які її спричинили. Другий тип часто позначається як екзистенційна нудьга. Цей тип пов'язаний вже не із зовнішнім фоном, а із внутрішніми відчуттями самої людини <…> Тут нудьга детермінується втратою інтересу не до конкретної ситуації, а до життя в цілому» [Глєбкін – 2014: 162].

Крім того, на переконання О. Єфремової, «у нудьзі для людини оголюється її нездатність встановлювати такі відносини з навколишнім світом, іншими людьми і самою собою, які могли б емоційно захопити її і пробудити інтерес до творчої діяльності». Щобільше, «нудьга у своєму граничному вимірі переживання доходить до бездушності та порожнечі як всередині себе, так і поширюється на навколишній світ» [Єфремова – 2016: 49].

Завдяки цим характеристикам нудьга, вочевидь, і набуває статус «філософськи значимої категорії» [Арігунова – 2013: 34], внаслідок чого, наприклад, у філософії А. Камю вона трактується як фаталізм, як знання про велич абсолютно індиферентного до нас гігантського, бездушного, безжального вселенського механізму, маючи причетність до якого, ми схожі на неясний, мерехтливий і такий, що проявився, затремтів і зник на лискучому боці цього механізму, відблиск [цит. за Єфремова – 2016: 49].

І. «Кант формулює уявлення про людське життя як про своєрідний маятник, приречений розгойдуватися між стражданням та задоволенням, і нудьга, на його погляд, становить протиприродну зупинку цього маятника на полюсі задоволення».

А. Шопенгауер, навпаки, «суттєво змінює цю трактовку. Якщо у Канта людське життя було, подібно до маятника, приречено

розгойдуватися між стражданням та задоволенням, між пустотою і наповненістю при тому, що нудьга була лише окремим епізодом надлишкової наповненості, то у разі із Шопенгауером вона займає місце одного із полюсів цього безперервного руху. А життя людини у його філософії виявляється вписаним у рамки не між стражданням та задоволенням, а між стражданням і нудьгою» [Корнієнко – 2019: 148].

Ще більш цікавою видається філософія М. Гайдеґґера, який розглядав нудьгу через призму часу і на думку якого «досвід лінійного часу, доступного в задоволенні або стражданні, в досвіді нудьги ніби поглиблюється і стає досвідом циклічного часу, що у ньому кожне нове за́раз неможливо відрізнити від по́тім. Са́ме у такому довго-тривалому, практично зупиненому часі людині і відкривається її справжня сутність, розуміння того, що вона є нічим іншим, як сліпою та безцільною волею, яка ніколи не зупиняється і не втомлюється. Отже, нудьга – це граничний стан, або, якщо скористатися терміном Гайдеґґера, фундаментальний настрій, оскільки якраз у ньому людині відкривається істина про неї саму і про світ» [Корнієнко – 2019: 150; див. про це також Добко – 2020: 292–294; Кретов – 2016: 100–102].

Таким чином, «для Гайдеґґера нудьга – це привілейований фундаментальний настрій, позаяк вона змушує людину вдаватися до роздумів щодо проблематики буття та часу» [Свендсен – 2007: 167; див. також Гайдеґґер – 1983: 148–202].

Ніби вторуючи роздумам М. Гайдеґґера, Й. Бродський, звертаючись 1989 року до випускників коледжу в Дартмуті, заклика́в їх до того, аби вони «цілковито віддалися нудьзі», щоб вона їх «задавила»; аби вони «занурилися, дісталися дна…», оскільки «вона становить чистий, нерозведений час в усій його повторюваній, надмірній, монотонній величній красі. Нудьга [ж бо –] це <…> вікно на нескінченність часу, тобто на [нашу] мізерність у ньому... Ти не вічний, – говорить <…> час голосом нудьги, – і що б ти не робив, з моєї точки зору, все це намарно...» [Бродський].

Проте з наведеними філософськими закликами навряд чи погодився б один із протагоністів-оповідачів роману Олеся Ульяненка

«Син тіні» і водночас схильний також до мудрувань професійний найманий вбивця на прізвисько Кловський, що, вчергове переживши разом із Лізкою смертельну небезпеку, ствердив таке: мовляв, «все непостійне в людині. Тому вона так часто плює на небо, що воно на місці, що воно непорушно стримується, що воно завжди нудне і стабільне» [Ульяненко – 2013 (1): 225]. А якщо взяти до уваги, що це була реакція на істерику тієї ж таки Лізки, яка «кричала, щоб [Кловський] її зараз, ось зараз, тут трахнув, бо вже ніколи її не отрима[є], бо вона віддається на все життя на олтар пану Блоху», а потім «покривила губи і по хвилині сміялася» [Ульяненко – 2013 (1): 225], то неможливо не зауважити поєднання у цьому контексті двох топосів, які за узвичаєною логікою поєднуватися не можуть буцімто із самої засади.

Зрештою, хоч, на думку Кловського, «ілюзія тільки підсилює отруйність нашого життя» [Ульяненко – 2013 (1): 225], однак, будучи репрезентованою в літературному дискурсі, це са́ме словесно-образній ілюзії до снаги синтезувати у короткій фразі найсуперечливіші поняття, феномени чи топоси. Принаймні в іншому романі – «Знак Саваофа», знаходимо вже не на одній сторінці, а в одному короткому реченні, як Миколай – дорослий коханець однієї із героїнь – «реготнув, зиркнув на Ілону знудженим поглядом, і в його очах ледве-ледве забігали хтиві хитрі іскри» [Ульяненко – 2013 (2): 94].

«Життя – велика розвага» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

У наведених прикладах топос нудьги поєднано із топосом сміху, а все це разом оздоблено ще й сексуальними мотивами. Втім про сексуальну проблематику і її різноманітні аспекти йшлося вже у попередніх розділах актуального дослідження, а тому варто насамперед зосередитися на кореляції топосів нудьги та сміху. Тим більше що, по-перше, відповідно до стереотипних уявлень про літературну спадщину письменника він є радше «співцем» нудьги,

ніж сміху, а по-друге, у його творах топос сміху тільки подекуди протиставляється негативним сторонам буття. Як-от у романі «Дофін Сатани», у якому «Ангел», що з'явився в уяві Івана Білозуба, «сміявся, відходячи у холодну безодню всього навколишнього, і тільки тоді Іван побачив перед собою всю бридоту, гидь навколишнього світу».

Натомість здебільшого топос сміху дається взнаки у найрізноманітніших ситуаціях і характеризується як «явище унікальне, багатогранне» [Гайнулліна – 2013: 38], зокрема, через свої численні модифікації. Це перший – формальний – чинник, за яким ці топоси виявляють глибоку схожість між собою. Другий чинник – змістовий – визначає стосунок до страждання і взагалі буттєвого неблагополуччя, симптомом якого є нудьга і протидією до якого виступає сміх та його похідні.

Почуття комічного, пише, Л. Амір, не тільки народжується від страждання, але й пом'якшує останнє. Воно дає сили людині витримувати це страждання, що є передумовою вибору на користь більш високого рівня страждання [Амір – 2014: 90]. Як це пояснює Т. Оден, комічне передбачає біль за вічністю; комічне об'єктивізує та трансформує страждання шляхом кардинальної зміни перспективи [Оден – 2004: 31; див. про це Столяр – 2018: 174].

Щобільше, на думку Д. Гайнулліної, «сміх сприяє переосмисленню реальності, звільненню від формалізму, косності соціального життя» [Гайнулліна – 2013: 36]. У працях, які належать до так званого «кола Бахтіна», сміх характеризується як такий, що звільняє «від серйозності життя» [Бахтін – 2000: 30, 141]. Крім цього, М. Бахтін вважав сміхову культуру ефективною для протидії залякуванню людей [Бахтін – 1990: 47, 56]. Також сміх розглядався ним як реакція на догматичну монологічність та авторитаризм офіційної культури [Бахтін – 1990: 6–7].

А. Бергсон пов'язував критичний сміх з періодом, коли ідеологеми починають набридати своєю статичністю та залишають більшість людей байдужими до їхнього змісту [Бергсон – 1992: 99].

А його коментатор Р. Форд стверджував, що сміх для А. Бергсона був не просто засобом виправлення негнучкості ізольованої людської істоти за умови відсутності співчуття до предмету сміху, але й сплеском природної, життєвої енергії, одним із найсуттєвіших її виявів у площині соціального буття [Форд – 2018: 175–176]. Сміх розумівся ним як вимога самого життя, коли люди ставлять під сумнів сталі, зашкарублі суспільні форми й у такий спосіб виражають прагнення творити нові, більш життєздатні й гнучкі форми. Сміх є повстанням, що має людські масштаби, але більш глибоке, природне коріння [Форд – 2018: 177]. А, на думку М. Столяр, «жартує самé життя» або, «іншими словами, комічне – це дія життя, яке виражає себе через сміх». І «тому Бергсон уникає дефініції комічного, яке [є] для нього так само складн[им] й невичерпн[им], як і життя» [Столяр – 2020: 211].

Своєю чергою, М. Каган вбачав безпосередній зв'язок між сплесками сміхових практик та періодами обмеження свободи слова [Каган – 2002]. А Ф. Бейзер, характеризуючи філософську спадщину маловідомого, але надзвичайно цікавого німецького філософа XIX ст. Ю. Банзена, пише про те, що, на думку останнього, єдино можливий перепочинок в суцільних стражданнях дає гумор, адже тільки сміх піднімає людину над стражданнями, якщо вона здатна чесно подивитися на цей світ як на світ жахливий [Бейзер – 2018: 114].

Аби підсумувати запропоновані вище розвідки, варто скористатись ємним визначенням Л. Амір, за яким «сміх – це реакція на дисгармонію, на інконгруентність, тобто на заблудження» [Амір – 2014: 69–70], позаяк, за О. Гомілко, «*інконгруентність*, що означає невідповідність сподіванню (тілесному чи ментальному) щодо того, яким об'єкт *мав би бути*, посутньо визначає природу стимулу сміху» (курс. авт. – О. Г.) [Гомілко – 2020: 47].

Якщо ж транспонувати усі ці, а також попередні теоретичні положення на твори Олеся Ульяненка, то можна легко пересвідчитися у їхній відповідності і ґрунтовності.

«Перепустка від сірчаної безодні» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Так, у романі «Хрест на Сатурні» майже у той самий період свого життя матір – Анна, і її друга дитина – Світлана, потерпають через нудьгу. Причому Світлана радше комизиться просто через те, що, опинившись на відпочинку неподалік від Києва, вона змушена давати собі раду із заздрістю «провінційних крутих», на тлі яких вона «виглядала у своїй сукні Vivian Westwood чи не справжньою аристократкою» [Ульяненко – 2004 (1): 69]. Звісно, те, що «життя видавалося Анні нудним та одноманітним» [Ульяненко – 2004 (1): 65], мало більш вагомі причини, але важливо, що і ці причини теж лежали у суспільній площині.

Врешті-решт, основний конфлікт роману, який зумовив розгортання його змісту, виявився дотичним якраз винятково до суспільної сфери, попри те, що його підґрунтя становила чисто біологічна колізія, пов'язана із тим, що головні герої покохали один одного, будучи рідними братом і сестрою. Таким чином, вони вдалися, не підозрюючи цього, до інцесту, спричинивши народження і смерть свого маленького сина через гемофілію.

Показово, проте, що у цьому романі сміх лунає тільки одного разу, тільки на початку оповіді і тільки тоді, коли перед тим, як у неї вкрали синочка-немовля, Анна завітала до своєї «єдиної подруги» [Ульяненко – 2004: 4] Елі, яка на тоді працювала у перукарні «Чарівниця» і яка «трус[ила] від беззвучного сміху рудою кучмою волосся» [Ульяненко – 2004: 6], «щось тихо запиту[ючи] у [випадкової] жінки» [Ульяненко – 2004: 5] – клієнтки.

Тож, либонь, і справді неможливо жартувати із життям, якщо це, навпаки, життя жартує із людиною. Відтак Анна обрала інший спосіб на бунт та повстання, і після втрати свого первістка та «місяця відлюдництва розбила ікону, що стільки років висіла у маминій спальні. Встала зранку <…> й з усього маху гупнула іконою об підлогу. Тільки і сказала:

– Нема тебе. Якщо ти такий лютий, то тебе нема» [Ульяненко – 2004: 8].

Про жарти життя над людиною йдеться, вочевидь, і у романі «Дофін Сатани», «спусковим гачком» щодо розвитку сюжету якого стала поява у свідомості Івана Білозуба «Ангела», який спонукав протагоніста до першого масового морду і який при цьому, зокрема, «засміявся, холодно і жорстоко».

Зрештою, сміх, який, хоч і не часто, але все ж таки подекуди звучить на сторінках цього твору, має здебільшого са́ме такий, сказати б, зворотний, чи то пак збочений, штиб. Про це свідчить й епізод, у якому Білозуб згадує, як до його матері, коли він був ще малим, «чоловіки приходили, а йому говорили, що про все він дізнається пізніше, що він теж таким буде, коли підросте. І всі вони сміялися, якось всі однаково дивилися повз нього або ось так, наче його не існувало взагалі, а тільки красиві осінні пейзажі за вікнами і якась від того незрозуміла тоска».

Буцімто несподівана поява у наведеному контексті суржикового еквівалента російського синоніма до слова «нудьга» тільки підкреслює якраз невипадковість запропонованих вище передбачень щодо глибинної кореляції між досліджуваними топосами.

Разом з тим якщо спробувати більш докладно інтерпретувати цю ситуацію, то зміст їхньої взаємодії у наведеному прикладі полягатиме у тому, що маленький свідок сексуального задоволення, за яким приходили до Марії ці чоловіки, через свою присутність зумовлював трансформацію пересічного тілесного акту спочатку в суспільну, а потім майже миттєво в онтологічну площину.

Точніше, в онтологічну безодню, оскільки те, що за спільною згодою відбувається між дорослими чоловіком та жінкою, завдяки їхній мовчазній домовленості має цілком прийнятний вигляд. Однак коли цю «змову» дорослих розриває навпіл поява між ними дитини, то сексуальна втіха, заради якої вони прямують назустріч одне одному, не просто втрачає будь-який сенс, а й взагалі вражає їх усвідомленням якраз свого «граничного стану», подолати який вони намагаються сміхом.

Втім сміх за таких обставин є не надто вдалим або ж і зовсім непридатним засобом, бо його використовують за хибною аналогією. Адже тут не йдеться про жодну інконгруентність, позаяк цим чоловікам і до цього моменту не бракує розуміння, за яким кохатися із жінкою фактично у присутності її маленького сина – вчинок, який навряд чи вартує кінцевого розкошування.

Про хворобливий характер сміху йдеться і в іншому спогаді протагоніста роману. Цей спогад актуалізується через претензію чи навіть звинувачення, з яким Білозуб звертається до своєї колишньої вчительки з інтернату, запитуючи її про те, «чому? Чому [вона] найбільше з [нього] сміял[а]ся у школі; чому [вона] дозволил[а] [його] зґвалтувати Шестєрову? <…> [І] чому весь час [вона] виставлял[а] [його] на посміховисько…»

Коментуючи погляди українського філософа В. Табачковського І. Нікіфорова пише про те, що, на його переконання, «сміх є засобом творіння добра, простору для людського волевиявлення, шпариною, яка необхідна для вільного дихання при умовах, що унеможливлюють акти проявлення творчої потенції як протистояння системі, суспільству, законам загального співіснування» [Нікіфорова – 2013: 9].

А сам мислитель в одній зі своїх статей, вміщених у збірник наукових праць з філософії та філології «Δόξα/Докса», який протягом вже майже двадцять років видається Одеським національним університетом ім. І. І. Мечникова і міським науковим товариством «Одеська гуманітарна традиція» та присвячується переважно проблематиці сміху, – отже, В. Табачковський зазначив, що «сміх – то особливий вияв екстатичності людської істоти, він засвідчує міцну вітальність свого носія» [Табачковський – 2003: 146].

Тож у контексті питань, що їх ставить Білозуб беззахисній жінці, яку він згодом вбиває у бузувірський спосіб разом із її малолітніми дітьми, «дівчинк[ою] семи років і хлопчик[ом] трьох», говорити про «вітальність» сміху навряд чи доречно.

Варто згадати, натомість, позицію Ж. Батая, що в одній зі своїх фундаментальних праць «Внутрішній досвід» сформулював парадоксальну тезу, за якою «всезагальний сміх має на думці відсут-

ність справжньої туги, проте ніщо, окрім туги, не зможе народити сміх» [Батай – 1997: 182].

Якщо визнати рацію за опінією Ж. Батая, то сміх може виступати не тільки, як, наприклад, за Ф. Ніцше, спосіб «утвердження життя в його повноті, включаючи потворні та дисгармонічні аспекти існування» [див. Маєр – 2018: 156], а й становити наслідок «туги», чи то пак нудьги.

«…Доживаючи сни і дні під цим сонцем» (Олесь Ульяненко. «Там, де Південь»)

У цьому ж романі зустрічається і ще один вкрай суперечливий варіант сміху, інтерпретація якого становить надзвичайно складну проблему. Йдеться, зокрема, про епізод, у якому Білозуб під час свого першого злочину, вже вбивши трьох чоловіків і відсікши їм голови, «смачно попоїв, рвучи м'ясо міцними білими зубами, потім поставив чайник і звернувся до жінки, що дрімала, звісивши по-курячому голову на тендітній шиї: "Піди принеси…" – "Що?" – "Чоловіка принеси… Та не всього, – він добродушно сміється. – Тільки голову…" – і він знову заливається осяйною білозубою усмішкою. Жінка кричить».

Жахливо-збочений зміст цього епізоду не викликає жодних сумнівів, але якщо відволіктись від макабричних деталей, то за зовнішніми ознаками, враховуючи при цьому образ людини, яка сміється, і зважаючи на приналежність Олеся Ульяненка до української літературної традиції, певно, «можна виокремити бароковий та необароковий сміхові дискурси ярмарку, свята, весілля, що включають таку базову тріаду тем, як бійка, бенкет та любовний сюжет» [Столяр – 2020 (1): 88].

Проблема, однак, полягає у тому, що бійку в романі «Дофін Сатани» замінено на жорстоке вбивство, бенкет – на напівтваринне поглинання їжі тим, хто цілком по-хижацьки захопив чужу територію, а любовний сюжет – на довготривалий сексуальний ґвалт і вбивство жінки, яка опинилася під повною владою особини, що

освячувала все це дійство сміхом, який традиційно, ще з часів Аристотеля вважався винятково людською здатністю [див., наприклад, Єлушич – 2014: 54; Черняк – 2014: 144 тощо], а також «невід'ємною частиною людського життя, екзистенціалом, що виражає корінну сутність його [сміху] буття в культурі» [Черняк – 2014: 140].

Натомість на іншому полюсі обраної для аналізу дихотомії топосів ситуація виглядала і зовсім безнадійно, бо там тривало «нудотне швидкоплинне життя за вікнами», внаслідок чого тимчасова коханка Білозуба «Олька пила червоне вино, дивилася тихцем порнофільми, бо Іван забороняв, і лаялася від нудьги». Пізніше його коханець «Річчі занудьгував» теж. І хоча «Івану подобалося бачити Річчі нудьгуючим», однак і «його нудило і крутило від бездіяльності».

Та найбільш виразно ця приреченість далася взнаки у разі із Кометою – трагічним персонажем, якого радянська каральна система звинуватила у частині злочинів Білозуба і стратила просто через те, щоб скарати за ці злочини хоч кого-небудь.

З одного боку, «Кометі <…> нудило, було чужим, і скоро він відверто зневажав те товариство, де кілька десятків років уря́д добивався незрозумілого визнання», і «обивателя, що міряв життя глупими днями, безпросвітною п'янкою, гульнею та виталищем велетенського, як пиріг з пап'є-маше на майданах під час <…> вічних свят і карнавалів, власного безпутства».

А з іншого – «спочатку він приходив до порожніх церков і слухав, як правилося, потім [і] це йому обридло [та] видалося нудним, геть полишеним змісту, за винятком, коли читали Євангеліє».

Таким чином, екзистенціал нудьги, репрезентований у такий спосіб, ніби дорівнює не філософському, а пересічному розумінню цього топосу, і через це делегує свій значеннєвий потенціал топосу сміху, який за таких обставин набуває здатності виражати не тільки і не стільки вітальність чи, тим більше, утверджувати життя, скільки ставити питання руба про його сенс. І про людину як таку – зокрема, про мотиви її вчинків і про те, чи вона здатна здолати саму себе.

«Вершина несмаку і декадансу» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Відтак можна стверджувати, що актуальність набуває ще один – філософський – чинник, спільний як для топосу нудьги, так і для топосу сміху, позаяк «сміх постійно нагадує про безпорадність людини перед власною чуттєвою спонтанністю» [Гомілко – 2020: 41] так само, як і «нудьга становить рушійну силу величезного числа людських вчинків – як позитивного, так і негативного штибу» [Свендсен – 2007: 53].

Йдеться, тобто, про різні шляхи, якими репрезентована в художньо-образному дискурсі творів Олеся Ульяненка людина прямує до однієї мети. Зокрема, «почнемо від самого початку, а можливо, трохи пізніше, бо хронологію падіння, траєкторію, а справедливіше, нудоту життя кожної людини тяжко означити, – це все одно, що претендувати на опозицію до Всевишнього» [Ульяненко – 2013 (2): 54–55].

Підвищення статусу окресленої проблематики за рахунок введення у дискурс роману «Знак Саваофа» божественного начала з огляду на назву твору і його тему є цілком виправданим. Водночас це накладає і зумовлює підвищені вимоги та очкування від такого дискурсу, оскільки події, які розгортаються у Соснівці і навколо неї, з пересічного і повсякденного людського клопоту перетворюються на діяння, освячені високою присутністю.

Проте, як виявляється, останній фактор фактично жодним чином не здатен вплинути не тільки на земне, а й на тотально *при*землене існування персонажів роману, серед яких тільки деякі одинаки намагаються хоча б поставити питання стосовно буттєвих перспектив.

Натомість більшість з тих, хто населяє цей роман так само, як і Андрій Побіденко на прізвисько Лямур, «віддава[ли]ся нудотній порожнечі» [Ульяненко – 2013 (2): 12]. Це стосувалось і матері Ілони, «яка здебільше від нудьги, щоб не кинутися в довгу чергу коханців, займалася вихованням доньок» [Ульяненко – 2013 (2): 61].

І власне – самої Ілони, яка «подалася навчатися до Парижа. Але невдовзі повернулася з виглядом нудьгуючої атеїстки, заскоченої психічною депресією. Принаймні на півроку вона собі вигадала розвагу» [Ульяненко – 2013 (2): 70]. І навіть – її коханця-наставника Миколая, який на позір виглядав більш, ніж життєрадісним достойником, а насправді ще «упертіше [за інших] шукав виходу з тієї чорної нудьги» [Ульяненко – 2013 (2): 155].

А що вже говорити про «знудьгованих соснівських мужиків» [Ульяненко – 2013 (2): 246], точніше про «вс[ю] Соснівк[у], 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» [Ульяненко – 2013 (2): 164].

Важко не зауважити в останньому наведеному періоді очевидну насмішкувату інтонацію наратора, який не приховує свого відверто іронічного ставлення до персонажів зображуваного ним світу. Тому й недивно, що зміст аналізованого твору визначається як станом всеохоплюючої нудьги, так і активним використанням сміхового начала. Однак це начало задіяно у двох його різновидах.

Про перший різновид, пов’язаний із іронією, щойно було згадано, і до цього треба додати лише, що ці глузливо-критичні інтенції реалізуються на різних рівнях, у тому числі і сюжетно-композиційному, який, зокрема, визначає присутність у романі представників духовенства, тобто тих, хто репрезентує на землі – і на землі Соснівки теж – вищу силу, чи то пак божественне начало. Втім іронічний штиб зображення цих, наділених різними священними санами добродіїв зумовлює переосмислення не тільки їхньої ролі, а й ролі власне Саваофа, під знаком якого, як про це свідчить назва роману, відбуваються описувані у творі події.

Не в останню чергу через ці причини й інший різновид сміху, який реалізовано під «Знаком Саваофа», попри свій, на загал, позитивно-життєствердний вимір, набуває виразно суперечливого кшталту.

Так, найчастіше дзвінкий, вітально-стверджувальний сміх лунає у цьому романі тоді, коли деякі його персонажі переживають радість, спричинену сексуальними чи принаймні еротично наснаженими стосунками.

Тож «безтурботно, легко і весело» [Ульяненко – 2013 (2): 38] сміялась на першому побаченні з Андрієм Побіденком Ілона.

«Просто сміялися, сміялися просто так» [Ульяненко – 2013 (2): 60] Ілона разом зі своє сестрою і тоді, коли якось «вони зазирнули у вікно», і побачили, як гість їхнього батька, «генерал Паша, лежав на дивані й мастурбував з зачарованим виглядом гордого обличчя» [Ульяненко – 2013 (2): 59].

У дещо іншій ситуації Ілона виявилася причетною до сміху і тоді, коли перукар-гомосексуал Вучєтіч «упевнено голив їй лобок, під пахвами, розповідаючи всі столичні плітки, а вона раз від разу, зазивно сміючись, щипала його за круглі сідниці, обтягнуті червоними шовковими шароварами спортивного крою», і жартома пропонувала йому покохатися. У відповідь, теж кепкуючи, «Вучєтіч вертів задом, роздвоюючи половинки, закочував дурашливо очі, висолоплював довгого червоного язика <…> і вони разом [] сміялися» [Ульяненко – 2013 (2): 188].

Періодично сміється і Аліса, несподівана коханка Принца Дакарського, себто батька Андрія Володьки Побіденка, що через неповноліття дівчини відчуває зрозумілий неспокій, через який він навіть пропонує їй «побратися». Але у відповідь «сміялася вона, мотнувши головою і розсипавши іскри вогняного волосся» [Ульяненко – 2013 (2): 125].

Врешті-решт, у декількох епізодах, коли його у лікарні відвідує монашка «Юлія, двадцяти років, з чорним як смола волоссям, фіолетовими, чистими, завжди додолу очима» [Ульяненко – 2013 (2): 231], і один із небагатьох порядних персонажів роману «Лаврентій, ляскаючи долонями по колінах, сміється, і радощам його, здається, немає меж» [Ульяненко – 2013 (2): 242].

Разом з тим необхідно зазначити, що наведені приклади радісного сміху справляють суперечливе враження, зумовлене двозначністю представлених у цих епізодах колізій. Причому справа не тільки і не стільки у тому, що кожен з них корелює із сексуально-еротичним підґрунтям, а у тому, що цей зв'язок кожного разу спотворюється різноманітними сумнівними обставинами.

Внаслідок цього радість від першого «дорослого» побачення Ілони та Андрія, попри те, що «після третього разу вона почала кричати, звиватися <…> кусала його губи, плечі, щось шепотіла, а очі взагалі розплилися в каламутному жовтому світлі», – отже, радість ця радикально змінюється, а тому коли «Ілона затихла», то «зайнялася сміхом, єхидним, злим» і до того ж детермінованим аж ніяк не ревнощами стосовно власне Андрія – йшлося ж їй бо про зовсім іншу особу.

Ще менш придатним для легітимації сміху є тло, пов'язане із мастурбацією «генерала Паші», з формальним розбещенням Побіденко-старшим неповнолітньої Аліси чи хоч і з невинним, а проте з цілком очевидним фліртом попа-розстриги з монашкою Юлією. Так само із засади цнотливим, але водночас очевидним цинічним несмаком виглядають і жарти Ілони з Вучєтічем.

Отже, навіть сміх, який безпосередньо номінується як сміх радісний та веселий, за умови його достеменного розгляду виявляється більшою чи меншою мірою сміхом спаплюженим та неавтентичним, здатним заперечувати нудьгу лише номінально.

Цей висновок підтверджує і аналіз інших творів Олеся Ульяненка, позаяк і в них дається взнаки позірність протиставлення буцімто антиномічних топосів.

«У повітрі карнавалу пахло смаленим» (Олесь Ульяненко. «Квіти Содому»)

Зокрема, у романі «Син тіні» сміх, який подекуди зринає зі сторінок цього твору, навіть не намагається вдавати із себе вияв радості чи щастя.

То відповідно до щиросердних зізнань Лізки «причина [її] ідіотського сміху» полягає у тому, що «пам'ять у [неї] спрацьовує тільки тоді, коли виникає чиєсь обличчя, що нагадує якогось біса попереднє життя. Не загробне і не таке, про котре базікає обкурений анашею Кловський» [Ульяненко – 2013 (1): 61].

То «якось [їй] довелося чути балачку з начальником вокзалу: "Ти що, Блоха, оце говном вирішив торгувати... Так я тоже хочу говняних грошей..." – і він сміявся». І цей прохідний епізод, можливо, нічого не вартував би, якби Лізка не підсумувала його максимою у стилі чи то Діогена Лаертського, чи то Фрідріха Ніцше, мовляв, «історія завжди перетворює купу лайна на вічний еліксир молодості» [Ульяненко – 2013 (1): 74].

То колишній американський конгресмен Герман Нейман, який опинився у вирі подій, пов'язаних із оборудками Блоха і його банди за участю численних «радників президента» та інших зацікавлених можновладців, щиро зізнається, що «ця мілкота, [яка] називала себе правителями, керівниками держави, спочатку викликала у [нього] зачаєний і тихий сміх без злоби». А крім цього, він засвідчує, що «іноді <…> чув, як їхні дуті знаменитості, з ослячою претензією на світове визнання, гидили, лаяли і сміялися з найбільшого свого національного поета» [Ульяненко – 2013 (1): 151].

Натомість сам пан конгресмен відзначився тим, що, «лежачи на ліжку з прекрасною і чарівною жінкою, не боячись собі в цьому зізнатись, [він], 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, — [і] це стало таким простим, банальним, але водночас суттєвим, що [він] тихенько і щасливо розсміявся» [Ульяненко – 2013 (1): 183].

І на додаток Кловський, знайшовши Лізку в обіймах того ж таки конгресмена, «усміхнувся, але якось у себе, наче усвідомлюючи, вловлюючи невідоме, зовсім інакше почуття, з гіркотою переконуючись, що воно ніколи не вживеться з його розумінням світу, з якоюсь гибельною утратою», однак замість красивого жесту «він поволі продовжував подорож пальця далі, ткнувши пупа, а затим запустив долоню між ноги, підвів голову і зовсім розв'язно заіржав у обличчя Лізці» [Ульяненко – 2013 (1): 189].

У жодному із наведених прикладів сміх неможливо інтерпретувати як «могутній противажіль відчаю, світоглядному песимізмові, культивуванню людської неспроможності». Не має також жодних підстав вважати, що «він приборкує те, чого людина не в змозі подужати: абсурдність життя, спряженість життя та смерті» і що «вивільняє від безвихідних ситуацій» чи «дозволяє бачити “святковий аспект” світу». Щоправда, можна погодитися з твердженням, за яким «через сміх відкривається “друга правда” та “друге одкровення” про світ», але це «друге» навряд чи має стосунок до «особистого порятунку», не говорячи вже «про “антропорятівні” чи “родорятівні” функції цього феномена у різних його модифікаціях» [Нікіфорова – 2013: 10].

Принаймні такі сумніви виникають якщо ґрунтуватися у цих роздумах на творах Олеся Ульяненка, у яких, як-от у ще одному романі письменника «Вогненне око», сміх виконує будь-які функції, крім «рятівних».

Ось «злидоті зазвичай стало вештатися біля тієї лавки, де, підібгавши ноги біля батареї опалення, витягував марення з дитинства, віддаючись на поталу місту» Родик. І «злидарям смакувало <…> за розвагу повторювати уривки фраз, коли з посинілих губ Родика зрива[в]ся щасливий сміх, а вони той сміх повторювали, передражнюючи тріскотливими шпаками. А ще посипали йому, сплячому, голову вошами, що задля розваги поназбирували в металеві бляшанки з-під “Нескафе”» [Ульяненко – 2013: 72–73].

Ось «чоловік», який «має прізвище Любомир. Він виливає слова. Його сміх підтримує, захоплює, проводить вас між заплутаними лабіринтами слів, посилає далеко, щоб не поверталися, а насамкінець, точніше, перед тим – підтяг[ує], висмокт[ує] до краплі» [Ульяненко – 2013: 186].

І тільки «річка перед очима Гуго милостиво розпрямлялась, проносила на собі білі лайнери, широкі борти з написами невідомою мовою сліпили очі роботягам, – там лопався срібними звуками сміх повноногих дівчат, розбурханих пристрастю, шипучим червоним вином і танко́м» [Ульяненко – 2013: 220].

Врешті-решт, сміх становить підмурівок вже не окремих епізодів, а останнього завершеного роману Олеся Ульяненка «Перли і свині» в цілому. Щобільше, у цьому творі майже немає згадок про нудьгу, за двома винятками, коли у ситуації смертельної небезпеки головному герою на прізвище Лісовські здавалося, що його кохана Рита «зараз віддавала кислою нудьгою вчорашнього празника» [Ульяненко – 2015 (1): 37], і коли той самий протагоніст-оповідач згадує «нудьгуючих сановників» [Ульяненко – 2015 (1): 149] острова Панагії.

Крім цього, не тільки сюжетні колізії роману поступово трансформувалися на фантасмагоричні описи кумедних зооморфних істот, які мешкали на невірогідних островах, а й уся метафорична структура оповіді не залишала ані найменших сумнівів щодо авторських інтенцій, внаслідок яких, наприклад, «у небі кольору сардоніксу тремтіли зірки, наче задки шершнів над високою стеблиною велетенської красивої квітки» [Ульяненко – 2015 (1): 36]. Або «король засміявся, і засміялися всі разом, навіть потовчений, з виряченими очима, побитий парламентський працівник радісно підпукував своїм гузном» [Ульяненко – 2015 (1): 122].

Не обійшлося у цьому контексті і без сексуальних мотивів, а тому «коли [Лісовські] входив у [Риту], [то] дракончики сипали [їм] на спини і сідниці різноколірне листя, прохолодне і ніжне. [Дракончики] безугавно тріщали, але це ще більше збуджувало [коханців]. Рита піднімалася, набирала у пригорщі цього квіту і вертілася, посипаючи себе всю, сміючись дзвінким зазивним сміхом» [Ульяненко – 2015 (1): 151].

Необхідно також зазначити, що основна частина цього твору закінчується епізодом, у якому загадковий «чоловік у сірому пальті» якось «вийшов із шинку, покрутив ручку і щез, разом із шинком і островом, на якому <…> мешкав» [Ульяненко – 2015 (1): 183] протагоніст-оповідач Лісовські.

Отже, це зникнення ще і у такий спосіб посилює сміховий потенціал роману, зміст якого оздоблено згадкою про Третю світову війну, що, будучи війною атомною, за замовчуванням ніби взагалі елімінує також і можливий об’єкт нудьги.

«Близькість смерті
надає життю неповторності»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

У зв'язку з цим постає питання про те, який тоді інший сенс може мати топос сміху, якщо він корелює із топосом нудьги, але при цьому спрямований не тільки і не стільки на репрезентацію радості, скільки чи не на тотальне її заперечення?

Частково на це питання можна відповісти, скориставшись ідеєю Й. Догнала, який вважає, що сміх «становить свідоцтво повного розриву між героєм та його оточенням» [Догнал – 2019: 46]. Це, безперечно, цікава думка хоча б тому, що у раніше актуалізованих та цитованих розвідках йшлося переважно про інтеграційний, об'єднавчий потенціал сміху.

Однак проблема полягає у тому, що якщо цих міркувань цілком вистачає для з'ясування локальних взаємин між персонажами, то її аж ніяк не достатньо для того, аби пояснити причини відносин, що детермінують глобальні катастрофи типу тих, які змальовано у романі «Перли і свині», а, взявши до уваги рації з попереднього аналізу романів Олеся Ульяненка, і усієї його творчості взагалі.

Тому більш доречним щодо пояснення цих катастрофічних кореляцій видаються висновки, що їх дійшов у тракті своїх досліджень О. Козинцев, який передусім констатував, що «усі спроби редукувати сміх до емоції, конкретно – до радості, виявилися безуспішними» [Козинцев – 2010: 121], і на цій основі він запропонував відмінну від традиційних концепцію сміху.

На його думку, «сміх – це прояв не емоції, а інстинкту ігрового негативізму, властивого не лише людині» [Козинцев – 2010: 121], і са́ме тому «один тільки сміх намагається бунтувати проти культури та <…> залишається виявом ігрового бунту, навіть будучи включеним у культуру» [Козинцев – 2010: 122].

Щобільше, на переконання цього автора, сміх становить спосіб на пародіювання «у процесі рефлексії суб'єкта як родової істоти» «мови, ритуалу, серйозного мистецтва та серйозної гри», чим,

зрештою, і пояснюється неодноразово відзначена “антропологічність” комічного, його виняткова спрямованість на людину і створювані нею культурні форми» [Козинцев – 2013: 157].

Таким чином, підсумовує О. Козинцев, сміх виражає «не ставлення людини до світу і до іншої людини, а її ставлення до власного ставлення, яке змінюється у часі», позаяк «“Іншим” у цих метастосунках є сам суб’єкт, що перебуває на іншій стадії розвитку – індивідуального, історичного і, вірогідно, також еволюційного» [Козинцев – 2013: 157].

Якщо ж транспонувати ці ідеї на зміст роману Олеся Ульяненка «Перли і свині», а також – ширше – на усю його творчість, то можна дійти висновку, за яким історія написання цих книг репрезентує водночас і становлення письменника, що через зображення нудного світу, як світу, який потребує відповідних рефлексій, поступово приходить до художньо обґрунтованого в останньому завершеному романі парадоксального переконання.

Тож за цим переконанням він, ніби знудившись таким довготривалим зображенням неоковирного і злого людського світу, вдається до тотальної, чи то пак фантасмагоричної, пародії, у якій висміює все, що тільки можна висміяти – політику, релігію, культуру, літературу і т. ін., тобто людську цивілізацію у цілому.

Втім ще один парадокс полягає у тому, що наслідком цього тотального осміяння стає не деструкція та руйнація, подібно до наслідків тієї ж таки Третьої світової атомної війни, а результат прямо протилежний.

Зокрема, на думку О. Козинцева, «сміх продовжує чинити спротив спробам людей використовувати його в якості знаряддя протистояння та роз’єднання» [Козинцев – 2007: 234], і тому можна висловити припущення, що фантасмагорична сміховинність останнього роману Олеся Ульяненка слугує його літературному примиренню з тим, з чим впродовж багатьох років свого особистого і письменницького життя митець погодитися не міг і з чого він так наполегливо намагався виокремити хоч якийсь прийнятний та логічний сенс.

ПІДРОЗДІЛ 3.6.
ТОПОСИ ВІДЧАЮ ТА НАДІЇ

«...Один день
хоронить у собі інший. Життя проходить»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

«Яке суспільство і яку людину ми можемо знайти у 2000 р. за умови, що ядерна війна не зруйнує людство до того часу?» [Фромм – 2005: 49] – задає у своїй книзі «Революція надії» Е. Фромм риторичне питання, а Олесь Ульяненко ніби відповідає на це питання своїм романом «Перли і свині». Адже цей твір розпочинається власне з того, як 20013 року «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 – 2015 (1): 4].

Втім закінчується роман доволі обнадійливо через те, що хоч «Європа [і] задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко вже набирала темпи» [Ульяненко – 2015 (1): 183]. Разом з тим така буцімто оптимістична відповідь навряд чи сподобалась би німецькому філософу, оскільки редукований зміст основної історії, вміщеної між двома процитованими уривками, полягає у тому, що війна стала наслідком звиродніння людства такою мірою, порівняно з якою навіть динозаври й інші монструозноподібні зооморфні істоти виглядають як справжні янголи.

Натомість з іншим твердженням Е. Фромма стосовного того, що «другим визначенням людини може бути homo esperans – людина, яка сподівається», вочевидь, можна погодитися, бо, на його переконання, здатність «сподіватися становить сутнісну умову буття людини». І, навпаки, «якщо людина відмовилася від будь-якої надії», то це означає, що «вона увійшла у ворота пекла –

знає вона про це чи ні – і знехтувала своєю власною людяністю» [Фромм – 2005: 79].

Тож і на думку цитованого вище мисленника, а також інших авторів, зокрема, Т. Фадеєвої, топос надії «як один з найважливіших екзистенціалів <…> виражає фундаментальну характеристику нашого життя» [Фадеєва – 2015: 179]. За Н. Ростовою, цей топос «належить до грона онтологічно важливих констант людського існування» [Ростова – 2010: 41]. В. Капітон пише про те, що «надія становить найважливішу складову людського життя разом із вірою, любов'ю та смертю» [Капітон – 1992: 69]. А В. Лабунська стверджує, що «надія є універсальним, глобальним, загальнолюдським феноменом, який надає сенс життю» [Лабунська – 2011: 15; див. про це також Муздибаев – 1999: 18].

Крім цього, як вважає Т. Фадеєва, шуканий топос «є одним із факторів оптимістичного світовідчуття людини, [який] допомагає позитивно налаштуватися на майбутнє, утворюючи [при цьому] перешкоду руйнівному впливу на психіку відчаю і безнадії» [Фадеєва – 2015: 179].

Відтак буде цілком логічним звернутися насамперед до розгляду топосу відчаю, якому топос надії здатен протистояти так гідно і домінантна присутність якого у художній спадщині Олеся Ульяненка на позір не викликає жодних сумнівів. Тим більше що, за обґрунтованою думкою Е. Лассан, на «зв'язок між надією та відчаєм неодноразово вказувалося у [численних] текстах культури» [Лассан – 2002], а тому «неможливо говорити про категорію відчаю відокремлено від категорії надії» [Кононова – 2010: 142].

«Тут розкидав общипані крила відчай» (Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Отож, за словами О. Кононової, «категорія відчаю так чи інакше завжди була присутньою у рефлексивних намаганнях людини осмислити саму себе». Натомість «власне у філософський обіг термін цей було запроваджено данським мисленником Сереном

Кіркеґором» [Кононова – 2010: 142; див. про це також Зайцева – 2008: 36; Зайцева – 2012: 66; Ліфінцева – 2010: 52 тощо] у його книзі «Хвороба до смерті».

Зокрема, якщо оминути релігійну складову, притаманну роздумам С. Кіркеґора, то, на його переконання, «відчай, ця хвороба Я, є "смертельною хворобою"», а «зневірений – це хворий до смерті», позаяк «більш, ніж будь-яка хвороба, ця хвороба спрямована проти найблагороднішої частини істоти; однак людина не може від неї померти». Парадокс, власне, і полягає у тому, що «смерть не виступає тут межею хвороби, вона служить радше безмежною межею», адже «сама смерть не може врятувати нас від цієї хвороби, оскільки хвороба у цьому разі зі своїми стражданнями і… смертю – це якраз неможливість померти» [Кіркеґор – 2010: 299].

До того ж цей «філософ структурує можливі образи відчаю, у яких дається взнаки зневірена (свідома і не свідома свого Я) людина: 1 – зневірена і не свідома свого Я; 2 – зневірена і свідома свого Я, але така, що не бажає бути собою; 3 – зневірена, свідома свого Я і така, що бажає бути собою» [Кононова – 2010: 143].

Та найголовніший для цієї розвідки висновок, якого доходить С. Кіркеґор, стосується відповіді на питання про те, «перевагою чи пороком є відчай? Тим й іншим у чистій діалектиці» [Кіркеґор – 2010: 293], – стверджує цей мисленник. І пояснює, що, «зберігаючи від відчаю лише абстрактну ідею і не звертаючись при цьому до конкретного випадку, ми змушені вважати відчай величезною перевагою», тому що са́ме відчай, на думку С. Кіркеґора, «підносить нас над тваринами, це перевага, яка відрізняє нас від них зовсім іншим, ніж пряма хода, чином, тому що вона служить знаком нашої нескінченної переваги або величі нашої духовності» [Кіркеґор – 2010: 293–294].

У певному сенсі вторує С. Кіркеґору і німецький філософ-екзістенціаліст О. Больнов, який пише про те, що «відчай є таким рухом, який, походячи від нездоланного страху, приголомшує і тотально охоплює людину на всю глибину її особистості. Разом з тим у відчаї відбувається той вирішальний поворот, до якого інші

настрої лише наближаються», і «якщо людина цілковито поринає у розпач, то в ній водночас відбувається стрибок, завдяки якому вона досягає справжнього існування <…> Таким чином, відчай набуває характеру кризи, через яку пролягає шлях до справжнього існування» [Больнов – 1999: 100; див. про це також Чередниченко – 2010: 193].

«Визнавали фундаментальність кризи смислу <…> характеризуючи її як складне переживання, у якому криються як негативні, так і позитивні сторони, й такі філософи, як П. Тілліх, Е. Фромм та В. Франкл. З першого погляду це складний, хворобливий, навіть деструктивний досвід, який зачіпає найважливіші основи людини і умізернює усі її уявлення про себе саму та про світ, зумовлюючи при цьому стан відчаю. Але в окресленому складному переживанні, як і у будь-якій іншій кризі, з'являється шанс віднайти також позитивні аспекти, передумови для суттєвих змін у житті людини і для реалізації нових потенцій буття <…> [Відтак] всупереч стереотипним уявленням про стан відчаю як про стан безвиході, глухого кута і безнадії, філософське розуміння вбачає у відчаї можливість відродження, повернення до справжнього існування, нагоду щодо подолання людиною самої себе і розв'язання нею особистої внутрішньої кризи» [Єфремова – 2016: 50; див. також Тілліх – 1995: 99; Франкл – 1990: 186, 223, 317 та ін.].

Корелюють із цими уявленнями про зміст топосу відчаю і позиції сучасних авторів. Так, Т. Ліфінцева зазначає, що «відчай зазвичай дискутувався у якості психологічної або етичної проблеми. Він, безперечно, є і тим, й іншим, однак він є і чимось більшим: відчай – це остаточний показник бідування людини і та межа, яку людина не повинна переступати. Са́ме в розпачі, а не у смерті людина приходить до межі своїх можливостей», і тому відчай можна ще визначити, як «стан неминучого конфлікту <…> між тим, якою людина є потенційно <…> і <…> тим, якою вона є наразі у поєднанні свободи та долі». Адже «біль відчаю – це агонія відповідальності за втрату сенсу існування людського Я і за неможливість цей сенс віднайти», через що людина опиняється «замкненою у собі» і «у конфлікті із самою собою» [Ліфінцева – 2010: 52].

Таким чином, підсумовує О. Кононова, «відчай – це сутнісна складова людського існування, необхідна для того, аби мати можливість виправити глибинну дисгармонію і утвердити себе у якості повноцінного й унікального людського буття в модусі абсолютного буття» [Кононова – 2010: 148].

До цього залишається ще додати, що означений екзистенційно-буттєвий сенс топосу відчаю, безперечно, дорівнює і фундаментально-онтологічному штибу топосу надії, що підтверджує також коректність їхнього співставлення. А отже, питання О. Солов'я стосовно того, «чи потрібен письменник, *який прописує відчай*, сьогоднішньому читачеві?» (курс. авт. – О. С.) [Соловей – 2017: 46] – можна і справді вважати риторичним. Принаймні, якщо йдеться не тільки про творчість Степана Процюка, стосовно якої рефлексує О. Соловей, а й про літературну спадщину Олеся Ульяненка, необхідністю розуміння якої зумовлене актуальне дослідження.

«Попіл сподівань» (Олесь Ульяненко. «Дофін Сатани»)

Втім перше, на чому варто наголосити у запропонованому контексті, – це кількісна сторона проблеми, тому що частотність звертання до відповідної проблематики містить у собі теж важливі смисли.

Зокрема, неабияке здивування зумовлює той невірогідний факт, за яким у декількох творах Олеся Ульяненка немає навіть згадок про топос відчаю. Йдеться, зокрема, про такі романи, як «Зимова повість», «Богемна рапсодія» і «Знак Саваофа», а також про роман «Ангели помсти». Щобільше, з останнім твором ситуація взагалі є унікальною через те, що топос відчаю у ньому згадується тільки в одній із трьох частин – в останній під назвою «Танька».

Показово, однак, що зміст «Зимової повісті», присвяченої розповіді про анонімного, але водночас непримиренного поета-інсургента, який поклав своє життя на вівтар боротьби проти тиранії Генерала і загинув заради цієї мети, – має хоча б обнадійливий фінал, а са́ме: «надвечір місто обросло барикадами. Люди длубали

холодну бруківку. І його хоронили під завивання бомб і тріскотню кулеметних черг. Розпочалася війна. Війна, якої всі боялися і яка прийшла. Через багато років про нього забули, і старі люди розповідали лише небилиці та легенди… Коли світ став вільним» [Ульяненко – 2017: 206].

Натомість роман «Богемна рапсодія» через невиліковну хворобу головного героя – художника Кості Клюнова, закінчується його смертю, роман «Знак Саваофа» завершується замовними вбивствами центральних персонажів твору – Андрія Побіденка на прізвисько Лямур й Ілони, а роман «Ангели помсти» – смертю протагоністок усіх трьох частин, себто Марго, Альми і Тані. І це не рахуючи супутніх жертв, як-от, наприклад, старого Джулая з першої частини, Дімака Кольта з другої частини чи Гриші Науменко на прізвисько Боб Павук – з третьої.

Зважаючи на таку кількість жертв, можна було б припустити, що топос відчаю у цих творах домінуватиме, але, як зазначалося вище, його згадано тільки у третій частині «Ангелів помсти». Щоправда, стан відчаю переживають як Таня і Гриша, так і старий блазень Руді, у помешканні якого молодята знайшли собі прихисток.

Першим його відчув Гриша під час чергової втечі від смертельної небезпеки, оскільки за таких обставин «його компас – відчуття: спалах світла, повний відчай», завдяки чому «він несподівано для себе відчував і розумів, щó треба робити, я́к діяти чи взагалі лишатися бездіяльним» [Ульяненко – 2012 (2): 283].

Другою відчай зазнала Таня, коли одного разу «вона сиділа на терасі обличчям до міста в зеленому дощовику, і перед нею пливли рожеві обличчя, полишені вибору. І вперше тихий сум змінився пекучим відчаєм, що нічого вдіяти не можна, окрім того, щоб вирішити самій, як бути. Вирішити, не враховуючи ані Боба, ані Руді, ані будь-кого. Потім стало ще гірше. На неї упала ножем думка, що це кінець. Потім дивне почуття, солодке й отруйне, розповзлося грудьми» [Ульяненко – 2012 (2): 335].

Нарешті, останнім цей стан заволодів Руді, який «з відчаєм досвідченого чоловіка <…> вслухався у тихі голоси, у тихі звуки,

у все навколишнє, намагаючись побачити чи почути щось таке, що виправдало б Таню», бо «він єдиний знав, що у неї в голові» [Ульяненко – 2012 (2): 339] і що нічим добрим закінчитися це не може.

Якщо узагальнити усі три епізоди, то стане очевидним, що кожен з них пов'язаний із несамовитою екзистенційною напругою, чи то пак, якщо скористатися терміном В. Франкла, «екзистенційним відчаєм» [Франкл – 1990: 312]. Цей відчай зумовлено, з одного боку, перебуванням персонажів на межі між життям і смертю, а з іншого боку, їхнім намаганням дати раду реальній чи уявній небезпеці самотужки.

Певною мірою про екзистенційний характер цих відчайдушних спроб свідчить також і трагічна доля усіх трьох титульних персонажів цього роману, які гинуть так само, як, втім, й інші дійові особи зі згаданих вище романів.

Відтак питання, яке у зв'язку із цим виникає, полягає у тому, чому, наприклад, Таня, що перед цим вже пережила стан клінічної смерті, здатна на відчуття розпачу, а Марго, на очах якої її брат вбиває їхнього діда, – ні? І це при тому, що формально обидві героїні накладають на себе руки – Марго це робить за допомогою отрути, а Таня… А Таня, сидячи у літаку, який «взяв курс на Швейцарію», просто «заплющила очі й більше не відкривала. Вона впала в кому і померла, не долетівши до місця призначення» [Ульяненко – 2012 (2): 345].

Одна з ймовірних відповідей на це питання могла б, певно, ґрунтуватися на твердженні, яке обстоюють передусім О. Соловей та О. Пуніна і за яким Олеся Ульяненка вони ідентифікують як «письменника-експресіоніста», що «приверта[є] нашу увагу до темного, занадто темного у людині та намага[ється] вирвати своїх персонажів із безпросвітного життєвого тлуму, а відтак повести їх у напрямку світла, добра й любови» [Соловей – 2018 (1): 55].

Однак погодитися із цим твердженням складно тому, що єдине світло, яке персонажі навіть не встигають помітити перед своєю смертю, – це або спалах пострілу, або спалах вибуху [див.,

наприклад, Ульяненко – 2012 (2): 241, 345]. А тому варто пошукати відповідь власне у тих змістах, які представлені у творах, що у них топос відчаю актуалізовано безпосередньо.

«Холод відчуження» (Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Так, у романі «Сталінка» шуканий топос теж репрезентовано мінімально – лише у двох епізодах, в одному з яких так само, як і у третій частині «Ангелів помсти», йдеться про смертельну небезпеку і у якому «бачить Йона: вижовклий степ, гне горбом траву з відтінком жовчі, а там лежить людина, закусивши до крові, до живого м'яса ліктя, ворушиться, вужиться на животі: піднімається, знову падає на живота, захлинаючись у відчаї – впізнав Йона Горіка Піскарьова».

Разом з тим не можна не зауважити і суттєвої відмінності між цими епізодами, оскільки «захлинається у відчаї» Горік, якого оточила міліція, а спостерігає у своїй уяві за передсмертним розпачем Горіка інший головний герой – Йона.

Ще більш відчутна різниця характеризує другий епізод, у якому відтворено думки однієї з епізодичних героїнь стосовно того, що, мовляв, «перший чоловік, треба терпіти, хто б міг подумати, що вона, Інка, така респектабельна, така охайна, – що так довго берегла себе для когось ліпшого, потрапить у лапи до цього наркоші, ну, хай би Клику… – її думка вигнулася дугою, натягнулася тонкою плівкою зненависті та відчаю, хай це буде вперше й востаннє».

Таким чином, зміст обох епізодів виразно вказує на те, що в них йдеться вже не про екзистенційний, а радше про метафізичний вимір, внаслідок чого і Йона, й Інка, беручи участь у конкретних подіях, тим не менш перебувають ніби осторонь від них і демонструють здатність піднятися чи, точніше, дистанціюватися від цих непересічних за своїм драматизмом ситуацій.

Прикметним у цьому плані є і роман «Вогненне око», оскільки топос відчаю у ньому спочатку репрезентовано власне традиційно,

і стосовно відповідних переживань одного протагоніста роману – Віталія, цей топос зумовлено суспільно-політичними мотивами. Так, наприклад, коли Віталій випадково зустрічає президента, то «розчаровано кривиться», бо «за світлинами він знав іншого президента». Тому «він задкує, біжить схилом, чує, як талісман із котом пече пеком груди», а «порожнеча і відчай водять його вулицями» [Ульяненко – 2013: 132]

Також «Віталій дума[в] про справедливість, про голод, про вчорашні мітинги», і «це кида[ло] його в холодний піт відчаю» [Ульяненко – 2013: 154]. Проте не давав цей персонаж спуску і самому собі: «“Фарисейство”, – глибокодумно і коротко він говорив. І тупа злоба проїдала мозок, відчай кидав вулицями, проганяв малярійною лихоманкою хребтом Хрещатика» [Ульяненко – 2013: 96].

Зрештою, коли Віталій опинився по інший бік суспільного розламу, тобто став тираном, то і тоді, «ховаючи відчай, диктатор зрозумів <…> що жив у якомусь світі, від котрого вимагав за одну хвилину всього, натомість утратив щось істотніше, може, те, що людина повинна отими кирзяками місити багно» [Ульяненко – 2013: 308].

Натомість інший традиційний для актуалізації відчаю мотив продемонстровано у зв’язку із другим протагоністом роману – Родиком, який, «надувшись, сідав до столу, писав листи до незнайомки, повні злості та відчаю. Він писав, що чує в повітрі подих крові, смерті, гнилоти запустіння; що він втомився, розчарований життям, і що та дівчина зовсім не та, кого він шукав усе життя, ну, принаймні роками» [Ульяненко – 2013: 176].

Разом з цим так само, як і обидва протагоністи роману, до репрезентації метафізичного виміру відчаю причетна інша безіменна жінка, до якої у певний період свого життя вчащав вже Віталій. Зокрема, вона, якось «натомлено зітхнувши, сідає у зачовгане крісло і стулює ноги, заголивши кругле коліно у строгій чорній панчосі, і погляд нічого не промовляє – жодного натяку, – лишень втрачена ніжність та білий відчай» [Ульяненко – 2013: 79]. А в іншому епізоді ця «пані напівлежала, уткнувши пухку щічку в кулачок, золото засмаглої шкіри проти нічної лампи видавалося

Віталію восковим. Вона не говорила про безконечність болю, про відчай, проплакані очі, про зламані мрії, – бо впевнена була, що цей чоловік її не чує» [Ульяненко – 2013: 99–100].

Своєю чергою, Родик після своїх, добровільно обраних поневірянь світом відчуває, що «вона таки прийшла, та самотина, якось непомітно, рівно, як смерть, зваливши на плечі відчай усього світу, розпушивши душу білими вошами, розпатравши укусами губи» [Ульяненко – 2013: 253]. Схожі відчуття перед тим, як його вбиває Лящ, переживає і Віталій-диктатор, який «з відчаєм слуха[є] лопотіння неба над головою і зі сльозливою дитинністю дума[є] про те, що він не може згадувати, бо йому нема чого згадати» [Ульяненко – 2013: 309].

Отож, узагальнюючи, можна, за К. Родіним, ствердити, що і дійсно «відчай виступає випадковим змістом суб'єктивності, адже, впадаючи у відчай, суб'єктивність усвідомлює свою негативність, усвідомлює себе лише у якості негативного» [Родін – 2015: 69]. І, щобільше, усвідомлює саму себе – у категоріях цього автора – як суб'єктивність, що відповідає двом з трьох типів за класифікацією, запропонованою С. Кіркеґором, а са́ме: у разі з образом жінки йдеться про суб'єктивність «зневірену, що не бажає бути собою», а у разі із образами протагоністів – про суб'єктивність «зневірену, яка бажає бути собою» [Кіркеґор – 2010: 292].

За окресленої перспективи можна було б сподіватися, що класифікація данського філософа мала б позначатися актуальністю і в позосталих творах. Але, наприклад, у романі «Там, де Південь» одна з центральних дійових осіб – Олька Коваль, попри те, що вона «випила горілки», їй все одно «нічого не приходило: ані відчай закоханого серця, ані ностальгія, ані тоска. Вона взагалі відчувала себе наче гумовою» [Ульяненко – 2017: 66–67], а отже, такою, яка не здатна навіть на відчай.

Втім це зовсім не означає, що Олька позбавлена суб'єктивності – просто якщо врахувати можливу причетність цієї героїні до середньовічної страти Біби і її незаперечну відповідальність за те, що вона «облила кислотою» [Ульяненко – 2017: 5] Ірку Уварову, то спосіб, обраний нею для усвідомлення цієї суб'єктивності,

полягав у виборі не відчаю, а чистої негативності. Однак і це ще не все, бо дивину цьому факту надавало зображення Ольки не меншою, а навіть у чомусь більшою жертвою вчинених злочинів, ніж власне її жертви – Біба та Ірка, остання з яких після заподіяної їй шкоди намагається принидитися, мовляв, з нею «все гаразд... Трохи рука...» [Ульяненко – 2017: 91].

Із наведених рацій видно, що наявність чи здатність до переживання відчаю персонажами творів суттєво впливає на їхній сенс і визначає не лише характер цих персонажів, а й і зміст творів в цілому. Разом з тим очевидним є і певний парадокс, який полягає у тому, що стан відчаю, на відміну від цілком передбачуваних очікувань, переживають не тільки і навіть не стільки жертви насилля та ґвалту, скільки ті, хто цей ґвалт заподіює.

«Саме відчай породжує надію і змушує рухатися людину» (Олесь Ульяненко. «Серафима»)

Особливо виразно останню думку підтверджено у романі «Дофін Сатани», у якому топос відчаю значною мірою пов'язаний передусім з образом маніяка Івана Білозуба. Розглядаючи образ Білозуба у контексті цього топосу, можна навіть запропонувати інтерпретацію, ґрунтовану на хронологічно чи, принаймні, лінійно побудованій історії відчаю, від якого потерпає цей протагоніст.

Отже, усе починається з дитинства, точніше, з того, що «він весь цей довгий і жорстокий путь тягнув на собі непосильною ношею жаль, ядовитий і ядучий відчай, що мати так несвоєчасно померла».

Можливо, через це «він <…> з відчаєм []дивився на жінок» більшу частину свого життя, а «такі жінки», від яких «линуло холодною неприступністю, вишуканістю і гонором» і одна з яких стала його жертвою під час першого морду, влаштованого ним у сусідській квартирі, «викликали у нього радісний і водночас заздрісний прилив відчаю, що супроводжувався кількаденною депресією».

Тому коли «першого серпня 1989 року до Івана Білозуба прийшов Ангел» і пояснив, що Івану «належить світ», тоді Білозуб зрозумів, «що таке вибраний <…> [і] що насправді може означати це слово», та «усвідомив його з гіркотою непоправимості, з відчаєм втраченості, з жахом забуття і з викликом вседозволеності».

Шуканий топос у долі цього нелюда дається взнаки і тоді, коли він «[]дивився згори, навіть з ніжністю і відчаєм, куди домішувалася відраза», на справу своїх рук, а також тоді, коли іншого разу «він починає розуміти, що це не сьогоднішнє його завдання, що він, напевне, зайшов надто далеко. І від відчаю бере до рук залізобетонну плиту і опускає на голову художниці. Один раз, другий, третій раз…»

Врешті-решт, коли у певний момент, знаходячись неподалік від Солом'янської площі, Білозуб вирішив, що ним зацікавився якийсь патрульний міліціонер, то «цього разу, з холодом за спиною, захлинаючись відчаєм яскравого балагану життя, Іван світло і печально зрозумів, що щось проходить повз нього, щось таке невловиме, як за товстим куленепробивним склом».

Тож, може, і справді, «мертвим краще», як «з відчаєм притиснутого алкоголіка подумав Ракша», тому що мертвим взагалі байдуже до усього, а жертви здебільшого переживають не відчай, а надію, залишаючи відчай ґвалтівникам і вбивцям.

А тому, відповідаючи на поставлене вище питання стосовно разючої відмінності образу Тані Рудківської від образів Марго чи Альми, можна ствердити, що причина цього полягає у спробі Тані, на відміну від Марго і Альми, змінити амплуа жертви на роль тієї особи, від якої залежить доля інших персонажів.

Принаймні якщо звернутися до ще двох творів, сповнених жорстоким насиллям, спричиненим в однойменних романах – відповідно серійною вбивцею-отруйницею Серафимою і просто вбивцею Софією, то у цьому нескладно переконатися.

Так, Серафимі, яка з цікавістю спостерігала за тим, як у неї на очах і за сприяння, так би мовити, її смертельного таланту у муках помирав її перший коханець на прізвисько Атас, а заразом і одна з її перших жертв, – отже, дівчині у цей момент «хотілося сказати,

що задоволення не можна повторити, можна повторювати відчай і безкінечну втому – це пульсувало в її скронях, двома синіми м'ячиками» [Ульяненко – 2013 (3): 32]. І ця згадка про нездоланний відчай, вочевидь, стосувалася Серафими, а не бідолахи Атаса.

Своєю чергою, Софія «швидко навчилася розуміти різницю між багатством і злиднями», як і те, «що відчай ти ніяк не обираєш», а тому «квітка фантазії, котра до цього спала, несподівано почала розпускати свої отруйні пелюстки» [Ульяненко – 2015: 20], аби знову і знову бентежити крихке серце вбивці і насильниці.

Разом з тим у цих двох романах містяться також і неабиякі додаткові характеристики топосу відчаю, серед яких варто звернути увагу, по-перше, на висновок, що його доходить один з персонажів твору – «рябий, з перекошеними окулярами і вічно спітнілими руками» «експерт» [Ульяненко – 2013 (3): 60] з отруйних речовин на ім'я Север'ян, і що полягав (висновок) у переконанні, за яким «відчай випихає великі дива людської фантазії» [Ульяненко – 2013 (3): 135].

По-друге, йдеться про певний момент у романній оповіді, пов'язаній із майором, що керував спецпідрозділом міліції, коли «змішалися звуки, почуття, кольори і відчай, як домінанта пізнання невидимого і невідомого» [Ульяненко – 2015: 246].

І утретє, заслуговує на згадку епізод, коли ще один коханець Серафими – теж майор, але інший – «майор Реус, із зовнішністю неандертальця [та] інтелектом Білла Гейтса» [Ульяненко – 2013 (3): 45], «зрозумів, що втратив віру». І «це – що не диво – вселило божевільну надію», адже «"са́ме відчай породжує надію і змушує рухатися людину", – думав Реус» [Ульяненко – 2013 (3): 71].

Таким чином, надійшов, як здається, найвищий час, аби повернутися до розгляду топосу надії, що відповідно до наведених тез постає завдяки топосу відчаю і що цілком надається на визначення феномену «невидимого і невідомого». І це при тому, що якщо поняття відчаю, як зазначалося вище, запровадив до філософського вжитку С. Кіркеґор у XIX столітті, то до поняття надії зверталися вже античні філософи [див., наприклад, Жогіна – 2003: 5].

«Я маю надію, що Судного дня
нам не доведеться стовбичити у черзі»
(Олесь Ульяненко. «Син тіні»)

Йдеться, тобто, про перший парадокс, що заперечує усталену думку, за якою «відчай породжує надію», оскільки щось, чого не існує, не може нічого і породити. А отже, можна припустити, що надія виникла не з відчаю, а, певно, з якихось інших джерел.

Своєю чергою, «в цілому у давньогрецькій філософії існувала неоднозначна оцінка ролі надії у житті людини. З одного боку, надія нерозривно пов'язана із життям людини, а тому є надзвичайно значущою (Плутарх, Цицерон). Але, з іншого боку, надія протиставляється життю, корелюючи зі смертю (Геракліт) <…> Важливо відзначити [також] протиставлення надії розуму у філософії Платона», тому що останній трактував надію «як стан душі, якого треба [обов'язково] позбуватися» [Ростова – 2010: 42–43].

До наступного етапу щодо філософського осмислення надії виявився причетним вже один із представників філософії Нового часу Б. Спіноза. Зокрема, нідерландський мисленник писав про те, що надія – це «непостійне задоволення, що виникає з образу прийдешньої або минулої речі, у результаті якої ми сумніваємося» [Психологія емоцій – 1984: 32].

А на загал, філософ, розглядаючи надію в контексті задоволення, протиставляв її страху, який він тлумачив як «непостійне незадоволення, що також виникає з образу сумнівної речі» [Психологія емоцій – 1984: 33]. Відтак «у процесі вирішення сумнівів (вирішення внутрішнього конфлікту) виникає ефект зняття наявної напруги, що переживається як задоволення, тобто надія переходить у задоволення, страх – у відчай». Тож «з цього визначення випливає ще одна характеристика надії: відчуття сумніву стосовно результату» [Фадеєва – 2015: 179].

Однак ще одним парадоксом, яким характеризується топос надії, попри свій значний історичний вік, є те, що, за словами Т. Фадеєвої, «у науці поки що немає <…> єдиного розуміння природи надії. Вчені розглядають її доволі різнопланово, як: емоцію,

мотиваційний стан, динамічно-мотиваційну систему, інтегральний соціально-психологічний феномен тощо» [Фадеєва – 2015: 179; див. про це також Мансурова – 2008: 5].

Разом з тим «в історії філософії та релігії надію передусім сприймають як одну з екзистенційних цінностей разом з Вірою та Любов'ю. Втім» у відповідності до закладеної в античні часи традиції «у культурі, у філософській і психологічній літературі зустрічаються як позитивні, так і негативні погляди на функції і значення надії у житті людини. Надія на противагу життєствердній силі в альтернативних концепціях постає як самообман, зарозумілість, що уповільнюють і що унеможливлюють саморозвиток людини» [Фадеєва – 2015: 180; про амбівалентний характер топосу надії див. також Савинков – 2019: 13].

«Досить різноманітними є і визначення поняття "надія" у психологічній науці» [Фадеєва – 2015: 180]. Наприклад, Ч. Снайдер характеризує надію як «процес мислення з приводу власних цілей, мотиваційний процес, який просуває особистість в сторону цих цілей (мотиваційна напруга), і спосіб досягнення цих цілей (шляхи)» [Снайдер – 2004: 39].

Щобільше, «у соціальній психології під надією розуміють психосоціальну якість особистості, яка служить їй основою для усвідомлення сенсу свого існування. Поряд з перерахованими виокремлюють ще такі характеристики надії, як: тимчасова відкритість, терпіння, неприйняття капітуляції, віра в реальність і волю, активність під час очікування» [Фадеєва – 2015: 180].

Натомість Е. Фромм переконаний, що «надія становить вирішальний елемент будь-якої спроби внести у соціальне життя зміни, оживити його, усвідомлювати і пояснювати його. Однак природа надії нерідко розуміється перекручено, і внаслідок цього за надію вважають установки, які нічого спільного з нею не мають і які навіть можуть суперечити їй».

То «що ж означає "сподіватися"?» [Фромм – 2005: 28] – ставить питання руба німецький філософ, і, виокремивши два види надії: активну та пасивну, пропонує декілька обґрунтованих відповідей, що серед них, по-перше, звертають на себе увагу міркування, за

якими «надія є *парадоксальною* [тут і далі курс. авт. – Е. Ф.]. Це не пасивне очікування і не форсування подій, що не можуть статися у реальності. Вона подібна до тигра, який зачаївся і який атакує лише тоді, коли для цього настав відповідний момент. Це не втомлений реформізм і не псевдорадикальний авантюризм. Сподіватися – означає кожної миті бути готовим до того, що ще не народилося, і при цьому не впадати у відчай, якщо воно не народиться за нашого життя» [Фромм – 2005: 31].

По-друге, на думку Е. Фромма, «надія – це стан буття. Це внутрішня готовність до напруженої, нерозтраченої активності» [Фромм – 2005: 34].

По-третє, «надія – це психічний стан, притаманний життю і розвитку», а тому «коли надія нас покидає, то життя закінчується, насправді чи потенційно».

Бо, учетверте, «надія становить невід'ємний елемент структури життя, динаміки людського духу», через що «вона тісно пов'язана з іншим елементом структури життя: з *вірою*», яку філософ теж трактує у більш ніж оригінальний спосіб.

Отже, як стверджує Е. Фромм, «віра – це не якась слабка форма переконаності або знання; віра у те або в інше; віра – це відсутність сумнівів щодо можливості недоведеного», чи, сказати б інакше, це «творча уява». І за такої перспективи «віра, як і надія, – це не передбачення *майбутнього*; це бачення *теперішнього* у стані вагітності» [Фромм – 2005: 35].

До цього необхідно ще додати висновки Е. Лассан, яка, «аналізуючи концепт "надія", фіксує три його значення: по-перше, він використовується у ситуаціях "звужених можливостей", тобто коли мовець знає про достатню кількість негативних фактів, на відміну від дієслова "сподіватися", яке виражає більшу міру впевненості мовця стосовно можливості здійснити подію; по-друге, "надія" є засобом досягнення мети, що ним може бути особа чи подія, і, утретє, слово "надія" вживається, коли суб'єкт знаходиться у надзвичайно складній ситуації через відсутність сприятливих перспектив розвитку і тому такою, яка сприймається як ситуація вкрай драматична» [Фадеєва – 2015: 179–180; див. про це також Лассан – 2002].

«...Знак вишній!»

(Олесь Ульяненко. «Знак Саваофа»)

Відтак перше, що впадає в око, якщо звернутися до аналізу топосу надії у творчості Олеся Ульяненка, – це ще один дивовижний факт, за яким шуканий топос безпосередньо не представлений у романі «Знак Саваофа» і у другій частині роману «Ангели помсти» під назвою «Альма».

З цього можна зробити декілька важливих висновків. Передусім необхідно зазначити, що оскільки топос надії відсутній у тих творах, які також позбавлені і топосу відчаю, то це підтверджує тезу стосовно детермінації надії відчаєм, себто відсутність надії зумовлюється відсутністю відчаю, якому власне і притаманна здатність породжувати надію.

Натомість, з іншого боку, якщо відсутність відчаю в «Альмі» можна пояснити тим, що розповідь про животіння наркоманів за замовчуванням передбачає зображення іманентного цьому животінню відчаю, експлікованому не у слова про відчай, а власне у таке безнадійне животіння, яке до того ж закінчується закономірною та передчасною смертю протагоністки й інших персонажів, – то з романом «Знак Саваофа» ситуація у запропонованому контексті виглядає, щонайменше, неочікувано.

Адже і назва роману, і значна кількість дійових осіб, і проблематика твору, пов'язана із духовними пошуками персонажів, і, врешті-решт, фінал роману, що у ньому зображено, як «наступним днем ми прокинулися від того, що хтось б'є у дзвін. Цей звук, зовсім не подібний на звуки монастирської дзвіниці, розбудив, захвилював нас і вигнав цікавих на вулиці. І всі побачили, як Лаврентій, одягнений священиком, курить ладан і благословляє каплицю. І народ стоїть проти сонця, чекаючи, коли прочиняться двері храму» [Ульяненко – 2013 (2): 284], – отже, все це мало б свідчити не тільки про відчай, якого зазнають і якому намагаються протистояти, наприклад, Лаврентій чи батько та син Побіденки. Все це, вочевидь, повинно було б промовляти і стосовно надії, що її на позір символізують поки що зачинені «двері храму», які, щоправда, потенційно здатні за деякий час відчинитися.

Проте роман закінчується не на тому, що двері «прочиняються», а на очікуванні «народу» на цю подію. І, враховуючи попередній зміст усього твору, тотально позбавленого надії, можна припустити, що ці двері так і не «прочиняться». А якщо навіть і «прочиняться», то через відсутність у романі як топосу відчаю, так і топосу надії не можна мати жодних гарантій, що перед усіма зацікавленими не відкриється картина, схожа на ту, яку було представлено на початку роману і зміст якої визначається як абсолютне та безнадійне блюзнірство, сповнене розпачем, а також абсурдністю, жорстокістю, ницістю та відразою.

Зрештою, показово, що французький екзистенціаліст-католик Г. Марсель, навпаки, вбачав у надії свідому відмову від відчаю як «найбільшої зради» та «вироку самому собі». Щобільше, якщо відчай, на думку Г. Марселя, визначається «свідомістю обмеженого часу», тобто «усвідомленням часу як в'язниці», то надія «простромлює час», вона набуває «пророчого характеру». Відтак надія, за переконаннями філософа, становить не що інше, як «пам'ять майбутнього» [Марсель – 1984: 55; див. про це також Мальцев – 2013: 141].

Тож оскільки цей висновок Г. Марселя корелює із раціями Е. Фромма стосовно того, що «надія – це не передбачення *майбутнього*; це бачення *теперішнього* у стані вагітності» [Фромм – 2005: 35], то можна висловити припущення, за яким говорити про якісь хоча б райдужні перспективи, принаймні у романі «Знак Саваофа», навряд чи є підстави ще й тому, що усі події у творі освячені найвищим «знаком», а отже, відбуваються з волі та благословення Саваофа. У зв'язку із цим і стає зрозумілим відсутність чи, краще сказати б, неартикульованість у романі як топосу відчаю, так і топосу надії, адже якщо усе визначено волею Всевишнього, то ані впадати у розпач, ані бодай сподіватись на будь-що немає жодного сенсу.

Втім заради справедливості необхідно також ствердити, що і в інших творах Олеся Ульяненка, дія у яких розгортається – принаймні формально – не під «знаком Саваофа», топос надії на позір репрезентовано у, сказати б, доволі сумнівний, чи то пак суперечливий, спосіб.

Не будемо брати до уваги традиційну фігуру мовлення, за якою численні персонажі просто принагідно висловлюють сподівання, себто «мають надію», наприклад, на те, «що на ньому [на Олегові] твоє [Світлани] серце і заспокоїться» [Ульяненко – 2004: 31], як про це повідомляє Світлану в романі «Хрест на Сатурні» Елька; або на те, «що [Русланчик] цілий», як у романі «Жінка його мрії» у певний момент розвитку сюжету «сказав майор з виглядом людини, яка думає про що завгодно, але не про синову руку» [Ульяненко – 2012: 170]; або навіть на те, «що туди не заходила Марго, навіть тінь її», позаяк оповідачеві з першої частини роману «Ангели помсти» йдеться про його збентежену свідомість, «у безводну гавань» якої «прибивалося чуже сміття, котре [він] викидав» [Ульяненко – 2012 (2): 74; про інші подібні епізоди див. також Ульяненко – 2013 (1): 161; Ульяненко – 2015: 54; Ульяненко – 2015 (1): 7 тощо].

Однак, навіть не беручи до уваги ці фігури мовлення, через які дуже часто і справді висловлюються не стільки сподівання, скільки не обґрунтовані знаннями, а детерміновані егоїстичними, хоч і цілком зрозумілим бажаннями за будь-яку ціну уникнути неприємностей та проблем переконання, що усе буде добре, – тож, навіть не беручи їх до уваги, все одно важко позбутися враження, за яким топос надії представлено у більшості аналізованих творів не як «екзистенційну цінність», чи тим більше «стан буття», а як засіб на досягнення певної мети, подібний певною мірою на ефект плацебо.

«Таємниця людського буття, блиснувши срібною надією, вислизала з рук» (Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)

Зокрема, у романі «Перли і свині» йдеться про те, що коли «у Панагії розпочався розбій і пограбування», то «грабували і їли падаль у надії, що там віднайдеться хоч якась крихта вакцини» [Ульяненко – 2015 (1): 169]. А коли Лісовські було заарештовано, то «Кау-Кау сказав, що це дикунство, і <…> випросив для [нього]

прогулянки по острову, що давало якусь надію на свободу» [Ульяненко – 2015 (1): 109].

Прикметно, що у подібному плані і так само чи не сардонічно згадується про топос надії і у романі «Вогненне око», у якому у зв'язку із тим, що «смерть тут зазвичай», описуються похорони – і як «розчиняються зелені ворота», і як «труну з покійником плавно, втішено, з шанобою, мов на празнику якомусь, несуть вузенькими вуличками», і як «під розлогими яблунями з облупленою корою блищать "стопочки", гори тарілок, і» як «народ палко плекає надію повернутися до розставлених столів, умлівши під жагучим серпневим сонцем» [Ульяненко – 2013: 28].

Зрештою, зважаючи на характер зображення топосу надії в інших творах Олеся Ульяненка, взагалі необхідно визнати, що йдеться чи не про цілеспрямовану профанацію цього топосу.

Так, у романі «Там, де Південь» Штурман стає свідком драстичної сексуальної сцени, у якій Біба запропонував йому доєднатися до них з доктором Альбертиком і стати «третім», а коли юнак відмовився, то «доктор <…> знову сунув голову Ірці між ніг», «Біба, похитуючись, із розщібнутою матнею, став біля її голови, схопив за волосся», а Штурман виявився здатним тільки на те, аби внутрішньо вигукнути: «сни мої, надії мої, блядь, котіться під гузно...» [Ульяненко – 2017: 24].

Тому не дивно, що, на його думку, «виходило так, наче ти стоїш біля велетенського отвору, біля труби, куди втягує твоє минуле життя, всього тебе, і ти бачиш прийдешнє, як якесь прокляття, обіцяючи, що нічого не відбудеться, нічого такого з тобою не може трапитися. А воно са́ме трапилося з тобою, приносячи тихий шелест надії і ще чогось...» [Ульяненко – 2017: 89].

Натомість у романі «Син тіні» дискредитація надії набуває вже і зовсім якогось раблезіанського виміру, адже, на переконання професійного вбивці на прізвисько Кловський, «більшість <…> життя» навіть сильних цього світу – «це їжа». Бо тільки «їжа оживляла їхні осклілі очі, їхні занімілі порухи, їхні вигаслі з роками надії». І на цій декларативній підставі він вдається до узагальнення, за яким «добре свинство – жратва. Без нього нічого не рухається у

світі. Щоб змусити людину діяти, примусити робити, що тобі забажається, забери у неї жратву. Або навпаки: нагодуй до всирачки. Все інше полишене сенсу. Людина швидко забуває про віру, про надію, про любов» [Ульяненко – 2013 (1): 37].

У цих філософських вправах Кловського останньому вторує і Алекс з роману «Квіти Содому». Цей наркоман зі стажем та більш, ніж сумнівним минулим, бідкаючись через те, що він зрадив Фанні із дешевою повією, зізнається, що «совість [його] спала паскудною аскаридою». І затим стверджує, що «людина завжди безстидна, а в спогадах та надіях ще більше, ніж у житті», і що «люди завжди безсоромні, наче макаки в зоопарку, що мастурбують за гнилого банана» [Ульяненко – 2012 (1): 117].

Та якщо у наведених вище епізодах йдеться радше про екзистенційне знеславлення топосу надії, то у романі «Дофін Сатани» можна знайти вже державно-інституційний варіант такої компрометації, коли, наприклад, у камеру засудженого до смертної кари Комети «прийшли, виголосили вирок, сказавши, що прохання про амністію відхилили, але ще є надія написати до самого Генерального Секретаря особисто». «На це Комета тільки усміхнувся і пішов з охороною <…> зайшов до кімнати. Перед ним поклали чистий аркуш паперу, і він встигнув тільки вивести “капітан Ракша”», тому що «постріл викинув мізки і очі на стіл. Один з охоронників сказав: “Відмучив, мать його”». І «невідомо для чого офіцер зробив контрольний постріл». А потім «стояв і тупо дивився, як осідає пасмами дим на бутафорську меблю».

Здається, втім, що найбільш нищівний спосіб на те, аби остаточно збезчестити і зганьбити топос надії, застосовано письменником тоді, коли у романах «Богемна рапсодія», «Син тіні» та «Софія» з’являються персонажі з іменем «Надія». Причому, аналізуючи ці твори, можна вибудувати навіть певну парадигму, позначену відповідною мірою профанації, оскільки у першому з них одна із жінок на ім’я Надія з’являється у житті Кості Клюнова са́ме тоді, коли стає очевидним його близька смерть через невиліковну хворобу.

Щоправда, «вона дарувала не надію і зовсім не впевненість; просто вся її істота по-первісному, по-дикому <…> вигранювала, викреслювала межу й давала на все безглуздя відповідь» [Ульяненко – 2017: 273]. Однак те, що, як згодом дізнається Костя, цю дівчину звали Надія, надає всій історії, як мінімум, двозначний характер.

Не викликає сумнів вже знущально-саркастичний характер цього імені у романі «Син тіні», тому що у ньому йдеться про те, як Лізка приревнувала анонімного оповідача до його чи не випадкової дівчини, яка внаслідок цього просто зникла. Оповідач, звісно, «намагався <…> дізнатися про Надію, але заплутався у лабіринтах марноти». А «через чотири роки [він] випадком знайшов її в одному з борделів, з обрезклим від наркотиків обличчям і без одного ока». І це «її єдине вціліле око плакало». Він «спробував її забрати» звідти, але «вона відмовилася, проте гроші взяла і поцілувала [йому] руку <…> Дивна життєва проекція» [Ульяненко – 2013 (1): 273], – дивується оповідач, хоча «проекція» ця виглядає, на загал, доволі промовистою.

Однак свого апогею аналізований прийом досягає у романі «Софія», у якому, крім протагоністки на ім’я Софія, у якості центральних персонажів фігурує також подружжя Лукаша та Надії. Дещо дивно поводить себе і Лукаш, але те, як описуються вчинки Надії, не може не звернути на себе увагу, позаяк Надія то «відчула тривогу, що смоктала її, як шкодлива кішечка, котрій треба давно було покинути материну цицьку» [Ульяненко – 2015: 67], а то «Надія відчула себе тонким кришталевим інструментом у руках Господа Бога» [Ульяненко – 2015: 125].

Зрештою, це ще не найдивніше з того, що відбувається із Надією, бо, потрапивши до компанії підлітків, «Надія на всі зуби усміхається до хлопця, що неуважно, але все ж таки розглядає її і позіхає» [Ульяненко – 2015: 71], але «у цей яскравий день, наче намальований, [і] у нього почалася тривала ерекція – са́ме тоді, коли він думав про Надію» [Ульяненко – 2015: 94]. А тому не дивно, що коли «Надія ще раз, уже не виклично, вже знічено, на краю розпачу, спробувала привернути увагу», то й Артур «таки її побачив» [Ульяненко – 2015: 69].

В останньому епізоді актуалізується ще одна характерна дивина – у ньому поєднуються надія та відчай. І оскільки таке поєднання зустрічається в декількох інших творах, то це дозволяє припустити його невипадковий характер, особливо зважаючи на майже аналогічний сенс, який із такого синтезу витікає.

Отже, головна героїня повісті «Сєдой» «Іванда покладала надію. На свято, на сіро-зеленоокого ельфа, арлекіна. На золотогривих драконів. О свято, о романтика, о запахи забутого дитинства. Жити не хочеться в цих помиях» [Ульяненко – 2017: 131], – розпачливо, але при цьому наснажуючись надією, бідкається молода жінка.

А у фіналі роману «Там, де Південь» головний герой, «сидячі на лавці» в очікуванні потягу, «думав чітко, прозоро: а чи змінив би [він] світ, аби це виявилося можливим; і як би [він] його змінив, аби це було суттєво необхідним», – і доходив невтішного висновку, мовляв, «а для чого? Який сенс?», адже «людина все одно віднайде помийницю й назве це щастям». Тож Штурман «доїв, допив і пішов на перон, що густо провонявся людською надією і відчаєм...» [Ульяненко – 2017: 93].

Таким чином, виявляється, що, попри свою метафізичну, екзистенційну і чи не онтологічну протиставленість, топоси відчаю та надії можуть надаватися на нерозривну єдність, у межах якої, з одного боку, втрачають сенс будь-які дотихчасові ієрархії та опозиції, а з іншого боку, са́ме завдяки цьому і долаються усі можливі, а навіть неможливі межі та кордони, інтенції та закономірності, парадигми і тенденції.

Отже, топос надії у творчості Олеся Ульяненка не виникає з топосу відчаю хоча б тому, що, навпаки, це відчай здатен поставати з надії – поставати так само, як, наприклад, «дитя надії – спокій. Спокій марноти» [Ульяненко – 2017: 269]. Або – як «квартали, присипані білим попелом надії», з хмарами над ними, що «осідають на вулиці так, наче янголи». Але «янголи не такі, що ламають крила на злеті», а ті, котрі падають і сиплються на землю, і розповзаються многолико, всюдисуще, стискаючи кволе серце площ і кварталів» [Ульяненко – 2012 (1): 55].

* * *

Було б, певно, лукавством стверджувати, що творчість Олеся Ульяненка радісно та беззастережно наснажується надією. Але разом з тим із запропонованих студій випливає, що літературна спадщина письменника аж ніяк не промовляє і за безпросвітним відчаєм, а також за абсурдністю та маргінальністю, божевіллям і жорстокістю, ницістю, відразою чи нудьгою.

І цей підсумок є, певно, найважливішим та найвагомішим результатом, який можна було досягнути внаслідок блукань там, де побував Ульяненко, і залишив потóму свої неперевершені художні свідчення.

ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО

У другій частині дослідження, присвяченого творчості Олеся Ульяненка, поставлено крапку, але необхідно щиро визнати, що, замість усвідомлення чесно виконаного обов'язку та задоволення від подолання неабиякої складності завдання, – навпаки, тільки ще більше поглибилося відчуття незавершеності.

Втім спочатку необхідно все ж таки підсумувати те, що вдалося зробити.

Так, кожен з творів письменника було інтерпретовано у різних теоретичних контекстах, а також запропоновано багатогранний розгляд таких художніх сторін творчості Олеся Ульяненко, які до цього часу у кращому разі лише побіжно ставали предметом наукового зацікавлення, а у гіршому – зазвичай потрактовувалися у соціологічному або морально-етичному аспектах.

Зрештою, такі різновиди проблематики, як національна проблематика, проблематика бунту, тілесна чи гендерна проблематика стосовно спадщини письменника до уваги літературознавцями і критиками до останнього часу просто не бралися, а гомосексуальна проблематика і проблематика сексуально-перверсійна взагалі залишаються поза зацікавленням наукового співтовариства.

Очевидною та незаперечною науковою новизною позначено поготів і той розділ монографії, що був присвячений аналізу різноманітних і, вочевидь, без перебільшення нетривіальних топосів, більшість з яких теж залишається дотепер на маргінесах фахового інтересу.

Натомість подекуди карколомне поєднання цих топосів і їхній розгляд через, сказати б, *спарену перспективу* відкрив такі несподівані можливості, що, попри складність окресленого підходу, тільки заради цього варто було братися за написання книги.

Тож якщо коротко підсумувати артикульовані щойно результати, то можна сформулювати твердження, за яким вага цього дослідження насамперед визначається подоланням численних

обмежень і табу, характерних для творів Олеся Ульяненка, та спробами їхньої оригінальної літературознавчої інтерпретації як явищ художніх й естетичних.

Однак у цьому пункті, який мав би обернутися принаймні особистим внутрішнім тріумфом, спричиненим завершенням дослідження, і виникає та поглиблюється оте парадоксальне відчуття незавершеності, а також бодай ясне усвідомлення, що після того, як було поставлено сакраментальну крапку, питань стало не менше, а ще більше.

Зокрема, чому смерть виявилася такою привабливою для художніх аспірацій письменника?

Або як йому вдавалося ці свої макабричні художні візії дуже часто поєднувати із настільки глибокою та автентичною іронією, що не виникає навіть тіні підозри щодо його можливих блюзнірчих настанов чи намірів. Причому цілком зрозуміло, що автор не співчуває своїм героям, але ж і не зловтішається, а як йому вдається пройти, образно кажучи, між крапельками, так і залишається наразі таємницею.

Неможливим також виявилося і втямити, у який спосіб, описуючи вкрай похмурими фарбами суспільну реальність, Олесь Ульяненко, на щастя, не став невибагливим співцем примітивної та нудної «чорнухи», а виявився спроможним промовити надзвичайно вагомі і важливі речі про саму людину.

Разом з тим треба визнати й інше, а са́ме: це відчуття незавершеності мене аж ніяк не засмучує. Радше, навпаки. Бо це означає, що творчість Олеся Ульяненка заслуговує і на читачів, і на нових дослідників та їхні натхненні любов'ю до української літератури наукові розвідки.

20.08.2021 р.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авадані – 2013: Авадані, Вікторія. “Класифікація дитячої жорстокості.” *Південноукраїнський правничий часопис* 2013: № 1: 200–202.
2. Агамалова – 2020: Агамалова, Лолита. “Гипер-Хаос vs Материя-в-процессе-материализации: к онтологиям Квентина Мейясу и Карен Барад.” *Гендерные исследования* 2020, № 24: 113–136.
3. Акопян – 2005: Акопян, Наира. “Маргинальность как одна из основных характеристик трансформирующегося общества.” *21-й век* 2005, № 1: 150–164.
4. Амір – 2014: Amir, Lydia. *Humor and the good life in modern philosophy: Shaftesbury, Hamann, Kierke-gaard*. Albany: State University of New York Press, 2014. 404 p.
5. Антонян – 2018: Антонян, Карина, Соколова, Нина. “Иррациональные мотивы современной культуры: безумие как творческий метод.” *Гуманитарный научный вестник* 2018, № 1: 16–25.
6. Арігунова – 2010: Аригунова, Екатерина. “Скука и время.” *Вестник Томского государственного университета* 2010, № 340: 45–47.
7. Арігунова – 2013: Аригунова, Екатерина. “Потенциал феномена скуки.” *Вестник Томского государственного университета* 2013, № 368: 34–36.
8. Арнхейм – 1994: Арнхейм, Рудольф. *Новые очерки по психологии искусства*. Москва: Прометей, 1994. 352 с.
9. Барковська – 2015: Барковская, Алла. “К проблеме философского понимания жестокости.” *Фундаментальные исследования* 2015, № 2–7: 1513–1517.
10. Батай – 1997: Батай, Жорж. *Внутренний опыт*. Санкт-Петербург: Аксиома Мифрил, 1997. 336 с.
11. Батай – 2006: Батай, Жорж. *Проклятая часть: Сакральная социология*. Москва: Ладомир, 2006. 744 с.

12. Батай – 2007: Батай, Жорж. *История эротизма*. Москва: Логос, Европейские издания, 2007. 200 с.
13. Бахтін – 1975: Бахтин, Михаил. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Худож. лит., 1975. 502 с.
14. Бахтін – 1990: Бахтин, Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
15. Бахтін – 2000: Бахтин, Михаил. *Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи*. Москва: Лабиринт, 2000. 640 с.
16. Бахтін: Бахтин, Михаил. *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*. Вхід здійснено 16.05.2020. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php/.
17. Бачинін – 2014: Бачинин, Владислав. "Он взвешен на весах и найден очень легким. Смерть, Венеция и игра в гомоэротический бисер." *Нева* 2014, № 3. Вступ здійснено 13.04.2020. https://magazines.gorky.media/neva/2014/3/on-vzveshen-na-vesah-i-najden-ochen-legkim-br-smert-venecziya-i-igra-v-gomoeroticheskij-biser.html.
18. Башляр – 1965: Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1965. 192 p.
19. Башляр – 2004: Башляр, Гастон. *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 320 с.
20. Бездверний – 2010: Бездверний, Юрій, Колінько Марина. "Історико-філософські підвалини проблеми соціального насилля." *Наука. Релігія. Суспільство* 2010, № 3: 175–183.
21. Бейзер – 2018: Beiser, Frederick. "Humor as Redemption in the Pessimistic Philosophy of Julius Bahnsen." In: *L. Moland (Ed.), All Too Human. Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy* 2018, vol. 7: 105–114.
22. Бергсон – 1992: Бергсон, Анри. *Смех*. Москва: Искусство, 1992. 127 с.

23. Білик – 2011: Білик, Галина. “Концепція міста у творчості Олеся Ульяненка.” *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка* 2011, № 17 (228): 38–43.
24. Блюм – 1996: Блюм, Геральд. *Психоаналитические теории личности*. Москва: «КСП», 1996. 247 с.
25. Бовсунівська – 2009: Бовсунівська, Тетяна. *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
26. Бовуар – 2017: Бовуар, Сімона. *Друга стать.* В: 2 т. Том 1. Київ: Основи, 1994. 390 с.
27. Бодрійяр – 2004: Бодрійяр, Жан. “Транссексуальність.” *Ї* 2004, № 33: 84–88.
28. Больнов – 1999: Больнов, Отто. *Философия экзистенциализма: Философия существования*. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 222 с.
29. Борєв – 2002: Борев, Юрий. *Эстетика*. Москва: Высш. шк., 2020. 511 с.
30. Бранський – 1999: Бранский, Владимир. *Искусство и философия*. Москва: Янтарный сказ, 1999. 704 с.
31. Бретон – 1988: Breton, Stanislas. *Poetique du sensible*. Paris: Cerf, 1988. 168 p.
32. Бродський: Бродский, Иосиф. *Похвала скуке*. Вхід здійснено 28.07.2021. http://lib.ru/BRODSKIJ/skuka.txt.
33. Буланова-Дувалко – 2017: Буланова-Дувалко, Людмила. Феномен фемінності у сучасній культурі [дисертація]. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова; 2017. 224 с.
34. Буреніна – 2004: Буренина, Ольга. *Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина*. В: *Абсурд и вокруг*. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–72.
35. Буреніна – 2005: Буренина, Ольга. *Символистский абсурд и его традиция в русской литературе первой половины XX века*: дис. д-ра филол. наук, 10.01.08. Москва, 2005. 342 с.

36. Бутиліна – 2012: Бутиліна, Олена. “Маргінальна ситуація: структура та соціальні наслідки.” *Український соціум* 2012, № 2 (41): 17–24.
37. Валері – 1970: Valery, Paul. *Eupalinos, L’Ame et la danse, Dialogue de l’arbre*. Paris: Gallimard, 1970. 192 p.
38. Варикаша – 2008: Варикаша, Марта. “Гендерний дискурс: семіотичні аспекти.” *Слово і Час* 2008, № 7: 83–89.
39. Варикаша – 2009: Варикаша, Марта.. “Queer pro quo, или За пределами бинарной гендерной дихотомии.” *Гендерные исследования* 2009, № 19: 345–347.
40. Варикаша – 2013: Варикаша, Марта. *Гендерний дискурс у літературі non-fiction*. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. 204 с.
41. Васильєва – 2015: Васильєва, Анастасія. “Інтерпретація теми безумства у творах М. В. Гоголя та Анхеля де Куатьє.” *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету* 2015, випуск VI: 270–280.
42. Ватутіна – 2013: Ватутина, Анна. “Инсектный сюжет в пьесе В. Маяковского «Клоп».” *Известия Алтайского государственного университета* 2013, № 2 (78): 135–137.
43. Ватутіна – 2014: Ватутина, Анна. “Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого»: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская.” *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 2014, № 2 (3): 219–223.
44. Вернер – 2020: Вернер, Флоріан. *Темна матерія. Лайно: Історія лайна*. Київ: «Видавництво Анетти Антоненко», 2020. 216 с.
45. Вечоркін – 2014: Вечоркін, Іван. “Деякі ментальні ознаки українського художнього тексту другої половини XX століття.” *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету* 2014, випуск IV: 221–229.
46. Вихор – 2011: Вихор Інна. “Поетичний топос міста та його тематичні різновиди.” *Studia methodologica* 2011, № 31: 140–144.

47. Власевич-Хоркава – 2013: Власевич-Хоркава, Тетяна. “Свобода та проблема ідентичності в французькій філософії екзистенціалізму.” *Вісник Дніпропетровського університету* 2013, т. 20, вип. 23 (2): 51–57.
48. Вонхолдт: Vonholdt, Christl Ruth. *Gender Mainstreaming und die Gender Theorien*. Вступ здійснено 23.08.2020. https://www.dijg.de/gender-mainstreaming/gleichstellung-gleichberechtigung/.
49. Воробйова – 2015: Воробйова, Екатерина. *Маргинальный герой в русской прозе последней трети XX – начала XXI вв.*: автореф. дис. на соискание ученой степ. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». Архангельск, 2015. 18 с.
50. ВТС (1): *Великий тлумачний словник (ВТС) сучасної української мови*. Вхід здійснено 08.07.2020. http://slovopedia.org.ua/93/53393/834505.html.
51. ВТС: *Великий тлумачний словник (ВТС) сучасної української мови*. Вхід здійснено 08.07.2020. http://slovopedia.org.ua/93/53393/833170.html.
52. Гайдеґґер – 1971: Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row, 1971. 229 p.
53. Гайдеґґер – 1983: Heidegger, Martin. *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*. В: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*. Bd. 29/30. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1983. 542 s.
54. Гайнулліна – 2013: Гайнуллина, Диана. “Смех как физиологическая, социальная и лингвистическая составляющая нашей жизни.” *Вестник Челябинского государственного университета* 2013, № 35 (326): 34–39.
55. Галберстам – 2018: Галберстам, Джудит/Джек. “Низька теорія (Передмова до книжки «Квір-мистецтво неуспіху»).” *Критика феміністична* 2018, № 1. Вхід здійснено 04.04.2020. https://feminist.krytyka.com/ua/articles/nyzka-teoriya-peredmova-do-knyzhky-kvir-mystetstvo-neuspikhu.
56. Галберстам – 2019: Галберстам, Джудит/Джек. “Маскулінність без чоловіків (Передмова до книжки «Жіноча маскулінність»).” *Критика феміністична* 2019, № 2: 42–78.

57. Галич – 2005: Галич, Олександр, Назарець Віталій та Васильєв Євген. *Теорія літератури*. 2-ге вид., стереотип. Київ: Либідь, 2005. 460 с.
58. Гартман – 1950: Hartmann, Nicolai. *Philosophie der Natur*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1950. 709 s.
59. Гідденс – 2005: Гидденс, Энтони. *Города и городские пространства*. В: Гидденс, Энтони. *Социология*. Москва: Едиториал УРСС, 2005. С. 495–521.
60. Гінзбург – 1989: Гинзбург, Лидия. *Человек за письменным столом*. Ленинград: Советский писатель, 1989. 350 с.
61. Глєбкін – 2014: Глебкин, Владимир. "Скука." *Вестник культурологии* 2014, № 1: 158–171.
62. Гоголь: Гоголь, Микола. Мертві душі. Вхід здійснено 11.04.2020. https://m.ukrclassic.com.ua/katalog/gg/gogol-mikola/1747-mikola-gogol-mertvi-dushi.
63. Головачева – 2014: Головачева, Катерина. "Художній світ Павла Загребельного." *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна* 2014, № 1127, вип. 71: 291–295.
64. Гомілко – 2001: Гомілко, Ольга. *Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси*. Київ: Наук. думка, 2001. 300 с.
65. Гомілко – 2003: Гомілко, Ольга. "Ідеї тілесності у західній метафізичній традиції." *Наукові записки НаУКМА* 2003, № 21: 19–25.
66. Гомілко – 2006: Гомілко, Ольга. *Від античного космосу до середньовічного світу: концептуалізація тіла у середньовічній думці*. Вступ здійснено 16.07.2020. https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_52/Homilko.htm.
67. Гомілко – 2020: Гомілко, Ольга. "Гумор як атрибут розуму чи тригер хайпу?" *Δόξα/Докса* 2020, вип. 1 (33): 41–50.
68. Горбонос – 2016: Горбонос, Ольга, Прилєпська, Людмила. "Жінки в житті та художній спадщині Т. Г. Шевченка: синтез особистого та творчого." *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля* 2016, № 2 (12): 130–134.

69. Горні – 2003 (1): Горні, Карен. “Страх перед жінкою. Спостереження щодо специфіки страху чоловіків і жінок перед протилежною статтю.” *Ї* 2003, № 27: 24–36.
70. Горні – 2003: Горні, Карен. “Втеча від жіночости. Комплекс чоловічости у жінок очима чоловіків та жінок.” *Ї* 2003, № 27: 6–23.
71. Грабович – 1997: Грабович, Григорій. *Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя*. У: *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*. Київ: Основи, 1997. С. 238–258. Вхід здійснено 28.06.2020. http://litopys.org.ua/hrabo/hr10.htm.
72. Гурін: Гурин, Станислав. *Маргинальная антропология*. Вхід здійснено 09.02.2021. http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000963/st000.shtml.
73. Гусейнова – 2009: Гусейнова, Олена. “Місто як палімпсест: до теорії текстуалізації міського простору.” *Волинь філологічна: текст і контекст* 2009, том 7, № 1: 95–100.
74. Демидова – 2018: Демидова, Серафима. “Человек бунтующий: экзистенциальная концепция бунта у Леонида Андреева и Альбера Камю.” *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке* 2018, № 1: 118–123.
75. Демків – 2011: Демків, Тетяна. “Специфіка формування гендерних парадигм: історико-філософський аспект.” *Гендерна проблематика та антропологічні горизонти*: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції 26–27 травня 2011 року. Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2011: 29–36.
76. Деррида: Деррида, Жак. *Вопрос стиля*. Вхід здійснено 03.05.2020. https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/vopr.php.
77. Десятерик – 2016: Десятерик, Дмитро. “Час Ульяненка.” *День* 2016, № 75. Вступ здійснено 24.08.2020. https://day.kyiv.ua/uk/blog/kultura/chas-ulyanenka.
78. Дмитренко – 2018: Дмитренко, Елена. “Мотивы трагического одиночества и психологизм творческой личности в новеллах

В. Ф. Одоевского.” *Мова і культура* 2018, № 21, т. VI (195): 331–336.

79. Догнал – 2019: Догнал, Йозеф. “Андреевский «смех» как экзистенциалный эксперимент.” *Уральский филологический вестник* 2019, № 5: 43.
80. Дольфійн – 2020: Дольфийн, Рик, Туин, Ирис ван дер. “Трансверсальность нового материализма.” *Гендерные исследования* 2020, № 24: 137–165.
81. Доценко – 2004: Доценко, Елена. “Абсурд как проявление театральной условности.” *Известия Уральского государственного университета* 2004, № 33: 97–112.
82. Драненко – 2015: Драненко, Галина. “Теорія літературних жанрів у світлі сучасних міждисциплінарних учень: емпіричний та онтологічний дискурси.” *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки* (*Філологічні науки. Літературознавство*) 2015, № 8: 50–56.
83. Дубинянська – 2010: Дубинянська, Яна. *Там, де нас нема*. Вхід здійснено 02.05.2020. http://litakcent.com/2010/03/05/tam-de-nas-nema/.
84. Дубровська – 2009: Дубровська, Анна. “Париж як текст в інтерпретації В. Винниченка-романіста – від міфологічного до модерного.” *Актуальні проблеми слов’янської філології* 2009, вип. XXII: 137–147.
85. Епштейн – 1990: Эпштейн, Михаил. *Мир животных и самосознание человека*. В: *«Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа, 1990. С. 87–124.
86. Есалнек – 1985: Эсалнек, Асия. *Внутрижанровая типология и пути её изучения*. Москва: Издательство Московского университета, 1985. 181 с.
87. Єлушич – 2014: Єлушич, Синиша. “Христианство и смех: спор вокруг гоголевского понимания комического.” *Вестник славянских культур* 2014, выпуск 4 (34): 53–69.

88. Єсауленко – 2014: Есауленко, Лариса. “Городской пейзаж без пейзажа: образ города во французском «новом романе».” *Вестник СПбГУКИ* 2014, № 4: 131–134.
89. Єсін – 2000: Есин, Андрей. *Принципы и приемы анализа литературного произведения*. 3-е изд. Москва: Флинта, 2000. 248 с.
90. Єфремова – 2016: Ефремова, Ольга. “Ностальгия, скука и тошнота как модусы экзистенциальной тревоги.” *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* 2016, № 9 (71): 48–51.
91. Жеребкін – 2000: Жеребкін, Сергій. “Мізогінія чи фемінізм? Німецька філософія від Канта до Ніцше.” *Філософська думка* 2000, № 6: 73–83.
92. Жеребкін: Жеребкин, Сергей. *Гендерная проблематика в философии*. Вступ здійснено 23.08.2020. http://www.sbiblio.com/biblio/archive/jerebkin_gendernaja/.
93. Жеребкіна – 2003: Жеребкина, Ирина. *«Будто матерью блюешь...»: философия материнского Юлии Кристевой*. В: Кристева, Юлия. *Силы ужаса: Эссе об отвращении*. Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. С. 25–34.
94. Жмуров – 2005: Жмуров, Дмитрий. *Насилие (агрессия) и литература*. Иркутск: АСП-Принт, 2005. 240 с.
95. Жогіна – 2003: Жогина, Наталья. *Категория надежды в осмыслении человеческого существования*: дис. … канд. філос. наук: спец. 09.00.11. Кемерово, 2003. 152 с.
96. Жорстокість – 1998: Юридична енциклопедія: [у 6 т.]. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1998. Т. 2: Д – Й. 744 с. Вхід здійснено 15.06.2021. https://cyclop.com.ua/content/view/1077/58/1/5/#25764.
97. Зайцев – 2006: Зайцев, Игорь. *Маргинальное сознание, личность, общество*. Омск: ОмГАУ, 2006. 244 с.
98. Зайцева – 2008: Зайцева, Татьяна. “Экзистенциальная психология отчаяния в повести А. П. Чехова «Скучная

история».” *Мировая литература в контексте культуры*. Пермь, 2008: 36–38.

99. Зайцева – 2012: Зайцева, Татьяна. “Категория отчаяния или «болезнь к смерти» в философии Сёрена Киркегора.” *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение* 2012, № 11 (25): в 2-х ч. Ч. 1: 65–68.
100. Замятін – 2004: Замятин, Дмитрий. *Метагеография: Пространство образов и образы пространства*. Москва: АГРАФ, 2004. 512 с.
101. Зборовська – 1999: Зборовська Н. *Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків*. Київ; Львів: Літопис, 1999. Вступ здійснено 05.09.2020. http://1576.ua/books/4774.
102. Злиднєва – 2004: Злыднева, Наталья. *Инсектный код русской культуры XX века*. В: *Абсурд и вокруг него*. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 241–259.
103. Іванова – 2016: Иванова, Евгения, Алхуссейни, Сами. “Мотив безумия «гоголевского типа» в рассказе «Красная корона» М. А. Булгакова”. *Научно-методический электронный журнал «Концепт» 2016, Т. 42: 53–57.* Вхід здійснено 15.06.2021. http://e-koncept.ru/2016/56955.htm.
104. Ізард – 2000: Изард, Керрол. *Психология эмоций*. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 464 с.
105. Каган – 2002: Каган, Моисей. Вступительный доклад «Анекдот как феномен культуры». *Анекдот как феномен культуры*: материалы «Круглого стола», Санкт-Петербург, 16 ноября 2002 г. Вхід здійснено 31.07.2021. http://anthropology.ru/ru/texts/kagan/anecdote_01.html.
106. Кальвіно – 1997: Кальвино, Итало. *Незримые города. Замок скрещенных судеб*. Киев: Ника -центр, 1997. 444 с.
107. Камю – 1990: Камю, Альбер. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат, 1990. 416 с.
108. Капітон – 1992: Капитон Владимир. “Надежда (опыт постановки философской проблемы).” *Осмысление духовной целостности* 1992, Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та: 69–83.

109. Карасик – 2005: Карасик, Владимир, Прохвачева, Оксана, Зубкова, Яна, Грабарова, Эмилия. *Иная ментальность*. Москва: Гнозис, 2005. 352 с.
110. Кіркеґор – 1964: Kierkegaard, Søren. *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*. New York – Evanston – London: Harper & Row, 1964. 256 p.
111. Кіркеґор – 2010: Кьеркегор, Сёрен. *Страх и трепет*. Москва: Культурная революция, 2010. 488 с.
112. Кірячок – 2012: Кірячок, Марина. "Візії апокаліпсису в романі О. Ульяненка «Сталінка»." *Вісник Житомирського державного університету* 2012, № 65: 233–237.
113. Кобзєва – 2018: Кобзєва, Ірина. "Тілесність у філософсько-антропологічних вимірах." *Проблеми гуманітарних наук* 2018, № 39: 89–99.
114. Ковалевський – 2020: Ковалевський, Олексій. *Бунтівне – бо чисте. Філософія бунту і філософія серця у творчості Ліни Костенко*. Київ: Кондор, 2020. 260 с.
115. Коваленко – 2011: Коваленко, Тимофей. "Теория стиля и проблема эволюционных исследований." *Культурная жизнь Юга России* 2011, № 4: 7–10.
116. Козинцев – 2007: Козинцев, Александр. *Человек и смех*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 236 с.
117. Козинцев – 2010: Козинцев, Александр. "Феномен «смех-плач»: о различии сходного." *Антропологический форум-online* 2010, № 13: 117–124.
118. Козинцев – 2013: Козинцев, Александр. "Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора." *Антропологический форум* 2013, № 18: 143–162.
119. Козлик – 2015: Козлик, Ігор, Орнат, Наталія. "Топос міста у романах польської письменниці Полі Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня»." *Султанівські читання* 2015, № IV: 111–120.
120. Козловець – 2009: Козловець, Микола. *Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 348 с.

121. Коломієць – 2009: Коломієць, Іван. “Моральне згарище.” *Критика* 2009, № 9–10: 2–3.
122. Кон: Кон, Игорь. *Лунный свет на заре. Лики и маски однополой любви*. Вступ здійснено 04.09.2020. http://www.pseudology.org/kon/LunnySvetNaZare2/16.htm.
123. Кононенко – 2007: Кононенко, Тетяна. “Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон.” *Слово і Час* 2007, № 7: 34–41.
124. Кононова – 2010: Кононова, Елена. “Смысл отчаяния.” *Ученые записки Орловского государственного университета* 2010, № 3, часть 1: 142–148.
125. Копистянська – 1993: Копистянська, Нонна. “Художній час як категорія порівняльної поетики.” *Слов’янські літератури. Матеріали до XI з’їзду славістів* 1993: 171–177.
126. Копистянська – 2005: Копистянська, Нонна. *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
127. Корнієнко – 2019: Корниенко, Алексей. “А. Шопенгауэр и М. Хайдеггер о феномене скуки: сравнительный анализ.” *Манускрипт* 2019, том 12, выпуск 10: 147–152.
128. Корогодіна – 2019: Корогодина, Изабелла. “Эмоциональный концепт *Ekel* и его функциональные характеристики в современном немецком языке.” *Вестник Кемеровского государственного университета* 2019, т. 21, № 2: 529–539.
129. Кософські – 2002: Кософски, Ив Седжвик. *Эпистемология чулана*. Москва: Идея-пресс, 2002. 272 с.
130. Котляревський: Котляревський, Іван. *Енеїда*. Вхід здійснено 27.07.2021. https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=1052.
131. Котовчихіна – 2019: Котовчихина, Наталия. “Насекомое как образ, символ, мифологема в русской литературе: системно-целостный подход.” *Мир науки, культуры, образования* 2019, № 2 (75): 535–537.

132. Кретов – 2016: Кретов, Павло, Гончаренко, Валерія. “Філософема екзистенціалу: символічний та смисловий контексти.” *Вісник Черкаського університету* 2016, № 1: 98–105.
133. Крістева – 2003: Кристева, Юлия. *Силы ужаса: Эссе об отвращении*. Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 256 с.
134. Кропив’янська: Кропив’янська Ю. *Олесь, чоловік Божий*. Вступ здійснено 24.08.2020. http://litakcent.com/2017/09/29/oles-cholovik-bozhiy/.
135. Крюкова – 2015: Крюкова, Юлія. “Міський текст у термінологічному полі сучасного літературознавства: історія вивчення празьких мотивів та празького тексту.” *Science and Education a New Dimension* 2015. Philology, III (12), № 60: 66–70.
136. Кушнірова – 2009: Кушнірова, Тетяна. “Інтерпретація категорії «жанр» у сучасному літературознавстві.” *Рідний край* 2009, № 1: 108–111.
137. Кушнірова – 2018: Кушнірова, Тетяна. *Наративні стратегії у романних формах кінця XX – початку XXI століття*. Полтава: Видавництво «Сімон», 2018. 121 с.
138. Лабунська – 2011: Лабунская, Вера. “Надежда как условие психологической безопасности личности и общества.” *Социальная психология и общество* 2011, № 4: 15–26.
139. Лассан – 2002: Лассан, Элеонора. “«Надежда»: семантический и концептуальный анализ.” *Respectus Philologicus* 2002, т. 2 (7). Вхід здійснено : 07.08.2021. http://www.philology.ru/linguistics2/lassan-02.htm.
140. Левченко – 2010: Левченко, Галина. “Концепт божевілля в художній картині світу Тараса Шевченка.” *Волинь – Житомирщина* 2010, № 21: 79–89.
141. Левченко – 2013: Левченко, Леся, Бова, Віта. “Жінка як об’єкт гендерних досліджень: філософсько-соціологічні аспекти.” *Філософія і політологія в контексті сучасної культури* 2013, № 6 (4): 17–20.

142. Лейдерман – 2010: Лейдерман, Натан. *Теория жанра*. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий “Словесник”, 2010. 904 с.
143. Лефевр – 2015: Лефевр, Анри. *Производство пространства*. Москва: Streike Press, 2015. 432 с.
144. Лисанець – 2018: Лисанець, Юлія. “Світ крізь призму психічного розладу: наративи пацієнток у літературно-медичному дискурсі XX століття.” *Львівський філологічний часопис* 2018, № 4: 59–62.
145. Ліфінцева – 2010: Лифинцева, Татьяна. “Существование как отчуждение в экзистенциальной теологии Пауля Тиллиха.” *Вестник Московского университета* 2010, № 2: 35–54.
146. Ліхт: Лихт, Ганс. *Сексуальная жизнь в Древней Греции*. Вступ здійснено 02.09.2020. https://royallib.com/author/liht_gans.html.
147. Лобановська: Лобановська, Анна. *Згадуючи Олеся Ульяненка*. Вхід здійснено 01.06.2021. https://litgazeta.com.ua/articles/zgaduyuchy-olesya-ulyanenka/.
148. Лорд – 1994: Лорд, Альберт. *Сказитель*. Москва: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1994. 368 с.
149. Лоро – 1987: Loraux, Nicole. *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. 114 p.
150. Лосєв – 1995: Лосев, Алексей. *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1995. 320 с.
151. Лосєв – 2006: Лосев, Алексей, Тахо-Годи, Мина. *Эстетика природы: природа и её стилевые функции у Ромена Роллана*. Москва: Наука, 2006. 419 с.
152. Лотман – 1988: Лотман, Юрий. *Художественное пространство в прозе Гоголя*. У: Лотман, Юрий. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва: Просвещение, 1988. С. 251–292. Вхід здійснено 15.06.2020. http://philologos.narod.ru/lotman/gogolspace.htm.
153. Лотман – 1992: Лотман, Юрий. *Культура и взрыв*. Москва: Гнозис, 1992. 272 с.
154. Лотман – 1998: Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*. В: Лотман, Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: “Искусство – СПБ”, 1998. С. 14–285.

155. Лукашевська: Лукашевская, Яна. Понятие “художественный образ” и проблемы его изучения в первобытном искусстве. Вхід здійснено 05.06.2020. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php.
156. Лютий: Лютий, Тарас. Непередбачуваність огидного. Вступ здійснено. 17.07.2020. https://tyzhden.ua/Columns/50/188674.
157. Маєр – 2018: Meyer, Matthew. “The Divine Hanswurst: Nietzsche on Laughter and Comedy.” In: *L. Moland (Ed.), All Too Human. Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy* 2018, vol. 7: 153–173.
158. Маєрчик – 2009: Маєрчик, Марія. *Вторгнення гомосексуальности*. У: *120 сторінок содому: Сучасна світова лесбі/гей/бі література. Квір-антологія*. Київ: Критика, 2009. С. XV–XXV.
159. Мазоха – 2018: Мазоха, Галина. “Національне питання в епістолярній спадщині І. Франка та В. Стуса.” *Теоретична і дидактична філологія* 2018, вип. 28: 132–142.
160. Макаренко – 2012: Макаренко, Олег. “Основные подходы в изучении маргинальной личности в западной психологии.” *Вісник ОНУ імені І. І. Мечникова. Психологія* 2012, т. 7, вип. 8 (20): 703–709.
161. Максимова – 2012: Максимова, Наталья. “К проблеме зависимости пространства и текста.” *Вестник Челябинского государственного университета* 2012, № 5 (259): 97–99.
162. Маловічко: Маловічко, Дар’я. *Альбер Камю. Бунтівна людина перед лицем абсурду*. Вступ здійснено 05.07.2020. https://artefact.org.ua/history/alber-kamyu-buntivna-lyudina-pered-litsem-absurdu.html.
163. Мальцев – 2013: Мальцев, Леонид, Андрейчук, Вера. “Е. Анджеевский и Т. Боровский: типология надежды.” *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта* 2013, вып. 8: 140–145.
164. Мансурова – 2008: Мансурова, Инна. *Особенности выраженности надежды в связи с удовлетворенностью жизнью и оценкой значимых событий*: автореф. дис. на

соискание ученой степ. канд. психол. наук: спец. 19.00.05 “Социальная психология” (психологические науки). Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2008. 26 с.

165. Марсель – 1984: Marcel, Gabriel. Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei. Warszawa, 1984. 315 s.
166. Марценюк – 2009: Марценюк, Тамара. “Страх розмаїття: національні властивості толерантности і гомофобії.” *Критика* 2009, № 11–12: 10–13.
167. Марценюк – 2020: Марценюк, Тамара. *«Захисники галактики»: влада і криза в чоловічому світі*. Київ: Комора, 2020. 256 с.
168. Махов – 2010: Махов, Александр. “Веселовский – Курциус (Историческая поэтика – историческая риторика).“ *Вопросы литературы* 2010, № 3: 182–202. Вступ здійснено 16.07.2014. http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ma7.html.
169. Махов – 2011: Махов, Александр. “«Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики?” *Вопросы литературы* 2011, № 4: 275–289. Вступ здійснено 16.07.2014. http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html.
170. Махов – 2017: Махов, Александр. “Современное западное литературоведение об истории эмоций. (аналитический обзор).” *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная література* 2017, сер. 7: 7–25.
171. Медведєв – 2015: Медведев, Алексей. “Актуализация безобразного и отвратительного в арт-практиках постмодернизма.” *Вестник МГУКИ* 2015, № 1 (63): 71–75.
172. Мелетинський – 1994: Мелетинский, Елеазар. *О литературных архетипах*. Москва: РГГУ, 1994. 136 с.
173. Мельник – 2015: Мельник, Марія. “Функціонування художнього простору в романі.” *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* 2015, № 55: 151–153.
174. Меркель – 2013: Меркель, Елена. “Семантика крови в поєтике акмеизма.” *Вестник ТвГУ* 2013, № 1: 74–80.

175. Мілет – 1988: Мілет, Кейт. *Сексуальна політика*. Київ: Основи, 1998. 619 с.
176. Монолатій: Монолатій, Іван. *Пам'яттєві виклики Олеся Ульяненка для Миколаєва*. Вхід здійснено 01.06.2021. https://zbruc.eu/node/86032.
177. Мостяєв: Мостяєв, Олександр. *Гомофобія: замах на особистість*. Вступ здійснено 05.04.2020. https://helsinki.org.ua/articles/homofobiya-zamah-na-osobystist/.
178. Муздибаев – 1999: Муздыбаев, Куанишбек. "Феноменология надежды." *Психологический журнал* 1999, т. 20, №3: 18–27.
179. Муха – 2013: Муха, Ольга. "Багатошаровість контексту естетичного об'єкта у естетичній теорії." *Філософія і політологія в контексті сучасної культури* 2013, № 6 (4): 12–16.
180. Нагіна – 2021: Нагина, Ксения. "«Паутина любви» и «баня с пауками»: Толстой versus Достоевский." *Вестник СВФУ* 2021, № 2 (82): 58–69.
181. Назаров – 2013: Назаров, Иван. "Мотив безумия в прозе Л. Н. Андреева 1890-х годов." *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2013, № 7 (25), часть 1: 141–143.
182. Наріжна – 2009: Нарижна, Виктория. "Антология как поступок?" *Гендерные исследования* 2009, № 19: 340–345.
183. Нахлік – 2015: Нахлік, Євген. *Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст*. Львів, 2015. 541 с.
184. Неклюдов – 2004: Неклюдов, Сергей. "Мотив и текст." *Язык культуры: семантика и грамматика*. Москва: Индрик, 2004. С. 236–247.
185. Нікіфорова – 2013: Нікіфорова, Ірина. "Сміх: «антропорятівні» та «антропоруйнівні» стратегії житєтворчості в «суспільстві ризику»." *Наукові записки* 2013, випуск 14: 8–12.
186. Ніколчина – 2003: Николчина, Миглена. *Власть и её ужасы: полилог Юлии Кристевой*. В: Кристева, Юлия. *Силы ужаса: Эссе об отвращении*. Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. С. 5–24.

187. Нісбет – 1982: Nisbet, Robert. *Boredom, i Prejudices. A Philosophical Dictionary*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1982. 318 p.
188. Ніцше – 2015: Ницше, Фридрих. *Так говорил Заратустра*. Москва: АСТ, 2015. 416 с.
189. Новикова – 2003: Новикова, Марина. "Хронотоп как остраненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения." *Филологические науки* 2003, № 2: 60–70.
190. Оден – 2004: Oden, Thomas. *The Humor of Kierkegaard: An Anthology*. Princeton, & Oxford: Princeton UP, 2004. 352 p.
191. Олійник – 2010: Олійник, Оксана. "Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях." *Міфологія і Фольклор* 2010, № 3–4 (7): 66–71.
192. Оніанс – 1954: Onians, Richard Broxton. *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Cambridge: At the University Press, 1954. 583 p.
193. Осипова – 2014: Осипова, Екатерина. "Безумие, творчество и иррациональность: постановка проблемы и её трактовка в работах М. Фуко." *Вестник Российского университета дружбы народов* 2014, № 3: 54–63.
194. Осьмухіна – 2017: Осьмухина, Ольга, Старцев, Дмитрий. "Специфика воплощения мотива безумия в творчестве А. Р. Беляева." *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 2017, № 4: 190–194.
195. Паві – 1991: Пави, Патрис. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
196. Павличко – 2002: Павличко, Соломія. Теорія літератури. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
197. Палагнюк – 2012: Палагнюк, Михайло. "Гендерна проблематика: історико-філософський аналіз." *Прикарпатський вісник НТШ. Думка* 2012, № 3 (19): 118–124.
198. Палагнюк – 2015: Палагнюк, Михайло. "Ґендерна проблематика: виклики сучасності." *Гуманітарний вісник ЗДІА* 2015, № 60: 73–83.

199. Парамбуль – 2018: Парамбуль, Ірина. “«Нудота» як спосіб існування людини у творах Валер’яна Підмогильного та Жана-Поля Сартра.” *Вісник Львівського університету* 2018, випуск 20: 73–78.
200. Паркер – 1999: Паркер, Сеймур. “Гендерні ритуали: вивчення етикету, суспільних символів та когнітивний аспект.” *Студії з інтегральної культурології. Ритуал* 1999, № 2: 65–74.
201. Пасто – 1965: Pasto, Tarmo. “Notes on the Space-Frame Experience in Art.” *Aesthetics and Arts Criticism* 1965, № 2: 303–307.
202. Пастух – 2013: Пастух, Богдан. “Дух неспокою на відхідній молитві.” *Українська літературна газета* 2013, № 6 (90). Вхід здійснено 03.05.2020. http://litgazeta.com.ua/articles/duh-nespokoyu-na-vidhidnij-molytvi/.
203. Пастух (1): Пастух, Богдан. *Дон Кіхот: божевілля vs розум*. Вхід здійснено 16.06.2021. https://zbruc.eu/node/71845.
204. Пастух: Пастух, Богдан. *Правда від встеклого Ульяна*. Вхід здійснено 16.05.2020. http://avtura.com.ua/review/150/.
205. Переяслова – 2013: Переяслова, Мария. “Катарсическое начало в романе Г. Газданова «Ночные дороги».” *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 2013, № 1 (2): 231–234.
206. Петров – 2012: Петров, Андрей. “Маргинальность как проявление свободы мышления.” *Вестник Омского университета* 2012, № 3: 26–29.
207. Петровская – 2009: Петровская, Светлана. “Имя города – имя текста: о названии романа А. Белого «Петербург».” *Актуальні проблеми слов’янської філології* 2009, вип. XXII: 96–103.
208. Підопригора – 2018: Підопригора, Світлана. “Трансгресивні координати експериментальної прози роман О. Ульяненка «Серафима».” *Текст. Контекст. Інтертекст* 2018, № 1 (3). Вхід здійснено 04.07.2020. https://text-intertext.in.ua/pdf/n01(03)2018/pidoprygora_svitlana_03_2018.pdf.
209. Плахотник – 2010: Плахотник, Ольга. “Феминизм «под любым другим именем»?” *Топос* 2010, № 3: 91–106.

210. Полюга – 2010: Полюга, Вікторія. “Абсурд і бунт як «вірність самому собі» у філософії Василя Стуса і Альбера Камю.” *Практична філософія* 2012, № 2 (44): 69–74.
211. Померанц – 1995: Померанц, Григорий. Язык абсурда. В: Померанц, Григорий. Выход из транса. Москва: Юрист, 1995. С. 435–480.
212. Преображенський – 2020: Преображенский, Герман. “Гендерные эпистемологии: между эмансипацией и новым материализмом.” *Гендерные исследования* 2020, № 24: 90–97.
213. Прокоф’єва – 2005: Прокофьева, Виктория. “Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы.” *Вестник Оренбургского университета* 2005, № 11: 87–94.
214. Просалова – 2018: Просалова, Віра. “Інтертекстуальність як авторська стратегія: діалог чи боротьба з попередниками.” *IX Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство* 2018: 220–230.
215. Психологія емоцій – 1984: *Психология эмоций. Тексты* / под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1984. 288 с.
216. Пуніна – 2014: Пуніна, Ольга. “Експресіоністичний метод Олеся Ульяненка: роман «Сталінка».” *Слово і Час* 2014, № 10: 84–91.
217. Пуніна – 2016: Пуніна, Ольга. *Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет*. Київ: Академвидав, 2016. 288 с.
218. Радавська – 2020: Радавська, Оксана. “Експресіоністський стиль роману Жана Жіоно «Велика отара».” *Вісник Маріупольського державного університету* 2020, № 22: 66–73.
219. Распопов – 2016: Raspapou, Aliaksandr. *Александр Введенский и традиция абсурда*. Poznań: Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, 2016. 262 с.
220. Река – 2013: Река, Катерина. “Філософія бунту та насилля в гуманістичних концепціях А.Камю.” *Гілея* 2013, № 75: 289– 292.

221. Родін – 2015: Родин, Кирилл. “О (не)возможности самоубийства в философии XIX и XX веков.” *Идеи и идеалы* 2015, № 1 (23), т. 1: 67–75.
222. Ростова – 2010: Ростова, Наталья. “Становление этического аспекта феномена надежды.” *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета* 2010, № 1, т. 4: 40–43.
223. Руднєв – 2005: Руднев, Вадим. *Словарь безумия*. Москва: Независимая фирма «Класс», 2005. 400 с.
224. Руднєв – 2007: Руднев, Вадим. *Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы*. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2007. 528 с.
225. Руткевич – 1990: Руткевич, Алексей. Философия А. Камю. В: Камю, Альбер. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат, 1990. С. 5–22.
226. Рябченко – 2016: Рябченко, Марина. “Квір-ідентичність у сучасній українській прозі.” *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика* 2016, № 1 (26): 14–17.
227. Савинков – 2019: Савинков, Станислав. “Исследование феноменов «надежда» и «безнадежность» в психологии.” *Психолог* 2019, № 6: 11–16.
228. Свендсен – 2007: Свендсен, Ларс. *Философия скуки*. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
229. Семенець – 2012: Семенець, Ольга. “Ініціація і містерія смерті у французькій маргінальній прозі середини XX століття (на прикладі творчості Ж. Жене).” *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций* 2012, № 6/2: 194–202.
230. Семерин – 2020: Семерин, Христина. “Ґендерні виміри єврейської теми у поезії Лесі Українки.” *Studia ukrainica posnaniensia* 2020, vol. VIII/2: 97–105.
231. Семіх – 2017: Семіх, Кая. “Поняттєво-термінологічні координати сучасної міфоурбаністики.” *Young Scientist* 2017, № 11 (51): 242–247.

232. Сидоренко – 2012: Сидоренко, Лідія. “Проблема тілесності: філософсько-етичні виміри.” *Філософські проблеми гуманітарних наук* 2012, № 21: 43–48.
233. Синявський – 2001: Синявский, Андрей. “Стиль это судьба.” *Синтаксис* 2001, 37: 127–131.
234. Сікорська – 2005: Сікорська, Вікторія. “Хронотоп і символіка у П. Загребельного.” *Новітня філологія* 2005, вип. 21, № 1: 267–275.
235. Скоропанова – 2001: Скоропанова, Ирина. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта: Наука, 2001. 608 с.
236. Скотний – 2011: Скотний, Валерій. “Некласична філософія про душу.” *Молодь і ринок* 2011, № 9 (80): 5–9.
237. Снайдер – 2004: Снайдер, Чарльз. “Надежда и успешность учебы в колледже.” *Психология обучения* 2004, № 5: 39–40.
238. Соколова – 2019: Соколова, Алла. “Функціонально-стилістичні можливості поетонімів роману Олеся Ульяненка «Дофін Сатани».” *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету* 2019, № 44: 81–88.
239. Соловей – 2013: Соловей, Олег. *На боці світла і добра (Декілька слів про Олеся Ульяненка)*. В: Соловей, Олег. *Оборонні бої: Статті, рецензії, есеї*. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. С. 19–31.
240. Соловей – 2017: Соловей, Олег. *Оргазм і відчай: Випадок Степана Процюка (Пролеґомени до вивчення творчости)*. Вінниця: Простір Літератури, 2017. 136 с.
241. Соловей – 2018 (1): Соловей, Олег. *Гріховна траєкторія краси*. У: Соловей, Олег. *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*. Вінниця: Простір Літератури, 2018. С. 55–64.
242. Соловей – 2018: Соловей, Олег. *А небо мовчало*. В: Соловей, Олег. *Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї*. Вінниця: Простір Літератури, 2018. С. 37–54.
243. Соловей (1): Соловей, Олег. *Улянова єресь (Перечитуючи «Софію» Олеся Ульяненка)*. Вхід здійснено 25.04.2020. http://bukvoid.com.ua/column/2016/07/20/101229.html.

244. Соловей (2): Соловей, Олег. *Улян короткого розливу*. Вступ здійснено 17.08.2020. http://bukvoid.com.ua/column//2020/08/17/110916.html.
245. Соловей: Соловей, Олег. *І страх, і втрати, і любов*. Вхід здійснено 25.04.2020. http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/06/29/110002.html.
246. Соммер – 2017: Sommer, Jroslav. "Téma homosexuality v ukrajinské literatuře." *Slavica litteraria* 2017, № 20/2: 103–110.
247. Сорокіна – 2010: Сорокина, Любовь. "Мотив безумия в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»." *Вестник Северного (Арктического) федерального университета* 2010, № 1: 73–77.
248. Степанова – 2009: Степанова, Анна. "Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох." *Актуальні проблеми слов'янської філології* 2009, вип. XXII: 61–71.
249. Стирнік – 2018: Стирнік, Наталія. "Мотив жорстокості у творах Д. Г. Лоуренса (На матеріалі першої збірки оповідань «Прусський офіцер», 1914)." *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету* 2018, № 33, том 1: 113–116.
250. 120 сторінок… – 2009: *120 сторінок содому: Сучасна світова лесбі/гей/бі література. Квір-антологія*. Київ: Krytyka, 2009. 152 с.
251. Столяр – 2018: Столяр, Марина. "Філософія сміху та гумору в сучасному історико-філософскому дискурсі." *Sententiae* 2018, volume XXXVII, issue 1: 168–178.
252. Столяр – 2020 (1): Столяр, Марина. "Сучасна українська сміхова культура: традиції та інновації." *Вісник харківського національного університету імені В. Н. Каразіна* 2020, випуск 62: 86–92.
253. Столяр – 2020: Столяр, Марина. "Метафізика сміху у філософському дискурсі XIX століття." *Sententiae* 2020, volume XXXIX, issue 1: 202–215.
254. Стьопін: Стёпин, Вячеслав. *Эпоха перемен и сценарии будущего. 1996*. Вступ здійснено 21.08.2020. http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000984/st000.shtml.

255. Суворова – 2019: Суворова, Ирина. “Проблема эстетизации безобразного в истории философии и в восприятии современного школьника.” *Вестник Томского государственного университета* 2019, № 441: 106–112.
256. Сухомлинов – 2012: Сухомлинов, Олексій. *Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя XX століття*. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. 376 с.
257. Табачковський – 2003: Табачковський, Віталій. “Сміх як антропорятівний чинник та як особлива форма критичної рефлексії.” *Δόξα/Докса* 2003, вип. 3: 139–147.
258. Тамарченко – 2001: Тамарченко, Натан. *Теория литературных родов и жанров. Эпика*. Тверь: ТГУ, 2001. 72 с.
259. Тарнавська – 2011: Тарнавська, Марта. “Євреї в українській літературі.” (Рец. на кн.: Shkandrij, Myroslav. *Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity*. New Haven: Yale University Press, 2009). *Слово і Час* 2011, № 8: 102–109.
260. Тевеляйт – 1987: Theweleit, Klaus. *Male Fantasies, v. 1: Women, Floods, Bodies, History*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987. 544 p.
261. Тендітна – 2009: Тендітна, Надія. *Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка*: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук.: спец. 10.01.01 “Українська література”. Кіровоград, 2009. 23 с.
262. Тендітна – 2010: Тендітна, Надія. “Горік + Кловський + Іван Білозуб = Серафима?“ *Наукові записки ТНПУ* 2010, вип. 29: 170–177.
263. Терещенко: Терещенко, Наталья. *Секс и отвращение*. Вступ здійснено 08.09.2020. https://snob.ru/profile/30868/blog/133493.
264. Тернова – 2010: Тернова, Тетяна. “Семиотика безумия в литературе русского авангарда.” *Вестник Челябинского государственного университета* 2010, № 21: 134–139.
265. Тимофеєва – 2003: Тимофеева, Оксана. “Тайны пустого клозета.” *Новое литературное обозрение* 2003, № 6. Вступ здійснено 15.04.2020. https://magazines.gorky.media/nlo/2003/6/tajny-pustogo-klozeta.html.

266. Тимофеєва – 2005: Тимофеева, Оксана. “«Это без слов понятно из менструальной крови…».” *Новое литературное обозрение* 2005, № 72: 346–350.
267. Тихоміров: Тихоміров, Андрей. *Про сексуальність як ідентичність, межі нації та публічність. Замітки на маргінесах «120 сторінок содому»*. Вступ здійснено 04.09.2020. http://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/396-andrei-tykhomirov-pro-seksualnist-iak-identychnist-mezhi-natsii-ta-publichnist-zamitky-na-marhinesakh-120-storinok-sodomu-120-storinok-sodomu-uporiadnyky-iryna-shuvalova-albina-pozdniakova-oles-barlih-kyiv-krytyka-2009-137-s.
268. Тихонова – 2020: Тихонова, Валентина, Закутнов, Олег. Содержательные значения трансгрессии в работах Ж. Батая и М. Фуко. *Каспийский регион: политика, экономика, культура* 2020, № 2 (63): 131–136.
269. Тілліх – 1995: Тиллих, Пауль. *Избранное: Теология культуры*. Москва: Юрист, 1995. 479 с.
270. Тіпер – 2016: Тіпер, Ірина. Мотиви кохання та материнства як презентатори притулку в прозі Галини Пагутяк.” *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)* 2016, № 20: 147–154.
271. Тіцька – 2012: Тіцька, Леся. “Зміст поняття жорстокості.” *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ* 2012, № 2 (2): 253–262.
272. Топоров – 1983: Топоров, Владимир. *Пространство и текст*. У: *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983. С. 227–284.
273. Трубецкова – 2019: Трубецкова, Елена. “Мотив безумия в прозе В. Набокова.” *Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика* 2019, т. 19, вып. 3: 352–356.
274. Ульяненко – 2004 (1): Ульяненко О. “Хрест на Сатурні: Історія одного кохання.” *Кур’єр Кривбасу* 2004, № 177: 53–102.
275. Ульяненко – 2004: Ульяненко О. “Хрест на Сатурні: Історія одного кохання.” *Кур’єр Кривбасу* 2004, № 176: 3–55.

276. Ульяненко – 2011: Ульяненко, Олесь. *Без цензури: інтерв'ю*. Київ: Махаон-Україна, 2011. 376 с.
277. Ульяненко – 2012 (1): Ульяненко, Олесь. *Квіти Содому*. Харків: Фоліо, 2012. 251 с.
278. Ульяненко – 2012 (2): Ульяненко, Олесь. *Ангели помсти*. Харків: Фоліо, 2012. 345 с.
279. Ульяненко – 2012: Ульяненко, Олесь. *Жінка його мрії*. Харків: Фоліо, 2012. 281 с.
280. Ульяненко – 2013 (1): Ульяненко, Олесь. *Син тіні*. Харків: Фоліо, 2013. 282 с.
281. Ульяненко – 2013 (2): Ульяненко, Олесь. *Знак Саваофа*. Харків: Фоліо, 2013. 283 с.
282. Ульяненко – 2013 (3): Ульяненко, Олесь. *Серафима*. Харків: Фоліо, 2013. 217 с.
283. Ульяненко – 2013: Ульяненко, Олесь. *Вогненне око*. Харків: Фоліо, 2013. 313 с.
284. Ульяненко – 2015 (1): Ульяненко, Олесь. *Перли і свині*. Харків: Фоліо, 2015. 185 с.
285. Ульяненко – 2015: Ульяненко, Олесь. *Софія*. Харків: Фоліо, 2015. 283 с.
286. Ульяненко – 2016: Ульяненко, Олесь. *Яйця динозавра: збірка малої прози*. Київ: Люта справа, 2016. 189 с.
287. Ульяненко – 2017: Ульяненко, Олесь. *Там, де Південь: повісті*. Київ: Люта справа, 2017. 304 с.
288. Ульяненко (1): Ульяненко, Олесь. *Сталінка*. Вхід здійснено 04.05.2020. https://coollib.com/b/150105/read.
289. Ульяненко: Ульяненко, Олесь. *Дофін Сатани*. Вхід здійснено 11.04.2020. https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html.
290. Унгурян – 2012: Унгурян, Іванна, Цинтила, Олена. "Антикультура – засіб самознищення чи адаптації людини до соціокультурної дійсності?" *Науковий вісник Чернівецького університету* 2012, № 638–639: 206–211.
291. Успенський – 2000: Успенский, Борис. Поэтика композиции. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 352 с.

292. Фадеєва – 2015: Фадеева, Татьяна. “Анализ характеристик надежды в артефактах культуры.” *Известия Саратовского университета* 2015, т. 4, вып. 2 (14): 179–183.
293. Ференц – 2011: Ференц, Надія. *Основи літературознавства*. Київ: Знання, 2011. Вхід здійснено 27.05.2020. https://westudents.com.ua/knigi/256-osnovi-lteraturoznavstva-ferents-ns.html.
294. Ференці – 1938: Ferenczi, Sandor. *Thalassa. A Theory of Genitality*. New York: The Psychoanalitic Quarterly, 1938. 480 p.
295. Фікс – 2013: Фикс, Евгений. “Теория плешки.” *Художественный журнал* 2013, № 91. Вступ здійснено 13.04.2020. http://moscowartmagazine.com/issue/5/article/35.
296. Філатов: Филатов, Андрей. *Queer Poets of Color: к (не) возможности антологизации молодой квир-поэзии США*. Вступ здійснено 05.09.2020. https://syg.ma/@galina-1/andriei-filatov-queer-poets-of-color-k-nie-vozmozhnosti-antologhizatsii-molodoi-kvir-poezii-ssha.
297. Філатова – 2010: Філатова, Оксана. “Київський «міський текст 20-х років XX століття: “анатомія”, “фізіологія”, “психологія.” *Актуальні проблеми слов’янської філології* 2010, випуск XXIII, частина 4: 153–161.
298. Флекс – 2001: Флекс, Джейн. *Конец невинности. У: Введение в гендерные исследования*. Ч. II: Хрестоматия. Харьков: ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 626–648.
299. Фоменко – 2007: Фоменко, Віра. *Місто і література: українська візія*. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.
300. Фоменко – 2008: Фоменко, Віра. Українська урбаністична проза: еволюція, проблематика, поетика: дис. … докт. філол. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2008. 378 с.
301. Фоменко – 2013: Фоменко, Віра. “Українська урбаністична література. особливості та тенденції розвитку.” *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* 2013, № 2 (261), ч. I: 76–82.
302. Форд – 2018: Ford, Russell. “Life’s Joke: Bergson, Comedy, and the Meaning of Laughter.” In: *L. Moland (Ed.), All Too Human.*

Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy 2018, vol. 7: 175–193.

303. Франкл – 1990: Франкл, Виктор. *Человек в поисках смысла*. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.
304. Фрімен – 2005: Freeman, Elizabeth. "Monsters, Inc.: Notes on the Neoliberal Arts Education." *New Literary History* 2005, № 36 (1): 83–95.
305. Фромм – 2005: Фромм, Эрих. *Революция надежды. Избавление от иллюзий*. Москва: Айрис-пресс, 2005. 352 с.
306. Фуко – 1994: Фуко, Мишель. *О трансгрессии. У: Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994. С. 111–132.
307. Фуко – 1996: Фуко, Мишель. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Москва: Касталь, 1996. 448 с.
308. Фуко – 1997: Фуко, Мишель. *История безумия в классическую эпоху*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. 576 с.
309. Фуко – 2003: Foucault, Michel. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, trans. David Macey. New York: Picador, 2003. 310 p.
310. Фурман – 2002: Фурман, Анатолій. *Психокультура української ментальності*. Тернопіль: Економічна думка, 2002. 168 с.
311. Хазова – 2017: Хазова, Маргарита. *Тема безумия в русской прозе XX века (1900 – 1970-е гг.)*: автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук: спец. 10.01.01 "Русская литература". Орел, 2017. 24 с.
312. Харавей – 1988: Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." Feminist Studies 1988, № 14(3): 575–599.
313. Хассан – 1975: Hassan, Ihab. "Joyce, Beckett, and the Postmodern Imagination." *TriQuarterly* 1975, № 34: 185–196.
314. Чадов – 2020: Чадов, Константин. "Медиа-квир." *Гендерные исследования* 2020, № 24: 44–55.

315. Червінська – 2015 (1): Червінська, Тетяна. “Квір-теорія в предметному полі гендерних досліджень: специфіка Та концептуальні засади.” *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки* 2015, № 4 (29): 59–65.
316. Червінська – 2015: Червінська, Ольга. *Аргументи форми*. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2015. 384 с.
317. Чередниченко – 2010: Чередниченко, Ирина. “Переживание в экзистенциальном пространстве.” *Гуманитарный вектор* 2010, № 2 (22): 188–194.
318. Черниш – 2009: Черниш, Олена. “Венеційський текст у романі Ю. Андруховича «Перверзія».” *Актуальні проблеми слов’янської філології* 2009, вип. XXII: 167–173.
319. Чернишов – 2020: Чернышёв, Фридрих. “*(Обо мне и квир-поэзии)*.” *Гендерные исследования* 2020, № 24: 56–62.
320. Чернюк – 2011: Чернюк, Сніжана. “Топос комахи в українській літературі 20-30-х років XX ст. як соціально-антропологічне дзеркало.” *Сучасні літературознавчі студії* 2011, випуск 8, ч. I: 306–315.
321. Черняк – 2014: Черняк, Юлія. “Філософія та практика сміху в античній естетиці.” *Вісник НАУ* 2014, № 1 (19): 140–144.
322. Чеснов – 2010: Чеснов, Ян. “Мимесис или метателесность?” *Биоэтика и гуманитарная экспертиза* 2010, № 4: 233–249.
323. Чижевський – 1956: Чижевський, Дмитро. *Історія української літератури (від початків до доби реалізму*). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.
324. Чижевський – 1999: Чижевський, Дмитро. *Реалізм в українській літературі*. Київ: Вид. центр «Просвіта», 1999. 120 с.
325. Чорноземова – 2015: Черноземова, Елена. “Художественное освоение мотива безумия английской драматургией начала XVII века.” *Вестник Литературного института имени А. М. Горького* 2015, № 1: 26–34.
326. Чорнорицька – 2002: Чернорицкая, Ольга. “Трансформация тел и сюжетов: Физиология перехода в поэтике абсурда.” *Новое литературное обозрение* 2002, № 56: 296–309.

327. Чорнорицька: Чернорицкая, Ольга. *Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии*. Вхід здійснено 27.05.2021. http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml.
328. Чугунова – 2017: Чугунова, Инна. "Опыт терминологического обоснования понятия «ненависть» и его синонимов." *Философская мысль* 2017, № 8: 102–122.
329. Чуйко – 2020: Чуйко, Вікторія. *Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.05 "Порівняльне літературознавство". Бердянськ, 2020. 20 с.
330. Чухим – 2000: Чухим, Наталія. "Ґендер та ґендерні дослідження в XX ст." *Ї* 2000, № 17: 22–29.
331. Чухим – 2001: Чухим, Наталія. "Теорії статевого диморфізму у філософії Просвітництва." *Філософська думка* 2001, № 1: 27–55.
332. Шабалдіна – 2013: Шабалдина, Евгения. Безумие как сквозной мотив в творчестве М. А. Булгакова (генезис, варианты реализации). *Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева* 2013, № 1 (23): 175–180.
333. Шапошникова – 2014: Шапошникова, Олена "Дискурс божевілля у романах І. Багряного." *Вісник Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна* 2014, № 1127, вип. 71: 217–223.
334. Шарапа – 2017: Шарапа, Ольга. "«Гладкий простір» Львова крізь призму номадичної свідомості в малій прозі Юрка Іздрика (на матеріалі оповідань «Лови на лева», «Львів: секвенції психозу», «Levels of Lviv»)". *Наукові праці. Філологія. Літературознавство* 2017, випуск 289, том 301: 46–50.
335. Шаф – 2010: Шаф, Ольга. "Топос міста в поезії Сергія Жадана як маскулінізація світу." *Актуальні проблеми слов'янської філології* 2010, випуск XXIII, частина 2: 411–417.

336. Шаф – 2012: Шаф, Ольга. “Мотив божевілля в поезії Тараса Шевченка: феноменологія та функціональність.” *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)* 2012, № 13: 38–44.
337. Шевченко (1): Шевченко, Тарас. *Катерина*. Вхід здійснено 27.07.2021. https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=742.
338. Шевченко: Шевченко, Тарас. *Гайдамаки*. Вхід здійснено 27.07.2021. https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=723.
339. Шерстюк – 2020: Шерстюк, Наталія. “Мотив божевілля як невід’ємний чинник хронотопу в новелі «Система доктора Смолла і професора Піріа» Е. А. По.” *Лінгвістичні студії* 2020, випуск 40 (2): 133–140.
340. Шеффер – 1986: Schaeffer, Jean-Marie. Du texte au genre. Notes sur la problématique générique. In: *Théorie de genres*. Paris: Ed. du Seuil, 1986, p. 179–205.
341. Шинкунас – 2017: Шинкунас, Томас. “Скрытые основания отвращения: пересматривая экзистенциальную природу отвращения.” *HORIZON* 2017, № 6 (2): 226–249.
342. Шкандрій – 2009 (1): Шкандрій, Мирослав. “У пошуках минулого.” *Україна Модерна* 2009, № 15 (4). Вхід здійснено 04.07.2020. http://uamoderna.com/images/archiv/15/20_UM_15_KnyzhkovyyForum_Shkandriy.pdf.
343. Шкандрій – 2009: Shkandrij, Myroslav. *Jews in Ukrainian Literature: Representation and Identity*. New Haven: Yale University Press, 2009. 288 p.
344. Шнелль – 2005: Schnell, Rüdiger. “Ekel und Emotionsforschung: Mediavistische Überlegungen zur «Aisthetik» des Häßlichen.” *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2005, jg. 79, h. 3: 359–432.
345. Шопенгауэр – 2000: Шопенгауэр, Артур. *Введение в философию*. Минск: Белорусский дом печати, 2000. 208 с.
346. Штейнбук – 2007: Штейнбук, Фелікс. *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської*

літератури кінця XX – початку XXI століття. Київ: Педагогічна преса, 2007. 292 с.

347. Штейнбук – 2009: Штейнбук, Фелікс. *Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів)*. Київ: Знання України, 2009. 215 с.
348. Штейнбук – 2013: Штейнбук, Фелікс. *Українська література у контексті тілесно-міметичного методу*. Сімферополь: ВД "Аріал", 2013. 392 с.
349. Штейнбук – 2014: Штейнбук, Фелікс. *Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. 248 с.
350. Штейнбук – 2019: Штейнбук, Фелікс. *Інкубація «Яєць динозавра»*, Київ: Люта справа, 2019. 120 с.
351. Штейнбук – 2020: Штейнбук, Фелікс. *Під «Знаком Саваофа», або «Там, де…» Ульяненко*. Ч. 1. Київ. Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. 396 с.
352. Штогрин – 2016: Штогрин, Мар'яна. *Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000–2014 рр.)*: дис. … кандидата філол. наук: 10.01.01. Житомир, 2016. 177 с.
353. Щітка – 2002: Щітка, Любов. "Божевілля у творах Лесі Українки і В. Домонтовича: між істиною та її релятивністю." *Маґістеріум* 2002, № 8: 16–22.
354. Эпштейн – 2004: Эпштейн, Михаил. *Методы безумия и безумие метода*. В: Эпштейн, Михаил. *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*. Москва: НЛО, 2004. С. 512–540.
355. Юдін – 2020: Юдін, Олександр. *Флоріан Вернер: на межах культури* (*Передмова і попередження від перекладача)*. В: Вернер, Флоріан. *Темна матерія. Лайно: Історія лайна*. Київ: «Видавництво Анетти Антоненко», 2020. С. 7–12.
356. Якимова – 2008: Якимова, Екатерина. Социальная психология [Taylor, K. "Disgust as a factor in extreme prejudice." *British journal of social psychology* 2007, vol. 46, pt. 3: 597–617].

Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная література 2008, сер. 11: 95–102.

357. Ямпольський – 1996: Ямпольський, Михаил. *Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
358. Янів – 2006: Янів, Володимир. *Нариси до історії української етнопсихології*. 3-тє вид., стер. Київ: Знання, 2006. 344 с.
359. Ярема – 2015: Ярема, Юрій. *Тепло його долонь*. Київ: “Видавництво Анетти Антоненко”, 2015. 120 с.
360. Яременко – 2011: Яременко, Василь. “Історіософський зміст Шевченкових «Гайдамаків» (до 170-річчя виходу поеми).” *Український історичний журнал* 2011, № 2: 159–179.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Авадані, Вікторія 252, 272, 343
Августин, Аврелій 144, 290
Агамалова, Лоліта 167, 343
Адамов, Артюр 211, 212
Акопян, Наїра 215, 343
Амір, Лідія 301, 302, 343
Андрич, Іво 241
Андрухович, Юрій 174, 371
Антонян, Карина 252, 256, 266, 273, 343
Аполлінер, Гійом 241
Аристотель 10, 152, 204, 307
Арігунова, Катерина 296, 297, 298, 343
Арнхейм, Рудольф 14, 343

Бабкіна, Катерина 173
Багряний, Іван 259, 267, 372
Банзен, Юліус 302
Барковська, Алла 343
Барт, Ролан 208, 210, 211
Батай, Жорж 144, 145, 276, 277, 278, 305, 306, 343, 344, 367, 370
Бах, Річард 241
Бахтін, Михайло 31, 76, 77, 256, 301, 344
Бачинін, Владислав 185, 344
Башляр, Гастон 78, 206, 239, 344
Бездверний, Юрій 251, 257, 344
Бейзер, Фредерік 302, 344
Беккет, Семюел 211, 212
Бергсон, Анрі 85, 301, 302, 344
Бердяєв, Микола 190
Берліоз, Гектор 270
Білик, Галина 232, 345
Бірс, Амброз 235
Блюм, Геральд 143,144, 345
Бовсунівська, Тетяна 14, 31, 34, 37, 58, 345
Бовуар, Сімона де 83, 345
Бодлер, Шарль 116, 117, 291
Бодріяр, Жан 154
Боклах, Дмитро 231
Больнов, Отто 319, 320, 345
Борєв, Юрій 14, 345
Босх, Ієронім 144, 146
Брамс, Йоганнес 270
Бранський, Володимир 74, 75, 345
Бретон, Станіслас 240, 345
Бродський, Йосип 299, 345
Брюховецький, Іван 134
Бубер, Мартін 109
Буланова-Дувалко, Людмила 151, 345
Булгаков, Михайло 257, 352, 365, 372
Буреніна, Ольга 210, 345
Бутиліна, Олена 215, 346
Бюффон, Жорж-Луї Леклерк де 18
Вайлдер, Торнтон 241
Валері, Поль 239, 346
Варикаша, Марта 152, 155, 172, 346
Васильєва, Анастасія 252, 346, 348
Ватутіна, Анна 283, 284, 346
Вернер, Флоріан 145, 346, 374
Вечоркін, Іван 99, 106, 346
Вихор, Інна 231, 346
Власевич-Хоркава, Тетяна 121, 347
Вольтер 144
Вонхолдт, Крістл Рут 151, 347
Воробйова, Катерина 215, 347

Гайдеґґер, Мартін 109, 234, 235, 299, 347
Гайнулліна, Діана 301, 347
Галберстам, Джудит/Джек, 6, 7, 183, 184, 347
Галич, Олександр 96, 348
Гартман, Ніколай 78, 348
Гваттарі, Фелікс 208, 236
Гегель, Георг Вільгельм Фрідріх 144
Гелен, Арнольд 109

Геракліт 330
Гессе, Герман 230
Гете, Йоганн Вольфганг фон 144
Гідденс, Ентоні 231, 348
Гінзбург, Лідія 288, 348
Глез, Огюст Бартелемі 75
Глєбкін, Володимир 296, 297, 298, 348
Гоголь, Микола, 3, 257, 346, 348, 356
Гойя, Франсіско 291
Головачева, Катерина 235, 348
Гомілко, Ольга 137, 138, 149, 150, 153, 154, 302, 308, 348
Горбонос, Ольга 134, 348
Горні, Карен 159, 160, 264, 349
Гофман, Ернст 239
Гофмансталь, Гуго фон 204
Грінфелд, Лія 111
Грабович, Григорій 101, 102, 104, 349
Грасс, Гюнтер 144, 212
Гумбольдт, Олександр фон 210
Гурін, Станіслав 208, 209, 349
Гусейнова, Олена 230, 349
Гюго, Віктор 144

Данте, Аліг'єрі 144, 146
Дельоз, Жіль 142, 208, 210, 236
Демидова, Серафима 124, 349
Демків, Тетяна 151, 349
Дерріда, Жак 21, 22, 29
Десятирик, Дмитро 155
Джеймісон, Фредрік 110
Джойс, Джеймс 230
Діоген 312
Діомед 10
Дмитренко, Олена 252, 349
Добко, Тарас 299
Догнал, Йозеф 315, 350
Додд, Джей 189
Дольфійн, Рік 167, 350
Дос Пассос, Джон 230
Достоєвський, Федір 32, 283
Доценко, Олена 210, 350
Драненко, Галина 31, 32, 350
Дубинянська, Яна 20, 350
Дубровська, Анна 230, 350

Еврипід 254
Епштейн, Михайло 256, 283, 350
Есалнек, Асія 96, 350
Есслін, Мартін 211

Єлушич, Сініша 307, 350
Єсауленко, Лариса 244, 351
Єсін, Андрій 96, 351
Єфремова, Ольга 289, 298, 320, 351

Жаррі, Альфред 211
Жене, Жан 209, 211, 363
Жеребкін, Сергій 152, 153, 351
Жеребкіна, Ірина 153, 281, 351
Жижек, Славой 144
Жіоно, Жан 258, 362
Жмуров, Дмитро 251, 351
Жогіна, Наталія 329, 351
Забужко, Оксана 174
Зайцев, Ігор 209, 351, 377
Зайцева, Тетяна 319, 351, 352
Закутнов, Олег 276, 278, 367
Замятін, Дмитро 230, 352
Зборовська, Ніла 190, 191, 352
Зіммель, Георг 159
Злиднєва, Наталія 283, 352
Золя, Еміль 13

Іванова, Євгенія 252, 352
Ізард, Керрол 289, 352

Йонеско, Ежен 211, 212

Каган, Мойсей 302, 352
Кало, Фріда 291
Кальвіно, Італо 230, 352
Кальдерон, Педро 204
Кампанелла, Томмазо 230
Камю, Альбер 109, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 132, 210, 211, 298, 349, 352, 357, 362, 363

Канетті, Еліас 144
Кант, Іммануїл 144, 298, 351, 357
Капітон, Володимир 318, 352
Каплан, Фанні 108
Карасик, Володимир 213, 353
Кафка, Франц 16, 230
Кіркеґор, Серен 44, 319, 326, 329, 353,
Кірячок, Марина 232, 353
Кітс, Джон 27
Кобзєва, Ірина 138, 353
Ковалевський, Олексій 116, 353
Коваленко, Тимофій 19, 116, 353
Ковальська, Варвара 200
Козинцев, Олександр 315, 316, 353
Козлик, Ігор 231, 353
Козловець, Микола 109, 110, 111, 353
Коломієць, Іван
Кон, Ігор 188, 354
Кононенко, Тетяна 83, 229, 230, 354
Кононова, Олена 318, 319, 321, 354
Копистянська, Нонна 32, 93, 354
Корнієнко, Олексій 299, 354
Корогодіна, Ізабелла 289, 290, 354
Кософські, Ів Седжвік 185, 186, 354
Костенко, Ліна 116, 259, 353
Котляревський, Іван 133, 296, 354, 359
Котовчихіна, Наталія 283, 354
Кретов, Павло 299, 355
Крістева, Юлія 279, 280, 281, 355
Кропив'янська, Юлія 155, 355
Крюкова, Юлія 230, 355
Кундера, Мілан 144
Купрін, Олександр 215
Курціус, Ернст 204, 205
Кушнірова, Тетяна 46, 355
Лабунська, Віра 318, 355
Лакан, Жак 208
Лассан, Елеонора 318, 332, 355
Лауретіс, Тереза де 188
Левченко, Галина 151, 252, 254, 258, 259, 355
Левченко, Леся 355
Лейдерман, Натан 31, 356
Ленін, Володимир 73, 108
Лефевр, Анрі 85, 356,
Лисанець, Юлія 252, 356
Ліфінцева, Тетяна 319, 320, 356
Ліхт, Ганс 170, 171, 356
Ліхтенштейн, Фанні 36, 44, 66, 92, 99, 100, 107, 108, 113, 114, 130, 131, 162, 179, 182, 196, 221, 240, 249, 271, 287, 337
Лобановська, Анна 232, 356
Лорд, Альберт 252, 356
Лоро, Ніколь 236, 356
Лосєв, Олексій 14, 18, 74, 210, 356
Лотман, Юрій 58, 77, 84, 93, 292, 356
Лотреамон 291
Лукашевська, Яна 60, 76, 357
Лютер, Мартін 144, 204
Лютий, Тарас 137, 357

Маєр, Метью 172, 306, 357
Маєрчик, Марія 172, 357
Макаренко, Олег 215, 357
Максимова, Наталія 77, 357
Малігон, Анна 173
Маловічко, Дар'я 119, 357
Мальцев, Леонід 334, 357
Малярчук, Таня 173
Мандзоні, П'єро 143
Манн, Томас 185
Мансурова, Інна 331, 357
Манчіні, Джанет 215
Марсель, Габріель 334, 358
Марценюк, Тамара 153, 358
Марціал 144
Махов, Олександр 204, 205, 290, 358
Медведєв, Олексій 291, 358
Мелетинський, Єлеазар 253, 358

Мельник, Марія 77, 93, 358
Меркель, Олена 142, 358
Мирний, Панас 11, 19
Мілет, Кейт 188, 359
Мольєр, Жан-Батіст 144
Монолатій, Іван 232, 359
Монтень, Мішель де 144
Мор, Томас 144
Мостяєв, Олександр 171, 176, 359
Моцарт, Вольфганг Амадей 40, 144
Муздибаев, Куанішбек 318, 359
Муха, Ольга 143, 359

Набоков, Володимир 215, 257, 258, 367
Нагіна, Ксенія 283, 359
Назарець, Віталій 231, 348
Назаров, Іван 252, 359
Наріжна, Вікторія 173, 359
Нахлік, Євген 133, 359
Неклюдов, Сергій 252, 253, 359
Нечуй-Левицький, Іван
Нікіфорова, Ірина 305, 313, 359
Ніколчина, Міглена 280, 281, 359
Нісбет, Роберт 296, 360
Ніцше, Фрідріх 116, 117, 118, 144, 250, 306, 312, 351, 360
Новикова, Марина 77, 360

Оден, Томас 301, 360
Олійник, Оксана 77, 92, 360
Оніанс, Ричард 240, 360
Орлова, Марина 215
Осипова, Катерина 266, 360
Осьмухіна, Ольга 252, 360

Паві, Патріс 212, 360
Павличко, Соломія 260, 360
Пазоліні, П'єр Паоло 142
Палагнюк, Михайло 151, 360
Парамбуль, Ірина 289, 361
Паркер, Сеймур 168, 361
Пасто, Тармо 82, 361
Пастух, Богдан 21, 30, 31, 99, 266, 267, 361
Переяслова, Марія 288, 361
Петров, Андрій 209, 361
Петровська, Світлана 230, 361
Підопригора, Світлана 207, 361
Платон 144, 204, 330
Плахотник, Ольга 153, 154, 155, 361
Плеснер, Гельмут 109
Плутарх 330
Подерв'янський, Лесь 142
Полюга, Вікторія 119, 362
Померанц, Григорій 210, 362
Портер, Рой 254
Преображенський, Герман 167, 362
Прокоф'єва, Вікторія 205, 362
Просалова, Віра 252, 362
Протагор 204
Процюк, Степан 321, 364
Пуніна, Ольга 15, 174, 190, 192, 232, 258, 323, 362
Пушкін, Олександр 117

Рабле, Франсуа, 12, 144, 344
Радавська, Оксана 252, 258, 362
Распопов, Олександр 210, 211, 362
Река, Катерина 119, 362
Роб-Грійє, Аллен 211
Родін, Кирило 326, 363
Роллан, Ромен 18, 356
Ронсар, П'єр де 204
Ростова, Наталія 318, 330, 363
Руднєв, Вадим 144, 273, 363
Руткевич, Олексій 118, 363
Рябченко, Марина 173, 363

Савинков, Станіслав 331, 363
Сад, Донасьєн Альфонс Франсуа де 116, 117, 142
Салтиков-Щедрин, Михайло 33

Сартр, Жан-Поль 289, 293, 361
Свендсен, Ларс 296, 297, 299, 308, 363
Свіфт, Джонатан 144, 147
Селін, Луї-Фердинанд 280
Семенець, Ольга 209, 363
Семенко, Михайль, 13
Семерин, Христина 252, 259, 363
Семіх, Кая 231, 363
Сервантес, Міґель де 267
Сергєєв-Ценський, Сергій 231
Сидоренко, Лідія 138, 364
Синявський, Андрій 18, 364
Сікорська, Вікторія 235, 364
Скоропанова, Ірина 283, 284, 364
Скотний, Валерій 142, 364
Слотердайк, Петер 144
Снайдер, Чарльз 331, 364
Сняданко, Наталка 173
Соколова, Алла 16, 17, 18, 364
Соколова, Ніна 343, 364
Соловей, Олег 15, 146, 207, 238, 321, 323, 364, 365
Солсберійський, Іоанн 204
Сомко, Яким 134
Соммер, Ярослав 174, 365
Сорокін, Володимир 142
Сорокіна, Любов 252, 365
Спіноза, Бенедикт 330
Стендаль, Фредерік 19, 37
Степанова, Анна 230, 231, 365
Стирнік, Наталія 252, 365
Столяр, Марина 301, 302, 306, 365
Стьопін, В'ячеслав 149, 365
Суворова, Ірина 292, 366
Сухомлинов, Олексій 101, 366

Табачковський, Віталій 305, 366
Тамарченко, Натан 34, 58, 366
Тарнавська, Марта 104, 366
Тахо-Годі, Міна 18, 356
Твен, Марк 144
Тевеляйт, Клаус 237, 366
Тейлор, Чарльз, 110
Тендітна, Надія 20, 207, 208, 232, 366
Терещенко, Наталія 192, 366
Тернова, Тетяна 273, 366
Тетеря, Павло 134
Тимофеєва, Оксана 186, 279, 280, 366, 367
Тихоміров, Андрей 186, 367
Тихонова, Валентин 276, 277, 278, 279, 367,
Тілліх, Пауль 320, 367
Тіпер, Ірина 252, 367
Тіцька, Леся 251, 367
Толстой, Лев 359
Топоров, Володимир 77, 78, 81, 82, 83, 85, 87, 93, 233, 234, 367
Трубецкова, Олена 252, 257, 258, 367
Туїн, Іриса ван дер 167
Тцара, Трістан 211

Уельбек, Мішель 174
Українка, Леся 11, 103, 259, 350, 363, 374
Унамуно, Міґель де 266, 267
Унгурян, Іванна 142, 143, 368

Фадеєва, Тетяна 318, 330, 331, 332, 369
Ференц, Надія 47, 369
Ференці, Шандор 237, 369
Фікс, Євгеній 185, 186, 369
Філатов, Андрій 185, 186, 189, 190, 369
Філатова, Оксана 231, 369
Флекс, Джейн 152, 369
Флобер, Гюстав 19
Фоменко, Віра 231, 369
Форд, Рассел 302, 369
Франкл, Віктор 320, 323, 370
Фрімен, Елізабет 7, 370
Фріш, Макс 212

Фройд, Зигмунд 144, 152, 160, 277
Фромм, Еріх 317, 318, 320, 331, 332, 334, 370
Фуко, Мішель, 6, 7, 187, 208, 255, 256, 261, 262, 276, 278, 360, 367, 370

Хазова, Маргарита 252, 370
Харавей, Донна 168, 370
Хассан, Іхаб 211, 370
Хвильовий, Микола 259, 372
Хеллер, Джозеф 215
Хільдесхаймер, Вольфганг 212

Цинтила, Олена 142, 368
Цицерон 330

Чадов, Костянтин 201, 370
Червінська, Ольга 257, 371
Червінська, Тетяна 188, 371
Чередниченко, Ірина 320, 371
Черниш, Олена 230, 371
Чернишов, Фрідріх 201, 371
Чернюк, Сніжана 283, 371
Черняк, Юлія 307, 371
Чеснов, Ян 85, 371
Чижевський, Дмитро 15, 371
Чорноземова, Олена 252, 371
Чорнорицька, Ольга 210, 224, 227, 371, 372
Чосер, Джефрі 144
Чугунова, Інна 251, 291, 292, 293, 372
Чуйко, Вікторія 252, 372
Чухим, Наталія 151, 372

Шабалдіна, Євгенія 252, 257, 372
Шапошникова, Олена 252, 259, 260, 372
Шарапа, Ольга 208, 372
Шаф, Ольга 231, 252, 259, 273, 372, 373
Шевченко, Тарас 15, 66, 101, 133, 134, 135, 146, 182, 258, 259, 296, 345, 348, 355, 363, 369, 373, 375
Шекспір, Вільям 204
Шеллер, Макс 109
Шерстюк, Наталія 252, 373
Шеффер, Жан-Марі 31, 32, 373
Шиллер, Фрідріх 170
Шинкунас, Томас 289, 373
Шкандрій, Мирослав 104, 373
Шкловський, Віктор 258
Шнелль, Рудіґер 290, 373
Шопенгауер, Артур 144, 254, 298, 299
Шпет, Густав 210
Штогрин, Мар'яна 231, 374

Щітка, Любов 252, 374

Юдін, Олександр 144, 145, 374
Юнг, Карл Густав 83, 111, 144

Якимова, Катерина 292, 374
Ямпольський, Михайло 235, 236, 239, 240, 375, 379
Ярема, Юрій 134, 173, 375
Яременко, Василь 134, 375
Ясперс, Карл 109

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Аберація 134, 174
Абсурд 119-121, 124, 127-128, 130-132, 143, 174, 184, 206-213, 216, 218, 220-228, 251, 288, 334, 340, 345, 350, 352, 357, 362, 371
Авантюризм
Авторитаризм 301
Агностик 154
Агонія 320
Адаптація 291, 368
Адаптивність 109
Актант 85, 253
Активізм 186
Акцент 96, 168
Алюзія 18, 26, 40, 108, 244, 287
Аморальність 29, 61, 63, 67, 138
Анабіоз 27
Анальна фіксація 143
Анахронізм 47
Антагоніст 101, 117-118
Антикультура 143, 368
Антиномія 46, 76, 217, 228, 230, 250, 311
Анти-репрезентативність 167
Антитеза 229
Антологія 172-173, 189, 357, 365
Антропогенез 291
Антропологізація 19, 93
Антропологічний 19, 46, 50, 56, 83, 97, 145, 147, 196, 201, 209, 254, 293, 349, 353
Антропологія 199, 280
Антропорятівний 313, 359, 366
Антропоцентричність 93
Апатія 296
Апеляція 16, 93
Апогей 20, 73, 149, 166, 276, 338
Апокаліпсис 70-71, 118, 353
Апробація 278
Артикуляція 29, 188
Архаїчний 253, 281, 291
Архетип 103-104, 229, 253, 358
Асиметричний 152
Асоціальний 50, 66, 195, 278
Асоціація 83, 237
Атрибут 78, 152, 348

Бажання 10, 17, 41, 85, 107, 152, 154, 160, 172, 184, 188, 201, 255, 290-291, 309, 335
Біль 115, 163, 191, 216, 301, 320,
Бінарна опозиція 152
Біологічна стать 157, 169
Бісексуальний 18, 90
Буття 12, 58, 96, 109, 138, 149-150, 152, 185, 208-209, 217-218, 220, 225, 231, 234-235, 241, 250, 262, 273, 277-279
Варіативність 292
Верифікований 189
Вигнанство 280
Віртуальний 154
Вітальність 142, 305, 307
Влада 41, 88, 150, 152-154, 156, 157, 162, 175-176, 179, 189, 214, 259-260, 264, 269, 271, 276, 306, 367
Внутрішнє 30, 32, 52, 75, 84-85, 93, 100, 119, 149, 168, 188, 201, 230, 243-244, 251, 256, 260, 268, 277, 286, 292, 298, 305, 320, 330, 332, 336, 342, 363
Воскресіння 52, 137-139
Вуайєристський 195

Галюцинація 229
Гастрономічна топіка 133
Гей-арго 185
Гендер 150, 154-155, 185
Гендерний 57, 90, 97, 141, 150-151, 153-155, 157, 165-166, 168-169, 183, 188, 190, 202, 213, 229, 259, 296, 341, 343, 346, 349-351, 355, 359-362, 370-371
Генеративний 152, 167-168
Генетична революція 154
Генологічний 31, 33
Герменевтика 21
Герой-бунтар 215

Герой-екзистенціал 216
Герой-емігрант 215
Герой-люмпен 215
Герой-маргінал 215
Гетерогенний 110, 281
Гетероеротика 184
Гібридизація 31
Гіпертрофований 227
Гіпотетичний 78, 146
Гносеологічний 227
Гомогенний - 281
Гомоеротика 184
Гомоестетика 185
Гомосексуальний
Гомосоціальний 184
Гомофобія 171, 184, 358-359
Готика 229
Гра 226, 273
Градуальний 85
Гротескний 75, 176, 221
Гумор 265, 302, 348, 365

Дадаїзм 211
Двійник 240
Девіація 61, 189, 197
Дезорієнтація 229, 296
Декласований 215
Демонізація 229
Денаціоналізація 100, 108, 113
Депресія 309, 327
Десакралізація 176, 179
Деструктивний 117, 130, 257, 278, 320
Детериторіалізація 236
Детермінант 12, 186, 216, 259
Детермінація 138, 142, 165, 333
Дефекація 143-144, 147
Дефініція 14, 47, 269, 302
Дилема 135, 270
Динамічний 14, 32, 48, 110, 114, 209, 231, 235-236, 331
Дисгармонічність 306
Дисгармонія 302, 321
Дискредитація 336
Дискурсивна репрезентація 12
Диспозиція 22, 86, 93, 114, 128-129, 140, 165, 197
Диференціація 47, 61, 151, 159
Дихотомія 77, 101, 129, 229, 230, 307
Діада 152
Діалектичний 12, 22, 29, 38, 46-47, 76-77, 81, 83, 104, 117, 151, 279,
Діалогізм 31
Доктринальний 256
Драма 12, 34, 177
Дуалістичний 229,
Духовність 57, 134, 149, 176, 319

Еволюційний 19, 297, 316
Еквівалент 78, 143-144, 243, 304
Екзистенціал 216, 298, 307, 318, 355
Екзистенціалізм 109, 210, 212, 298, 347
Екзистенційний 61, 67, 85-86, 127, 132, 211, 216, 266, 283, 286, 293, 298, 321, 323-324, 331, 335, 337
Екзистенція 21, 46, 48, 52, 58, 109, 168-169, 176, 216
Екзотичний 24, 34, 55, 67, 72, 108, 113-114
Ексгібіціонізм 192, 275
Екскрементальний 142, 146, 148-149
Екскременти 142-143, 145-149, 184, 292
Експансія 211
Експериментальний 34, 135, 361
Експозиція 47, 52, 58, 224
Експресіонізм 15-16, 21, 75
Експресіоніст 16, 258, 323
Експресія 34
Екстатичний 256, 281
Екстатичність 305
Екстенсивний 97
Екстеріорізаційний 193
Екстраполяція 383
Емоції 6, 34, 192, 289, 291-292, 315, 330, 362
Емпіризм 142
Ентропія 229
Епігонство 135
Епістемологія 185
Ерос 277
Еротизація 195
Естетика 15, 19, 21, 60, 75, 174, 184-186, 201, 227, 292, 366
Естетичний 8, 13-14, 20-21, 57, 59-61, 118, 132, 142-143, 170, 174-175, 183, 185-186, 190-192, 202, 226-227, 231, 250,

266, 283, 290-291, 293, 342, 359, 365
Есхатологічний 70
Етика 171, 185
Етнографічний реалізм 15
Етнос 116
Етос 170,

Жанр 10, 13-14, 31-33, 37, 41, 46, 77, 143, 145, 345, 350, 354-356
Жанровий абсурд 211
Жанровість 16
«Жорсткий» реалізм 15

Зав'язка 47, 52, 58, 211
Заголовок 16
Закон епічної ретардації 58
Знак 1-2, 8, 18, 24, 28, 42, 56-57, 63, 88-90, 99, 107, 112, 116, 126-128, 140, 155, 161-162, 175, 208, 218-219, 238, 249, 272, 279, 281, 297, 300, 303, 308-310, 321-322, 324, 333-334
Зовнішнє 30, 56, 58, 72, 85, 100, 111, 114, 145, 168, 201, 230, 251, 281, 286, 290, 297-298, 308
Зооморфний 314, 317
Зоофілія 196-197

Ігровий 211-213, 228, 315
Ідеальний 19, 142
Ідентифікація 14-15, 30-31, 52, 101, 104, 109, 183, 188, 252
Ідентичність 39, 66, 76, 98, 100-101, 108-109, 111, 114, 172, 185, 188-190, 201, 347, 353, 363, 367
Ідеологема 301
Ідея 11, 32, 112, 118, 166, 185
Ідилічний 43, 136, 287
Ізоморфний 229-230, 233, 251, 274
Іманентний 10-13, 18, 37, 122, 167, 333
Імператив 185
Імперсональний 205
Імплікація 212
Імпліцитний 39, 243
Імпульсатор 293
Імпульсивний 164
Індиферентний 78, 298
Ініціація 209, 363
Інклюзивність 189
Інконгруентність 302, 305
Інкорпорація 101
Інноваційний 166
Інсектний 283-287, 293-294
Інсталяція 143
Інстинкт 65, 198, 200-202, 245, 291, 315
Інституція 123, 214, 260
Інтегрований 110
Інтенсивний 97, 144
Інтенція 18, 20, 58, 119, 128, 131, 309, 314, 339
Інтеракція 231
Інтердисциплінарний 208
Інтеріоризація 297
Інтеріорізаційний 193
Інтерпретація 8, 12, 16, 21, 44-45, 48, 56, 78, 86, 90, 124, 136, 145, 149, 151, 160, 174, 185, 195, 230, 234, 258-259, 266, 278, 289, 293, 306, 327, 342, 346, 350, 355
Інтертекстуальність 61, 362
Інтроспекція 297
Інфернальний 20, 64, 242
Інформаційний 297
Інцест 57, 277, 283, 303
Інцестуальний 275
Інцидент 78
Інший 12, 17, 33, 39, 53, 83, 103, 112, 114, 117, 120, 127, 135, 140, 147-149, 154, 174, 176, 189, 199, 202, 223, 234-235, 255, 269, 275, 279-280, 310, 315, 317, 324-325, 329
Іронія 21, 61, 75, 176, 178-180, 182, 196, 309, 342
Ірраціональний 164, 254
Істеблішмент 120, 131, 222

Карнавал 102, 180, 182, 307, 311
Карнавальний 102, 179
Каталог 143
Каузальність 46
Квінтесенція 22
Квір 188-189, 202,
Квір-поезія 201

Квір-антологія 172 , 357, 365
Квір-ідентичність 188-189, 363
Квір-контент 201-202
Квір-культура 172
Квір-мистецтво 6, 347
Квір-персонаж 173
Квір-студії 172
Квір-суб'єкт 184, 188,
Квір-теорія 154, 371
Квір-феномен 202
Квір-чутливість 189
Кібернетична революція 154
Класифікатор 85
Класицизм 204
Кліше 99, 204
Когерентність 111
Колізія 16, 25, 48, 61, 81, 87, 91, 119, 139, 141, 143, 179, 185, 195, 198, 223, 227, 267, 303, 311, 314
Коліївщина 116
Комбінація 146
Комедія 60
Комічний 33, 177, 301-302, 316
Композиція 10-13, 47, 52, 82, 264
Комунізм 192
Конвенційний 56-57, 70, 267
Конвенція 57, 70, 77, 267
Конотація 20, 25, 92, 128, 179, 192, 226, 237, 274, 283, 295
Конструкт 47, 282
Конструктивізм 167
Конструктивний 117, 132
Контент 63, 70, 201-202
Континуальність 110
Континуум 77
Контраст 57, 113, 136
Конфесія 88, 170, 179
Конфігурація 52, 101, 123, 139, 158, 219, 230
Конфлікт 37, 132, 288, 303, 320, 330
Конформістський 120
Концентричний 81
Концепт 31, 150, 153, 230, 252, 254, 258, 332, 352, 354-355
Концепція 32, 159, 167, 215, 256, 276, 315, 331, 345, 349, 362
Копуляція 192, 198
Кореляція 12, 77, 140, 208, 213, 233, 239, 250, 252, 257, 272, 300, 304, 315
Криза 153, 210, 233, 320, 358
Куколдизм 195
Кульмінація 47, 50-52, 194, 211
Культура 19, 21, 29, 77, 99, 110-111, 136-137, 143-145, 149, 152, 170, 172, 257, 273, 280-281, 292, 296, 301, 307, 315-316, 318, 331, 343-345, 350, 352, 354-357, 359, 363, 365, 367, 369, 374

Лабільний 32
Лабіринт 12, 24, 112, 229-230, 244, 313, 338
Ландшафт 12, 82, 153, 231, 234-235
ЛГБТК(ІА+) 171, 173-175, 183
Легенда 87, 99, 123, 140, 322
Легітимація 57, 311
Лімінальний 229
Лінеарність 79-81
Лінійний 48, 52, 55, 85, 299, 327
Лінійність 85
Лірика 12, 14, 189
Літературний рід 12
Логіка 32, 36, 48, 51, 556, 83, 102, 152, 154, 163, 169, 188, 224, 258, 281, 300

Мазохізм 55, 195
Макабричний 25, 51, 92-93, 146, 148, 178, 221, 306, 342
Маніфест 191-192, 228, 239
Маргіналії 65, 171, 207, 215, 228
Маргінальність 90, 206-209, 213, 215, 219, 223, 225, 228, 251, 254, 279, 340
Маргінес 62, 208, 213, 216-221, 2230225, 228, 341, 367
Маркер 78-80, 208
Маскарад 154
Маскулінність 153, 156-157, 159, 164, 347
Масова культура 29
Матеріалізм 166-167
Матерія 22, 145, 346, 374

Медіатор 85
Менталітет 116
Метафізика 125-128, 130, 137, 142, 152, 281, 348, 365
Метафора 76, 93, 186, 205, 210, 227, 237, 242-243, 256, 266, 289
Метафорика 16, 148
Методологія 6, 17, 151
Мистецтво 21, 32, 40, 74-75, 81, 92, 118, 143, 154, 172, 185, 210-211, 258-259, 280, 290-291, 315
Міждискурсивний 210
Мізогінний 155, 168
Мізофілія 192
Містеріальний 137-138
Містерія 138, 192, 197, 209, 288, 363
Містицизм 20
Міф 100, 240, 283,
Міфологізація 124,
Міфологія 170, 360
Міфопоетика 237
Модель 16, 18, 32, 58, 85, 93, 104-107, 154, 164, 184, 188, 210-211, 252
Модернізм 110
Модифікація 301, 313
Модус 6, 289, 292, 321, 351
Монізм 167
Монолог 39,
Монологічність 301
Монструозний 107, 317
Мотив 11, 18, 70, 142, 148-149, 184, 198, 226, 230, 237, 242, 244, 247-248, 252-253, 257-258, 283, 286, 290-291, 300, 307, 314, 325, 343, 349, 352, 350-360, 365, 367, 371-373
Мотивація 21, 31, 65, 66, 164, 201, 204, 282, 289

Надтекст 93
Наратив 23, 39, 74, 186, 356
Наратор 26, 34, 42, 53, 155, 157, 221, 266, 291, 296, 309
Натуралізм 13
Національна ідентичність 98, 100, 108-110, 113-114, 353
Негативність 326-327
Неесенціалістський 167
Некласична філософія 109, 364
Неореалізм 15
Неоромантизм 15
Неофройдистський 160
Непросторова свідомість 78
Нехудожній феномен 8
Нівеляція 165
Німфоманія 195
Новела 30, 34-37, 39, 41, 179-180, 185, 259, 349, 373
Новий матеріалізм 166-167
Новий час 296, 330
Номінація 108, 294
Нонконформістський 61, 142
Нон-фікшн 145
Нуар 143
Об'єктивність 86
Образ 12, 17, 25, 28, 39-40, 43, 47-48, 60-64, 66, 69-70, 72-73, 81-83, 85-87, 90, 98-99, 106, 108, 119, 122-124, 127, 129-132, 140, 142, 146, 158-159, 161,163, 165, 169, 175-177, 183, 187, 190-191, 193-195, 201, 208, 212-213, 215-216, 220-221, 224-225, 231-237, 240-245, 250, 262, 268, 270, 275, 282, 284, 286-288, 306, 319, 326-328, 330, 350-352, 357, 365
Образність 10, 13, 16, 59, 61, 75, 99, 142, 147-148, 190, 199, 273, 284-285, 287
Обсценний 290
Ольфактофілія 192
Онім 17, 100
Ономастична лексика 16
Онтологічний 32, 46-50, 58, 73, 75, 83, 89, 98, 110, 119, 137, 169, 201, 208-209, 212-213, 216, 240-241, 253-254, 304, 318, 321, 339, 350,
Онтологія 189
Оповідання 30, 33-34, 37, 41, 87, 179, 235, 365, 372
Оповідач 25, 34-36, 39, 53-54, 66, 78, 80, 86, 92, 107, 124, 129, 131, 139-140, 148, 159-160, 180, 218, 225, 228, 242, 248, 299, 314, 335, 338

Опозиціональний 167
Опозиція 21, 152, 167, 188, 206, 277, 308, 339
Оральна стадія 144
Очуження 227, 258
Панегірик 49, 158
Паноптикум 196
Парадигматичний 252
Парадокс 37, 39, 43, 86, 99, 113, 201, 209, 216-217, 254, 265, 316, 319, 327, 330
Паралелізм 106
Параноїдальний 229
Парафілія 90, 189, 192, 195
Пародійний 123, 175, 180
Пародіювання 315
Пародія 316
Пасквіль 111
Пасторальний 131, 136
Патологічний 127
Патріархатна метафізика 152
Педофілія 51, 171, 222, 267, 270-271
Пейзаж 11, 42, 285, 304, 351
Перверсія 189, 196
Перекодування 93
Перипетії 83, 87, 105, 179, 220, 269
Периферія 229
Персонаж 16-18, 30, 36, 50-53, 58, 61-65, 67, 69, 72-73, 82-92, 98, 102, 106, 113, 115, 125-126, 129-130, 138-140, 147, 157-158, 160, 162-166, 168-169, 173-176, 178, 180, 183, 193, 195, 199-200, 213-216, 218, 221-224, 228, 243, 247, 249, 261, 267-270, 275-276, 285-287, 294, 307-310, 315, 322-323, 325, 327-329, 333, 335, 337-338
Письмо 133, 172, 281
Підтекст 93
Плацебо 335
Повість 30, 37-41, 87, 96, 99, 103, 115, 122, 147, 155, 158-159, 162, 168, 174, 215, 218, 237-238, 243, 248, 264, 272-273, 280, 286, 294, 321, 339, 368
Подвійне кодування 29
Подієвість 39, 48
Позасюжетні елементи 11
Полівалентний 21
Поліфонія 31, 86
Порнографія 130, 200, 207
Портрет 11, 192, 362
Постав 21, 214
Постіндустріальний 297
Постколоніальний 61, 99, 157
Постмодернізм 60, 291
Постмодерніст 12
Постмодерністський 13, 29, 61, 110, 114, 167, 243-244, 373
Пострадянський 99, 154, 186
Потенція 305, 320
Прецедент 96
Принцип зсуву 211
Природність 50
Пріоритет 152
Простір 76-78, 80-81, 83, 95, 88-89, 91-93, 113, 157, 186, 205, 231, 238, 253, 255, 281, 364, 372
Протагоніст 25-26, 34, 37-41, 45, 50, 53-55, 79-82, 84, 87, 92, 99, 104-105, 108, 119-120, 123-124, 127, 129, 131, 138-139, 141, 163, 166, 197, 224, 227, 240, 243, 248, 263, 265, 271, 284, 288, 294, 299, 304-305, 314, 322, 325-327, 333, 338
Профанація 135, 336-337
Профанний 85, 219, 278
Процесуальність 109, 114
Психоаналіз 143, 280
Психоаналітичний 145, 236
Психологічний 33, 65, 90, 173, 255, 289, 292, 320, 331
Психосюжет 30

Раблезіанський 336
Радикальний 4, 53, 82, 84, 98-102, 116, 129, 135, 166, 168, 171, 220, 232, 266, 281, 284, 311, 332
Раса 150
Раціональний 55, 82, 164-165, 167, 202, 212, 254, 258, 266, 268, 272, 373
Реалізм 13-15, 60, 371

Реальність 22, 75, 78, 109, 121, 205, 208, 210, 223, 266, 284, 301, 331-332, 342
Ремінісценція 108
Ренесанс 204
Репрезентаціоналізм 167
Репрезентація 10, 12, 58, 93, 155, 167, 201-202, 213, 229, 237, 268, 281, 315, 325
Ретроспектива 154
Референт 61
Референтний 215
Рефлексія 34, 41, 52, 69, 111, 127, 136, 151, 173, 189, 195, 277, 297, 315-316, 366
Реформізм 322
Рецептивний 74
Рецепція 189, 191, 293
Реципієнт 14, 74, 96, 138, 149, 292
Ризоматичний 229
Риторика 204, 358
Ритуал 137, 168, 233, 315, 361
Родорятівний 313
Розв'язка 47-53, 81, 211
Розвиток дії 47, 52, 56
Роман 5, 7, 10, 13-16, 19-33, 36-38, 41-46, 48-69, 71-74, 77-94, 96 99, 102 105-107, 111 113, 115, 118-120, 122-132, 138-142, 146-149, 155-166, 172-184, 191-197, 199-200, 204, 207-208, 213-233, 237-250, 259-273, 275-276, 282, 284-286, 287 301, 303-306, 308-311, 313 -317, 321-329, 333 339, 344-345, 350, 353-355, 358, 361-366, 371-372
Романізація 93
Романтизм 13-15, 204

Садизм 198
Сакральний 57-58, 77, 85, 125, 134, 219, 234, 278, 343
Самодеструкція 143
Самоідентифікація 109
Самоіронія 111
Сардонічний 20, 92, 131, 177, 265, 336
Свобода 62, 81, 102, 120, 122-123, 132, 145, 157, 162, 176, 187, 209, 214, 235, 255-256, 259-261, 336, 347, 361
Сегрегативний 101
Секс 17, 73, 154, 181, 188, 195, 208, 366
Сексуальний 19, 91, 140-141, 165, 171-175, 181, 185-186, 188-190, 192, 195, 197, 201-202, 213, 219, 227, 271, 275-277, 284, 287, 290, 300, 304, 306, 310-311, 314, 336, 341, 356, 359, 367
Сексуальність 17, 150, 185, 276
Секта 64, 88, 127, 158
Семантика 21, 118, 129, 142, 147, 207, 231, 355, 358-359, 367
Симбіоз 77, 171, 228, 286
Символ 106, 110, 128, 134, 168, 192, 210, 234, 241, 243, 354, 356, 361
Символічний 41, 45, 110, 225, 233-234, 269, 291, 355
Симптом 281, 301
Синтагматичний 252
Синтаксис 281, 364
Соматофобний 137
Соціобіологічний 292
Соцреалізм 60
Спаціалізація 85
Становлення 31, 33-37, 39-44, 46, 57, 60, 73
Стилізація 39-44, 46, 57, 60, 73, 81, 100, 118, 169, 202, 239, 316
Стилістична фігура 16
Стиль 10, 12-13, 14-19, 22, 29, 51, 362
Стимуляція 143-144
Стратегія 51, 114, 124, 132, 166, 172, 212, 221, 224-225, 227, 281, 355, 359, 362, 373
Страх 21, 70, 72, 90, 100, 102, 115, 128, 136, 160, 184, 195, 224, 242, 257-258, 278, 298, 319, 330, 349, 353, 358, 365
Структура 12, 18, 50, 52-53, 56, 58-60, 110, 184, 208, 211, 235, 252-253, 289, 314, 332, 346, 356, 367
Суб'єкт 87, 110, 152, 157, 184-185, 188, 257, 280-281, 289-290, 315-316, 332
Суб'єктивізація 86

Суб'єктивізм 109, 294
Субверсивний 188
Сублімація 155
Субстанціональність 110
Субститут 142-143
Суїцид 26-27, 43, 51, 65, 79, 163, 223
Сценарій 81, 172
Сюжет 10, 12-13, 25-26, 47-48, 52, 55-58, 60, 79-82, 112, 155, 157, 174, 200, 205-206, 211, 252-253, 283, 286, 304, 306, 335, 346, 371
Сюрреалістичний 13

Табу 234, 277, 284, 342
Табуйований 173, 177, 187, 196, 199, 292-293
Таксис 281
Танатос 277
Театр абсурду 211
Текст 11, 14, 16, 30-33, 38, 47, 53, 58-59, 77-78, 83, 87, 93, 98, 155, 159, 205-206, 212, 229-231, 233, 252-253, 259, 270, 287, 290, 318, 346, 349-350, 354-357, 359, 361-362, 367, 369, 371, 373
Телеологічний 233
Телеологія 46
Тема 11-12, 21, 34, 70, 91, 104-105, 129-130, 135, 145-148, 174-175, 196, 204, 219-220, 237, 252-254, 261, 270-272, 279, 306-308, 346, 349, 363, 370
Темпоральний 78-80, 91-92, 189
Техніка філологічного мікроскопіювання 205
Тілесне буття 12, 26, 58, 96
Тілесний 49, 58, 61, 73, 82-83, 85, 93, 113, 119, 124-128, 132-135, 137, 139-143, 146, 175, 184, 202, 206, 244, 255, 302, 304, 341, 373-374
Тілесність 149-150, 153, 167-168, 201, 229, 235, 348, 353, 364, 374
Тілесно-міметичний метод 7, 12
Топіка 5-6, 94, 133, 203-204
Топоаналіз 206, 230
Топос 6, 8, 80, 82-83, 113, 202, 204-207, 213, 220, 228-234, 237, 241, 244, 246-250-254, 259-263, 272-275, 279, 281-283, 287, 292-295, 297, 300-301, 304-308, 311, 315, 317-324, 329-331, 333-337, 339, 346, 353, 361, 371-372
Трагедія 10, 69, 71, 126, 135, 166, 177, 236-237
Трагікомічний 177
Трагічний 25, 33, 81, 124, 180, 212, 218, 223, 232, 263, 288, 295, 307, 323
Традиція 15, 32, 61, 98, 116, 133, 135, 137, 150, 262, 278, 281, 296-297, 305-306, 331, 348, 365, 374
Трансгендерний 34, 154
Трансгресія 32, 276-279, 281
Транссексуальність 154, 198, 345
Трансформація 190, 259, 282, 291, 293, 304, 372, 374
Трансцендентальний 44, 142
Трансцендентний 18, 41, 126-128, 132, 134, 165, 278
Тренд 153
Трилер 11
Троїлізм 195
Трьохмірність 82

Українство 100
Універсальність 152-153, 204, 253
Уролагнія 198

Фабульний 22
Фаллогоцентризм 152
Фантазія 28, 55, 107, 188, 201, 229, 239, 287, 329
Фантасмагоричний 28, 54-55, 58, 72-73, 75, 139, 198, 249, 265, 314, 316
Фарс 87
Фаталізм 298
Фемінізм 153, 351
Феміністичний 153, 166, 172, 347
Феноменологічний 150
Фетишизм 195
Фідеїстичний 212
Фізика тілесного 126

Фізіологічний 12, 65, 124, 143, 213, 227, 262, 284, 292
Філосемітизм 107
Флюїдність 189
Фобія 99, 160
Фольклор 106, 160
Формалізм 301

Час 11, 14-15, 18, 27-28, 31, 34-35, 49, 52, 54, 64, 71, 75-78, 81, 83, 85, 88-94, 101, 105, 110, 114-115, 121, 126, 129, 133, 135, 139, 143-145, 150, 152-153, 155, 157, 161, 166-168, 170, 172, 176, 179-180, 182, 192, 194, 196-197, 200, 204, 210-211, 214-220, 222-223, 239-240, 244, 246, 250, 254, 260, 263, 266, 269-270, 277, 282, 288, 295-297, 307, 316-317, 322, 329-331, 342, 346, 349, 354, 362, 366
Читач 14, 17, 93, 96, 172, 200, 202, 321, 342.
Чутливість 82, 189

Шванки 290

Юдофілія 107

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО 4
ВСТУП 6
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА, АБО «LOCI COMMUNES» 9
Вступ до розділу 1 10
Підрозділ 1.1. Стильова самобутність 14
Підрозділ 1.2. Жанрова своєрідність 30
Підрозділ 1.3. Сюжетно-композиційна (не-)конвенційність . . . 47
Підрозділ 1.4. Оригінальність художньої образності 60
Підрозділ 1.5. Особливості хронотопу 76
РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМАТИКА, АБО «СКЛАДНІ» МІСЦЯ . . . 95
Вступ до розділу 2 96
Підрозділ 2.1. Національна проблематика 98
Підрозділ 2.2. Проблематика бунту 115
Підрозділ 2.3. Тілесна проблематика 133
Підрозділ 2.4. Гендерна проблематика 151
Підрозділ 2.5. Гомосексуальна проблематика 170
Підрозділ 2.6. Сексуально-перверсійна проблематика. . . . 188
РОЗДІЛ 3. ТОПІКА, АБО «ДИВНІ» МІСЦЯ 203
Вступ до розділу 3 204
Підрозділ 3.1. Топоси маргінальності та абсурдності 207
Підрозділ 3.2. Топоси міста і мосту 229
Підрозділ 3.3. Топоси божевілля і жорстокості 251
Підрозділ 3.4. Топоси ницості та відрази 274
Підрозділ 3.5. Топоси нудьги і сміху 295
Підрозділ 3.6. Топоси відчаю та надії 317
ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО 341
БІБЛІОГРАФІЯ 343
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК 376
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК 382

Наукове видання

Фелікс Штейнбук

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

Монографія

ЧАСТИНА 2
«ТАМ, ДЕ…» УЛЬЯНЕНКО

Макет і комп‘ютерна верстка: *Т. Савенко*

Підписано до друку 07.08.2022 р.
Формат 70 х 100 1/32. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman».
Обл.-вид. арк. 18,52. Ум.-друк. арк. 22,78.
Наклад 300 прим. Зам. № 2230.

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