

Ярослав ГОЛОБОРОДЬКО



АРТЕГРАУНД

УКРАЇНСЬКИЙ

ЛІТЕРАТУРНИЙ

ІСТЕБЛІШМЕНТ

Ярослав Голобородько

АРТЕГРАУНД

**УКРАЇНСЬКИЙ
ЛІТЕРАТУРНИЙ
ІСТЕБЛІШМЕНТ**



Київ • 2006

УДК 821.161.209
ББК 83.34УКР6
Г 61

ISBN 966-359-131-5

© Я. Голобородько, 2006
© Дизайн, макет.
«Факт», 2006

АРТГЕЙМ. ЧОЛОВІЧА ЛІГА

Хартія XXI

Українська образно-художня ментальність перебуває в стадії змін, трансформацій своєї якості, що охоплюють семантичні пласти, структурно-тектонічні сектори й поетикальні виміри і свідчать про формування новоінтенціональної літературної свідомості й практики. Ця нова інтенціональність не є кардинально новою для українського літературно-художнього мислення, позаяк її штрихи, риси, обриси оприявнювалися в попередні періоди його розвою, проте так концентровано, панорамно, маніфестуально вона себе не декларувала й не демонструвала.

Нова інтенціональність української літератури, а отже, й зміни-трансформації в її сутності, органіці, харизмі безпосередньо зумовлені внутрішнім пережиттям із наступним усвідомленням-практикуванням тих вихідних цінностей, за якими вона (література) посилює свою духовно-інтелектуальну незалежність від соціуму, суттєво віддаляючись від хаосу й спонтанності його впливів, вибудовує альтернативні концепції, моделі, парадигми, що прозоро відлунюють епатажністю із присмаком новітнього нон-конформізму, здійснює чистку, ревізію, люстрацію конструентів художнього інструментарію, що засвідчує її одвічне тяжіння до реформування і самореформації, випростовує власні енергетичні й синергетичні, себто суто естетичні, ресурси, поклади, потенції, переважно віднаходячи їх у тих родовищах, де раніше ґрунтовні розробки не велися, та врешті перебирає на себе функції деміурга.

Деміурга умовного, уможливленого, віртуального світу, епічність, ліричність і драматичність якого не поступається тому, що за мовно-світоглядною традицією називають «реальним світом».

У свідомості найактуальнішої української літератури усе рельєфніше, зорівіше, вишуканіше звучить лейтмотивна теза про те, що природа людини, мислячого духу й художніх шукань-мандрів у своїх засадничих принципах виявляє якщо не тотожність, то доволі поліконтактну площину дотичності, однією із базисних величин якої є гра.

Гра стала універсальною константою, категорією й аксіологією нинішньої цивілізаційної ноосфери, безваріантно охопивши усі площини практичної та духовної діяльності, найавторитетніше місце серед яких належить політиці, економіці, науці, культурі й, звичайно ж, мистецтву та літературі.

Гра стала достеменним речником і супутником життєвих начал, незамінним синонімом і атрибутом справжності, найадекватнішим модулем і модусом життєдаєності, а також чи не найпоказовішою ознакою життєспроможності й життєперспективності будь-якого явища, утворення, феномену.

Гра стала не лише демонстрацією етичності власних чеснот, але й етикою новочасної особистості, яка приваблива якраз і насамперед тим, що пропонує і продукує стилістику ігрових начал, кроків, проєктів, партитуру мисленнево-поведінкового дизайну.

Гра стала не тільки етикою, а й поетикою та естетикою сучасності, позначившись на колористиці усіх без винятку складників і конструктів, що є властивими найновішому типу й способу художньо-образного рефлексування, про що писали західні інтелектуали, такі як Жак Дерріда, Курт Воннегут, Жан-Франсуа Ліотар, Умберто Еко, Мілан Кундера, Дон ДеЛілло та ін.

Гра стала сейсмографом розумової непересічності, мисленневої неординарності, інтелектуальної глибини й загадковості, чутливо відзначаючи амплітуду найменших коливань у свідомісно-ментальній культурі тих, хто її ініціює, ретранслює, втілює.

Гра стала найвідданішим і найнадійнішим показником креативності, своєю присутністю й очевидністю немовби проголошуючи: там, де є ігрове дійство, там завжди починаються творіння, творчість, створення, незалежно від того, у яких зовнішньо-предметних формах вони себе являють.

У текстах іміджевих і брендових українських письменників, інтонації/ колізії/ лексичні парадигми яких виражають найприкметніші новітні пошуки й тенденції, в різноманітний спосіб варіюється макротеза про те, що одним із вихідних постулатів новостильного мислення є **артгейм (art game)**, що забезпечує і гарантує літературі, якщо ширше — образно-літературному виміру самодостатність, самозумовленість та граничне розкриття власної автентичності.

Нинішні текстові (та й не тільки — взагалі художні) побудови усе виразніше нагадують моделі й конструкції, свідомо задумані, спроектовані, змакетовані та виконані у контурах-силуэтах **артаузу (art house)**, де мистецько-ігрові складники і чинники, тони й обертони супроводжують розробку абсолютно усіх компонентів — від концепції до архітекτονіки, від мелосу до сюжетики, від ритміки до мови, за участі яких створюється концептуальне враження-ефект умовності, альтернативності, фантазмагорійності, підкресленої парареальності зображуваних і викладених **фабул, подій, сцен**, що водночас не виключає їхнього співвіднесення, їхнього діалогу з реально соціумними подіями, **фабулами, сценами**.

Найновіші українські тексти, як і сучасні східно-західні бестселери/ блокбастери/ сиквели, самим фактом свого успішного існування, поширення, тиражування посилено провокують думку про те, що література, як і кіно, як і те, що з долею умовності можна назвати теле- й кінолітературою, все концептуальніше виходять із принципату **артеграунду (art ground)**, де декларується, оприявнюється й утверджується верховенство мистецької самосвідомості, мистецьких начал, ритуалів, канонів, урешті мистецької онтології над не-мистецьким і позамистецьким простором. Цю ж ідею із лаконічною науковістю та есеїською привабливістю висловив один із фігурантів цього дослідження, Лесь Подєрв'янський, який цілком смиренною мовою несмиренно наполягав на тому, що «естетика є первинною щодо буття» («Медведь, мать-старушка и кленовый лист»).

Артеграунд і як термін, і як семантично-знакову нішу, і як мисленеву територію не продуктивно інтерпретувати у сенсі опозиції поняттю (ніші, території) андеграунду, оскільки це — явища не тотожного ґатунку й масштабу. Хоча, за гамбурзьким рахунком, андеграунд також містить конструент **артгейму**,

більш або менш послідовної мистецької гри і тому теж має бути зарахованим до галактики **артеграунду**, позаяк виміри й форми його (**артеграунду**) явлення фактично безмежні.

Артеграунд легітимізує найфантазійніші, -хімерніші, -невірогідніші, -абсурдніші художні конструкції та побудови, анулюючи споконвічні антиномії «реальне — нереальне», «можливе — неможливе», «доступне — недоступне», оскільки, за його акмеологією, не тільки не існує, а й не може існувати те, що потрактовуватиметься як межа, край, рубікон, як потойбіччя мистецького думання, як замежові ніші й сфери мистецтва.

Артеграунд наближає мислячу творчу особистість до усеможливого й усеможливостей, утворюючи підґрунтя для сприймання віртуально-образного, умовно-художнього простору як найвищого (найскладнішого та найсуперечливішого) статусу реальності, що вона (себто реальність як зображення) інтерпретується не у буквальному, а метафоричному, алюзійному, символічному, одне слово, в кодовому сенсі.

За концепцією цього дослідження, **артеграунду** в XXI столітті належить майбутнє як символу віри в те, що продовжуватиметься процес суверенізації образно-художнього мислення, посилюватиметься вага й значення суто мистецьких клейнодів і констант у контексті посилення ролі умовно-образних, уявно-образних, уявлено-образних цінностей та величин, увиразнюватиметься симфоніка (концептуологія, прийоми, вияви, аспекти, площини) гри як одного з найсуттєвіших його конструктів, і що може настати час/ період/ доба, коли уявлюваний мистецький парасвіт зможе цілком вправно й переконливо конкурувати з реальним і, можливо, матеріалізуватися у нього, тоді як реальний простір безпосередньо переходитиме у художньо-віртуальний.

Дослідження мислиться літературно-аналітичним симпозіумом (із нерегламентованими дозами критичності й критицизму), що його склали конференції над чоловічими текстами, видрукованими протягом 2003 — 2006 років, які виражають трансформацію-посилення, розвій-активізацію мистецької домінанти, виакцентовують грані й іпостасі мистецької гри, оприявнюють засади й принципи технотворення конкретних мистецьких будов.

А тепер — предметніше, детальніше і, врешті, ближче до практикуму **артеграунду** у форматі українського літературного істеблїшменту початку XXI століття.

ШОУ ДЕМІФОЛОГЕМ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

... Юрію Андруховичу пощастило: з кожною новою книжкою — а від року його книжково-літературного дебюту вже, як-не-як, пройшло, чи промайнуло, чи стрімголов пронеслося понад два десятиліття — він незмінно сприймається як сучасний (за манерою, стилем, характером погляду й звучанням слова) письменник.

І художні смаки за цей час змінилися, і мисленнєві координати суттєво, м'яко кажучи, підкореговані, й мистецькі цінності тепер такі, що співвідносити їх із минулими цікаво хіба що для феєрії та карнавалу контрастів, і навіть з'явилася й оформилася нова генерація поетів, прозаїків, есеїстів та тих, хто такими себе вважає, а Юрій Андрухович все одно продовжує сприйматися так само сучасно, як і раніше.

Ні, варто сказати точніше — сприймається як усе сучасніший письменник. Інколи навіть складається враження, що він буває сучасніший за саму сучасність.

Роман «Дванадцять обручів» (Київ: Критика, 2004; видання друге, виправлене та доповнене) і поетична збірка «Пісні для мертвого півня» (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004) стали тим текстовим ареалом, що суттєво осучаснив літературний імідж Юрія Андруховича. Та й (варто розширити масштаб зору) імідж українського образного словомислення, якому не завжди властива художньо-аксіологічна самобутність, самодостатність (саме тому, можливо, воно навряд чи й належить до тих чинників і явищ, які реально визначають рівень та якість новітнього світового літпроцесу).

Текстовим матеріалом «Дванадцяти обручів» і «Пісень для мертвого півня» Юрій Андрухович засвідчує, що його нова

творчість начебто непомітно й ненав'язливо, проте цілком природно, наче це витікає з його мистецького ества, художньої харизматики, неначе інакше й не могло бути, «вписується» (чомусь подумалося, що «лапки», між іншим, тут зовсім не обов'язкові) у формальні канони й засади того, що в нас (та й у всьому світі) називають шоу-культурою. Принаймні його письменницький імідж усе виразніше починає асоціюватися зі сферою шоу, поданого у вимірі та парадигмі культурних цінностей.

Він «розкручений» не гірше за окремих музичних чи телевізійних зірок, його ім'я розтиражоване не слабше за відомих політиків і фінансових воротил, а його постава із симптоматичною частотністю з'являється не де-небудь, а у випусках телевізійних новин.

Поява книжок Юрія Андруховича «готується» анонсами й фрагментами з творів у літературних виданнях і пресі. Практично усі його книжки (спочатку поетичні збірки, а згодом переважно прозові тексти — романи та есеїстика) породжують хвилі інтересу, інтерпретацій, полемічних суджень. Його мандри-виступи (у форматі чи то соло, чи то дуету, чи то мистецького гурту) різними українськими регіонами теж досить прозоро співвідносяться з шоу-практикою. А його лідерна участь у різноманітних літературно-мистецьких проєктах, організація та проведення яких стає традиційним для письменника, взагалі роблять ім'я Юрія Андруховича явищем української шоу-літератури.

Утім, те, що своєю діяльністю, власним поведінковим експериментуванням, своїми поетичними та прозовими текстами виражає, пропонує і ретранслює Юрій Андрухович, не належить до царини просто шоу, загальнодоступного шоу, літературного шоу заради шоу. Й цим він вигравно контрастує на тлі безперервно щотижневих розважальних шоу-телепрограм, що вони своєю одноманітністю, одношаблонністю й монотонною запрограмованістю давно перейшли у розряд найпростіших, найелементарніших кітчевих стандартів.

Навпаки, шоу від Андруховича, у які б зовнішні форми вони не втілилися, — це за своєю сутністю надзвичайно складні й внутрішньодраматичні події, що випромінюють динамічну, строкату й підкреслено експресивну гаму переживань, що на-снажені несподіваними й інтригуючими інтелектуальними

рефлексїями, що спрямовані на оприлюднення й оприявлення глибин людської ментальності, психїки, свідомості.

Традиційні шоу (музично-шлягерні й суто розважальні, радіїні та телевізїїні) зазвичай засновані на культурі міфологізованого (або ж неоміфологізованого) сприйняття людини, соціумних виявів та соціуму, зорієнтовані на вгніздження у нашу свідомість новітніх міфологем. Традиційні шоу подають життєві стани, процеси не такими, яким вони є «в натурі», а романтично екзальтованими, ефектно змонтованими, штучно феєричними, такими, що спроможні пригнічувати безпричинною карнавальністю й безкінечною імітаційністю.

Шоу Юрія Андруховича засновані на іншому зорово-мисленевому русі: від міфологем — до деміфологем — та з перспективою панорамної деміфологізації звичних й узвичаєних уявлень-стандартів-цінностей. І це естетичне кредо окреслено у романній площі «Дванадцяти обручів» та з програмовою повнотою втілено у верлібрових формах «Пісень для мертвого півня».

Дійство «Дванадцяти обручів», що відбувається у секторі між міфом і деміфом (а-й справді, Андрухович немовби діагностує себе, соціум запитанням — де міфи, які ще й нині оточують, а тим паче років десять/ двадцять/ тридцять тому виформовували нашу свідомість? він потребує того, щоб вгледітися, вдивитися в них — зблизька, так, неначе усі вони зібрані у кунсткамері тексту), відкривається епіграфом, що виконує значно більше функцій, ніж утрадиційнений епіграф.

Мотто «Дванадцяти обручів», що містить рядки «Самотній друже, мов у ночі пояс, // ти в таємниці світу оповитий. // В цей вечір весняний ходи зі мною // в корчмі на місяці горілку пити», і які підписані іменем — «Богдан-Ігор Антонич», слугує перепусткою до романних лабіринтів, визначаючи практично усі основні реалії та колізії, що розгортатимуться в тексті.

Лейтмотивом проходить інтонація-стан самотності, що у різний духовний період охоплює його мислячих героїв і вербалізує себе у текстових сегментах на кшталт «йому робилося все самотніше», чи «йому зробилося ще самотніше», чи «самітник на чужому святі».

Акуратно підтримується інтрига з «таємницями світу», що звучить доволі багатовимірно й багатотоново, абсорбуючи таємниці кожного з найпомітніших персонажів тексту, таємниці

Антоничевого життя, духу, образу, таємниці інфернального часопростору, що із композиційною невідворотністю з'являється змальовується в романі.

Форми «світ», «таємниця» є одними із найчастотніших у «Дванадцяти обручах», невидимими ручайками продовжуючи співвідносити романну текстуру з мотто.

Персонажі Андруховича, схильні до рефлексій, намагаються опинитися «в середині таємниці», з якою їх у черговий раз жорстко стикає юдоль. Їхня свідомість збентежена тим, щоби збагнути місце власних вражень і досвідів «серед найдивніших колекцій світу». Їхня природа — у шуканнях того, що в романі передається висловом «вся таємничість нашого світу». Вони «оповивають» своїми долями-символами, долями-асоціаціями свідомість уявлюваного співрозмовника (читача/ слухача), присутність якого (яких) із ритмічною акцентованістю підкреслюється текстовими реверансами. Вони врешті упевнюються, що весь життєвий рух — це мандри від однієї таємниці до іншої.

У «Дванадцяти обручах» власну дотичність постійно виявляють два світи-таємниці — реальний і віртуальний, становлячи собою спробу в образно-ментальному річищі протранскрибувати колізію, що в тексті визначається як «зіткнення двох найбільших таємниць існування — Смерті з Я». Проте пізнавати, за Андруховичем (та й узагалі за новітньою літературою), зовсім не означає пізнати, й екзерсиси такої транскрипції можуть бути підсумовані ще однією романною формулою — «на все своя таємниця».

У різних фрагментах тексту старанно прописуються й інші складники мотто — «ніч», «пояс», «вечір», «весняний», «ніч була місячна», «горілка», «п'є горілку» й навіть дослівна мініцитата у вигляді «горілку пити», що виступають поштовхами фабульної та концептуальної розкрутки роману. Реалії, позначені лексемою «горілка» й у семантично-подієвому сенсі дотичні до неї, з розвоєм текстових перипетій займають усе помітніше місце, а сама «горілка» починає литися не тільки річкою, але й потоком. (Прикметно, що в «Дванадцяти обручах» репрезентовані й такі образи, як Річка і Потік).

Те, що в епіграфі звучить як запрошення — «ходи зі мною», у романі обертається незмінним нагадуванням про те, що автор — тут, зовсім поруч, і що він виступає співглядачем поставленого

ним же перформенса (поняття «перформенс», хоча й не ужите в епіграфі, також не раз зустрічається в романі).

У «Дванадцяти обручах» фігурує будова, що зазвичай називається пансіонатом, із назвою «Корчма «На Місяці» (за текстом, «саме так, з асиметричними лапками посередині, це писалося»), де волею автора розташовано персонажів і низку подій твору. Саме у ній відбувається одна з ключових (у фабульному аспекті) сцен роману — парі на те, що буде випито «пляшку горілки за один раз», яке відчутно загострює, драматизує і психологізує наступні реалії тексту.

Та й позначка «Богдан-Ігор Антонич», явлена у передтексті й передзмісті (вона, підсумовуючи епіграф, передує тому, що зазвичай подається як «Зміст»; тут асоціативно пригадується, що в раннього Юрія Андруховича була поетична збірка «Середмістя» (1989), у якій, до речі, вже можна віднайти ознаки його тяжіння до міфологізування та деміфологізування), згодом обертається у наскрізний сюжет, створений за участі професора-антоничезнавця, який своїми репліками й промовами постійно актуалізує силуєт/ контури/ ореол Богдана-Ігоря Антонича, режисера-кліпмейкера та його відеокліпу до пісні «Старий Антонич», вісімнадцятилітньої дівчини, яку літній професор намагається зацікавити творчістю поета.

Текст проархітектровано таким чином, що із промовистою символічністю звучить репліка одного з персонажів («І знову Антонич. Куди не повернешся, цей Антонич» (розділ десятий, частина «III. Карузо ночі»)), нагадуючи про складну естакаду структурно-побудовчих прийомів Андруховича, яка відіграє не меншу смислову роль, ніж форми безпосереднього оприявнення концепції.

Усе це, посилене виокремленим, шостим розділом, що його відведено виключно поетовому образу-постаті-легенді (частина «II. З каміння й сну»), незмінно створює ефект ледь незримой і майже змістифікованої Антоничевої присутності-реальності у «Дванадцяти обручах».

Отже, епіграф у Юрія Андруховича — це й архетип фабули, і брифінг концепції, і, власне, наймініатюрніша форма викладу, найкомпактніший промоушн текстових реалій. Одне слово, це мікросценарій, за яким розвиватимуться основні колізії роману.

Прикметні аксесуари шоу, притаманного «Дванадцяти обручам», з ексклюзивним багатством репрезентовані у мовистилі,

яким витворений, виписаний та відінкрустований роман, що його можна сприймати як текст, де життяє слова не менш помітне й увиразнене, ніж життяє його персонажів.

Тут і зміна інтонаційних реєстрів, і гра слів на рівні фоніки, семантики, мелодики, і зіткнення автентичної, національної лексики із «європеїдною», демонстративно запозиченою, і провокація зухвалих лексико-образних асоціацій, і гра речень на рівні традиційних й атипових побудов.

Тут й уведення стилів есею, монографічного огляду, прилюдної лекції, біографічного досліду. І конструктори мандрівної, пригодницької, детективної, психологічної, містичної, магічної та фантазмагорійної розповіді. І стилізація під фолк, під нове й не дуже нове кримінальне арго, під усюдисущий і завждисучасний кітч, а можливо, й свідоме уведення аксесуарів кітч-стилю. І «ходові» репліки з музичної попси, щоправда, чомусь тільки російськомовної (хоча в нашому свідомісному побуті англійськомовної попси та рядків-репріз із неї не менше). Й, безумовно, безмірне уведення у текстову фактуру газетно-журнально-художніх і просто розмовних кліше, що передусім були поширеними у недавньому (радянському) минулому, та слоганів майже нинішнього соціокультурного періоду.

Мовні кліше у романі підсвічуються графічно — курсивом (хоча не завжди курсив доцільно обожнювати із кліше), і цей прийом дозволяє Юрію Андруховичу виражати не просто іронічне, а вбивчо саркастичне ставлення до того, що, ймовірно, він ладен сприймати як цілком завершені словесні екскрети, втім, не зайві хоча б тому, що вони виявляються не таким уже й непридатним матеріалом для письма.

Тут і порівняно нечасте, проте цим же й колоритне оздоблення романного тексту обсягом — гранично заниженою, брутальною лексикою, що нею енергетично заряджені окремі епізоди, справляючи враження влучного й вибухового аперкоту.

Все це, як зазвичай говорять послідовні науковці, дає усі підстави відмовитися від проблеми визначення достеменного жанру «Дванадцяти обручів», позаяк саме поліжанровість надає цьому текстові привабливості й сучасної харизматики.

Простір (сюжетика, тоніка, семіологія, архітектоніка) слова з усіма власними відтінками й витинками звучання, значень, колористичних проєкцій спроможні захоплювати Юрія Андруховича

навіть відчутніше, гостріше, ніж розвій самої фабульно-сутнісної канви, якій час від часу бракує внутрішньої динамічності та яка інколи починає втрачати природність від зосередження на поетиці слова, обертаючись в окремих фрагментах текстовою інерційністю, штучністю.

Не без стилістики шоу виписано й персонажну фауну «Дванадцяти обручів».

Доречно почати з особи на ім'я Рома — зрозуміла річ, ця особа була б позбавлена пікантності, якби належала, як у нас говорять, до чоловічої статі; Рома Воронич — це пані, яка водночас виконує ролі (і небезуспішно) дружини й коханки. Приблизно за такою ж логікою в романі подано ще одну фігуру, яку звати Коля; ясно, що це — інше, ніж спочатку може подуматися, позаяк повне ім'я цього персонажа — Коломея, і це повнолітня донька Роми (пам'ятаємо — Воронич).

А якщо іще додати «кліпмейкера і теледизайнера», якого звати Ярчик і в якого абсолютно українське прізвище — Волшебник, стриптизерок Лілю і Марлену, а також галицького професора із прізвищем Доктор, і при цьому не забувати, що в тексті діють ті, кого звати Артур Пепа (це той, про кого ми так і подумали, він же «літератор зі Львова»), Карл-Йозеф Цумбруннен — фотограф і фотомандрівник (а прізвище таке, ну, тому що він цілковитий австрійський підданий, громадянин себто), і взірцево химерний Ілько Ількович Варцабич (усе, що стосується його «посад» і соціумного становища, є так само химерним, як і він сам), який з'являється, не з'являючись у романі (мається на увазі, що він начебто є, хоча водночас його і немає), — то виходить доволі симпатичний і вельми пристойний парк «дванадцятиобручового періоду». Цілком у річищі нинішньої новохудожньої аксіології.

Персонажі «Дванадцяти обручів» грають у себе й не у себе, грають не тільки в собі, але й на людях, грають із собою і ще помітніше — з іншими. Персонажі (через активне посередництво автора-творця) граються і з читачем, наголошуючи (знову ж таки із допомогою автора-конструктора) на тому, що події цілком могли бути зміщеними — в часі, фабульних акцентах, смислових фреймах. Або й узагалі відбуватися дещо чи помітно інакше. Але те, що становить посутність цих подій, не відбуватися не могло.

Не все так очевидно і з композицією роману. На перший погляд, вона утворюється каркасом мікроісторій (Цумбруннена, Артура Пепа, Роми Воронич і, безперечно, міфопоетичномістичного Богдана-Ігоря Антонича), прописаних у асоціативному ракурсі. Асоціативність у хронотопі й хронотипі тексту є беззаперечною.

А от мікроісторії містять цікавішу, складнішу природу й подані з «родзинкою», сенс якої у тому, що вони (ці мікроісторії) теж виявляють власну дотичність до стилю шоу. Життєвого шоу з усіма його комічними, драматичними, трагікомічними, фарсовими, клоунадовими, а також іще романтичними, натуралістичними, магічними, містичними і містифікованими атрибутами.

Досить лише пригадати ігри-містифікації у віртуальну українську літературу, що їх започатковував Артур Пепа (розділ четвертий, частина «І. Принагідні гості»); або уявлюваний статевий акт Роми Воронич зі своїм колишнім (і вже потойбічним) чоловіком (розділ п'ятий, частина «II. З каміння й сну»); або, як у таких випадках кажуть, «не спотворені інтелектом» діалоги Лілі, «непородистої, але цілком зграбної кішечки», та Марлени, «кішки номер два, але чорної» (розділ п'ятий, частина «II. З каміння й сну»); або картинні змагання-дуелі між Пепою і Цумбрунненом за право відчуватися «кращим чоловіком» (розділ сьомий, частина «II. З каміння й сну»), або... Утім, цей перелік загрожує стати задовгим.

Концепт дійства підтримується і тим, що погляд-думка Юрія Андруховича постійно рухається «між явою та сном», між площинами, сферами, що зазвичай ідентифікуються як реальна й інфернальна.

До вибагливо примхливої конструкції «Дванадцяти обручів» залучено чималу кількість кріплень (фактів, епізодів, ситуацій) суто соціопсихологічного ґатунку. Андрухович, між іншим, при усій неомодерній манері свого письма в своїй мистецькій основі зберігає якості соціумного письменника, який вибирає та відфільтровує штрихи, мікросюжети, колізії, що заряджені «головами» й «голосарієм» живого життя.

Водночас у романі відчутне намагання зазирнути за межі того, що сприймається як реальність (або реальне), для якого (намагання) Андрухович знайшов напрочуд вдале означення — зазирнути за «танучу оболонку світу». Композицією зі снів,

марень, видінь, що ритмічно розміщені у текстовій течії, він робить спробу встановити містки з потойбіччям — побачити, відчутти й пережити його ізсередини, подолати той бар'єр, що споконвічно майже з однаковою силою приваблює і відлякує людську свідомість.

«Цей» і «той світ» у романі постійно оприявнюють власну дотичність, контактність, діалогічність. «Цей білий світ» у Андруховича постає тимчасовим випадінням із «того світу», за чим (випадінням) не може не прийти потреба у поновленні вихідного статус-кво (у романі це озвучено натисненням на такий образно-філософсько-мінорний акорд — «смерть як оявлення сутності, чи то пак повернення до себе додому»).

Уявляючи, моделюючи або імітуючи інфернальний світ, Юрій Андрухович відчуває, що до його медитування недоцільно докладати почуттєво-інтелектуальний інструментарій реального світу, що хоча простір інфернального може бути сповненим своєї, особливої конкретики, його усе ж таки «варто ... сприймати радше на рівні символічному». Інфернал у «Дванадцяти обручах», апогеєм якого є частина «IV. Закінчуючи», де зображуються мандри душі Карла-Йозефа Цумбруннена від тілесної форми до «того світу» і де знову з'являється образ-примара Богдана-Ігоря Антонича, — це щось на кшталт метафорики потойбіччя, яку Андрухович намагається відчутти й виразити.

Акцентуація в текстовому ареалі числа дванадцять теж натякає на вірогідні інфернальні обертони. Що це число для концепції роману є знаковим — заявлено у його назві. Воно обіграно у різних фрагментах твору — в епізоді, коли професор Доктор говорить Коломеї про «весни дванадцять обручів»; у сцені з «магічним арканом», що його із заповзятою ритуальністю виконували «сухорляві старі жінки з довжелезними задимленими люльками в зубах» і яких було «можливо, з дванадцять»; у начебто малопомітній деталі, що Рома Воронич і Артур Пена «прожили разом дванадцять років».

Дванадцять — це немов путь до істинного, загадкового, невлемимого і тим прекрасного. І вже беззастережна онтологічна інтонація звучить у заключній, четвертій частині, де текстова напруга безпосередньо торкається (але тільки торкається) «дванадцятото обруча», який починає осмислюватися як «коло вічності, початок і кінець в одному, Альфа й Омега, всі ми і кожне з нас...».

І не завершується. Так, осмислення не завершується. І це теж виглядає символічним: бо чи можна завершити те, що є одним із символів самої «вічності»?

Якщо інфернальний світ у романі співвідноситься з міфологемами, то реальний — із деміфологемами, що вони густо репрезентовані в трьох перших частинах у фреймі акцентованого штриха, автономної історії, розгорнутого епізоду, вказуючи на прозорий зв'язок із реально оточуючим світом, а можливо, й на залежність від нього.

Відчувається, що Юрій Андрухович не тільки проникливо, а й болісно сприймає-переживає життєвий «реал», зосереджуючи погляд на жорстоких і безжальних гранях. Його деміфологеми асоціюються з методикою хірурга довкола гнійної рани, який для оздоровлення організму спочатку її розпанахає, а після цього видальть.

Деміфологеми «Дванадцяти обручів» найповніше оприявнюються в укрупнено й експресивно поданих шматках натуральних людських історій. Це розповідь про Малафея, який, ставши директором юнацького спортінтернату, «передусім ... урешті дорвався до жіночих статевих органів» і «за лічені тижні перемотлошпивши кілька нещасних і безборонних учительок (українська мова, географія та історія середніх віків), ніби навмисно засланих йому на поталу, ... перекинувся було на майже шістдесятилітню пропахлу комбіжирами глухоніму кухарку, але врешті порушив і останню межу законності, змушуючи до заборонених фізичних занять деяких учениць» (розділ третій, частина «І. Принагідні гості»); сцени із вечіркою у «цілодобовій кнайпі» та сексуальним актом у нічному туалеті (розділ одинадцятий, частина «ІІІ. Карузо ночі»); фрагмент із допитом Артура Пеппі слідчими, які підозрюють його у вбивстві Карла-Йозефа Цумбруннена (розділ дванадцятий, та ж частина).

Деміфологеми Юрія Андруховича — це загострені, гіперболізовані сколки реального життєвого фактажу; це щось на кшталт закладених у тексті мін, тільки не уповільненої, а, як їм від першого задуму і належить, миттєвої дії; це розписані нещадною конкретикою і колористикою графіті недавньої та нинішньої доби. Це один із способів деканонізації та деромантизації мислення, свідомості в інтерпретації того, що було чи відбулося, і того, що відбувається нині.

Деміфологеми у художньому сенсі постають виразнішими, фонічнішими, ніж «проміфологемні» інферналії, що, зрозуміла річ, нескладно пояснюється: значно виграшніше зображувати оприявнене (апостеріорне), ніж малювати змакетоване фантазією (апріорне).

Утіленням художньо-образних чеснот і клейнодів, якщо епічніше — загадково привабливої атракції деміфологемної культури стали «Пісні для мертвого півня». Якщо зіставити тексти цієї книжки з «Дванадцятьма обручами», то першим може бути враження-спостереження, що «Пісні для мертвого півня» виявляють текстово-духовно-ментальну спорідненість із романом і формувалися не без його впливу, нехай і парціального.

А перше враження не обов'язково має бути емоційним. До того ж надто очевидним стає шоу на продовження стилістики деміфологем.

Початок імені поетичної збірки, немовби узгоджуючись із шоу-традицією, містить таку нині популярну лексему, як «пісні», та водночас у назві немовби окреслюється спростування звичних шоу-засад, і вона у повному варіанті звучить дещо дисонансно, й це досить символічно для збірки, у якій інтерпретація життя як нескінченної та феєричної дисгармонії проступає одним із провідних сенсових мотивів.

До «Пісень для мертвого півня» увійшли верлібри, що переважно вирізняються художньою однорівневістю. Узагалі збірка вийшла підкреслено концептуальною та знаковою.

Юрій Андрухович уміє те, що зазвичай не вдається або недостатньо виразно вдається іншим, — поставати іншим, несподіваним, шокуєчим динамічним й інтелектуально епатажним митцем, для якого не існує сталих естетичних канонів і меж розвитку, поставати таким собі конкістадором українського образно-художнього мислення, який спроможний рішуче відкидати й позбуватися звичних, тривіальних і банальних форм і натомість пропонувати нову якість та парадигматику мисленневого побуту.

Саме деканонізацію традиційної естетики, культивованої та надзвичайно поширеної в українській художній свідомості, утверджує тональність, мелодика, енергетика й концептуалістика слова «Пісень для мертвого півня».

Юрій Андрухович концептуально руйнує стандарти й уявлення про те, що таке є і якою може бути, точніше, являтися

українська поезія. І починає він це з назв, що вони цілком концептуально мають провокативно оформлену «упаковку».

Усі назви віршів, що увійшли до збірки «Пісень», сформульовані переважно англійською та (значно рідше) німецькою мовами. Це настільки продуманий та вивірений «хід», що схоже на по-науковому концептуальне рішення й навряд чи влучно буде сказати інакше, окрім як «назви поезій сформульовані». (Хоча сам принцип назв не є виключно новим для української літератури — «іншомовні імена» давали своїм творам Іван Франко, Леся Українка, Микола Чернявський, Михайло Коцюбинський, а Юрій Андрухович у межах цієї збірки довів справу до радикального й повностороннього завершення).

Така концептуалістика назв одразу розширює внутрішній простір збірки, сполучуючи його із зовнішньо-безмежним макросвітом. Поет немовби одразу виходить за межі суто національного колориту світосприйняття, долучившись до стилістики й сенсових відтінків інтеркультури. Водночас навряд чи є підстави вважати, що Юрій Андрухович гіперболізує або міфологізує тональність та духовні знаки цієї інтеркультури. Він радше сприймає її дещо іронічно, з тонким естетським скептицизмом, сприймає як культурну умову естетично-рольової гри, у яку вона, ця реальність інтеркультури, «втягує» вже самим фактом свого існування.

Чимало поезій збірки своїми назвами мають фактичні таблоїди — інтеркультурні слогани, новітні лексико-універсальні стандарти, що мандрують шляхами сучасних мов і свідомості незалежно від їхніх національних «наповнень». Під цим кутом зору назва одного з віршів збірки — «The Very Best Of Tabloids», складеного, навіть змонтованого практично з одних лише «натуральних» та пародійних газетних таблоїдів, — виглядає цілковито символічною та промовистою. (До речі, таблоїди увійшли й до вже згадуваних «Дванадцяти обручів», і в одному з фрагментів роману, де вони подані, симптоматично зазначається, що «з усього цього складається незлий вірш»).

«Таблоїдність» назв прозоро відчуваються у таких мовних етикетках, як «Without You», «The News Of The World», «This Is The End», «The Bad Company», «Back In USSR», «Life Is A Long Song», «More Than A Cult», які вже настільки вгнізджені у нашу свідомість пресою, засобами мас-медіа, музичними шлягерами, що давно не потребують перекладу.

Є й відверто епатуючі назви, що витримані у стилістиці нишньої сленгової та духовної поп-культури, — «And Everybody Fucks You» та «I Wanna Woman», назви, що з надзвичайною виразністю й смисловою експресивністю передають ті не менш епатажні реалії, якими виписані ці тексти.

Використовує поет і прийом, що його умовно схарактеризуємо як географізацію назв. Сама по собі це достатньо поширена лірична традиція, що була, скажімо, популярною в українській художній культурі ХХ століття. Проте в Юрія Андруховича цей прийом виконує функцію своєрідного продовження інтеркультурного контексту, який супроводжує увесь шлях зорового мислення митця.

У назві він нерідко окреслює вихідний геообраз, від якого відбруньковуються асоціативні реалії вірша, вицленовує територію погляду, в межах яких розвиваються й пульсують (або імпульсують) почуття й рефлексії. Тому в назвах поезій з'являються такі загальновідомі геопозначки, майже світові геобренди, як California, New York City, Munchen, Roma, Budapest.

Вдається Юрій Андрухович і до прийому стилізації поетичної назви (зрозуміло, під іншу мову), подаючи латинською графікою вислів східнослов'янського лексико-фонетичного походження («Familiya Hruzina»), що напрочуд тонко пов'язано у тексті з балансуванням інтонації — від неприховано іронічної до внутрішньодраматичної.

Ще одним мисленневим напрямом, у якому рухається естетика Юрія Андруховича, є реформація поетичного стилю. Поет ретранслює і тим самим пропонує особливу «художню ініціативу», що виражається в гранично заниженій манері поетичного мислення й охоплює абсолютно все — ліричну фабулу, конкретику поетичних реалій, лексику й лексичну культуру, тональність та інтонаційну гаму.

Використовуючи форму верлібра, який власною природою немовби провокує до прозово-предметної «зниженості» малюнка, він концептуально грає на заниження смислового й інтонаційного звучання слова, рядка, строфи, позбуваючись як набридливого рудимента тієї фоніки, що зазвичай характеризується поняттями «мелодійна», «милозвучна», «гармонійна». На противагу їм він вибудовує тексти у вимірі антиестетики — «антиестетичних» фактів, колізій, мікрофабул, що ними

живописно й густонаселена територія практично усіх віршів збірки.

Юрій Андрухович виформовує художній світ «без табу» — відкритий усім деталям і реаліям, усім рухам свідомості й порухам підсвідомості, усім рефлексіям, передусім таким, що у традиційній естетиці «не прийнято» фіксувати й вербалізувати.

У його світі (який начебто якийсь і незвично чи нелогічно називати ліричним, хоча лірична — у сенсі проникливої особистісності, яскравої суб'єктивності — природа мислення постійно пробивається крізь маски й ритуальність епатажності) уможливлюються, оприявнюються, моделюються такі ситуації, ракурси, мотиви, що унормованою естетикою можуть уважатися «некоректними», «замежевими», «непристойними», а то й без будь-яких коментарів ігноруються, приречені залишатися «поза кадром». А Юрій Андрухович саме такі реалії виділяє як знакові у модернізованій та детабуйованій культурі свого поетичного мислення.

Тексти збірки «Пісні для мертвого півня» рясніють рядками на кшталт «Можливо, ти йшла сюди, // можливо, тебе наздогнали, // напевно, згвалтували. // Тебе не згвалтувати не можна, так я думаю» («Without You»); «Інженер Маланюк з кадетською виправкою, // прямий, як єдина звивина. // Доктор Донцов, ще пряміший, // з руками, чистими навіть після гри в карти. // Доктор Кандиба, розвідник надр. // Доктор Петров, просто розвідник» («The Bad Company»); «Сьогодні знову говорили про онаніста. // Літня спека притягує до річки повно жіноцтва, // вони показують усі без винятку частини тіла // з більшим чи меншим ступенем відкритості // і неухважності» («I Wanna Woman»); «Свою сечу, доставлену літаком // з Берліну, // я врешті віддав небуттю // на вокзалі в Мюнхені» («The Penny Ballad For N.»); «Горілка украй розбещує // чоловічі товариства. // Мусить бути хоч якась дама — // інакше капець. На третій годині всі // звіріють, на четвертій — можливе // розмахування бритвами чи топірцями» («Absolutely Vodka»).

Усією текстовою фактурою збірки Юрій Андрухович свідомо обстоює мегатезу (вона простежується також у реаліях «Дванадцяти обручів», і, нагадаю, роман та верліброва збірка виявляють чимало спільного не тільки на композиційно-фабульному, а й на міжтекстуальному та засадничому рівнях, постаючи у художньому

сенсі близькоспорідненими речами), що антиестетика — це одна з найсучасніших моделей естетики, і, не виключно, є однією з потенційно найневичерпніших.

Андрухович спрямовує енергетику свого погляду на те, щоб виявити, розгорнути й утвердити приховані, загублені, утаємничені, ще не добуті мистецьким мисленням художньо-творчі ресурси антиестетики, яка постає власне антиестетикою лише на тлі традиційно поінтерпретованих естетичних правил і норм. Його концептуально занижене поетичне мислення суголосне тим художньо-творчим процесам, що на межі ХХ — ХХІ століть стали властивими українській поезії, прозі й драматургії та втілили ся у граничну деромантизацію естетики.

У «Піснях для мертвого півня» (а треба сказати, що останніми роками відчувалася «киснева недостатність» Андруховича-лірика; як би не захоплювалися його «Рекреаціями» та «Московіадою», але передовсім він є першокласним і новокласичним поетом; і його доволі ритмічно тиражований роман «Дванадцять обручів», що пережив уже не одне перевидання, переконує, що Юрій Андрухович є насамперед митцем із яскраво вираженим поетичним інструментарієм) він постав деміфологізатором життя й своєрідним творцем і постановником поетичної вистави, що її доцільно охрестити як шоу деміфологем.

Деміфологеми Юрія Андруховича охоплюють основні сфери людського буття — розуміння соціуму й світу, стосунки й взаємини, любов і кохання, ставлення до власного «я», до близьких і не близьких людей. За концепцією збірки, навколишній і внутрішній світи є суперечливішими й міфологізованішими, ніж це узвичаєно уявляється; вони є відвертішими й символічнішими у своїй конкретності, ніж це зазвичай вважається; вони нерідко засновані на стилістиці рольової, ситуативної або психологічної гри, на культурі «неправильних», «нераційних» поведінкових і свідомісних начал.

Деміфологічна інтерпретація буття розгортається у «Піснях для мертвого півня» у річищі виявлення такого собі «зворотного боку місяця» — прихованих, не чутливих для звичного зору штрихів, фактів, аспектів. І для цього використовується й окультивується прийом відчутної акцентуації на поетичній конкретиці. Узагалі весь Андрухович — чи то поет, чи то прозаїк — є насамперед митцем виразно, характерно, рельєфно виписаної

деталі, що вона «говорить», «промовляє», а то й «кричить» соками й соковитістю життєвої натурності.

Для Юрія Андруховича світ — це каскад, нагромадження й пульсування різнорідних та різносмыслових деталей. Для нього світ — це водночас монолог і полілог немислимо строкатої та невичерпної конкретики, що постає знаковою та самодостатньою субреальністю. Для нього світ — це оголений нерв, психічне єство конкретних виявів та реалій. Для нього світ — це виявлений та «прочитаний» (або ж ще до кінця не прочитаний) код усієї різнолікої та епатажно виразної симфоніки деталей.

Естетична «родзинка» «Пісень для мертвого півня» — це деміфологізований (у сенсі гранично наближений до феєричної парадоксальності та неоднозначності «живого життя») живопис деталей і деталізованої оркестровки життєвих сцен, колізій, ситуацій.

Саме мікрокосм конкретних штрихів, рельєфно (або ж як варіант — укрупнено) виписаних реалій спростовує міфологічну оболонку, що огортає сталі, стандартизовані й тим зручні уявлення про навколишній світ, і дозволяє зазирнути за те, що за нею (цією оболонкою) приховано або могло б бути прихованим. Поетика заземлено соковитої, заземлено експресивної деталі немовби «роздягає» те, що здавалося звичним і легкодоступним, залишаючи поглядові натуральну, природну сутність зображуваних сцен, колізій, ситуацій.

Деміфологізована життєва конкретика постає вже у «дебютному» верлібрі, який, хоча й має дещо ностальгійну назву «Without You», проте концептуально ретранслює стилістику «жорсткої» інтерпретації буття. Деміфологічна культура поетового мислення продовжує утверджуватися, загострюватися у наступних текстах збірки, сягаючи в окремих поетичних формах майже екзальтованих інтонацій («And Everybody Fucks You», «This Is The End»).

Текстова органіка «Пісень для мертвого півня» фактично виходить із того, що у масовій свідомості (та й не тільки у ній — у суспільній нерідко теж) світ зазвичай є сукупністю міфологем — так, нав'язливих і деморалізуючих міфологем, що вони надійно прописалися у людському світосприйнятті й практично визначають його рівень та цінності. Й верлібри Андруховича постають емоційним, аксіологічним і — варто взяти ширше — світоглядним

вибухом, протестом проти шаблонів та шаблоновості, норм та унормованості, стереотипів та стереотипності.

Ось чому в збірці так акцентовано варіюється принцип деміфологем, які охоплюють і таку категорію, як природа людини. Поет (і його рефлексууючий герой) зосереджує свій зір на виявах та самовиявах людського ества, яке подається у ракурсі власних «натуральних» штрихів, рис та внутрішніх координат, у вимірі підкресленої експресії, парадоксів, іронії.

Мотив людини як деміфологеми є наскрізним і лейтмотивним для художніх реалій «Пісень», проникаючи у найрізноманітніші фабульні ескізи й малюнки, виражаючись у побутових, психологічно-особистісних та поведінкових деталях: «Один з недобитих у дев'яносто першому // перестрів мене, підбитого, серед нічного Львова. // Нічний Львів переважно належить їм — // я, напевно, єдиний, хто це знає. // Він також хотів пива, як виявилось, — // п'яний мародер, учасник бойових дій і т.д.» («And The Third Angel Sounded»); «Стасюк є Стасюк є Стасюк є Стасюк є Стасюк. // Стасюк бачить усе. // ... Проте в нього є безліч усяких недоліків. // По-перше, він знає багато поганих слів // і в цьому схожий на Моцарта. // По-друге, розбещує молодь, бо вона його любить читати. // По-третє, зубрівку змішує з яблучним соком. // По-четверте, багато курить, про що вже було. // До того ж не любить комп'ютерів» («More Than A Cult»); «Ну так, власне вони, росіяни. // Спілкування з ними, розмови про телефонні // рахунки, про страхування зубів, // автомобілів, про тупих сусідів-баварців, // теніс (я ніколи не грав у теніс, а вона — // через день у такій білій спідничці, уявляєш?), // відвідування стриптиз-барів, // змішування коктейлів, // очікування чогось» («Old Soldier Is Very Drunk»).

За концепцією збірки Юрія Андруховича, життя є художньо-дайним передусім тоді, коли воно сприймається реально, таким як є, в усій колористичності своїх явлень і смислових фарб, в усій енатажності інтонаційних тонів і лексичних кольорів. За цією ж концепцією, реальне життя часто є жорстоким і брутальним, цинічно розкритим, прямолінійно виставленим напоказ, «на люди», неначе для прилюдного й повселюдного відстеження (або, як нині модно говорити, моніторингу), а слово має гранично відверто ретранслювати реальну, неміфологізовану природу людських стосунків.

Саме це відрефлексовується в одному з найбільш по-жорсткому оголених сюжетів «Пісень для мертвого півня»: «Дівчата були не надто гарні й маленькі, // але одна сказала до іншої: // «Пропонують роботу на фірмі. // Секретарем-референтом, обов'язкове знання комп'ютера. // Сто баксів на місяць — і всі тебе трахнуть». // Сто баксів на місяць, подумав я. // І всі тебе трахнуть. // Це плюс чи мінус, як це розуміти, подумав я. // І в якому сенсі, подумав я, невже в дослівному, // може, в переносному? // І в якому сенсі було би краще? // В дослівному? В переносному?» («And Everybody Fucks You»).

За текстовою фактурою «Пісень для мертвого півня», життя позбавлене «правильних» порухів, поведінкових образів та інтерпретацій. Воно виразне й рельєфне саме своєю живою «неправильністю», яка ще й постає у недозованих виявах. Рефлексуючий персонаж Юрія Андруховича деміфологізує і те, що укорінено у його особистісний світ, у сценки й ситуації, що траплялися з ним, у його автобіографічні спогади, проєкції.

Рефлексуючий персонаж відтворює, подає, переживає власне життя без прикрас, немовби знімаючи з нього лаштунки романтичного або романтизованого, зовнішньо привабливого іміджу: «Того разу в нашому товаристві // не було жодної дами. // Йшла п'ята година пиятики», «Пам'ятаю як зараз: // десь коло третьої ранку // ціле кодро вивалює на свіже повітря — // все допито, жодної сигарети, // спотикаючись розтинаємо темряву» («Absolutely Vodka»); «У квітні сімдесят восьмого // я лежав на підлозі в одному з гуртожитків Львова, // майже непритомний від випитого // і вісімнадцятилітній. // Наді мною щось відбувалося, мої старші // друзяки приймали гостей, пили чай // з вином, варнякали про мистецтво. // Мою голову крутило в центрифусі» («Calling Dem»). Своєю відвертістю він непрямо наголошує на тому, що реальне, не підфарбоване власною ж уявою життя ніколи не було й не буде конструкцією з «правильною», з «розумною» поетикою та етикою поведінки, що воно наскрізь просякнута струменями й токами ірраційності.

Юрій Андрухович продовжує деміфологізувати життєві реалії і там, де з'являються елементи рольової гри, майже артистичних перевтілень його рефлексуючого персонажа або ж його уявлень-фантазій. Стилiстику «поетичної гри» ефектно й укрупнено розроблено у верлібрах «This Is The End» та «Bombing New

York City», в яких зрежисовано ситуації цілком у річищі нині такої затребуваної шок-культури.

До рольової містифікації поет «спонукає» свого рефлексуючого персонажа й у верлібровому тексті «Familiya Hruzina», де той теж грає на характерних для нього занижених сенсові-почуттєвих регістрах: «Що за дурна ідея — частувати пивом повію // о другій ночі, // видаючи себе за бізнесмена з Прибалтики // у київському відрядженні! // ... Просто хочеться вірити власній брехні: // я — бізнесмен з Прибалтики // (так, бізнесмен з Прибалтики!), // і мені вже з раннього ранку // у цій країні // підписувати угоди, обмивати їх, // жлуктити каву, коньяк, ковтати атенобене, // слати факси і есемеси // і звалювати пошвидше до своєї Риги...». Ситуативно-рольова гра у художніх реаліях «Пісень для мертвого півня» навряд чи постає черговою деміфологемою хоча б тому, що вона (ця гра) є ознакою, атрибутом достеменної реальної життєвості та життєвої реальності, проте не позбавлена деміфологемності, оскільки подається у концептуально зниженій стилістично-смісловій парадигмі.

У поетичній збірці Юрія Андруховича аналітико-критичні (або ж можна сказати — критико-аналітичні) рефлексії торкаються і такої площини, як національний простір, що він деміфологізується із не меншою експансивністю, зосередженістю, ніж інші сфери реальності й буття. У тексті «Back In USSR», підкреслюючи й наголошуючи — «Я знаю, що наш дім Україна» (ось так просто й символічно сполучуються знамените бітлзівське «Back In USSR» та образ, майже слоган «наш дім Україна»), рефлексуючий персонаж, удаючись до прийому «густого мазка» й саркастичних інвектив, спостерігає та розмірковує: «Не було мене так довго, // що зовсім нічого не змінилося. // Той самий сморід на сходах, // той самий кавеен по всіх каналах, крім першого, // але на першому навіть кавеен був би за щастя, // хоч які вже там знову жарти // з приводу сала?»

Проте цим, ясна річ, не обмежується деміфологізування «своєї» дійсності. Поет іде далі й зосереджує свій альтернативний (проте не деканонізуючий, а саме альтернативний канонічному) зір на українській літературі, що вона і раніше, протягом більшої дистанції ХХ століття, потерпала від міфологічної інтерпретації та тлумачення, а нині, схоже, взагалі перетворюється на суцільну галузь міфологізованих або новоміфологічних студій, які

подаються у словесній упаковці її «об'єктивного й наукового прочитання».

У «Піснях для мертвого півня» ініціюється якщо не нова герменевтична версія української класики, то принаймні можливість іншого, деромантизованого погляду на тих, над ким у нашій свідомості витає ореол традиційних або нововідкритих класиків. У верлібрі «The Bad Company» (назва, між іншим, витримана послідовно у деміфологічному річищі й дусі, хоча її недоцільно сприймати у буквальному сенсі — назва є теж елементом «поетичної» гри), текстові реалії якого спрямовані на «святая святых» — на літературні постаті XIX й XX століть, подаються, точніше, майже формулюються, неначе у довільному літературознавчому трактаті, такі характеристики давно або вже добре знайомих облич, а заодно і звичай-традиції» (водночас сумні й трагікомедійні) не такого вже й далекого літературного минулого:

Павло Григорович — істинний сквородинець, так само тенор,
арфістка.

Максим Тадейович — мало що балабол, то ще й поляк.

Бажан — жид, Фітільов — кацап.

Мовчу про Бурггардта і Йогансена.

Микола Зеров: був би нічого,
тільки от зуби зіпсовані.

Інженер Маланюк з кадетською виправкою,
прямий, як єдина звивина.

Доктор Донцов, ще пряміший,
з руками, чистими навіть після гри в карти.

Доктор Кандиба, розвідник надр.

Доктор Петров, просто розвідник.

Потім ще пару чекістів, два-три комуняки,
десяток академіків

і — наввипередки, хто кого швидше здасть.

Як стратегічний і тому концептуальний деміфолог, Юрій Андрухович прагне змалювати деромантизовані реалії та колізії не лише українського, але й «інших» світів. У верлібрі з угорських сюжетів, що відтінюється вже його назвою — «Nothing But Budapest», ліричний персонаж відрефлексовує таку «натуральну»

сценку: «Це залишиться моєю та його таємницею. // Так само, як той хворобливо пухкий циганчук, // що нюхав клей з целофанового пакета // наступного дня на острові Маргарити (Margit sziget). // Ми зустрілися поглядами, // він якось так викинув уперед руку — // йди геть, нічого ти тут не бачив, згинь. // Це залишиться нашою таємницею».

У верлібровому тексті «Guess Who Was My Guest», що також постає малюнком із «зарубіжних вражень» (Андрухович, очевидно, є найбільш «міжнародним» серед сучасних українських письменників — помандрував «за межами» і «між народами» він удосталь), викладається ще один начебто зовсім непоетичний сюжет, на цей раз скандинавський, увиразнений образом «готельного злодія». Утім і він (цей начебто зовсім «нехудожній» сюжет) теж уводиться у річище поетичної розповіді, стаючи одним із чинників уяви та рефлексій.

У цьому тексті поет, продовжуючи, висловлюючись мовою рок-групи «Сплін», «гнути свою лінію», уводить до сфери української поезії те, що за традицією (щоправда, незрозуміло, ким і коли встановленою) не було або зазвичай не стає, як написали б літературознавці років двадцять — тридцять тому, «предметом і об'єктом поетичного зображення». У верлібрі «Guess Who Was My Guest» моделюється поведінка «готельного злодія» у номері персонажа-мандрівника: «В останню мить він усе ж знаходить // свої чотириста з гаком баксів, // не погребувавши і двадцяткою гривень, // напевно, приймаючи їх за якісь алжирські динари, // заодно прихопивши і залізничний квиток // на зворотне сполучення Києва зі Львовом. // Дуже він йому знадобиться в його Швеції...»

Деміфологізація життєвих реалій у збірці Юрія Андруховича цілком претендує на географічну всеохопність. Верлібр «In Homeland Of Rotkarpchen», заснований на ще одних мандрах (німецько-казковим культурним, як визначено у тексті, «меморіалом»), вибудовано на еволюції мелодійного малюнку — від іронічного, знущально саркастичного і до суто трагедійного. Життя під поглядом поета (вкотре вже у цій збірці) виявляє зовсім інші сенсові відтінки й ритмоінтонаційні кольори, ніж ті, що підвладні стандартизованому мисленню.

Дебютні рядки прозоро випромінюють гротескно-глузливі інтонації, що вони відверто спрямовані на німецьку сентиментально

й наївно однотипову раціональність і прагматичну «правильність»: «Зате у травні тут усе зацвітає // пацієнтами. // Цілі кавалькади німців // на роликах, великах. // Закохані пари, передові загони пенсіонерів // у шортах. Ах, ще одна // артистична комуна, // гніздо романтизму! Вони купують // напої в оранжереї і, украй насолоджені // неповторністю місця, часу, себе та інших, // вирушають згідно з програмою далі — // до меморіалу Червоної Шапочки».

А у фіналі цього тексту, на контрасті з його початковими строфами, цілковито за законами класично виписаної новели стається несподіваний фабульний поворот — і за зниженими лексичними й деталізованими реаліями відкривається драма ще одного людського життя: «Четвертого дня хто-небудь поцікавиться, // де в біса той череватий добрага-фін // з вічно розстебнутою ширінкою // й запахом пива з-під пахв? (Згадані описові // деталі з чемності не будуть сформульовані вголос. // Ясна річ, уголос це прозвучить // куди нейтральніше, як, наприклад: // «А де це наш фінський приятель»?). // П'ятого дня настане черга для персоналу // поприбирати в його кімнаті. // Отоді все і виявиться». Урешті весь світ, як «свій», український, так і позаукраїнський, являє собою в «Піснях для мертвого півня» єдину живу політотональну повість-історію, що приходить до поета (й через нього до нас) у власних зовнішньо непривабливих, інколи на перший погляд потворних, але таких пронизливо виразних, проникливо драматичних виявах.

Деміфологізування іншого, західного світу було б вельми неповним без деміфологеми американських реалій. Юрій Андрухович, як і чимало митців початку ХХІ століття (пригадуються рядки Тараса Федюка з «Таємної ложі» — «Ми жили в Києві тоді. // Дощі стояли у воді. // І голос був з касети. // Кавник, пропалений до дір. // Порушений в Нью-Йорку мир. // Газети»), суголосно своїм естетичним цінностям актуалізує події, що вони стали своєрідною ватерлінією як американської, так і світової історії.

Рефлексії верлібру «Seven — Eleven» мають у своїй основі резонансні вересневі події 2001 року й побудовані на фабульній ситуації, за якою «коломийські заробітчани й заробітчанки // вголос підраховують // учорашні літаки над Америкою». Й поет (а разом з ним і його рефлексуючий герой) продовжує деміфологізувати світ, на цей раз у суто американській проекції. Поет (разом

зі своїм аналітичним персонажем, теж завзятим деміфологом) з'ясовує, що в «дитинній Америці» є теж чимало власних міфологем та міфологемності, що стандарти міфотворення «по-американськи» крєвно прописані у світовій свідомості, старанно імплантовані світовій ментальності, психології й стали одним із чинників і конструєнтів міфокультури цього світу.

І де був Малдер, і що робила Скаллі?
І чому Брюс не закрив собою
жодної кабіни пілотів...
І чому ані Мел, ані Чак, ані інші,
не кажучи вже про Ніккейджа чи Арнольда,
не втрутилися в аферу, стікаючи кров'ю,
за півсекунди до катастрофи
розбивши капсулу, повернувши важіль,
дотягнувшись кінчиками пальців
до детонатора?..

У «Піснях для мертвого півня» до низки й категорії деміфологем потрапляє і кохання. Ймовірно, якби цього не сталося, деміфологізація була б з ознаками вибірковості, парціальності, незавершеності. Поетичні реалії збірки підкреслюють біологічну природу інтимних стосунків, виокремлюють сексуальну, статево виражену сутність кохання, увиразнюють тілесний характер взаємин у ланцюжку «він — вона». І задля цього знову ж таки актуалізується парадигма деталей.

Юрій Андрухович немовби нагадує, що інтим, любов у традиційному потрактуванні теж є міфологемою, романтично й досить наївно забарвленою, і свої верліброві тексти вибудовує на альтернативній інтерпретації кохання, зосереджуючи погляд на життєвому хаотичних і натуралістичних деталях: «Але що з номерами? // що відбувається з ними без нас? що стається // з усією плутаниною простирадел, з усім бардаком, // усіма рушниками, // подушками, // попелом у попільничках? // ... Але що стається в час поміж? // Поміж нашим виходом і появою // покоївки? // У готельному номері, // де так близько лежалося удвох, // так близько дихалося?» («Just In Between»); «В усьому іншому після нас був повний порядок, // хіба що господиня квартири // мусила зауважити кілька плям на простирадлі. // На жаль, ми не вміємо

робити цього чистіше. // Чистіше могли б ангели, // але вони не кохаються» («Without You-2»).

Андрухович деміфологізує не лише навколишній і внутрішній світи, відтіняючи їхні реальні сторони й відтінки, тони й напівтони, але й уявлення про саму поезію, про її характер та сутність. Поезія, за концепцією «Пісень для мертвого півня», — це безмежна відкритість, беззастережна свобода погляду, вибору ситуаційної території та колізії, це нелімітована свобода недистильованого художнього факту, художньої деталі, це гранична й ідеальна розгерметизованість власного мистецького «я» — «я»-почуття, «я»-рефлексії, «я»-слова.

Новітнє поетичне мислення, за художньою аксіологією Андруховича, вирізняється передусім харизматичною альтернативністю і постає поетикою альтернатив тому, що було властиво українській ліриці в попередні періоди її розвитку — як у XIX, так й у XX століттях.

Пошуки «нової естетики» (у вимірі й площині антиестетики), поліфонічно озвучені в «Піснях для мертвого півня», у своїй духовній основі супроводжуються цілком традиційними для світової та української лірики тенденціями й виражають різкі дисонанси й афекти у свідомості чутливої, рефлексуючої людини, драматичну природу власного «я», яке приречене на приховані й неприховані переживання та страждання, узагалі трагізм людського існування, буття самосвідомості й духу.

У текстах лейтмотивом проходять інтонації болю й дисгармонії, позначені глибокою внутрішньою експресією: «Я також їду // цим плацкартним вагоном, // цією нічліжкою на колесах, // де світла саме настільки, // щоб не заснути і не читати, // саме настільки, // аби повіситися» («The News Of The World»); «Океан був справа, місяць угорі, // життя — як і смерть — попереду» («California Dreaming»); «... і нам було добре, // і тим часом ніхто не вмирав, // наче ніколи ніхто й не помре. // Наче такого взагалі не буває» («The Penny Ballad For N.»); «І така довга ніч, і така самота під стелею» («Without You-2»); «Згідно з Петером Зілагі // упродовж останніх кількох років // угорці позбулися світової першості // в самогубствах // і тепер вони десь лише в першій // п'ятірці» («Nothing But Budapest»). Світ людини розгортається як драматичний потік психологічних рецепцій, відтінків, колізій. Мисленнева природа «Пісень для мертвого півня» виявляє

свою очевидну дотичність до засад психологізму й онтологічного мислення.

Усією текстовою фактурою (ліричними фабулами, психологічними колізіями, інтелектуальними порухами, увиразненими деталями) Юрій Андрухович утверджує макротезу, що реальне життя, реальна дійсність контрастно різняться від того, що часто прийнято думати й уважати про них, що достеменна, справжня реальність неміфологічна, аміфологічна, а то й контрміфологічна.

Юрій Андрухович належить до найбільш внутрішньо динамічних українських письменників. Він розвивається, так би мовити, із себе, ізсередини, а не внаслідок соціумно-естетичних змін та переорієнтацій, від яких так часто була й ще залишається залежною українська література. Напрями його естетичного розвою досить складно передбачити (що, безумовно, є рисою справжньої мистецької сутності), хоча усе ж таки ризикну припустити, що культура деміфологізації набуватиме у його творчості нових і, можливо, часто неочікуваних форм.

АНДРІЙ БОНДАР. ІМПІЧМЕНТ КАНОНУ

Якщо врахувати, що екстраполяція, а разом із нею, зрозуміла річ, й екстраполювання набувають рис універсальної дії, стає очевидним, що таке явище, як імпічмент, виходить за межі виключно соціумно-політичного дійства і виявляє ознаки художньо-естетичного гатунку.

Імпічмент — це процес усеохопний, багатогранний, усюди-сущий, позаяк фактично репрезентований у різних сферах життя й маніфестує відкритість культури мислення. Імпічмент — це стильно, енергетично, сучасно, оскільки демонструє динамічність і цивілізованість природи відносин. Імпічмент — це за своєю сутністю процедура одвічна, закономірна й необхідна, бо у досить-таки кардинальний спосіб оприявнює нахил до розвитку й переоцінки загальноновизнаних величин.

Імпічмент як форма діалогу, як стан художньої комунікації завжди існував в естетиці й естетичній думці, що у черговий раз потверджує Андрій Бондар, який своєю збіркою «Примітивні форми власності» (Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2004), оголосив достеменний імпічмент канонам, прийнятим й усталеним в українській поетичній свідомості. (Тексти цієї книжки увійшли до збірки Андрія Бондаря «Jogging» (2005), що вийшла польською мовою в перекладах Богдана Задури й Адама Ведеманна).

У «Примітивних формах власності», що містять майже три десятка текстів, чимало рис, невластивих і незвичних для української поезії, недостатньо або практично необжитих нею, рис, що ініціюють нову поетику з її системою та аксіологією мислення.

Андрій Бондар свідомо відмовляється від такого поняття (і, відповідно, від такого текстового означення), як «поетичність стилю», вбачаючи у ньому відгомін наївно романтичного потрактування художності, що вона (себто художність) має явити, за його концепцією, нові контури й харизматичні якості. Текстами збірки він пропонує інший стиль, інший формат поезії, що виражається у її гранично повному злитті з багатоголосною, строкатою, «непричесаною» і водночас такою чутливою реальністю.

Головним персонажем своєї поетичної книжки Андрій Бондар робить саме життя, взяте в його живих і натуральних шматках-сценах-ситуаціях. Реаліями «Примітивних форм власності» він немовби промовляє, що сучасна поезія має розчинитися в реальному житті, яке не дистильоване людською (читай — мистецькою) свідомістю життя є і джерелом, і предметом, і конструктором новітньої художності; що в самому навколишньому житті з його фактажем, реальними тривогами, боліннями, рефлексіями містяться струмені та потенції тієї художньої якості, що її, як кисню, як післядощового озону, як цілющого морського повітря, не вистачає українській поезії (читай — літературі).

Андрій Бондар виплеснув на сторінки «Примітивних форм власності» такі колізії, реалії, медитації, що не просто відбруньковані «живим життям», а по-справжньому вибухають ним, уражаючи власною достеменністю на тлі загальної інтонаційно-мисленевої розгерметизованості збірки.

У «Примітивних формах власності» Андрій Бондар здійснює те, чого майже не було у його попередніх збірках — образно-метафоричній «Весінній ересі» (1998) та елегійно-філософській «Істині і меду» (2001). У своїй третій книжці (от іще одне підтвердження, що числа 3, 7, 9 споконвічно виступають знаковими й сюжетодайними позначками) він фактично здійснює промоушн життєвих — побутових і соціумних, ментально-психологічних і ситуаційних — реалій, що ними не просто проінкрустовано, а світоглядно викладено, неначе мозаїку, його поетичний простір. Він немовби вбирає різноликі, різнобарвні й узагалі найрізнохарактерніші аксесуари, факти, знаки близького й віддаленого довкілля у формат поетичної розповіді, у якій абсолютно усім — інтонацією, фабулою, мисленневими інтенціями — рухає каскад, водоспад, виверження реалій навколишнього світу.

Андрій Бондар сприймає і виражає оточуючий світ як нескінченну динаміку гостровиразних штрихів, явлень, переживань — правдиво безжальних, абсурдно переконливих, трагедійно відкритих і тому таких відвертих, таких внутрішньооблизьких: «пластмаса і тальк тютюн і кокаїн бокс і знову кокаїн // бейсбол і тайський бокс стрижка під бокс» («Кокаїн»); «про розтління малолітніх і самоспалення старовірів // про падіння-глибше-нікуди індексу Доу Джонса // про чергове колективне самогубство українських шахтарів // про парламентські вибори у Франції і невдалий путч у Венесуелі // про затоплення старої Праги і захоплення сомалійськими піратами // українських моряків» («Смерть мертвого сезону»); «я досі не знаю як можна спокійно дивитися в очі людині яка // пережила // дві світові війни похорон сталіна грошову реформу 1961 // постійні проблеми з хлібом і пральним порошком // розбитого паралічем чоловіка старшого внука розчарування в комунізмі» («Дожити до 1913 року»). В цій своїй іпостасі «Примітивні форми власності» постають гранично «конкретною поезією», в якій світ підлягає прямо-таки беззахисній і беззастережній деталізації, розпадаючись на численні факти, грані й виміри, являючись предметною, подієвою та протокольно вивіреною реальністю, оприявнюючись у безупинному зчепленні фактів, завершених і незавершених процесів.

А в іншій іпостасі це поезія з виразною онтологічною та онтософською графікою, коли густо колекціонований і щільно вистроєний фактаж провокує прориви суто філософської мелодики, бо врешті будь-який життєвий факт є знаком-ретранслятором глибинних явищ і не може час від часу не вербалізовуватися у рефлексії, позаяк вони (ці рефлексії) завжди втілювали мисленеву природу того, що зазвичай приховано за оболонкою деталі, події, реалії. Художній факт уже тому є інтелектуальним, що вписаний у сюжетіку, й отже, в логіку інших фактів, а рефлексування лише вивершує те, що накопичується, ущільнюється й проглядається у фреймі «живого фактажу»: «бо насправді вже нічого не змінити // бо ніколи нічого не можна змінити» («Сталін мав рацію»), «моїй бабусі за три дні виповниться 90 років // саме в такі моменти розумієш крижкість людського життя» («Дожити до 1913 року»), «наше спілкування обмежується трьома вечірніми годинами // але цього цілком вистачає щоб // відкрити один одному душу // а чому ми маємо соромитися своїх душ? // що ж

ми маємо один одному відкривати // як не наші душі?» («Тільки не відштовхуй мене»). Життєвий фактаж у потрактуванні Андрія Бондаря — це не тільки жорстка конкретика, а й оптика буттєвого зору, що вони, поєднані задумом і канвою розповіді, продикують цілковито філософську ритмоінтонаційність.

У текстах збірки спостерігається ще одна цілковито концептуальна настанова — на відмову від метафорики як способу поетичного світобачення. Безумовно, культура метафорики належить до однієї з акмеїдностей світової та української поезії. Безсумнівно, що розвинена й тонка культура метафоризації суттєво розширила ємності й простір поетичного мислення. Немає сумнівів й у тому, що без метафорики неможливо уявити майбутній розвій ліричної ментальності, взагалі літературної самосвідомості.

Проте текстові реалії «Примітивних форм власності» ретранслюють не менш вартісну концепцію, за якою метафорика, при усій своїй невичерпності й нескінченності, є не єдиним, а одним із джерел формування художності, за якою слово, текст можуть бути пройняті художніми якостями навіть при практично тотальній відсутності метафоризації, за якою на метафорику можна подивитися як на канон, що він теж може бути подоланим. Урешті талановита неметафорична поезія (у сенсі поезія без тропів і тропіки) є так само цікавим і самобутнім явищем, як і талановита метафоричність.

Андрій Бондар змальовує дійсність, уникаючи, наскільки це можливо, тропейчного мислення, виражає психологічну й зовнішню реальність, прагнучи не звертатися до тропіки. Він перейнятий творенням поетичної реальності, врешті художності без участі епітетів, порівнянь, метафор, таких популярних і в домодерних, і в модерних, і в постмодерних системах мислення. У таких текстах, як «Вірш, який ніколи не перекладуть іншими мовами», «Святий Миколай № 628», «Вік Христа», «Цікаве кіно», «Примітивні форми власності», «Росії з любов'ю», «Вчителька хімії», «Роббі Вільямс», він фактично оголошує імплімент метафориці. Й це безумовний виклик-експеримент, а «Примітивні форми власності» постають самобутньою формою експериментальної поезії, відґрунтованої на неметафоричному чи, точніше, позаметафоричному світосприйнятті.

Власною книжкою Андрій Бондар фактично виражає думку, що в літературі, ширше — в мистецтві усьому є альтернатива й

усе тримається на альтернативах, що розвиток естетики заснований на динаміці та полеміці альтернатив, що не існувало й не може існувати універсального способу художнього думання, що в кожній, навіть найепатажнішій варіації естетики є свій шарм, свій сенс, своя магнетичність.

І хоча повністю Андрієві Бондарю не вдалося відійти від метафорики, яка, прикладом, проривається у текстах «Кокаїн» та «Смерть мертвого сезону», все ж саме домінування «безметафорного» й «безметафоричного» стилю виступає однією з найцікавіших і найефектніших ознак його третьої збірки, що вона невимушено співвідноситься з явищем, відомим під позначкою «література факту», тільки осучасненим найновішим поетикальним штрих-кодом.

У «Примітивних формах власності» стираються відстань, кордони між словом і реальністю. Себто слово перебирає на себе функції конструктора багатофактової та багатовимірної реальності, а реальність, відповідно, відбиває слово. Верлібри Андрія Бондаря ретранслюють існування такої категорії, як словореальність, у якій слово без реальності є доволі аскетичною субстанцією, а реальність без слова виступає відверто незавершеним проектом.

Словореальність — це коли світ, буття не фільтруються, коли усе разом, так, як воно було, є і буде, коли усе пов'язано з усім і коли сцени, картини розгортаються вільно й довільно, так, як усе й має бути, бо буття й світ просякнуті простором і просторовістю, а простір не може не бути розімкненим, як і поезія: «пахне саваною і звуками барабанів // пахне потом африканської мами // яка мабуть народила собі нових дітей // а про них померлих навіть не згадує» («Фантазія»); «слов'янські боги дихають на ладан // комфортно усвідомлюючи власне безсилля // перед домашнім повітрям // вони пам'ятають як добре було задовго перед Христом // дешева ковбаса кефір за 11 копійок // телевізор у кредит повна впевненість // у завтрашньому дні» («Слов'янські боги»); «завтра мушу пройтися крамницями // бо може бути пізно // сезонні знижки самі знаєте річ непевна // температура змінює цінову політику // життя стає дедалі впорядкованішим чіткішим // градус диктує цінову політику // жовте листя тихо сповзає з небес // значить завтра треба подбати про літо // заpastися футболками шортами // купити кросівки для кегельбану» («Сезонні знижки»).

За концепцією збірки, натуральний фактаж наївно й украї несучасно почленовувати на «позитив» і «негатив» та сприймати кризь призматику шкали «етично — неетично», позаяк він є таким, яким є реальне життя, а воно значно поліфонічніше за однополярні виміри «етично» чи «неетично». У тексті «Показати клас показати клас» смислові акценти тричі фіксуються на прикметному й знаковому для збірки вислові — «у реальному житті». «Примітивні форми власності» — це поезія-життепис у концентрованих формах і вимірах цього самого «реального життя».

За новою поетичною семантикою Андрія Бондаря, натурфактаж є найновітнішим способом художнього світосприйняття, найнадійнішим джерелом і спонсором того, що традиційно називають «художністю», шляхом до повнокровності погляду, зорової істинності, втіленням мисленневої та свідомісної свободи. Життєвий фактаж для Андрія Бондаря є альфою і омегою поетичної гносеології буття, його новою поетикою, новітньою семіологією, найсучаснішою лінгвософією.

«Примітивні форми власності» мають відчутно виражений полемічний характер. Реаліями та реальністю власних текстів Андрій Бондар полемізує з традиційною естетикою, обстоючи макротезу про те, що не існують й апріорі не можуть існувати дистинкції мистецтва, оскільки визначити його — означає зігнувати природу мистецького мислення, яке завжди є загадкою, енігматичним феноменом, яке, метафорично висловлюючись, кожного дня може змінювати своє обличчя, свій імідж і являтися в іпостасі небаченого й непередбачуваного досі Сфінкса.

Андрій Бондар фактично полемізує з традиційно поінтерпретованою поетикою, доводячи, що у відомому й невідомому нам світі не існує «нехудожніх» деталей, подій, реалій, що абсолютно усе пройняте, просякнуте й просто-таки заряджене гострими й вибуховими струменями художньої ретрансляції буття, що градація життєвого матеріалу на «художній» і «нехудожній» віддає дискримінаційними підвалинами мислення й слугує обмеженню території образно-інтелектуальних пошуків.

Полемічна риса збірки простежується й у тому, що Андрій Бондар не переважтажує тексти рефлексіями, очевидно, відчуваючи, що українська поезія і без того зосереджена на сентенціях і моральних канонах, які у нас зазвичай автоматично потрактовуються як ознака «духовності» або «вищих сфер духу», хоча

насправді нерідко віддлюють прямою або прихованою імперативністю мислення, регламентацією меж внутрішніх шукань.

Андрій Бондар не намагається подати навколишній світ у ви- мірах чи оцінках, оскільки оцінювання, вимір/-ри за своєю сут- ністю вже передбачають інтонацію сентенцій, дидактичності, стилістику «суддівського», «прокураторського» або й «проку- рорського» погляду на життя, дійсність, а вибудовує тексти на культурі сприйняття і (що найважливіше) прийняття світу в йо- го монолітній та водночас поліфонічній цілісності.

Андрій Бондар тонко відчуває небезпеку для естетичного са- мопочуття тексту, що міститься у захопленні рефлексуванням та «лобовими» узагальненнями. Іntenції лірико-філософського га- тунку він уводить обережно, делікатно, тоді, коли вони «до міс- ця», там, де вони «звучать», не намагаючись підім'яти під них ін- ші складники розповіді, постійно підкреслюючи переваги пуль- сування «живого фактажу» та посилюючи виразність поетичного сюжету тонким інтонуванням почуттів і чуттєвих колізій.

Імпічмент канонічності маніфестується в «Примітивних фор- мах власності» й на суто формально-жанровому рівні — у сенсі розвитку потенцій верлібру, який ще не обійняв своєї сталої та константної «ніші» в українській поезії, попри те, як зазначало- ся ще в «Літературознавчому словнику-довіднику» (Київ, 1997), що він «у художній літературі ... поширюється в добу середньо- віччя (літургійна поезія), у творчості німецьких передроманти- ків, французьких символістів та ін.», що йому «особливого знач- чення ... надавав В.Уїтмен, а надто — авангардисти ХХ ст.», що «це одна з провідних форм сучасної поезії, сприйнята як виок- ремлена система віршування».

Верлібр в українській поетичній культурі, хоча і репрезенто- ваний стильними текстами Василя Голобородька, Юрія Андрухо- вича, Сергія Жадана, ще тільки вписується у її аксіологічну іє- рархію, змінюючи уявлення про парадигму й парадигматику ви- раження свободи в мистецтві (хоч яка ж це поетична культура і свобода без верлібру).

Верлібр постає абсолютно «рідною» формою для стилю мис- лення, властивого «Примітивним формам власності». Верлібр генетично й етимологічно відповідає тому «вільному віршуван- ню» (термін, як відомо, походить від французького *vers libre* — «вільний вірш»), що ретранслює мистецьке прагнення відмови

від жорстких версифікаційних правил, нормативів й утвердження мисленневої та формотворчої розкнутості, розімкненості. Верлібр, власне, є територією як поетичної свободи, так і свободи поета.

І це ще раз підкреслив Андрій Бондар, довільно й невимушено вибудовуючи свої тексти, засновуючи їх на розповідних фабулі й інтонації, від чого вони набувають жанрових рис поетичної новели, а то й мікророману, в якому все одно трапляється новелістичний (себто несподіваний, проте лише на перший погляд несподіваний, а загалом умотивовано вписаний у фабульну канву) фінал.

Верлібри «Примітивних форм власності» у своїй основі являють собою зазвичай побутово-соціумні сценки та психологічні колізії, що утворюють щільну та ємну текстову фактуру, в якій сценки психологізовані, а колізії інсценізовані, в якій ліричне начало межує із суто епічним (що цілком природно) і навіть драматичним (що теж постає цілком органічним) стилем світосприйняття, оскільки його тексти — це завжди багатодетальні й багатоликі фрески. Фрески, виконані рефренами, фабульними поворотами, фразами-варіаціями, іронічними та самоіронічними інтонаціями, густими мазками «чорного гумору», ситуаційними рефлексіями, численно-безкінечним і багатоспектровим фактажем.

Нині верлібри поширюються в українській літературі з такими розмахом та інтенсивністю, що у випадку, якщо цей процес так само стрімко продовжуватиметься й надалі, то незабаром римовані вірші стануть не меншим раритетом, якими в свій час у нас уважалися верліброві форми. Українська поетична культура переживає справжній ренесанс верлібрів, що вони постають не тільки носієм «європейських» чи «світових» художніх констант, а насамперед ретранслятором цінностей розгерметизованої, гранично відкритої свідомості.

Культ дегерметизації слова, помножений на архітектонічні потенції верлібрів, притаманний і «Примітивним формам власності», де фактично викладено технологію однієї з моделей, версій і практик верлібротворення.

«Примітивні форми власності» дають повновладну й повнокровну уяву про верлібри в поетичній транскрипції Андрія Бондаря, який за їхньої участю-допомогою повертає поезії зорову предметність і детальну об'ємність звучання. Поетичне мислення у його

верлібровій інтерпретації намагається максимально позбавитися абстракцій та абстрагувань, або хоча б звести їх до можливого мінімуму.

Андрій Бондар зосередив свої зусилля на розробці архітектури верлібру, виформовуючи при цьому власну концепцію цього жанру. Цікаво спостерігати, як у форматі «Примітивних форм власності» верлібр структурно, композиційно еволюціонує, змінюючи конфігурацію своїх складників і свої обриси, пейзаж явлення, як проходять пошуки найорганічнішої, найоптимальнішої (для ментально-стильової манери Андрія Бондаря) верлібрової схеми-конструкції. Тексти «Чоловіки моєї країни», «Фантазія», «Пам'ять», «Кокаїн», «Слов'янські боги», «Сезонні знижки», що вибудовують першу половину збірки, у структурно-композиційному сенсі відрізняються від решти верлібрів, форма яких, починаючи з вірша «Святий Миколай № 628», починає переважати у книжці, репрезентуючи провідний «верлібровий типаж» в інтерпретації Андрія Бондаря.

У верлібрах «Примітивних форм власності» завжди є домінуючий образ, мотив, тематичний простір. Це може бути узагальнюючий образ виразного власною невиразністю чоловічого ества («Чоловіки моєї країни»), китайців та їхнього «геніального вміння пристосовуватися // до світу», що вони, взяті разом, можуть сприйматися не інакше як вираження «великого китайського впливу» («Чайна»); це можуть бути топос поїзда й інтер'єр повсякденності в масштабі плацкартного вагона («Святий Миколай № 628»), побутові й натурпобутові реалії західної дійсності 90-х («Сталін мав рацію»); а ще це може бути пікантна й не позбавлена еротичного інструментування колізії з «татом», «який побачив свій перший порнофільм // коли йому пішов 61 рік» («Цікаве кіно»). У своїх «вільних віршах» Андрій Бондар зазвичай чітко накреслює перспективу, в межах й у річищі якої розвиватимуться його ліричні інтенції.

У верлібрах «Примітивних форм власності» завжди є вислові-конструкти, навколо яких обертається, розгортається, організується, якими дихає лірична фабула. У «Вірші який ніколи не перекладуть іншими мовами» текстові реалії ґрунтуються на вислові-каркасі «в українській літературній енциклопедії», що двічі зустрічається у дебютних рядках верлібру, визначаючи проблематику його зорових спрямувань. У «Генетиці»

фабульний рядок «у мене дуже добра генетика» знаходить своє варіювання у рядку «в мене просто фантастична генетика», що вони вдвох окреслюють семантичний простір цього тексту. У верлібрі «Вік Христа» тричі репрезентовано форму, що зустрічається у варіаціях «поволі наближаючись до віку брюса лі», «отже наближаючись до віку брюса лі», «так от наближаючись до віку брюса лі», які надають цілісності текстовим реаліям й стрункості загальній композиції. Вислів-конструкт «смерть мертвого сезону» лейтмотивом проходить крізь вербальні реалії однойменного тексту, повторюючись у ньому чотири рази й внутрішньо узгоджуючись із його концептуальною канвою.

У текстах, що склали «Примітивні форми власності», завжди є стартовий образ, стартова ситуація, від якої відштовхується погляд Андрія Бондаря і навколо якої з'являються, класифікуються, групуються (так і кортить мовити — тусуються) інші ситуації та образи.

Ця вихідна ситуація може міститися у першій фразі, у дебютному реченні верлібру, як у тексті «Лист до К.», що відкривається майже ностальгійними медитаціями у стилі «пам'ятаєш ще наприкінці дев'яностих // ми кілька разів їздили на відпочинок до Болгарії?», або як у вірші «Показати клас показати клас», на самому початку якого заявлене по-автобіографічному довірливе зізнання, що «вже кілька років мене переслідує один нав'язливий сон», або як у верлібрі «Тільки не відштовхуй мене», що розпочинається реченням «у мене за стіною живе сучасний білоруський скульптор». І далі ліричні колізії нарощуються навколо заданих цими фразами-темами ситуацій.

Вірш «Кепський смак» узагалі декларує і маніфестує, що його фабула й ліричний простір мають своїм найважливішим конструентом таке поняття, як «ситуація». Це слово перебирає на себе основні сенсові функції у першому реченні, що звучить, за цінностями нинішніх художніх імперативів, цілком багатообіцяюче й інтригуюче: «нещодавно я став свідком однієї цікавої ситуації». Слово «ситуація» ще, як мінімум, двічі зустрічається у тексті й набуває рис лейтмотиву, який (себто лейтмотив) так притаманний верлібровій культурі Андрія Бондаря взірця «Примітивних форм власності».

Вихідна ситуація може ненав'язливо визріти з течії дебютних, початкових реалій верлібру й у такий спосіб стати немовби

прихованою в ньому. У тексті «Сталін мав рацію» вона оприєвнена фразою «сьогодні я прочитав на стіні сірого варшавського будинку // про те що СТАЛІН МАВ РАЦІЮ», яка розташована десь у мігтельшпілі цього верлібру, й після неї рясно-густо викладаються медитації з предмету цього вислову-напису.

Ще один цікавий прийом, що його практикує Андрій Бондар у «Примітивних формах власності», — встановлення логіко-текстуальної спадкоємності, наступності верлібрів, коли початок наступного тексту заснований на реаліях того, що був перед ним. У цьому випадку наступний вірш слугує своєрідним продовженням попереднього і по суті «відштовхується» від нього. Верлібр «Служу народові України», перші рядки якого сенсово «прив'язані» до верлібру «Кепський смак», має своїм початком пряме звернення до свого «попередника» й відкривається таким пасажем-висновком: «от наприклад своїм попереднім віршем // я спокійно міг би зруйнувати загалом симпатичну // київську родину...» У такий спосіб оприлюднюються і встановлюються «родинні» стосунки між двома сусідніми текстами, що фактично утворюють верлібровий диптих, який тримається на семантичній дотичності своїх частин-складників.

У структурі «вільного вірша» Андрій Бондар практикує екстрафінал, себто такий розворот ліричних колізій, коли остання фраза мало або практично невмотивована попередніми колізіями й реаліями тексту та постає смисловою несподіванкою, виявом своєрідного семантичного екстриму, демонструючи авторське тяжіння до ситуаційних парадоксів і парадоксування («Фантазія», «Вірш який ніколи не перекладуть іншими мовами», «Вік Христа», «Лист до К.», «Кепський смак», «Служу народові України», «Генетика»). Акцентуація екстрафіналу нагадує, що найновітніші естетика й поетика проголошують культуру гри, художнього дійства, образної фієсти основоположною мистецькою константою, а сам парадоксальний фінал виступає конструктивним утіленням цієї константи.

Верлібри «Примітивних форм власності» наділені ознаками психологічної та медитативної поезії. Верлібри у виконанні Андрія Бондаря — це розкуте медитування й так само розкуте продукування текстуально зумовлених медитацій. Персонаж-наратор виходить з конкретної реалії, спостереження, думки і пропонує, ініціює, генерує нові мисленнєві колізії, що утворюють

«ланцюгову реакцію», зчеплення і згусток рефлексій, як-от у верлібрі «Вік Христа»:

дивне це слово — *єдиноборство*
ніби й живеш у світі де все має бути зрозумілим
ну мовляв єдиноборство і єдиноборство
і проходиш повз нього і йдеш далі
а якщо замислитись над ним то стає нудно
тобто починає нудити
від того що це насправді означає
боротьбу із самим собою
тобто «боротьбу» яка не виходить за межі «єдиного»
тобто самого себе

Проте Андрій Бондар не вдовольняється тим, що доцільно назвати «реальним медитуванням». Автор і його «ліричний суб'єкт» досить часто версіюють, себто практикують «віртуальне медитування», розмірковуючи над тим, що і як могло статися, як саме це сталося, чому сталося так, а не інакше, якими деталями, штрихами, нюансами могло супроводжуватися те, що сталося («Пам'ять», «Сталін мав рацію», «Генетика»).

Версіювання, що є, безперечно, одним із найприкметніших атрибутів нашого часу, стало по-справжньому тотальним і глобальним явищем, охопивши не лише прозу, есеїстику, публіцистику, але й новітню поезію. І в поетичній сфері це уможлиблюється завдяки ресурсам верлібру, іманентні засади якого знімають будь-які формотворчі, стильові й стилістичні обмеження перед митцем.

Формат верлібру дає змогу Андрієві Бондарю поліакцентно інтонувати історії та колізії, що викладаються в його текстах. У «Примітивних формах власності» звучать іронія, скепсис, приглушена, а подекуди й очевидна, рельєфна трагічність. Особливо відчутна іронія — *пластична, елегантна, навіть пастельна*, майже невидима і ледь помітна, що переходить у так само пластичний, м'який гротеск. І при цьому в інтонуванні проростає, пробивається вибухове, протестне начало, що воно прозоро виражене в експресивно заряджених рядках на кшталт «мій настрій коливається між палким патріотизмом і дати комусь по морді» («Роббі Вільямс»).

Андрій Бондар поєднує інтонаційну пластику з брутальним мелосом, і пластичність у співдружності з нині ритуальною брутальністю постають достовірним і автентичним виявом «чоловічого стилю» в новочасній поезії. У сенсі вираження найсучаснішої «чоловічої харизми» його вірші цілковито споріднені з текстами Юрія Винничука, Юрія Андруховича, Іздрика, Анатолія Дністрового, Сергія Жадана, які спеціалізуються на ретранслюванні образу й аури брутально привабливого героя.

Верлібри, репрезентовані «Примітивними формами власності», — це насамперед розмова, розмова-розповідь, це розмова з приятелем, розмова з близьким приятелем, це довірлива розмова з близьким і давно знайомим приятелем. У верлібрах переважає некваплива, безпосередня, невимушена інтонація, що дозволяє говорити «на всі теми», без комплексів і забобонів, так, як відчувається і думається, такою мовою, якою сприймається і мислиться.

Плин цієї розмови зазвичай супроводжується повторенням як ключових, так і не ключових слів, образів, словосполучень, фраз, що посилює ефект довірливості, розумної хаотичності розповіді, яку ведуть Андрій Бондар і його персонаж-наратор, що увиразнює ефект розповідності та діалогічності поетичного тексту.

Узагалі в Андрія Бондаря відчутний латентний потяг до прози. Своїми верлібрами він денонсує пакт про кордони між поезією та прозою. Своїми верлібрами він здійснює художню анексію території прози. Своїми верлібрами він фактично ретранслює думку, тезу, припущення, що, якби взявся за прозу, це було б не менш цікаво, ніж ті книжки поезії, що їх він уже підготував і випустив.

Перші віршорядки у верлібрах «Примітивних форм власності» — це по-інтригуючому пристойний початок новели, повісті або й сучасного роману. Свою розповідь Андрій Бондар починає виразно й предметно, як у верлібрі «Вчителька хімії», де одразу й насамперед визначається аспектний фрейм розповіді: «у старших класах середньої школи // в мене була дуже дивна вчителька хімії // в неї пітніли очі від бажання вона — я це точно знаю — // любила молоденьких хлопчиків». У цих рядках закладено й фабулу, й інформацію про «головну героїню», і відверто «пропрозовий» стиль тексту, який, якби записати його у форматі-традиції новели/ повісті/ короткого роману, цілком міг би нею/ ним бути.

В одному з останніх віршів «Примітивних форм власності», у «Генетиці», озвучено тезу-спостереження, що верлібри від Андрія Бондаря стає традицією (доброю чи не дуже — це вже інша справа) сприймати як прозу, як «вірші які дедалі частіше називають оповіданнями». І тут же, у тій же «Генетиці», Андрій Бондар із програмовою ясністю й зовсім непрограмовою заниженою метафоричністю декларує, що йому абсолютно неважливо, як це називати чи як це називається. Головне, що такий формат, такий стиль, така манера письма нині відповідають його внутрішній сутності, його найновішому естетичному самопочуттю.

Верлібр, що цілком зумовлено його природою, — це запрошення до просторовості. Верлібри «Примітивних форм власності» — це розлогі, досить об'ємні форми, в яких викладаються житейські історії та історії свідомості, що траплялися з «ліричним суб'єктом». На контрасті з верлібрами-розповідями «Примітивних форм власності» згадуються переважно лаконічні, а то й зовсім аскетичні римовані форми з «Весінньої ереси» та «Істини і меду», перших збірок Андрія Бондаря, у яких лапідарність і компактність виступали провідними формотворчими ознаками.

Принагідно підкреслюю, що збірка «Примітивні форми власності» поступово народжувалася з інтонаційно-жанрової насиченості «Весінньої ереси» та «Істини і меду», що у текстах «Я давно не читаю газет...», «лигають смерчі голі моно-голі...», «пам'ятаєш як ми наїлися скла...», «Я — наче мавр, ти — наче мавританка...», «Хто спостерігатиме за рухами сонць?..», у багатострофному «Диптиху», які увійшли до «Весінньої ереси», вже вгадуються контури й силуети нинішнього Андрія Бондаря, і що усі ці тексти (разом із «Диптихом») сприймалися виявом несподіваної та ледь несретичної неорелігії, поетичного неотону серед інших віршів збірки.

Верлібр, як свідчать «Примітивні форми власності», є зазвичай експериментом — експеримент-концепцією, експеримент-структурою, експеримент-стилем, це поетична форма з неабияким іманентним відчуттям експериментальності. На це недвозначно натякає самотутній і не позбавлений унікальності текст під назвою «Latynka», в якому український текст, точніше, українська лексика від першого до останнього слова записані латинською графікою.

Верлібр постає абсолютно сучасним поетичним форматом, позаяк актуальне мистецтво, література знімають будь-які перешкоди між автором та аудиторією, і «вільне віршування» Андрія Бондаря продовжує утверджувати найновітніші принципи й аксіологію комунікації митця із соціумом та з власним естетичним еством.

В українській поезії, та врешті, й загалом у художній свідомості формується нова естетика — естетика увібрання-у-себе-усього-світу. З усіма його дотиками, виявами, вибухами. З усією повнотою свободи погляду на світ, на себе в світі й на світ у собі. І про це у буквальному сенсі говорять, промовляють, повістують Андрій Бондар та його «Примітивні форми власності».

ПРОЗА ТАРАСА ПРОХАСЬКА: ЕМАНАЦІЯ ПОЧУТТІВ

У тому, що Тараса Прохаська в художньому сенсі варто позиціонувати як одного з найакцентуєваніших і найзагадковіших українських прозаїків помежів'я ХХ — ХХІ століть, укотре (і далеко не зайвий раз) переконують його останні книжки, кожна з яких потрапляє у-кадастр творів, що номінуються на найприскіпливішу і найповажнішу аналітику. З-поміж них виділяється збірка «Лексикон таємних знань» (Львів: Кальварія, 2004), до якої увійшли не просто різні, а різнополюсні за своєю естетико-знаковою природою тексти.

Художня частина «Лексикону таємних знань» (книжка містить ще доволі багаті на рефлексії передмову Іздрика й післямову Лідії Стефановської, хоча Прохаськова проза вже може і не потребувати такої щільної опіки-коментаря) відкривається новелою «Спалене літо» — найкомпактнішою і чи не найпростішою прозовою формою у виконанні Тараса Прохаська, що увійшла до цієї збірки.

«Спалене літо» — це цілковито лірична новела, в якій ретранслюється (до Прохаськових текстів навряд чи доцільно докладаати дієслова на кшталт «зображується», «передається», «відтворюється», а тим паче «змальовується») якщо не історія кохання, то принаймні контури цієї романтично вирізьбленої історії. Тим більше, що вони, ці романтичні контури, вклалися в розповідь у форматі восьми днів-нотаток. Новела «Спалене літо» відіграє роль своєрідної експозиції в динаміці збірки, прозоро натякаючи, що основні текстові події ще попереду.

Зі «Спаленого літа» стає відчутним і зрозумілим, що Прохасько сприймає світ у множинності. Він, так би мовити, образно-художній і мовностилістичний плюраліст. Він наснажено й концептуально версією. Версією свої уявлення, здогадки, спостереження. Версією враження, відбитки цих вражень і відбитки відбитків цих вражень. Версією слова, їхні оболонки, семантичні нюанси, відтінки й трансформації сутностей. Версією образні уявлення, асоціації, паралелі.

Наступна новела — «*Essai de deconstruction* (спроба реконструкції)» — і за своєю природою, і за своєю роллю в загальній структурі збірки відрізняється складнішою харизмою. Це — новела-студія, новела-розвідка і водночас новела-щоденник, що виконує функції зав'язки в динаміці текстів збірки. З цього тексту починається власне «текстуальний Прохасько» — концептуально непередбачуваний, композиційно аритмічний, мислезаглиблений.

«*Essai de deconstruction* (спроба реконструкції)» майже наочно демонструє семантичні й формальні пріоритети Тараса Прохаська: вдивитися, вгледітися, вслухатися, вчутися, вдуматися в навколишній і внутрішній світ, в кожную його деталь, ризику, ризичку, в усі мислимі й немислимі дрібниці, яких, за його почуттєвою і сенсорною логікою, не існує і не може існувати. Його мета — зафіксувати, запам'ятати усе: рухи й по-рухи, думки й по-думки, чуття й по-чуття. Тому що абсолютно усе для нього є знаком, апокрифом важливих сутностей і невимовних істин. Після «Спаленого літа», привабливо романтичного й тому неглибокого, з допомогою «*Essai de deconstruction* (спроба реконструкції)» окреслюється новий зоровий напрям — углиб, себто вихід на рівень мисленневої висоти.

Цей рівень висоти продовжує своє втілення у «Некрополі» — найбільш «промістичному» й утаємниченому тексті збірки. Художня поліфонічність новели «Некрополь» досягається тим, що вона містить контури роману під такою ж назвою — «Некрополь». Відому схему «роман у романі» Тарас Прохасько трансформує у варіацію «роман у новелі», що, безумовно, спричиняється до органічно парадоксального ефекту: ретельно виписується новела, що містить роман (принаймні його фабульно-композиційно-стилістичний дискурс), і при цьому залишається цілковито новелою. Подаючи переходи новели у віртуальний роман і

ненаписаного роману в новелу, Прохасько робить це зі стилістичною та стильовою легкістю, захоплююче, з насолодою естета-гурмана-аристократа слова й духу, який тонко відчуває межу між природною та штучною естетичною грою.

«Некрополь» оприявнює ще одну прикметну якість Прохаська-прозаїка: він поціновує «безконечність» (одна з його найулюбленіших лексичних форм) художньої ситуацій, колізії, території. За великим рахунком, його тексти не мають ані початку, ані кінця. У сенсі — вони можуть бути розпочаті з будь-якого абзацу й так само завершені. Тараса Прохаська хвилюють значно важливіші художні величини й траєкторії, ніж традиції художньої оповіді. Від цих традицій він демонстративно відходить і сам встановлює природні для нього, його світовідчуття, прозовідчуття, слововідчуття правила. Невипадково у Прохаська зустрічається якщо не фактична самохарактеристика, то принаймні аксіологічна позначка, — «ірраціональна логіка». У цьому словосполученні, точніше, в цій формулі увесь його письменницький нерв. Тарас Прохасько — прозаїк ірраціонального мислення. Це його система мисленневих координат. Це його художня ноосфера. Його автономний естетичний парпростір, що існує самодостатньо й паралельно з іншими численними художніми просторами.

Новели «Некрополь» і «Довкола озера» становлять, майже за законами жанру, основу розвитку текстової дії в збірці «Лексикон таємних знань».

«Довкола озера» — ще одна, як і «Некрополь», експериментальна річ, де змодельовано мандри та й, урешті, образно-суб'єктивні мантри хворої (та хворобливої) свідомості. Це цілковито «потокосвідомісний» текст, у якому «я»-свідомість головного персонажа (Северина) опиняється наодинці, віч-на-віч з рельєфними і примхливими мареннями, маревами й медитаціями. І погляд автора-оповідача опиняється «всередині» цих асоціативно-аномальних видінь, породжених хворобою (пухлиною мозку).

«Довкола озера» — ще один безсюжетний, але цілком фабульний текст, у якому, за Прохаськовою художньою аксіологією, нічого не відбувається — себто стається дуже багато непомітних, малопомітних і тому досить важливих подій-змін; у якому відбувається те, що в «Некрополі» називається «безконечною мінливістю незмінного».

«Некрополь» і «Довкола озера» із сумлінною бездоганністю виконують роль передкульмінації збірки. А роль кульмінації взяла на себе (про що, мабуть, неважко здогадатися) коротка повість «Від чуття при сутності», з якої, власне, й розпочалося те, що доцільно схарактеризувати як «почерк Тараса Прохаська».

«Від чуття при сутності» є найвизначальнішим текстом у Прохаськовій прозі. Усі інші його прозові форми — від цього тексту та з відчуттям його присутності (або ж написані при його сутності). Ця повість маніфестує дві основні категорії художнього світобачення — «відчуття/ від чуття» та «присутність/ при сутності», що на них тримається уся будова, засновані усі конструкції, каркаси й естакади прози Тараса Прохаська. Лексичний ряд форм на кшталт «відчуті», «відчуваються», «почуття», «відчутність», «чуття», «невідчутний» пронизує усі його тексти. Лексичні варіації форми «присутність/ при сутності/ відсутність», утворені на фундаментальних для Прохаська поняттях «суть» і «сутність», також належать до найприкметніших і найчастотніших у його прозі.

Новела «Від чуття при сутності» з класичною повнотою втілює ще один принцип-конструент Тараса Прохаська: він завжди у слові, біля слова, разом зі словом, поруч зі словом. Він може бути навіть над словом, коли його цікавить загальний «рисунок» (ще одне улюблене Прохаськове слово) думки чи ситуації, художньої картинки чи фрески. Проте він ніколи не живе поза словом. Слово для нього — альфа й омега, початок і кінець, інструментарій і сенс, усе і більше ніж усе. Для нього невластива недбайливість у поведінці зі словом, навіть у не найсильніших, не найпоказовіших (назвемо це так) текстах. Слово у текстуальній транскрипції Прохаська завжди є пошуком нових можливостей, ресурсів, потенцій (фабульних, композиційних, смислових, фонічних, семантичних, інтонаційних, ритмостильових) мови й художнього мовлення.

Після «Від чуття при сутності» напруга й інтрига у збірці спадають. Кульмінацію пройдено. Стає відчутним (нікуди не дітися від Прохаськових ключових слів-концептів), що наближається розв'язка. До того ж не дуже й переконлива (у сенсі — не дуже виразна). Принаймні її концептуально-текстуальний рівень виразно поступається «розвитку дії» та «кульмінації», оскільки роль та місце розв'язки у збірці відведено текстам «Увібрати місто» та «Лексикон таємних знань».

Новела «Увібрати місто» становить собою найменш Прохаськовий (за своєю органікою/ сутністю/ інтенціональністю) текст, що, можливо, хоча б частково може бути пояснене тим, що, як зазначено у ремарці, його (текст) «написано у співавторстві з Олегом Гнатівим». У цій новелі проступають недвозначні натяки на сюжет. Подієвість якщо не переважає, то очевидно змагається з медитаційністю. Динаміка стосунків дійових осіб випереджає розвій їхніх психологічних світів. З'являється кримінальний субмотив (такий нині популярний у літературній і телевізійній кітч-культурі), точніше, мотив гангстерства («світ львівської мафії», як наголошено у тексті) з усіма своїми жанроутворюючими наслідками — бомбою, атакою-помстою і навколокримінальною «розбіркою». І вже цілковито кітчевий фінал, у якому фігурують «гінеколог», «вагітність» і заключна фраза, немовби узята із сентиментального читива, якою (фразою) повідомляється, що героїня (Кріста, українка з Праги) «приходитиме сюди («в домовлену кав'ярню» — Я.Г.) цілий січень, і лютий, і березень...».

Новела «Увібрати місто» цікава, безперечно, тим, що Тарас Прохасько вміє писати й у стилі «анти-Прохасько». А це теж ретранслює його, як раніше б сказали, «творчий діапазон».

Останній текст збірки — «Лексикон таємних знань» (що, зрозуміла річ, і дав їй назву) — становить собою постмодерну абетку, або ж абетку в постмодерному річищі: основні літери алфавіту стають відправними поштовхами для асоціативних медитацій. Задум, безумовно, цікавий, самобутній, як і більшість задумів Тараса Прохаська, який вміє знайти, побачити, придумати, написати «родзинку», на якій (чи на яких) тримається увесь текст.

Текст під назвою «Лексикон таємних знань» виконано в одній з улюблених композиційних манер Прохаська — у фрагментах-мініатюрах, коли кожна сценка/ картинка/ медитація адресована черговій літері. Це — своєрідна лірична проза, філософські нотатки/ роздуми/ «ключики» для себе, постмодерні поезії в прозі.

Утім, задум — найцікавіше, що є в цьому, заключному текстові. Низка влучних спостережень-рефлексій «Лексикону» не рятує ситуації: цей текст не може бути співвіднесеним із рівнем новел «Некрополь», «Довкола озера», повісті «Від чуття при сутності» й абсолютно слушно виконує місію розв'язки (і, варто додати, не досить стильної) текстового дійства, оприявленого збіркою Тараса Прохаська, який культивував і культивує відродження

натурального словесного почуття. І тому його шлях у найсильніших, найоригінальніших текстах визначається таким стратегічним напрямом: від родження (слова, думки, образу, слова-думки, слова-образу, слова в образі, образу в слові) — по чуття (достеменне, єдине, глибинне і незамінне).

Коли назва наступної книжки римується з назвою тієї, що їй передувала, це не може виглядати випадковістю, позаяк внутрішня ритміка в пульсації художньої свідомості майже завжди наявна. І це не може не виглядати закріпленням від-чуттєвої органіки слова. Особливо ж якщо врахувати, що вербальний образ, який розпочинається і відштовхується від чуття, від перцепції, становить один із присутніх атрибутів й аксесуарів у стилістиці Тараса Прохаська, про збірки якого, власне, і йдеться.

Лірико-пригодницько-філософська збірка «Лексикон таємних знань» одержала продовження суто ліричною збіркою «З цього можна зробити кілька оповідань» (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005), яка хоча й не стала художньо виразнішою за попередній «Лексикон», утім ще раз підтвердила й закріпила при/сутність суто Прохаськової території у просторі української прози.

Збірка під начебто задоволюю і «нехудожньою» назвою насправді доволі влучно визначає природу текстів, що до неї увійшли. Оскільки і з тексту першого (нескладно здогадатися, що він так і називається, — «З цього можна зробити кілька оповідань»), і з другого («Як я перестав бути письменником») Тарас Прохасько робить кілька оповідань. І навіть значно більше, ніж кілька. Обидва ці тексти мають безперечні ознаки «оповідей в оповідах» або «оповідей в оповіді». В обох текстах застосовано цілком популярний нині структурно-композиційний принцип «кілька в одному», що робить цю Прохаськову збірку не лише сучасним, а й по-сучасному ужитковим літературним продуктом, позначеним ще й цікавими формотворчими екзерсисами.

Перший текст являє собою поетичну повість, або прозову поему, або неримований мініроман, що його утворюють, за моїми філологічними підрахунками, сто вісімдесят строф, у кожній із яких десять рядків і лише в останній — менша кількість рядків, вісім. Архітектонічною «родзинкою» цього тексту є внутрішня, прихована новелістичність, яка оприявнює себе несподіваними поворотами погляду/ ракурсу/ фабули/ думки, що несуть зміни-зміщення теми наративу. Саме це й забезпечує текстові постійне

й ритмічне, або ж, як ще міг би сказати Тарас Прохасько, постійно ритмічне почленування на численні мікроісторії.

Цих коротких і зовсім пунктирних історій у першому тексті настільки багато, що поціновувачам статистики від літератури було б цікаво підрахувати, скільки ж їх, власне, вміщено-укладено у його фреймі. Між цими історіями виділяється мотив-тема «дядзя Михася», що наскрізним мікросюжетом проходить крізь усю текстову акупунктуру й урешті фактично підсумовує образно-предметну текстуру, виникнувши знову в заключних фрагментах-строфах. Стиль тексту «З цього можна зробити кілька оповідань» цілковито співвідноситься з «літературою факту», тільки репрезентованою своїм постмодерним варіантом.

Текст другий, за своїм достеменним складом, увібрав чотирнадцять компактних оповідань, які, втім, надто прозоро межують із семантикою і харизматикою новели. Кожен із цих мікротекстів відтінений та увиразнений індивідуальним тематичним характером, композиційною поставою, зорово-образним аспектом, у кожному з них є свій смисловий епіцентр, асоціативний шар, сугестивна мелодика, кожен з них протікає берегами лірико-філософського річища.

Обидва тексти, що увійшли до збірки «З цього можна зробити кілька оповідань», у своїй основі становлять, за однією з найпоширеніших літературних традицій, мандри зору — мандри героя-оповідача у свою життєво-біографічно-ментально-духовну культуру. В першому випадку це — мандри між тривіальними подіями та реаліями екзотичного ґатунку, які (мандри) усе більше схиляються до зосередження погляду на реаліях у стилі екзотик-шоу. В другому — це мандри між темами-обсерваціями, темами-медитаціями, або міжмедитаційні мандри, у процесі яких ведеться пошук, розшук, встановлення і виставлення неординарного зорового, зображального й оповідного ракурсу.

Обидва тексти своїм стилем, своєю тональністю, своїми привабливою аурністю й недеklarованою пафосністю здійснюють еманацию того, що із надзвичайною щедрістю згадувалося, вербалізувалося, оприлюднювалося, дискутувалося років двадцять-тридцять тому, про що говорилося настільки часто, веломовно й однозначно, що це аж ніяк не могло упрозорити сенс цього явища, так і залишившись нез'ясованим, непроясненим, непроявленим, — еманацию духовності.

Тарас Прохасько віднайшов ту особливу стильову манеру, інтонацію, реєстрову висоту, де відсинтезовані пластичність і рельєфність, камерність і просторість, добротворність і світолюбність. І «З цього можна зробити кілька оповідань», і «Як я перестав бути письменником» пройняті, охоплені відчуттям любові й створені чуттям кордоцентричного вбирання того, що міститься довкола та всередині.

Обидва тексти збірки, завдяки своєму підкреслено оповідному керунку і суб'єктивному почуттєво-мисленневому характеру викладу, є новітніми бревіаріями про світ. Про той світ, що вимірюється буттям, свідомістю і досвідом героя-оповідача й дотичного до нього соціуму. У тексті «З цього можна зробити кілька оповідань» зовнішньо-внутрішній світ переважно постає в численно-безкінечних штрихах, деталях, подробицях і являє собою мозаїку, кадастр цілком ситуативних вражень-спостережень-запам'ятовувань. У тексті «Як я перестав бути письменником» роль і функції сюжетної канви виконують рефлексії та медитації, внаслідок чого внутрішньо-зовнішньому світу надаються обриси й прикмети водночас абстрагованої та предметної сутності.

У Прохаськових текстах світ постійно розсипається на конкретні докладні реалії — і невдовзі знову збирається в асоціативно смислові сейми. І цей процес триває безупинно, безперестанно, так, як день переходить у ніч і навпаки. Гнучкість і лабільність концепту «світ» в інтерпретації Тараса Прохаська провокує його персонажів до універсального сприйняття дійсності — від мікроскопічних та мегаскопічних одиниць. Шлях від мікро до макро (погляду, осягу, масштабу) в його текстах долається швидко і природно, як відстані на висококласному автобані. Власне, ніякого долання і немає, оскільки оптика, позначена формами «макро» та «мікро», входить до геному і генонеми художнього світовідчуття Тараса Прохаська.

Розвиваючи концептуальні вектори, репрезентовані у «Лексиконі таємних знань», прозаїк заманіфестує, що у збірці «З цього можна зробити кілька оповідань» йому, як і раніше, словесним означенням важливо упіймати, ухопити життя, яке постійно видозмінюється, кардинально змінюється і врешті замінюється, щезаючи у тих фарбах, кольорах, відчуттях, якими воно саме в цю мить являється у свідомості.

В своїх намірах якнайповніше зафіксувати те, що відчувається, сприймається і пам'ятається, Прохасько і його герой-оповідач інколи вдаються до словесної надмірності, очевидної зайвину, що загалом їм невластива. У реченні «Розплавився навіть давній латунний гуцульський мосяжний хрест, прибитий над входом» (текст «З цього можна зробити кілька оповідань») звертають на себе увагу не тільки чотири прикметники, що майже за законами ретардації готують з'яву іменника «хрест», а й пара «латунний — мосяжний», яка становить собою смисловий дублікат, оскільки «мосяжний», як свідчать сучасні словники, є нині рідкісною формою, що позначає ту ознаку, що її вже було попередньо виокремлено — «латунний».

Відчуваючи безмежну фоніку навколишніх і внутрішніх реалій, Тарас Прохасько зізнається, що «надто багато значень і визначень залишаються недочутими» («Як я перестав бути письменником»), прагнучи залишити якомога більше аспектних і спектральних означень світу. Ця ж настанова-відчуття варіюється ще в одній фразі, що, безперечно, може і має слугувати ключем до Прохаськової аксіології та за конкретикою якої вгадується не тільки програмовий, але й світоглядний характер: «Цього літа у мене з'явилася химерна ідея — я хотів записувати все наше літо, всі дні і все сказане» («Як я перестав бути письменником»). Ідея «літо-пису» не тільки ладна перейти, а й достеменно переходить у «світо-пис», а сам Прохасько цілком обґрунтовано і невимушено набуває статусу новочасного світописця.

В обох текстах кожна реалія сприймається героєм-оповідачем як безцінний духовний релікт, а світ постає сокровенною реліквією, що її необхідно оберігати від непам'яті, непам'ятання і зберігати для цього ж самого світу, а радше для того, щоб світ залишався світом. Зберегти (й уберегти) цей світ від не-пам'яті можна не просто словом (саме по собі воно може бути тільки і лише графічно-звуковою оболонкою), а лише смаковитим і національно визрілим словом, стилем у ритмі кантрі, що ними й прописані обидва тексти збірки, у якій репрезентовано мовно-мелодійну партитуру суто національної якості, з буйними пагонами галицької лексико-фонічної укоріненості.

Ця прогалицька ментальність слова споріднює Тараса Прохаська із зовсім іншим, проте не менш акцентуїтованим прозаїком — Юрієм Винничуком, який теж спеціалізується на ікебані,

викладеній із мовних конструентів і раритет-форм західноукраїнського ареалу, що, прикладом, виплеснуло себе у «Мальві Ланді» й «Весняних іграх в осінніх садах».

Тексту першому властива така міра простоти концепції, що може бути тільки в митця, який спроможний удаватися до надскладних концептуальних побудов. І хоча в тексті другому відчувається тенденція ускладнення художньої концепції, все одно на тлі найцікавіших текстів «Лексикону таємних знань» обидва ці тексти (і «З цього можна зробити кілька оповідань», і «Як я перестав бути письменником») виглядають концептуально полегшеними, провокуючи в уяві образ дирижаблів, із яких, для того щоб вони впевненіше трималися у повітряних потоках, скидають надмірну вагу. Можливо, їхня мисленнева полегшеність частково пояснюється тим, що в них практикується стиль і поетика короткого, стислого, подекуди конспективного речення, що випромінює прозорість, а інколи й елементарність малюнку, який насаперед оприявнив себе у тексті першому.

Тарас Прохасько виник і сформувався як перцептивний, відчуттєвий письменник. Невипадково, що слово «відчуття», а разом з ним і ця ж категорія, після «Лексикону таємних знань» продовжують звучати у різних модифікаціях і в збірці «З цього можна зробити кілька оповідань». Відчуттєвість як фундаментальна і фундаційна ознака світосприйняття схиляє Прохаська до метафорики, утворює асоціативні пасажі, моделює ефект автобіографічності, мемуарності оповіді, слугує композиційним чинником.

Фрази на кшталт «З даху хати усі дерева і кущі виглядали справжніми джунглями», «Завішані шкірами кімнати пахли чистим деревом і борделем», «Темні черги серед снігових заметів виглядали дуже мальовничо», «Ми роздушували на руках, на голові і шиї ягоди калини і думали, що то кров з ран» («З цього можна зробити кілька оповідань»), «Ми би нагрівали собою ковдру, ще й дихаючи під неї, аж поки, нагріта нами, вона не почала би утримувати тепло на нашій шкірі, на шкірі моїй і її», «Я завжди відчуваю цю невиразну тривогу перед радикальною зміною способу життя...», «Вже кілька тижнів лише на цьому балконі відбувається щось таке, що примушує мене відчувати додаткову тривогу», «Колись давно я вже намагався щось розповісти про своє відчуття цього чоловіка...» («Як я перестав бути письменником»),

наче дороговкази, що здалеку заявляють про себе вдень і яскраво світяться вночі, постійно нагадують про чуттєвий і чутливий словостиль Тараса Прохаська. Він продовжує писати так, що його фрази, речення, ширші текстові сегменти насамперед сприймаєш — причому це стосується не тільки фрагментів-сцен, але й модусів-рефлексій — на дотик, тактильно, почуттєвими центрами, які вже потому породжують пульсари асоціативно-розумової енергії.

Манера письма Прохаська, при всій урівненості у ній слів і породжених ними інтенцій-значень, вирізняється стрункою ієрархією, в якій провідні сенсові локуси обійняла тріада «відчуття/ від чуття — споглядання/ самоспостереження — медитація/ уява». Від концепту «відчуття» майже у прямопропорційній площині залежать художньо-образні прикмети й особливості текстів.

У тексті «З цього можна зробити кілька оповідань» відчуттєва природа слова нерідко зводиться до фіксації та документування штрихів, деталей, фактів — і цей текст переважно сприймається як акуратно зроблене документальне кіно, в якому періодично підсилюється ліричність стилю. У тексті «Як я перестав бути письменником» посилюється відчуттєве сприйняття дійсності — і мініновели переходять у ліричні есеї, набуваючи рис медитат-прози, асоціопрози, що інколи відлунює соціопрозою чи соціум-прозою, а за цим прописаним, багатшим виглядає рефлексійне начало в загальній художній комунікації.

Те, що в Прохаськовому прозосприйнятті дійсності продовжує переважати відчуття/ відчуттєвість, має і зворотний бік медалі. Текстами нової книжки він сутнісно не поглибив інтелектуальні конструкції свого прозового простору, проте, безперечно, вирізьбив його новими гранями, означивши спроможність цього простору еволюціонувати й трансформуватися, передовсім у формально-структурному аспекті.

Як і в «Лексиконі таємних знань», у збірці «З цього можна зробити кілька оповідань» Тарас Прохасько демонструє ставлення до слова як до театру. Слово в нього артистичне, різнолике, внутрішньо експресивне. Воно переважно монологічне й репрезентує сценічні дії, поведінку одного актора. Воно не виступає декорацією, тлом, а тим паче не наділяється місією декоративності, проте у його виконанні не позбавлене пікантного й грайливого

декору. Воно наділене схильністю до перевтілень, поставлене з режисерською відшліфованістю, являється у гримі багатих ритмомелодійних і сенсових відтінків.

Театр Прохаського слова грає мізансценами значень, характерами асоціацій і цікавими профілями думок: «Я не можу знати всього, про що він не говорив...», «Тоді не маєш нічого, крім всього. Хоч те все може бути й нічим», «Навіть носити паспорт мені видається принизливою зручністю, зручним приниженням», «Потреба триматися за якість речі зникне аж тоді, коли зможеш уявити собі, якими можуть бути на доторк ті, яких торкнутися ніколи не матимеш змоги», «... тато, чиє життя (за винятком арешту, табору, вислання, читинських банд) не мало нічого спільного з пригодницьким романом, умів трактувати його як письменник, якому навіть не потрібно писати». У річищі театральних засад і поетики Прохасько може свідомо грати фразою, що є дебютною в новелі-есеї та започатковує розповідь про історію будинку — «Йому всього-на-всього шістдесят шість років» («Як я перестав бути письменником»), неприховано персоніфікуючи та метафоризуючи-символізуючи усе, що надалі викладатиметься в есеї.

Відчуття гри словом — причому не стільки вербальної гри (у такій редакції вчувається щось легковажне), скільки саме гри словом (це звучить концептуальніше, вагоміше) — виникає і від кавалькади анафор, що настроєво, ритмоінтонаційно і структурно вибудовують низку новел другого тексту. Старанно огранені й відточені реченнєві комбінації, якими оздоблені насамперед реалії «Як я перестав бути письменником», неначе коштовні вироби із слонової кістки увиразнюють текстовий простір збірки. Ігрових імпульсів додають й архітектура фраз, що нагадують медитації у стилі дзен, і новелістичні фінали есеїв, що вирізняють колористику другого тексту. В текстах збірки «З цього можна зробити кілька оповідань» продовжують оприявнюватися міфологізм і міфологізація світу, відчутого, пережитого та явлено-уявленого в слові.

Тарас Прохасько — надзвичайно зручний для критиків-аналітиків-літературознавців письменник, позаяк виформовує свої тексти у такий спосіб, що про нього можна (й доцільно) говорити його ж мовою. При цьому про нього є можливість писати, медитувати в інтонації безкінечності — у тій самій манері й ритміці, якими він наснажує свої тексти.

Прохаська найбільше цікавить те, що може бути визначено як «стилістика існування», довкола якої розходяться концентричні хвилі різноаспектних і різноспрямованих інтересів;

квінтесенція й видноколо найзначущих для нього цінностей, що знаходять своє багатогранне і багатоявлене вираження у прозі, окреслена тріадою «рух-любов-природа», якою мовлено ледь не все, що тільки можна мовити словом;

манера письма Тараса Прохаська спрямована на те й вибудована у такий спосіб, щоб зазирнути у реалію/ ситуацію/ колізію глибше глибшого, уважніше уважнішого, зазирнути з такою обстежуючою ретельністю, щоби після цього «вже не було жодної змоги думати поверхово» і не залишити жодного шансу задля мисленневої легковажності;

Йому не дають спокою одвічні «питання пам'яті» і «пам'ятання», оскільки усе «невдовзі промине, не залишивши жодного сліду на землі», й тому його тексти постають єдиним нескінченим хронописом, у якому запам'ятовується все мінливе, тимчасове, суб'єктивне, тлінне;

Прохаськів персонаж-оповідач не лише сповідує принцип жити «тут і тепер», але й живе за цим принципом, фіксуючи і викарбовуючи у своїй свідомості усе, що «тут і тепер» відбувається, свідомо й підсвідомо співвідносячи все, що стається «тут і тепер» з іншими подіями-реаліями — сучасними, недавніми й віддаленими;

його герої з граничним емоційним, сенсорним та рефлексійним максималізмом намагаються відчувати «пережиття», «переживати пережиття», «проживати переживання»;

вони перебувають у постійному духовному ритмі, стані, русі, вони від природи (або за власною природою) — фани самоспоглядання, і їм вдається «знаходити й запам'ятовувати подібності, що визначають найсуттєвішу іншість, і відмінності, котрі зводять усе до тотожності»;

естетичним культом Тарас Прохасько обрав для себе взаємодітні й цілком споріднені тези, за якими найбільше поцінуються «вміння не розділяти щоденне життя і щоденну літературу» та «барвисте плетиво вигаданої літератури про невигадане життя»;

він із абсолютною традиційністю прагне досягти «особливої ваги слова», пречудово усвідомлюючи, від чого починаються «барвисте плетиво вигаданої» і «щоденної літератури»;

зосереджуючи власні зусилля на словостилі, прозаїк із якнайбільшою ґрунтовністю намагається виявити його «незаперечний генотип і цілком впізнаваний фенотип»;

про стиль і художній світогляд (або ж стильовий світогляд) Тараса Прохаська є підстави небагатослівно сказати одним із його речень, за концепцією та узагальнюючою семіотикою якого «він розуміє, що історії деяких речей є притчами, майже повністю промовистими»;

і, нарешті, підсумовуюче резюме: Прохаськова проза, попри усі її моделі, іпостасі та формати, зберігає єдине стрижневе амплуа і є оповіддю про одне й те саме, тільки «в трохи інакший спосіб».

Збірка «З цього можна зробити кілька оповідань», будучи цілком спадкоємною щодо текстової фактури «Лексикону таємних знань», також утверджує практику почуттів, що ретранслюють позначений граничною особистісністю спектр образів й асоціацій. У цій збірці, як і в «Лексиконі», однією з визначальних постає категорія «досвіду», що усвідомлюється як рух до-свіду, точніше, до світу, до його полігранного розуміння і безкінечного тривання й вираження.

Тарас Прохасько, як і раніше, створює прозу, що вона за власною сутністю позбавлена прагми, позаяк, за його концепцією, навколишній світ від природи також є не вельми прагматичним. Прагмою ж у своїх уявленнях-інтерпретаціях його наділила людська свідомість.

І ще Прохасько не пропонує принципово нового погляду на світ — він переакцентує відоме, відкриваючи ті грані/ ракурси/ аспекти, що можуть сприйматися як нові.

САУНДТРЕКИ СВІДОМОСТІ. СТИЛЬ СЕРГІЯ ЖАДАНА

Це, безперечно, гарна ознака, і це, беззаперечно, цивілізована ознака, що коли, прикладом, одним видихом чи на одному диханні називаєш: «Депеш Мод», «Anarchy in the UKR», «Гімн демократичної молоді», а пам'ять, неначе добрий старий комп'ютер, що давно тобі служить і тому не змінюєш його монітор, що став антикваріатом (разом із старомодним системним блоком і архаїчної форми клавіатурою), викидає тобі файл, у назві якого позначено — «Сергій Жадан. Тексти початку двадцять першого століття». Це, безумовно, означає, що література після її фактичного витіснення на маргінеси (або й за маргінеси) соціумного буття знову стає асоціативною, персоніфікованою, затребованою. Вона знову стає викликом соціуму й кличе його до себе. І він з інстинктом здорового й повнокровного самця відгукується на її поклик.

Промоутерська місія Сергія Жадана, а також й інших нині іміджевих українських письменників, якраз і скерована передовсім на те, щоби повернути книжці риси/ ознаки/ прикмети соціокультурного, соціодуховного й узагалі соціоявища, із яким її (книжку) за аморфно-інерційно-невиразні дев'яності роки встигли розлучити.

Художні тексти, як і в радянські часи формату 60-х — 80-х (інтелектуальна інтерпретація радянської доби не передбачає одновимірність і виключно чорно-білу оптику, яка, власне, є формою тієї ж таки одновимірності), знову стають, нехай і на кількатижневий, відверто тимчасовий термін, подіями. Про них починають не тільки говорити, писати, полемізувати. При цьому їх

ще й читають, і не лише ті, хто причетний до літератури або фахово переймається нею.

Художніми текстами починає небуденно цікавитися молодь. І це, поза всяких сумнівів, є одним з найпривабливіших і найдостойніших критеріїв. Позаяк література все настійливіше ретранслює свідомісні засади, аксіологію і духовний етикет молоді. І це абсолютно закономірно, бо інакше навряд чи могло бути: найновіші українські тексти — це (ще не зазвичай, так було б передчасно стверджувати, але усе ж таки) нерідко ніша молодих. Таких як Андрій Бондар, Анатолій Дністровий, Сергій Жадан.

Їхня поезія і проза пройнята віталізмом сучасності, наснажена стереофонічними життєвими струменями, уяскравлена багатогранними мовленнєвими потоками. Їхні проза і поезія дозволяють болючіше відчутти і проникливіше вжитися у психоментальність нинішньої доби, коли на румовищах старої естетики концептуально й текстово постає нова, у якій недоцільно проводити межу між фактом і уявою, скопійованою і нафантазованою дійсністю, правдоподібним і гіпотетичним вимірами. Їхня нова естетика ґрунтується не на діагностуванні, що із зображеного було чи могло бути, а на переживанні того, що відбувалося в закапелках душі, підсвідомості, психіки як автора, так і його героїв.

А те, що ж там таки відбувалося, і є найважливішим сенсом мистецтва в естетиці молодих.

«Депеш Мод» Сергія Жадана (Харків: Фоліо, 2004) — річ психоделічна, психоментальна й місцями психологічна, що заповнена епізодами з життя-буття молоді початку 90-х; вона розгонисто виписана критицизмом і багатотональною іронією, що слугують запрошенням не забувати про ці аксесуари тексту й у процесі його аналітики. Жадан-критик та іроніст навряд чи припускає некритичність (і тим паче неіронічність) свого сприйняття.

Назва прозового тексту є вельми асоціативною, звісна річ, для меломанів або тих, хто себе такими вважає. І тому одразу зауважу: «Депеш Мод» у виконанні Сергія Жадана ніколи не зможе змагатися своєю популярністю (невже така вже наша «українська вдача» чи «невдача»?) з текстами ще недавно культової англійськомовної рок-групи, назва якої «перенеслася» у сферу української прози. І чи не є таке «перенесення», така брендова трансплантація відлунням вторинності мислення, елементарної

художньої вторинності, якої в нас і до цього мало не було? Невже не вистачає своїх образів-назв, чи то назв-концептів, чи то просто художньо-інтелектуальної самодостатності?

Титулка Жаданової книжки (й усе ж таки, чому поети так на-полегливо переходять до прози? й скільки таких випадків вже було й скільки ще буде? й чи так часто прозаїки або драматурги поринають у поезію? і якщо усе ж таки поринають, то що з того виходить?) передбачливо не містить визначення її жанру. Припускаю, що не випадково, позаяк «Депеш Мод» непросто «одягти» у традиційні жанрові позначки. Схиляюсь до думки, що це концептуально розтягнуте, фрагментами штучно пролонговане оповідання, яке складається з численних і загалом досить однамітних, однотипових й однохарактерних історій, навіть радше — мікроісторій.

Проте в анотації до видання зазначено, що це — «роман». Сказано вельми скромно. Що ж, ураховуючи довільність і суб'єктивність нинішніх жанрових дефініцій, український «Депеш Мод» можна назвати й романом — чому б і ні? Урешті, за нинішньою аксіологією, річ є не тим, чим вона є, а тим, чим її називають. І все ж таки, якщо знову звернутися до більш-менш поширеної термінології (ну ніяк без неї не можуть літературознавці, що ж тут поробиш!), то прозовий текст Сергія Жадана може «потягти» й на повість, але навряд чи більше. Між іншим, саме під такою жанровою характеристикою «Депеш Мод» друкувався у «Безрезолі» (№№ 7 — 8 та № 9 за 2004 рік).

Структурі цього прозового тексту від Сергія Жадана притаманна майже математично вивірена симетричність, що є виявом дещо незвичного, а то й шокуючого мисленневого прагматизму (у загальній ситуації домінування підкреслено химерної та гіперіраційної естетики).

«Депеш Мод» відкривається своєрідним вступом до вступів (щось на кшталт концептуальної преамбули у науковому тексті, тільки у Жадана, на відміну від наукових досліджень, застосовується так звана «ненормативна лексика» — для посилення інтонаційно-психологічної виразності й «міцності» думки), після чого з правильною послідовністю розташовуються «Вступ № 1», «Вступ № 2», «Вступ № 3» і навіть «Вступ № 4» (імовірно, це має засвідчити нахил до композиційного експериментування; що ж, цілком сучасно, — без зовнішніх експериментів, очевидно,

новітня література як сфера творчості почувається не досить комфортно).

Автономний серіал вступів постає украй розширеною передмовою та розгалуженою передісторією, після яких нарешті автор добирається до основних (за його композиційною версією) подій, і тільки за цим серіалом розміщено те, що в книжці окреслено як частина перша (прямо як у дисертації, втім, це й не дивно: Сергій Жадан, як й Анатолій Дністровий, знає, що воно таке — дисертаційний жанр) «Чиєї смерті ти хочеш насамперед» та (вочевидь, для тієї ж симетрії-гармонії) частина друга «Ріка, що тече проти власної течії» (назви цих «художніх частин» — треба віддати авторові належне — звучать цікаво, інтригуюче, цілком у річищі новітньої поезики).

А вивершує архітектурний каркас книжки «Депеш Мод» ще одна серія (ну прямо тобі якась «серійна» повість!), цього разу із низки мікрофіналів. Вони так і пронумеровані (послідовність уже знайома й відпрацьована автором) — «Епілог № 1», «Епілог № 2», «Епілог № 3» і, про що неважко здогадатися, «Епілог № 4». Утім, якби серія епілогів структурно не була виокремленою (це ж стосується і композиційного проекту «вступизації»), то сам текст від цього нічого б не втратив.

Якщо структурно-композиційно «Депеш Мод» постає досить-таки раціональною конструкцією, то персонажну парадигму Сергій Жадан вибудовує абсолютно за законами ірраціональної та альтернативної художності, нині вельми актуальної та затребуваної. Його героями є кілька молодих людей, яких би колись назвали «асоціальними» (натурами, характерами, типами), потім їх могли називати «юними алкоголіками» або ще виразніше — «алкашами-початківцями», ще згодом (це вже приблизно у середині 80-х) — «неформалами», а вже нині їх кваліфікують як «представників молодіжної субкультури» (що не кажи, а все ж таки гуманістичні зміни відбулися у нашому суспільстві!).

Сюжет книжки «Депеш Мод» тримається на нескладній подієвій схемі: трьом приятелям повідомляють, що в одного з їхніх приятелів — Карбюратора (чомуś в анотації він називається Васею Карбюратором, хоча такого персонажа у Жадановому тексті просто не існує; цікаво, під яким «кутом» чи «градусом» зору треба було читати «Депеш Мод», щоб в анотанта, тобто автора анотації, він з'явився?) — помер вітчим, що рідня його не може знайти

і що йому треба встигнути на похорон, і вони вирушають у пошуках цього самого Карбюратора. Проте сюжет у тексті Сергія Жадана — це фактична художня фікція, він міг би бути й іншим, його могло й не бути, та й узагалі він майже непотрібний, оскільки, коли усе ж таки знаходиться цей Карбюратор, то йому так і не повідомляють про смерть вітчима і, відповідно, нікуди він не їде.

Сюжет у книжці «Депеш Мод» — це умовний прийом і формальний привід розгорнути сценки «неформального» (у сенсі «неформалів»), «субкультурного» (тут уже зрозуміло, у якому сенсі) та субреального життя-буття, подати його таким (гранично «роздягненим», акцентуїовано непривабливим), щоб ті, хто звик до «естетичної» літератури, відчули й пережили більше, ніж подив, розгубленість і шок, разом узяті.

Персонажів у книжці небагато — новітня проза, схоже, не спеціалізується на надмірній «панорамності» характерів та поліперсонажності. Названі вони цілком за канонами «субкультурності», себто за «правилами» її комунікації та поетики. Серед діючих осіб, навколо яких обертаються основні події (чи навіть так: які обертаються навколо основних подій), — Собака Павлов (додам, один із найколеритніших і найпоследовніших представників цієї «субкультури»), Вася Комунист (ну, цим усе сказано), Карбюратор (у тексті він ще згадується як Саша Карбюратор, але це буває не часто, і зазвичай він характеризується як просто Карбюратор, тому що «купив собі підручники зі схемами й описами автомобілів і спробував у всьому цьому розібратись» і «почав він, як неважко здогадатись, із карбюратора»), а також персонаж-розповідач, який тривалий час залишається безіменним і якого в одному з діалогів називають гранично стисло — «Жадан». Між іншим, саме він, цей персонаж на ймення Жадан належить до найбільш рефлексивно цікавих та оригінальних у «Депеш Моді».

Є ще ситуативні, чи то фрагментарні, але не менш колоритно (або ж, за авторською стилістикою, «прикольні») названі персонажі — Вова і Володя (це так вони проходять у тексті — завжди у парі й саме у такій последовності: спочатку йде «Вова», а за ним «Володя»), Какао (він же Андрюша), який кваліфікується у тексті як «донбаський інтелігент», позаяк «його мама працює в бібліотеці на якійсь шахті», а ще Чапай, який «мешкає в майстерні при заводі» (він ще подається як Чапай-джуніор, оскільки в нього, про що можна здогадатися, був Чапай-тато).

Текст під назвою «Депеш Мод» — це монтаж історій та пригод, у які встрявають, впливають, втрапляють персонажі цієї книжки та які просто переслідують дійових осіб Жаданової субреальності; це картинки з життя молодих «неформалів», афектна й натуралістична графіка емоцій, поривань, звичаїв, властивих представникам молодіжної субкультури початку 90-х (події у книжці Сергія Жадана відбуваються протягом кількох червневих днів 1993 року); це перипетії дисонансів і дисгармонійних виявів, станів, емоційних вибухів у ментальності, психології та свідомості молоді (принаймні певного її прошарку, який є чисельно не таким уже й малим).

Не одразу осягнеш концептуальність (і багатогранну символічність) фрази, якою відкривається текст «Депеш Мод»: «Коли мені було 14 і в мене були свої види на життя, я вперше накачався алкоголем». Тільки у процесі входження у текст відчуєш, із якою акцентованістю й наснаженістю лексика представників «субкультурного руху» рясніє сленговими позначками на кшталт «водяра» (це, до речі, у них одне з найбільш частотних слів, одне з найкультовіших понять), «бухло», «пузир», «флакон», «вгашений», «побухати», «похмелитись», «відкачати», «загребуть», «мінтура», а також «бабки», «на рило», а ще цілковито небагатослівною, але від цього не менш виразною молодіжною експресивністю у річищі «кльово», «завал», «круто», «прикольно», «запара», «стрьомно».

Персонажі книжки — це увиразнені представники своєї субкультури, про яких у тексті сказано: «Нам усім по 18 — 19, переважно більшість моїх друзів уже повиганяли з навчання, вони тепер або безробітні, або займаються нікому не потрібними речами...» і які реалізують себе переважно у тому, що «зі знанням справи» й зі смаком «виражаються». І саме ця «справа» виходить у них найпереконливіше. Принаймні у цій справі з найфеєричнішою повнотою виражається вибухова натура й мова, а ще точніше, мовна натура Сергія Жадана, який, ведучи розповідь про колоритні характери й типи молоді, значно більшою мірою веде розповідь про — її мову. Втім, це абсолютно логічно: сучасна людина — це її мовна свідомість, і навпаки.

«Фішкою» підкреслено й концептуально «субкультурних» персонажів Жаданового «Депеш Моду», як, до речі, й «Падиків» Анатолія Дністрового, є «мат». Так-так, у сенсі — ненормативна

лексика. Хоча чому ж вона ненормативна, якщо без неї не обходяться майже всі, точніше, майже усі без неї просто-таки не можуть обійтись: влада й ті, хто до неї з якихось причин непричетний, чоловіки й жінки, дітлахи, підлітки й ті, хто «перебувають на заслуженому відпочинку», дуже освічені й не зовсім освічені люди тощо; та й узагалі тотальність ненормативної лексики є «найродзинковішою родзинкою» новітньої доби, своєрідною емблемою її розкомплексованості й розгерметизованості, ця лексика набула майже культового поширення, суттєво трансформувала й розширила діапазон свого функціонального впливу, «об'єднавши» (що ж, бувають і такі аспекти «єдності») різні соціокультурні прошарки та верстви, етнокультури й нації. Та й потім у книжці Жадана, і це, безперечно, споріднює його, скажімо, з Дністровим, «мат» якраз і виступає найнормативнішою та найунормованішою лексикою, оскільки це (зараз витягну з архіву пам'яті науковий слоган 70-х — початку 80-х років недавнього, чи то пак минулого століття) — «невід'ємна й органічна частка духовного життя» (духовного теж, просто це особлива, дуже й дуже специфічна духовність) його персонажів.

На «ненормативній лексиці» (ну й придумали ж колись евфемізм!), на її соковитості, тоніці й тонічності, а заодно ще й фонічності (а що, цікава тема для дослідника-постмодерніста, або для інтерпретатора постмодернізму, або ж принаймні для «художника постмодерного слова» — фоніка й культурологія «мату», вважаю, звучить незле) побудовано чимало сценок і сторінок Жаданової книжки.

Урешті «Депеш Мод» постає прозою охудожненого «мату» (себто такого, що уводиться у реалії художнього ґатунку або виявляє свої певні, як це, можливо, не парадоксально прозвучить, художньотворчі струмені) й написаною для художньої кодифікації «мату». Й це одне спостереження, мабуть, найпарадоксальніше: найдотепніші фрагменти книжки засновані саме на «ненормативній» лексиці. Без експресивності, ейфорійності та екзальтованості брутальної мови, стилю це був би якісно зовсім інший текст, який, вірогідно, міг би пройти практично непоміченим.

«Депеш Мод» Сергія Жадана — це передусім «Modern Talking» (зрозуміла річ, не у сенсі колись «хітової» поп-групи, а в буквальному сенсі — «сучасна розмова», «сучасний стиль») його автора, який цим текстом продовжує легітимацію нової,

альтернативної естетики, що межує і дотична до андеграунду — ментально-мисленнєвого явища, яке є виявом повноти, концептуальної сформованості будь-якої національної культури й останнім часом ожило та, схоже, прямо-таки забуяло на нашому культурному ґрунті.

«Депеш Мод» є спробою новохудожніх пошуків (іронії тут не варто відшукувати: художність є якістю багатоскладовою та структурованою) в тому просторі, що його українська література ще ретельно не опрацьовувала. Це, безперечно, один із напрямів-варіантів експериментальної прози, в якій робиться спроба зазирнути за лаштунки узвичаєного (художнього слова, тону, естетичного мислення). Це промовисте й гучне відкорковування тематичних ракурсів, ніш, аспектів, що вони в українській свідомісній культурі фактично належали до категорії «позахудожніх».

Текст «Anarchy in the UKR» (Харків: Фоліо, 2005) зберігає чимало рис, що вони споріднюють його із «Депеш Модом». Насамперед це спостерігається на композиційному рівні, де знову застосовується принцип структурної вивіреності, збалансованості й навіть навмисної «правильності».

Для більшої об'єктивізації композиційних вражень я звернувся до збірки «Гімн демократичної молоді», де теж знайшов класичний вияв структурно-побудовчої симетрії, яку влаштовує знову ж таки парне число розділів — цього разу шість. Натура Сергія Жадана, схоже, інстинктивно шукає гармонії у довкіллі власних устремлінь та переживань, і чим активніше не знаходить її, тим відчайдушніше сподівається таки цієї гармонії досягти. Хоча б у загальнокомпозиційній сфері своїх книжок.

«Anarchy in the UKR» складається із чотирьох частин, до кожної з яких увійшли чітко віддозовані десять (не більше й не менше) компактних розділів, що фактично становлять собою новелки, або арабески, або фрески.

Частини названі переважно по-жаданівськи — образно, експресивно, з тяжінням до парадоксальності: «Кольору чорної жіночої білизни» (перша), «Червоний даун таун» (третя), «Жити швидко, померти молодим» (четверта). Лише ім'я третьої частини випадає із цього ряду, відзначаючись аскетичним констатуванням — «Мої вісімдесяті». Арабески (фрески, новелки) — це звичай автономні мікрофабули зі своїми персонажами, зоровими

ракурсами, асоціативно-рефлексійним топосом. Фрески (новелки, арабески), незважаючи на всю свою стильову й свідомісну розкутість, доволі струнко підпорядковані, як менші військові одиниці більшим, власним частинам, які, в свою чергу, між собою не надто відчутно пов'язані, як кантони у Швейцарії.

Як і «Депеш Мод», «Anarchy in the UKR» щедро обставлений «промузичним» саундом. Це помітно вже на рівні новелок чи, радше, їхніх назв, що вони (і назви, і самі новелки) тією чи іншою гранню, прозоро чи опосередковано дотичні до музичного простору. Досить згадати «Реальну біографію Кобзона», «Лівий марш» («Кольору чорної жіночої білизни»), «Роллінг стонз для бідних» («Червоний даун таун»). А заключна частина взагалі має своїм підзаголовком «десять треків, які я хотів би почути на власних поминках», утворена з імен виконавців/груп та назв їхніх композицій і заряджена навколомузичними, відмузичними і постмузичними медитаціями («Жити швидко, померти молодим»).

Власне, Сергій Жадан і прагнув кожною арабескою/ новелкою/ фрескою досягти ефекту, що його породжує прослуховування треку, диску, музичного автомату. Власне, його книжка і складається з численних синглів, у яких усі вокальні партії виконує одна дійова особа — авторська свідомість, явлена у підкреслено суб'єктивній іпостасі «я»-оповідача. Власне, й сам Жадан приміряє щодо себе імідж літературного ді-джея, який змінює/ варіює/ komponує стильові ритми, виставляючи різноманітний і «ходовий» асортимент текстового мелосу — від прози в стилі реп до прози в стилі соул, а також геві й блек метал.

Не варто нехтувати і тією обставиною, що текст під назвою «Anarchy in the UKR» має підкреслено музичне облямування: йому передують рядки-епіграф із композиції «Anarchy In The UK» культової у 70-ті роки панк-групи «Sex Pistols», а ставить останню крапку в ньому фреска з відродженим епіграфом — «Sex Pistols. Anarchy In The UK». Музичні факти чи, точніше, факти музичного життя, як і спровоковані музикою психологічні реалії, стають чинниками текстових реалій. Стають, власне, самим текстом, самою текст-групою, що веде себе розкуто й експансивно, брутально й екзальтовано, впадаючи інколи у депресивно-філософський мінор, інакше кажучи, веде себе, мов музиканти на сцені.

У музичних імпульсів «Anarchy in the UKR» є ще один аспект, причому з неприхованою «пролітературною» генезою. Цей текст за своїми внутрішніми посилками — тональністю слова, структурою фрази, темпом наративу — є напрочуд ритмічним, немовби виписаним за канонами поетичної фонічності й енергетичності. Верлібровий стрижень відчутно у структурі-композиції багатьох новелок, а сам текст постає дуже великим, пролонгованим верлібром, не виключно, одним із найбільших в українській літературі.

Персонаж-оповідач у «Anarchy in the UKR» цілковито відповідає основним заповітам анархізму як способу життя й мислення, являючись в іпостасі анархоінтуїтивіста, чи, вірогідніше, інтуїтивного анархіста, який приховує власні схильність і тяжіння до рефлексування дещо спрощеним стилем думання й лексичного самовираження. І текст від цього приховування суттєво не програє, позаяк давно помічено, що наголошення на інтелектуальних конструктах може позбавити його художньою аурою. Інакше кажучи, більшість інтелектуальних текстів не переобтяжує себе акцентованою інтелектуальністю.

В героєві-наторові нуртує протестантський пафос, що надирає його до новітнього нонконформізму у вигляді свідомого маніфестування симпатій до того, чому нині на офіційному та загальноінтелектуальному рівнях в українському соціумі симпатизувати не прийнято, — до епохи і цінностей недавнього радянського минулого, що його він сприймає як частку свого життя-буття, сповненого по-справжньому значущих і переважно добрих вражень.

У арабесці «Реальна біографія Кобзона» оповідач виставляє для прилюдної демонстрації свої уподобання, ностальгійно пригадуючи «запах здорового радянського дитинства, дощ, який почався і супроводжував нас до самого дому, всю цю подорож у межах одного дощу, у межах однієї країни, ми були вдома, кубок був у шахтаря, все складалось якнайліпшим чином» («Кольору чорної жіночої білизни»). Втім, перебільшувати значення цієї та інших аналогічних репріз не обов'язково: Ждан і його персонаж-натор уміло приятелюють з епатажістю і вдало вибирають соцідуховний момент, коли бажано (або не зайве) проепатувати соціум як контекст, тому що текст усе ж таки створюється за їхньої участі. Й подивитися по цьому — чи «поведеться» він (соціум) на епатаж чи ні, позаяк такі прийоми стають найканоннішим канонам нинішньої літературної поведінки.

У свідомості оповідача б'ється-пульсує потреба знати й відчути дух маргіналів та їхнього маргінального існування, що також оцінюється в «Anarchy in the UKR» як форма неононконформізму. А в окремих епізодах-вчинках, фрагментах власного життя та їхнього відрефлексовування герой-наратор і сам перетворюється на стовідсоткового маргінала, який потерпає і карається від того, що змушений виходити за межі маргінального простору. Причому ментально й поведінково йому близькі різні іміджі маргіналів — гіпі, рокерів, панків, гард-рокерів, металістів. У кожному з цих напрямів він убачає своє, зрозуміле, пережите, споріднене. Те, що він зараховує до маргінального, є у його смисловій транскрипції внутрішньо живим, не штучним, не надуманим, сповненим природної соковитості, виразності, стильності.

У персонажеві-оповідачеві живе достеменно (взірцево, еталонно) анархічна віра у те, що єдиним у житті, що насправді чогось варте, є свобода — беззастережна і ніким не регульована, без винятків і без альтернатив, а разом із нею і метафоричне усвідомлення того, що «на цій вулиці, як і на будь-якій іншій, просто немає недозволених місць» («Жити швидко, померти молодим»). Герой не лише декларує відсутність «недозволених місць», а й поводить так, що саме по собі виникає переконання у тому, що вони насправді відсутні.

У його душі-свідомості стійко тримається імунітет від надпрагматичності сучасної цивілізації, який час від часу спричиняється до типово анархічних вибухів-протестів на знак незгоди з нинішньою комерц-капітал-духовністю, з чинними порядками й політстандартами, як-от у новелці «Лівий марш», де містяться заклики на кшталт «не підключайся до мережі, не ходи на вибори, не підтримуй демократію, не відвідуй мітинги, не вступай до партій, не продавай свій голос соціал-демократам, не встрявай у дискусії про парламент, не говори про президента — мій президент...» («Кольору чорної жіночої білизни»). Незалежність, за цінностями героя-оповідача, — це непідвладність, себто (майже за Кропоткіним) спроможність й уміння не бути під тим, що величає себе владою і за своєю сутністю прагне здійснювати контроль за тим, кого називає електоратом.

Власне ставлення до аксіології та моральних імперативів сьогодення герой-оповідач «Anarchy in the UKR» позиціонує тим, що опозиціонує себе щодо нього. У ментальності Жаданового

персонажа є те, що колись охрестили б «революційним пориванням». Проте він за природою не революціонер, хоча й не проти асоціюватися з анархокультурою. Герой Жадана радше експресіонер, позаяк майже незмінно генерує і продукує експресивні за своєю семантикою форми світовідчуття. Та і його мовна свідомість теж насичена/ перенасичена/ гіпернасичена експресивно замішаними (згущеними, сконденсованими, пролонгованими) фарбами, що вони майже в буквальному сенсі виливаються у зізнання, тиради, філіппіки, а також колоритно викладені від першої особи сцени.

«Anarchy in the UKR» — це те, що може бути представлене як «проза у собі», оскільки вона рухається-розвивається із самого нутра героя-оповідача, який із приреченою ретельністю прислухається, як проартикульовано у фресці «Випадки травматизму на залізниці», що слугує перепусткою в цей текст, «до власних химер, до своїх внутрішніх голосів», вдивляється в усіх власних «демонів, котрі й без того вилітають щонаочі з ... легень, як поштові голуби з кліток, лише їм відомими маршрутами» («Кольору чорної жіночої білизни»), стан й образний зір якого, наче в наркомана, що він давно підсів «на голку», залежить від цього вслухання і вдівляння.

Феєричний орнамент «Депеш Моду» в тексті «Anarchy in the UKR» тьмяніє, розріджується, блискавки вибуховості чергуються з ностальгійно медитативним синтаксисом почуттів, настроєва гама зазнає радикальних амплітуд — від динамітного обсцену до лейтмотивного і симптоматичного прикметника «печальний», різко проступає текстова астенія, що надає ключовому для концепції поняття «anarchy» ознак цілком лабільної величини. І виходить, що не така вже «anarchy» там же само — «in the UKR».

Цей текст від Сергія Жадана, зберігаючи профіль і анфас суто Жаданової стилістики, виявляє несподівану, на перший погляд, дотичність до зорової культури Тараса Прохаська. У задумі, композиціонуванні й мовно-ментальному розгортанні «Anarchy in the UKR» Жадан відштовхується від таких категорій, як пам'ять і пам'ятання, вустами свого героя у новелці «Собака старість вітчизняного автостою» виокремлюючи специфіку існування цих категорій у своїх образно-знакових реаліях: «Натомість, зупинившись, я міг би помітити, що обживання простору, обживання пам'яті, з цим простором пов'язаної, є заняттям набагато

цікавішим і захоплюючим, аніж механічне нарощування цієї пам'яті» («Кольору чорної жіночої білизни»). І тому цей текст асоціюється із палімпсестами спогадів, що виникли на ґрунті зовнішніх і внутрішніх подорожей, а точніше — зовнішньо-внутрішніх подорожей, позаяк усе так зване зовнішнє є лише формою переживання внутрішнього.

І ще він провокує звернення, хоча б на рівні паралелей і проєкцій, до романів Андруховича «Дванадцять обручів» і Винничука «Весняні ігри в осінніх садах», оскільки в усіх цих трьох прозових текстах (у Прохаськовій прозі ця риса теж, до речі, наявна) звучить мотив на ім'я Танатос. У Жадана цьому мотиву-імені відведено окрему новелу — «Станція метро смерть» («Червоний даун таун»), що не виглядає у семантичному аспекті надто глибокою й інтелектуально рельєфною, проте (не варто забувати: «Anarchy in the UKR» — це проза поета) увібрала в себе якості, якими виділяється переважна більшість новелок/ арабесок/ фресок, — настроєвість, медитативність і віртуальне домислення вихідних ситуацій. У сприйнятті «світу мертвих» Жадан особливо близький до Андруховича, який також перехрещує його із світом живих, підкреслюючи присутність постійних «каналів», що сполучують і зрощують ці два світи, знімаючи ефект їхньої зовнішньої опозиційності.

Текст під назвою «Anarchy in the UKR» відбруньковує промовисту прикмету, що може обернутися в тенденцію. Йдеться про те, що його персонажі починають не тільки — підігравати самим собі, а й грати — у самих себе. Симптоми такої їхньої поведінки даються взнаки вже у «Депеш Моді», але виразно це заявило про себе в «анархо-українському» текстовому просторі, де чи не найхарактернішим виявом цієї гри стала присутність біля героя-оповідача незмінної «водяри», який без неї не відчуває, не медитує і яка просто-таки забезпечує та уможлиблює його повноцінне існування.

Про стилістику гри не можна не говорити тим паче, що персонаж, від імені якого йде виклад подій, рефлексій, сцен, асоціацій, з абсолютною ясністю і не модерною однозначністю усвідомлює себе актором життя-театру, в якому доводиться стикатися з «великою кількістю нових персонажів».

Тип і типаж «не негативного», а радше навіть «позитивного героя», який не може жити без «водяри» й узагалі акцентуєваний алкогольною атрибутикою/ символікою/ харизмою, давно

відпрацьовано художньою свідомістю (передусім — західною, та й українська додала кілька своїх штрихів, як, прикладом, Андрухович у «Дванадцяти обручах» і «Піснях для мертвого півня») й так само давно потрапив до клондайку кітчевих атрибутів, місце якого, неначе реквізиту, що вийшов з ужитку, в музеї старомодних речей, образів, масок.

Проте Жадан на це відверто не зважає, і його персонаж-оповідач у «Anarchy in the UKR» із романтичним натхненням наполягає на своєму багаторічному досвіді алкогольної комунікації та незрадливою присутністю біля себе тих атрибутів-аксесуарів, що дають йому всі підстави із незначними текстовими перервами говорити у стилі «ось і ми сидимо й п'ємо до ночі», «так що лишається пити далі», «потім ми швидко все випили й полізли у воду», «це був останній вечір у Нью-Йорку і ми всі тоді сильно перешили», «через знайомих гопників я брав спирт», «я їм вкотре заплатив і отримав три літрові пляшки чистого спирту рояль за смішними розцінками». Герой-оповідач із такою вивіреністю й акуратністю нагадує про ці умови й контекст свого існування, що це починає відлунювати ритуальністю, яка, у свою чергу, завжди потрактовувалась як форма поведінкової гри. Для Жаданового героя — гри у себе ж самого.

Хоча не виключено, що висновок може не обмежитися узагальненням у вимірі персонажного формату і сягнути межі літературних та екстралітературних чинників-клавіш, сенс яких у тому, що Сергій Жадан починає грати — в Сергія Жадана. Такі випадки нерідко мали і мають місце у художньому, ширше — мистецькому просторі. Взяти хоча б іще один зовсім недавній приклад — Юрія Винничука з його романом «Весняні ігри в осінніх садах», у якому це робиться з декларативною концептуальністю й артистичністю.

Збірка, що має своєю назвою «Гімн демократичної молоді» (Харків: Фоліо, 2006), продовжує прозовий курс, витриманий у «Депеш Моді» й «Anarchy in the UKR» і який зводиться до втілення надзвичайно оригінального проекту — переписування літератури. Не літературного процесу, а саме літератури, у форматі, зрозуміла річ, літератури української. Безумовно, не варто думати, що Сергій Жадан крізь призматику сучасних цінностей переписує, скажімо, Павла Тичину чи Володимира Сосюру або ще когось зі старих-нових класиків ХХ, а то й ХІХ століття.

Йдеться про інший смисловий наголос у понятті «переписування». Жадан переписує українську літературу в тому сенсі, що пише так, як її представники писали б у тому випадку, якби літературний розвій пішов в іншому напрямку. «Гімном демократичної молоді», як і «Anarchy in the UKR», і «Депеш Модом», він пропонує таку художню ментальність, аксіологію, перспективу, з якими у попередні періоди українська література була практично не знайома. Ця естетична інтенціональність досить чітко оприявнила себе ще в тексті «Anarchy in the UKR», де герой-оповідач, відштовхуючись від постаті й мемуарів Сосюри, виставляє один із своїх козирів: «Біда цієї літератури в тому, як на мене, що біографії кращих її письменників значно цікавіші за їхні твори...» (фреска «Поганий Сосюра»).

Збіркою «Гімн демократичної молоді» Жадан продовжує нагнїтати критичну масу естетичних альтернатив, що врешті має привести, як сказали б раніше, до «незворотніх змін» у художній свідомості й засвідчити новий стиль української літератури, що орієнтується на повне, абсолютне видалення кордонів між суб'єктивною (віртуальною) та соціумною (об'єктивною) реальностями, на розуміння того, що художній текст є такою ж самою умовністю, як і те, що називають зовнішньою дійсністю, або такою ж реальністю, як і ця дійсність, і що в цьому сенсі вони (себто текст і дійсність) виступають рівнозначними, паритетними величинами.

До «Гімну демократичної молоді» увійшли оповідання-розділи «Власник найкращого клубу для геїв», «Балада про Біла і Моніку», «Сорок вагонів узбецьких наркотиків», «Особливості контрабанди внутрішніх органів», «Хай священник договорить, все найсмішніше там у кінці» та «Металіст» лише для білих», специфіка яких у тому, що їхні назви мають доволі умовне й приблизне відношення до їхніх текстових реалій, себто ці оповідання могли би мати дещо, частково або й зовсім інші назви, і нічого б у сприйнятті цих текстів не змінилося.

Це також, до речі, один з естетичних прийомів Сергія Жадана, який прекрасно усвідомлює, що українська література трималася й продовжує триматися на десятилітніх і столітніх стереотипах, і що давно настав час їх зруйнувати та відкинути, як архаїчні й brutальні кайдани. Та і самі тексти, що склали збірку, асоціюються з процесом розхитування, розпилювання, зрубування

стереотипових засад, що споконвічно застосовуються в літературі й літдіяльності.

Оповіданням, що сформували «Гімн демократичної молоді», властиві цікаві рішення у сфері текстової організації. Вони у буквальному сенсі змонтовані з фрагментів, що можуть бути і пов'язаними, і майже не пов'язаними між собою та становити як текстову цілісність, так і текстову федеративність аж до появи префікса «кон».

В усіх оповіданнях Сергій Жадан відмовився від поняття й наявності абзацу, як у значенні «відступ управо на початку першого рядка для відокремлення однієї частини тексту від іншої», так й у значенні «частина тексту між двома такими відступами» («Великий тлумачний словник сучасної української мови, Київ; Ірпінь, 2003). Навіть діалоги у фрагментах він подає, як б сказав, конгломеративно — суцільно, без структурного виокремлення, в єдиному текстовому потоці-річищі («Власник найкращого клубу для геїв», «Сорок вагонів узбецьких наркотиків»).

А в оповіданні «Металіст» лише для білих є ще одна стильна структурно-побудовча «фішка», сутність якої у тому, що низка фрагментів, яка передує історії, позначеній фразою-початком «Була у мене подружка, артистка цирку...», поєднується між собою у доволі нетиповий, більше того, рідкісний синтаксично-смысловий спосіб: після текстового періоду, що завершується традиційною крапкою, наступний відкривається нетрадиційно — малою літерою; і навпаки, після фрагмента, який не підсумовується розділовим знаком, іде фрагмент, що розпочинається з великої літери.

Як ще раз потверджує актуальна українська поезія, проза, есеїстика, драматургія, усі норми/ закони/ канони є умовними, особливо й насамперед у літературі, передовсім найновітнішій. Також усі канони нагадують, що за власною природою вони провокативні, позаяк рано чи пізно передбачають своє подолання. Інакше кажучи, спочатку ті, хто дотичні до ніші літератури, вчать писати тексти, а згодом намагаються забути, як прийнято їх писати. І це теж є безперечним складником і чинником мистецтва. Й, між іншим, не тільки сучасного.

У «Гімні демократичної молоді», як і в «Депеш Моді» й «Anarchy in the UKR», Сергій Жадан продемонстрував найприкметніші якості своєї прози — філігранне відчуття слова,

текстового періоду, контексту; гостроту і контраверсійність зорово-мисленневого ракурсу; іронічно-сміхову інтерпретацію сутності зображуваних реалій; розширення комічних частот до амплітуди трагікомічності; розробку вихідних контурів і ситуацій, що приваблюють своєю алогічністю, екстравагантністю, аномальністю, парадоксальністю, атиповістю, ірраціональністю; тяжіння до масштабів гротеску й гіперболізації, що вони з невідпорною послідовністю трансформуються у картини художнього абсурду, який, виявляється, зовсім не проти, щоб ситуативно переходити в граничний абсурд із додатком «чорний».

Збірка оповідань «Гімн демократичної молоді», при всій самотності й самодостатності окремих її епізодів, при всій її структурно-композиційній дотепності, на тлі «Anarchy in the UKR» і «Депеш Моду» все ж таки виглядає не такою виразною і менш харизматичною. Чимало фрагментів у ній буквально бринить неприховано анекдотичним ґатунком і провокує паралелі з нині модним на естраді розмовно-розважальним жанром. Її розділи-оповідання, хоча й насичені матеріалом-фактажем, що невимушено розміщується на території між прапорцями «гостроактуально» й «прикольно», все ж відзначені покваліфікованою, неглибокою і недосконалою продуманістю. Виникає навіть враження уявлення про похідну природу збірки, оскільки в ній відчутне поєднання показових тенденцій Жаданової стилістики, доволі ґрунтовно розроблених у двох попередніх прозових текстах.

Цією збіркою, як і раніше, Сергій Жадан підтверджує статус вельми артистичної у своїй різноплановості натури: з одного боку, він виконує функцію мінера, який цілеспрямовано підриває територію сталих уявлень про літературу/ художні цінності/ ноосферу мистецтва, а з другого, займається креативом, виступаючи в іпостасі літературного кутюр'є, який пропонує власний стиль, власний дизайн і, врешті, власну естетичну культуру, мається на увазі культуру з префіксом «контр». Проте у випадку з «Гімном демократичної молоді» пропонований літдизайн стосується не засадничих начал і постулатів, а лише родзинкових аксесуарів, що удотепнюють загальний стильовий формат. І не більше.

«Депеш Мод», «Anarchy in the UKR», «Гімн демократичної молоді», у єдиному контексті взяті й у взаємних проєкціях співвіднесені, можуть бути порівняні з компакт-диском, на якому записані саундтреки свідомості. Свідомості Сергія Жадана,

«я»-оповідача, інших іменних і безіменних, але від того не менш потрібних персонажів, що грають на сцені цих прозових текстів. Свідомості реального життя з усіма його затемненими, натуралістичними, вибуховими, експансивними, скандальними, абсурдними й безжальними виявами. Свідомості альтернативної естетики, що настійливо виборює й відстоює своє «місце під сонцем» у популяції естетичних ідей, концепцій, цінностей.

І «Депеш Мод», й «Anarchy in the UKR», і «Гімн демократичної молоді» — це проза, що вона, можливо, й не вийде за більший формат, аніж літературні факти/ факти літського дня/ прикмети зміни художніх епох, проте потрібна для заповнення лакун, концентрації досвіду, естетичного самопочуття, для образно-тонального, жанрового й мовностилістичного різноманіття.

Це проза, що не могла не з'явитися і, відповідно, не стати предметом аналітичної уваги. Це проза, що їй зазвичай або завжди (завдяки сплескам експресивності та феєричності) відведені більш-менш помітні ролі у гала-виставі літературного руху.

Проте поки небагато підстав припускати, що вона виконуватиме роль його першої партії.

ЮРКО ПОКАЛЬЧУК, ЛІБІДО І СЕКСУАЛЬНА ОЙКУМЕНА

Інколи банальні формули бувають найточнішими. Й отже — не такими вже й банальними. І коли говорять — у кожного своя роль, то всю глибину цього тривіального вислову збагнеш, прикладом, тоді, коли вчитаєшся у прозу Юрка Покальчука, який із нелітературною легкістю штампє усе нові книжки, так, гейби перемикає дистанційним пультом телевізійні канали або натренованим рухом відкорковує чергову пляшку веселого й безтурботного шампанського.

За останні роки він видрукував стільки текстів і книжок, що, безперечно, ходить у сучасних письменниках-рекордсменах. Досить згадати «Ритм» (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004), «Окружна дорога» (Харків: Фоліо, 2004), «Паморочливий запах джунглів» (Харків: Фоліо, 2005) і «Заборонені ігри» (Харків: Фоліо, 2006). Його потенціал у цьому сенсі є таким, що він міг би своєю письменницькою і видавничою продуктивністю претендувати на те, щоб потрапити до «Книги рекордів Гіннеса» (принаймні від лона українського літслова). І на певний час стати у ній неперевершеним (знову ж таки на тлі того ж слова).

Проте не варто забувати, що, як відомо, у кожного — своя роль. І якщо більшість популярних нині письменників у літературі грає (словом, сюжетикою, асоціаціями, архітектонікою, інтонаціями, рефлексіями), то Юрко Покальчук займається іншою і, треба віддати йому належне, не менш цікавою справою: він — грає у літературу. І це виходить у нього доволі вправно, позаяк відчуття гри від сприйняття його текстів з'являється постійно, а відчуття літератури — значно рідше.

Повість Юрка Покальчука «Ритм» є вдалою (і вельми вдячною) майже наочною ілюстрацією до того, щоб відчутти, зрозуміти й побачити, чим художній твір власне відрізняється від літературної продукції, а «справжня література» (термін, зрозуміло, не мій, його активно ще на початку ХХ століття вживав професор і критик Дмитро Овсянико-Куликовський) — від белетристики.

У повісті «Ритм» є всі атрибути типowo художнього твору, поданого зазвичай у сучасній структурно-композиційній та стилістично-мовленнєвій упаковці.

Є постать — музикант Тарас, який, за традиційною термінологією, претендує на звання «наскрізного героя» чи «головного персонажа» або на обидва ці титули водночас і який «тримає» на собі усю фабульну канву повісті. Тарас, у повістярській інтерпретації Юрка Покальчука, — модерний і дещо протестний тип музиканта, прихильник джазу й рок-н-ролу (до речі, вельми поважних і багатих музичних культур), один із лідерів вітчизняного рокенрольного напрямку.

Проте тонко відчутти й виразити музичну духовність, що, за задумом автора, переходить у музичну непересічність його провідного персонажа (який є достеменним фабульним та «ідеологічним» провідником у просторі подій-фактів твору), прозаїку не вдалося. Він це лише артикулює (звичайно, на рівні фраз-текстових реалій).

Є численні (особливо для такого незначного прозового обсягу) жіночі натури — Майя, Тамара, Світлана, Марина, Наталка, Поліна, які протягом життя оточують музиканта Тараса і виформовують інтимно-почуттєвий простір його переживань. Уведення «жіночого мотиву» (або розгалуженої партитури «жіночих мікромотивів», що, власне, передусім і стосується Покальчукового «Ритму») давно стало тривіальною нормою в світовій прозі про «чоловіче життя-буття».

Юрко Покальчук удається до давно вивіреного прийому-засобу, подаючи характери героїнь Тарасових романів (іншим у повісті ці взаємини не постають) ледь окресленими, через симптоматичні вчинки-вияви та вчинки-рефлексії, що відлунюють широко практикованою літературною традицією фактичних самохарактеристик.

Є інші характери, з якими провідного персонажа зводить його примхлива мистецька доля, — бас-гітарист Льоня, що він

«вчився з Тарасом на одному курсі», саксофоніст Олег, який, «коли він закінчував інститут, то грав у Тараса в оркестрі», Тарасів свояк Костик, який був музично обдарований і мав дискант, «пронизливо чистий, як безхмарне блакитне небо над морем», «досить відомий поет» Остап.

Вони, за авторською концепцією, мають на меті посилити (а водночас і виокремити) неординарну природу образу й образної сутності джазиста й рокенрольника Тараса, проте лише виділяються власною ситуативною невмотивованістю й фабульною випадковістю. Ці персонажі залишаються переважно зовнішніми учасниками подієвої динаміки, не переміщуючись у виміри внутрішньозумовленої дії.

Є «розкрутка» Тарасової життєвої історії, що подається крізь призму його особистих (і особистісних) мікроісторій, які, за задумом Юрка Покальчука, становлять етапи-події у житті головного і наскрізного героя та утворюють композиційний каркас повісті, внаслідок чого твір цілком сучасно сприймається як «історії в історії», себто історії-колізії Тарасових стосунків із самим собою та іншими, фрагментарними й епізодичними персонажами, більшість із яких лише намічені, побіжно окреслені.

Є акцентуація того, що звично кваліфікується як портретні характеристики, портретні зображення, що стосуються героя оповіді й межують із журналістсько-нарисовим слоганом та стильовими шаблонами: від дванадцятирічного підлітка («чорнявий, воронкуватий, він мав надто пряме волосся, яке не слухалося жодної зачіски, був-таки захудий»), яким Тарас постає у перших рядках й абзацах повісті, через роки молодого зрілості («у своїх тридцять три вже знаний музикант, композитор і популярний у мистецьких колах парубок») і до останніх миттєвостей його життя та, відповідно, фіналу повісті (де його зображено як «сивуватого, міцно збудованого, довговолосого, з вусами і борідкою, що робили його схожим на іспанця чи француза середніх віків, вічного гіпі, рокенрольника, заводіяку всіх гулянок і бешкетів, когось, хто ставав уже легендою в музичних колах, кого вже знали в країні та поза нею»).

Є виписані або ж викладені сексуальні пригоди музиканта Тараса (як же це без них? це ж бо нині більше, ніж ритуал: схоже, писати з акцентом на сексуальних емоціях, пориваннях, сценах означає писати стильно та майже інтелектуально, в художньому сенсі, звичайно; хоча, безумовно, справа зовсім не в тому,

представлені сексреалії чи ні, а в іншому — наскільки це оригінально й талановито подано, а також у концептуальній та композиційній природності, органічності).

На початку повісті ці пригоди настільки відсвічують кітчевістю, подекуди відсутністю елементарного естетичного смаку, що, разом з іншими прикметними фактами літературного сьогодення (романами Юрія Винничука «Мальва Ланда», «Весняні ігри в осінніх садах», Юрія Андруховича «Дванадцять обручів», окремими творами Оксани Забужко, де теж не обійшлося без кітчевих сцен і структурно-стильових прийомів), посилено провокують думку про необхідність і бажаність виникнення такого собі, я б сказав, дослідницького напрямку — кітчелогії, кітчезнавства, кітчелюбства (як завершують у таких випадках, «тощо»); або ж навіть і кітчеманії.

Утім, останній текст «від Покальчука» ще раз доводить, що, перефразуючи легендарний вислів не менш легендарного героя, «кітч — справа тонка», якщо він стає настільки поширеним в українській та давно «прописався» у пансвітовій художній культурі. Немовби за канонами західних художніх технологій, у «Ритмі» міфологізується секс і сексуальна реальність у почуттях і свідомості персонажів.

Є в повісті Юрка Покальчука і текстові фрагменти філософізації Тарасового життя-історії. З плином дії персонажі (й передусім сам головний персонаж) намагаються усе густіше, усе наснаженіше філософувати, що місцями переводить оповідь у формат духовної сповіді-есе. Щоправда, рівень сентенцій, що вони лунають у творі, не відрізняється мисленневою оригінальністю та хоч якою свіжістю: це все переважно або звучало у світовій літературі, або ж узагалі є тиражуванням банальних «істин».

У повісті відчувається досить-таки бурхливий відгомін того, що нині продовжує бути актуальним, затребуваним у світі й що його можна охрестити «феноменом Пауло Коельйо», якому притаманні стильова відкритість, мистецька провокативність, експресивна філософічність. Проте у Юрка Покальчука ці три категорії постають значно менш виразними, рельєфними та зовсім не феєричними. Й це помітно простежується на його інтенціях філософського ґатунку.

У «Ритмі» зустрічаються інтелектуальні пасажи, розумові формули, а то й духовні одкровення на кшталт таких: «...Коли хочеш

щось бачити саме так, то знаходиться численна кількість доказів на користь баченого. Інша справа, що можна було б знайти докази і протилежного характеру. Таке трапляється після жагучого кохання і сумного розчарування з наступним розлученням» (не фраза, а цілий мінітрактат, до речі, з констатацією давно і, вочевидь, усім відомих речей, до того ж викладений у суто логіко-раційному стилі); «Коли тобі хтось стає близький, ти хочеш його бачити. Зараз і завжди. І твій поганий настрій від зустрічі стане кращий, а хороший піднесеться до рівня щасливої миті, і не важить, про що говорити чи що робити. Просто бути поряд — і цього досить» (ці речі для переважної більшості людства перестають бути відкриттям ще у підлітково-юному віці, проте, ймовірно, авторові це було невідомо); або: «...без кохання порожньо, бракує захоплення кимось, саме так, бракує стану нервового піднесення від зустрічі, від телефонної розмови, від усього, що прямо чи побіжно зв'язано з цією людиною...» (трактат триває, генерування думок-стандартів, кітчевих ін'єкцій, шаблонних медитацій, поп-рефлексій продовжується; це, так би мовити, новітній розумовий попкорн: мисленневий продукт начебто є, але він настільки небагато, м'яко кажучи, важить, що водночас його практично і немає).

І вже зовсім без коментаря (бо що можна коментувати у вислові, що є альфою та омегою, наріжним каменем, аксіоматичними догмами будь-якої елементарної дидактики та імітат-філософії): «Адже немає поняття дня без ночі, немає поняття добра без зла, і здіяне свідомо добро може принести насправді зло, і навпаки — те, що є злом, раптом з іншого боку обертається добром» (ні, усе ж таки повністю без коментаря не вдасться; додаю лише, що ця «істина не в першій інстанції» розміщена серед останніх малюнків «Ритму» і, очевидно, мислиться як один із заключних філософських акордів).

Мисленневий простір повісті неспроможні порятувати й сентенції, подані водночас як роздуми головного персонажа й утілення концепції-домінанти, про те, що «...все життя — це ритм насамперед. Усяка гармонія базується на ритмі... Усе живе, усе сутне засноване на ритмі, започаткованому вищою силою. Бог є любов, але Бог є й ритм, отже, любов є ритм, почуття двох людей, пошук гармонії зі світом через іншу особу, пошук ритму...». Обігрування й обґрунтування у «Ритмі» ідей універсальності та

універсального ритму має, без сумнівів, художньою перспективу, але (це є характерною і нерозлучною рисою Покальчукового твору) ці ідеї не стільки зображені й художньо виражені, скільки продекларовані автором.

І, безумовно, є у повісті Юрка Покальчука шари й прошарки заниженої лексики, що теж буйно та пристрасно увірвалася в українську прозу останніх років, подолавши ще одну національну межу. Йдеться не про розмовний стиль, що він як культурне явище виділюється в українській прозі 60-х — 70-х років минулого століття, а про пришестья того, що можна назвати «детабуйованою мовою» — гранично зниженою, розкутою аж до брутальності — та яка виразно загострює художнє мислення, скажімо, Андруховича, Іздрика, Дністрового, Жадана. У виконанні Покальчука ця мова не сприяє виявленню соковитої життєвості або ж фабульної експресивності малюнків, а радше, навпаки, підкреслює буденну стереотипність погляду, узвичаєність авторського слова.

У повісті «Ритм» містяться текстові реалії, епізоди, навіть сторінки, що переконують у художньо-творчій потенційності її автора й демонструють небуденні Покальчукові ресурси, що можуть бути спрямованими на створення тексту/-ів довготривалого художньо-естетичного звучання.

У тексті є апелювання до Еклезіяста, Байрона, Достоевського, Оскара Уайльда, Андре Жіда, до резонансно шокуючого голівудівського фільму «Страсті Христові», але вони суттєво не поглиблюють концептуальний простір твору. Є фрагменти рецепції та стилізації під Біблію та біблійний стиль. Згадуються непересічні своєю характерністю життєві ситуації, зустрічаються цікаві психологічні спостереження, робляться спроби змалювати людські типажі, звучать (особливо наприкінці розповіді про нещасливо-щасливу долю Тараса-музиканта) прості у своїй щирій проникливості й щемкі інтонації. Є й відверте експериментування зі стилевою культурою прозового рядка, який переходить у цілком престижно-популярний на Заході верлібр, виписаний у вигляді потоку свідомості.

Проте більшість із цих самих по собі цікавих складників залишається внутрішньо нерозвинутою, переконливо нерозгорнутою й характеризується ескізністю, контурністю, схематичністю, маючи вигляд лише підходів до того масштабу мислення, якого, схоже, прагнув письменник.

У Покальчукової повісті є начебто чи не всі атрибути повнокровного художнього твору, але не вистачає єдиного чи, радше, єдине головного — глибини. Справжньої (знову ж таки згадаємо критика й академіка Дмитра Овсянико-Куликовського) художньої та, отже, духовної глибини. І ця повість усе ж таки більше належить до галузі й сфери іншого роду літератури: до сучасної, не позбавленої майстерності й цікавості белетристики. І вона, ця невмируща й одвічна белетристика, теж є потрібною. Бо не буде — як же тоді зможемо сприйняти і достойно оцінити літературних Еверестів?..

Прозові збірки «Паморочливий запах джунглів» і «Заборонені ігри», що складають кадастр останніх текстів Юрка Покальчука (безперечно, будуть і нові книжки: з його «результативністю» було б необачно припускати, що цим усе обмежиться чи ж, не доведи Господи, завершиться), прикметні насамперед тим, що явили його в іпостасі неповторного й незабутнього українського плейбоя, який зробив найінтимніший інтим, еротичку й секс справжнім «предметом і об'єктом» своїх нових творинь, який вирішив надати «постільним сценам» не просто побутово життєвого, емоційно психологічного, а концептуальнотворного, сюжетодайного і навіть символіко-онтологічного значення.

Інакше кажучи, своїми новими текстами Юрко Покальчук продовжив «сексуальну революцію» в українській літературі, що поквалливо й демонстративно позбавляється раннепідліткової цнотливості, набуваючи манер і форм молодой сексапільної жінки із розвиненою статевою самосвідомістю.

Збірки «Паморочливий запах джунглів» і «Заборонені ігри» — це своєрідна діалогія, майже усі тексти якої позначені сексуальною енергетичністю. Відчувається, що ніщо не приваблює, не цікавить і не бентежить Покальчука так, як секс, оскільки саме він (секс) є альфою та омегою життя його персонажів, які єдині у сексі, з сексом і навколо нього, хоча, як вряди-годи намагається переконати прозаїк, живуть не сексом єдиним.

Персонажі Юрка Покальчука — чоловічої та жіночої статі, дорослі й діти-підлітки — сповнені й переповнені власним лібідом, вони живуть у пошуках сексу, статевих зносин, сексуальних вибухів. Невипадково найчастотнішим словом у текстах, що увійшли до цих збірок, є найрізноманітніші варіації у стилі «потраханись». З любов'ю у його персонажів складніше, хоча інколи

трапляється й вона. І тоді прозаїк розглядає її так уважно, як загадке диво, екзотичний раритет і непередбачену аномалію.

Можна б сказати, що Покальчукові персонажі — це сексуально активні особистості. Проте точніше мовити, що вони сексуально занепокоєні. Секс для них є найважливішою сферою самореалізації, самоутвердження і творчості, інтим же — найвищий рівень і ступінь єднання людей. Стосунки між чоловіком і жінкою із безапелляційною логікою зводяться до сексуального акту. Є акт (себто екстаз, ейфорія, солодке божевілля) — є миттєвості щастя (на більше, ніж миттєвості, його персонажі реально не розраховують). Життя спалахає неймовірними почуттєвими імпульсами. Доки є почуттєві імпульси — доти життя має сенс і привабливість, доти воно відповідає усім параметрам і характеристикам життя. Така нескладна філософія його творів.

Юркові Покальчукові цілком імпонує роль художника-сексографа. Він також не проти того, щоб одягнути тогу метра літературної сексоманії. Він тонко відчуває, що сексуальна площина — це сучасно, це помітно і, врешті, це перспективно. Це те, що не залишає байдужим соціум і людину в ньому. Еротично-сексуальними пахоццями й реаліями густо оздоблені такі Покальчукові тексти, як «Паморочливий запах джунглів», «Смак гріха», «Там, за рікою — Ріо-де-Жанейро», «Ліма-Лама» (збірка «Паморочливий запах джунглів») та «Заборонені ігри», «Хлопці від Катерини» (збірка «Заборонені ігри»). У них щедро виплескуються почуттєві фарби й мізансцени. Я б навіть сказав, вони відзначені відвертим ерективним тонусом й позбавлені навіть натяку на фригідність вихідних ситуацій.

Оповідання «Паморочливий запах джунглів», «Смак гріха», «Там, за рікою — Ріо-де-Жанейро», «Ліма-Лама» становлять автономний цикл, що об'єднаний персоною оповідача, такого собі інтелектуального корсара, жуїра-еротолюбця, носія сексуальної фронди, який мандрує азійсько-американськими країнами — Індонезією, Нікарагуа, Аргентиною, Бразилією, Перу. Проте мандри — це зовнішній бік справи чи, радше, текстів. Героя-оповідача, який спочатку постає студентом-філологом, а згодом перекладачем і письменником, насправді приваблюють пошуки сексу, карнавалу сексуальних ігрищ, яким він знаходить якщо не ідеологічне, то цілком світоглядне обґрунтування й у яких убачає ледь не символ віри вільної людини.

Усі ці тексти є прозовими сіамськими близнюками. Про «Паморочливий запах джунглів» можна писати як про «Ліму-Ламу», про «Ліму-Ламу» — як про «Смак гріха», про «Смак гріха» — як про «Там, за рікою — Ріо-де-Жанейро», позаяк їхні схеми є напрочуд однотиповими і нехитрими, а відмінності між ними належать до парафії літературної косметики.

В усіх цих текстах персонаж-оповідач нудиться в умовах й атмосфері «советської влади», у якій його насамперед не влаштовує те, що замало сексу, а якщо він і є, то не такий, який відповідав би вільнолюбній і вільнодумній душі героя-«протестанта». Він прагне вирватися за межі обмежень, убачаючи у цьому ледь не вияв найкрутішого дисидентства — й урешті опиняється там, де хотів, «де ще було латиноамериканське живе життя, не знищене комуністичними догмами, де ще можна торкнутися всього забороненого, де працюють борделі... де все продається, де все можна, де сексуальне життя — це звично і нормально, а не встидно і погано і де все цвіте і пахне так, що мамо не горюй!» («Смак гріха»). Життя для нього одягається у зухвало привабливі кольори, стає прекрасним, запащним і неповторним.

Воно набуває сенсу, стимулює до думання й нових тілесно-духовних шукань. Секс зробив свою справу — проте він не може «пити», а залишається назавжди у чутливій і фотографічній пам'яті персонажа-оповідача, який, утім, більше схожий на папараці, що полює за неординарними й екстравагантними сексуальними ситуаціями/ диспозиціями/ взаєминами. Секс — це більше ніж життя, це фізіологічна й філософська субстанція, як її принаймні відчуває герой-філолог/ перекладач/ письменник.

При всьому цьому оповідач не переобтяжений моральними нормами і, для того щоб вирватися з нелюбої країни, він «написав довгого і патріотичного листа до Спілки письменників СРСР в Москву з поясненням своїх революційних ідей» («Там, за рікою — Ріо-де-Жанейро»). Перебування за кордоном, безперечно, збагачує головного персонажа безпосередніми географічними, етнокультурними, архітектурними й іншими враженнями, проте головним із них виступає, безперечно, пошук ідеалу — беззастережної свободи у сексі й різноманітних сексуальних виявах.

І тому такі реалії, як «бордель», «повія», «проститутка», є найзатребуванішими серед інших у всіх чотирьох текстах першої збірки — від «Паморочливого запаху джунглів» до «Ліми-Лами».

А ліричні й сповідальні фрази на кшталт «Трахання з проститутками було таким собі гігієнічним, ніби в туалет сховався, тільки значно приємніше» підкреслюють та увиразнюють образно інтелектуальну сутність героя-«бунтівника».

У Покальчукових текстах персонаж-мужчина — це передусім яскраво виражений сексмен, а персонаж-жінка — так само виражена сексвумен. Вони завжди шукають одне одного для органічного і проникливого єднання. У структурі наймилозвучніших і найпоетичніших для них понять виділяється «бордель».

У борделі він і вона доторкаються до надр й глибин буття. У борделі їх осякують морально-психологічні й інтелектуальні відкриття. У борделі вони проходять курс духовно-психологічного оздоровлення і позбуваються усіх комплексів та залишків неврозу. У борделі вони відчувають, розуміють і переживають справжні реінкарнації тіла, духу й свідомості. У борделі вони відчувають контакти з потойбічним світом. Бордель — це узагалі спосіб, символ і форма їхнього життя-буття.

Стосунки Покальчукового персонажа-оповідача (в одному з текстів з'являється характерний неологізм — «пенісмен»; як добре, що в прозаїка поки ще не з'явився персонаж/ суб'єкт/ образ/ типаж із позначкою «пенісвумен») з жінками й жіноцтвом засновані на фізіології, «поклику природи», бажанні володіти й підкорювати. Це — сексуальний агресор, який пречудово грає свою роль і потребує усе нових і нових сексуальних інтервенцій. Він постійно намагається заволодіти новими жіночими територіями, приєднавши їх до своїх чоловічих потреб.

Тому в Покальчукових текстах із невідвратною послідовністю розширюються ареал і географія сексу. Ці сексареал, сексреал і геосекс, разом узяті, утворюють для персонажа-оповідача своєрідний різновид сафари, у якому він втілює енергетику своїх інстинктів і фантазій. Є у сексреальному просторі Покальчука й доволі перекожливо виписаний життєво-психологічний інтер'єр, що постає у форматі оповідання «День Казанови» (збірка «Паморочливий запах джунглів»).

У збірках «Паморочливий запах джунглів» і «Заборонені ігри» Юрко Покальчук виступив у ролі художника плотських розваг. Його тексти сповнені (заповнені, переповнені, виповнені) почуттєвого сприйняття реальності, в них настоящим добрим вином розливається (грає, переливається, іскриться,) культура тілесного

відчуття дійсності, його герої потребують утвердження свого статевого покликання. Вони є закінченими (викінченими і просто кінченими) гедоністичними особистостями, а сам прозаїк постає проповідником і пастором гедонізму, що ненав'язливо переходить у сексуальний гуманізм.

Проте зустрічаються у його текстах і сюжети почуттів, що засновані на любові або на тому, що може бути потрактованим як любов. До цієї царини належать колізії «оповідач — Мерседес» («Смак гріха») та «Василько — Люба» («Заборонені ігри»). Але й тут ключову роль зіграв незамінний та усюдисущий «основний інстинкт». В оповіданні «Смак гріха» секс між героєм-оповідачем і Мерседес виростає з почуття, а у повісті «Заборонені ігри» гостра сексуальна потреба, сексуальне бажання спонукає і провокує виникнення любові між Васильком і Любою. Й усе ж таки для персонажів Покальчука любов є радше винятком, ніж звичною фабульною схемою.

Сексуальні реалії у збірках «Паморочливий запах джунглів» і «Заборонені ігри» — це достеменно й безальтернативне «начало усіх начал». Вони (ці реалії) розвиваються, еволюціонують разом із художньою уявою прозаїка, який спеціалізується на моделюванні усе вишуканіших і родзинковіших інтимно-еротичних ситуацій.

Сексуальною сюжетикою із нетрадиційними пахоцями пройняті тексти «Заборонені ігри» та «Хлопці від Катерини» (збірка «Заборонені ігри»). У них зоровий ракурс зосереджується на атиповому сексі, що він дуже ризикує перейти у визначення «аномалія». Покальчук прагне концентровано й укрупнено виокремлювати те, що колись, років двадцять-тридцять тому, називали «полуничкою» (мабуть, більш знайомий російський аналог — «клубничкой»). Сексуальні ігри у його інтерпретації стають колоритнішими, епатажнішими і внутрішньо жорсткішими.

У повісті «Заборонені ігри» зображується історія сексуальних стосунків учня-підлітка із заміжною вчителькою, в якій є ще й дитина. В оповіданні «Хлопці від Катерини» тиражується схожа ситуація: до сімейної пари «Катерина — Петро» додається підліток Михайло, що стає учасником сексуальних вистав, поставлених головною героїнею — Катериною. Еротична фантазія прозаїка стає вигадливішою, ще натуралістичнішою, захоплюючи його смакуванням деталей і подробиць підліткового сексу.

Прозаїк із задоволенням занурюється у своїх героїв — спочатку в їхні фізичні, «внутрішні» стосунки, а згодом і в зумовлені ними їх психологічні стани, виступаючи майже дипломованим сексознавцем, андрологом і сексопатологом.

Сексуальні картини, що невимушено переходять в оргії, стають, без усякого сумніву, ключовими та основоположними й у цих текстах. І хоча Покальчук намагається додати їм символіки та міфології з містикою («Заборонені ігри») або драматичної тональності («Хлопці від Катерини»), загальна сексуальна гейзерність цих текстів від цього не змінюється.

У збірці «Заборонені ігри» Покальчукові персонажі залишаються енергійними незадоволеними самцями й самками, у яких буяє і переливається через край природо-тваринне начало, які шукають передусім фізичних утіх і сексуальних пригод. Його персонажами править ген конкістадора, вони ведуть неоголошену сексуальну війну, на якій треба «заволодіти», «підім'яти», «увійти». Вищий сенс існування для них — це «злиття в акті», доведене до ейфорії оргастичного божевілля. Інакше кажучи, життя — це секс, а секс — це найправдивіший шлях до життя.

Із домінуючого контексту випадають оповідання «Подорож довкола себе» (збірка «Паморочливий запах джунглів») і «Безмежність» (збірка «Заборонені ігри»). «Подорож довкола себе» є спробою рефлексій щодо сутності людського ества, начерком самоусвідомлення головним героєм свого «я», зустрічі із самим собою, таким собі психоаналітичним етюдом про повернення «я» у натуро-свідомість героя. У «Безмежності» матеріалом розповіді стає нині популярна (нонконформісти раніше б сказали — кон'юнктурна) тема воєнків УПА та зображення стосунків між ними.

Проте якщо в «Подорожі довкола себе» сексуальний складник, як це не дивно, відсутній, то в «Безмежності» без нього не обійшлося. І він не просто репрезентований, а репрезентований, що становить новітню Покальчукову аксіологію, в доволі своєрідний спосіб — фрагментами, у яких підліток Миколка, завзятий партизан-упівець, розмірковуючи над долею і стосунками своєї матері, уявляє і рефлексує над тим, що «якийсь сторонній чоловік її обіймає, цілує і... оце навіть вимовити важко, але він її трахає, вони трахаються і обоє від цього щасливі і в цьому щасливі» (це в 40-і-то роки, в умовах і координатах війни підліток, безперечно, так і думає про свою матір — «він її трахає» та «вони

трахаються»), а також не менш акцентуїтованим епізодом групового підліткового онанїзму (цікаво, чи залишаються ще такі види сексу, що їх Покальчук ще не змалював?).

«Безмежність» — це найслабший і найнаївніший текст із усіх, що склали збірки «Заборонені ігри» та «Паморочливий запах джунглїв». Його парадоксальність визначається тим, що він написаний у річищі офіційної української журналістики 50-х — початку 80-х років ХХ столїття, штампи, слоган і патетика якої механічно перенесені на простір побуту і життя-буття вояків-упівців, які, мабуть, ту журналістику дуже полюбляли. Йї узгалї складається враження, що Покальчукові, за великим рахунком, усе одно про що писати — про сучасність, повоєнну добу чи УПА. Аби займатися сексом. Звичайно ж, на літературно-образному рівні.

Юрко Покальчук, успішно оволодївши амплуа одного з найголовніших текстмейкерів української літератури, за роки своєї літдіяльності, безумовно, відпрацював свій стиль, найприкметнішою особливістю якого є невибагливість і легкість, що вони у його виконанні постають ледь не синонімами.

Інакше кажучи, Покальчук виразний тим, що не надто дбає про свій стиль. Він пише так, як йому пишеться, не відшліфовуючи фразу, інтонацію, абзац, текстовий період. І не вдумуючись у те, як звучить, виглядає, презентується його реченнева конструкція. А до слова він ставиться і зовсім вільно, як до повітряної кульки, що її зручно швидко надути й легко запустити плавати у повітрі.

В оповіданні «Хлопці від Катерини» на короткому текстовому полі екзотичними рослинами виглядають авторські пасажі на кшталт «Катерина щодня трахалась з Михайликом, і була щаслива. Але в хаті відчувалась деяка *напряжонка*», «тост був просто *капєц*», «... і вона геть *шизіла* від такого трахання, і хотїла Михайлика ще і ще» (усе видїлено мною — Я.Г.). А у реченні «Вона хотїла його ніби всотати у себе, і щоби він сидїв десь там, десь у нїй, у вульві, і їй увесь час було з ним кайфово» (усе з того ж тексту) можна нічого не видїляти, бо тут і так усе очевидно.

Макрокосм генїталїї (на інший статус категорїя генїталїї аж ніяк не може претендувати у Покальчуковїй творчїй свідомостї) з романтичною наснагою захоплює уяву й духовні помисли прозаїка, і він урізноманїтнює та колоритизує його формами «вагіна»,

«стрижень», «прутень», «кінець» і навіть «кінчало», виступаючи у цьому сенсі майже тонким поетом-ліриком і бардом-епіком, який викладає свої «філософські роздуми про трахання» (фраза із «Дня Казанови»).

Проте Юрка Покальчука не вдовольняє гра в імітацію просторічного стилю. Він намагається витворити щось своє, особливе, екстравагантне, щоб його тексти мали ознаки прозових форм, а читалися як продукти преси середньої руки, яка претензійно розраховує на поєднання сенсаційності й аналітизму. І тому в його стилі елементарно вгадуються конструенти газетного, нарисового, журналістського й публіцистичного письма. Його тексти, що вони увійшли до збірок «Паморочливий запах джунглів» і «Заборонені ігри», цікаві тим, що являють собою гібрид літератури й газетярства, прози й публіцистики й цілком можуть бути зараховані до специфічної царини прозової журналістики. Утім як добре, що у кожного не тільки своя роль, а й своє обличчя.

Текстами Юрка Покальчука українська література хоча й не демонструє домінування високорівневих художніх смаків, але цілком завершено виражає власну настанову на продовження процесу долання меж. Щоправда, інколи немовби забуваючи при цьому, що в культури художності також є свої межі, які, безсумнівно, потребують свого розширення й осучаснення. Але не анулювання.

ПРОЗОРА НЕПРОЗА ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ

Гра і стилістика гри — найрідніші стан та манера мистецької поведінки Олександра Ірванця, який із недоступною для багатьох легкістю і, я б навіть сказав, «міжінністю» змінює амплу, ролі, образи, що в них він являється своїми відомими й тільки-но створеними текстами. Причому спостерігається прикметна залежність: у тих текстах, де відчутні партитура й партія гри, Ірванець виразніший і самобутніший, де ж ця партія й партитура послаблені або ж практично відсутні, його слово звучить буденніше, узвичаєніше і неначе добровільно позбувається животворних фарб, тонів і напівтонів, якими воно дишає, надихається та заряджається в енергетиці гри.

Ця залежність із харизматичною повнотою окреслила себе в останній (будемо сподіватись, поки що) книжці Олександра Ірванця «Лускунчик-2004» (Київ: Факт, 2005), у якій він водночас виступив поетом і драматургом, чи, точніше, драматургом і поетом, а заодно ще й концептуологом, об'єднавши терміном «непроза» усе, що до неї увійшло.

«Непроза» — це дуже влучно, це своєчасно, це, врешті, для нас перспективно. З прозою (треба нарешті назвати речі своїми іменами) в українському літпроцесі завжди були проблеми. Що мається на увазі? А те, що вона рідко коли була сильною, а тим паче стильною, особливо ж і передусім на тлі західної літератури, де гірські масиви прози сягали висот не однієї Джомолунгми. Із поезією в нас традиційно солідніше, іміджевіше. Українська лірика — це явище, що воно лише і виключно через не-

достатню «розкрученість», через очевидно слабкий промоушн не відіграє тої ролі, яку цілком об'єктивно мало б відігравати у світовому масштабі. З драматургією теж не так безнадійно, як могло б видаватися: маємо ж три-чотири імені, які дадуть фору багатьом західним драматичним письменникам. Отже, «непроза» — це, імовірно, наша сфера, наша територія, це ніша, у якій ми історично представлені достойними (у світовому вимірі цього поняття) персоналіями.

Усіма своїми текстами «Лускунчик-2004» генерує рефлексії про те, як парадоксально змінюються, здавалося б, сталі акценти: ще років десять тому Олександр Ірванець асоціювався як поет, який розпочав писати п'єси; нині ж він усе акцентованіше сприймається як драматург, який починав із віршів. У збірці текстів «Лускунчик-2004» також переважають п'єси. І композиція її немовби підкреслює домінування Ірванця драматичного над Ірванцем поетичним.

Книжка відкривається трьома п'єсами (вже відомими «Маленькою п'єсою про зраду для однієї актриси», «Recording» і «Прямим ефіром»), далі сесії віршів чергуються з драматичними текстами (вельми вдалий побудовчий прийом: періодично перемикається увага і полегшується, а отже, поліпшується процес сприйняття), і завершується вона знову ж таки п'єсою, на цей раз новою — «Лускунчиком-2004», іменем якої, зрозуміла річ, і названа уся збірка. Ось так — доволі оригінально й зі смаком.

А в тому, що Олександр Ірванець, як, можливо, ніхто з колишнього складу Бу-Ба-Бу, від природи наділений найтоншим відчуттям/ почуттям/ чуттям ігрового слова, ігрової ситуації, переконують перші п'єси, що водночас є і художньо найсильнішими у збірці.

«Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» — це, висловлюючись сучасною і до того ж образною мовою, драматична міс досконалість, позаяк у цьому текстові усе (ремарки, монологічні зливи-рефлексії «дівчини років 23-х» на ймення О н а, «з наголосом на першому складі», як зауважує автор, введення невидимих, проте зримо виписаних персонажів під позначками «тьотя Хона» і «Мона/ Моночка», промовляння «голосу диктора» і «голосу другого диктора»), абсолютно усе на своєму місці, там, де йому і слід бути; інтрига динамічна, алюзії

гострі, мова чиста і по-зоровому неметафорична, дії майже немає, але вона й непотрібна, реалії психологізовані, з правдивими штрихами-деталлями, емоції сягають найглибших і найвиштовчениших реєстрів. І фінал — артистичний, лаконічний і разючий, як в Ірванці. Фінал-гра, фінал гри, фінал як вивершення ігрової культури.

У драматичній фантазмагорії «Recording», у якій функції підзаголовка передані структурному означенню «п'єса на дві дії», лейтмотивним також є суто ігрове начало. П'єса побудована на підкреслено віртуальній — у сенсі химерній та абсурдній фабулі, за якою на фактично єдиного персонажа було покладено «таку страшну, таку нелюдську долю» і місію: визначити переможця у Четвертій світовій війні між «бабайцями» і «мамайцями», між цими, за іронічною концепцією твору, непримиренно ворогуючими силами, з яких «мамайці стоять за добробут усіх, а бабайці — за процвітання кожного», «мамайці обіцяють стояти за людей праці, а бабайці — за трудовий народ», «мамайці забезпечать скорочення військ і конверсію, а бабайці обіцяють розпочати якнайшвидше роззброєння та демілітаризацію»... І далі у такому ж дусі.

Олександр Ірванець невимушено й дотепно вибудовує абсурдистський соціум-інтер'єр тексту, недвозначно натякаючи, що його реалії сповнені відвертої гри. Гри саркастичної фантазії, домислу, уяви. Гри у винахідливі й глузливі версії, моделі, гіпотези. Гри у можливість неможливого, нереального, елементарно абсурдного. З нашої, земної точки зору й такої ж земної, себто приземленої та раційно-раціональної логіки.

І тому в тексті під назвою «Recording» докладно живописується і стає реальним те, що персонаж-оповідач народжується «в маленькому баварському селі, де ліси Нової Зеландії стрічаються зі степами Північної Сахари, де волохаті ящірки у квітні щебечуть на деревах своїх любосних пісень, а обидва місячечки ллють своє тихе світло на блакитні лотоси степових озерець», що його батько «служив у Східній Норвегії, у тій спекоті, у тих пісках» та інші реалії, серед яких із особливою виразністю грають «косоокий бедуїн з Угорської улоговини», «Трансалбанія», «Панамський Крижаний хребет». Гра — це мистецька родзинка і «фішка», природа і сутність Ірванця. Грати для нього означає мислити, творити й, урешті, жити.

В ігрових художніх прийомах, формах втілюються найцінніші й найнеповторніші його грані, сторони, площини.

І хоча в другій дії п'єси «Recording» тональність змінюється й у контексті фантазмагорійних реалій посилюються тема й аранжування суто трагедійних мотивів, відчуття ігрового начала, несправжності, недостепенності подій, що відбуваються, не зникає. Воно продовжує нагадувати про себе й наприкінці тексту, коли, з'ясовується, що запис на відеокамеру, а разом із нею на магнітофон і диктофон, який робив головний персонаж і він же «я»-оповідач, також був формою гри. Драматичної гри в імітацію достепенності-правдивості життя. І навіть хвилі божевілля, що вони час від часу огортають і захмарюють уяву персонажа-оповідача, мають вигляд гри свідомості у реальність/ не-реальність усього, що зображено у цьому найконтрастнішому тексті збірки.

Текст «Прямого ефіру» також виписаний за участю ігрової стилістики, що неважко передбачити, зваживши на його доволі оригінальний і «прокомпозиційний» підзаголовок — «п'єса на одну дію з роллю для режисера». Справді, режисер у цій п'єсі зіграє свою роль, зіграє саме для того, щоб з'ясувати (безперечно, у фіналі — Олександр Ірванець, як і чимало інших до нього, полюбляє поєднувати, схрещувати, зрощувати фінал і кульмінацію), що дискусійна телепередача, яку начебто записували в прямому ефірі, — це всього лиш фікція, чергова імітація, ілюзія, міраж. Як, власне, і дискусія, для та заради якої в студії зібрали «представників якщо не всіх, то найрізноманітніших верств нашого населення», оскільки ніякої дискусії немає і не може бути, позаяк усі, хто беруть участь у тому, що на початку тексту називають «прямим ефіром», лише виконують свої ролі, свої сольні соціумні партії.

Основні текстові силуети і контури п'єси «Прямий ефір» прозоро виблискують енергетикою і симфонікою гри.

Дискусія — гра, бо ж хіба може не бути грою її тема, так званий «мультиплюндизм», значення якого, ясна річ, у тексті нікого не цікавить й урешті-решт так і не з'ясовується. Позиції її персоналій-учасників — теж гра, бо невже не належить до царини гри зміна поведінки залежно від «політичної ситуації», яка (себто «політична ситуація») постає у текстових реаліях ще відвертішою й іронічнішою грою. Мова учасників цієї

бездискусійної дискусії відтінена пародійними й гротескними нотами, оскільки влучно і дотепно ретранслює мовні кліше, штампи й стереотипи представників-символів «найрізноманітніших верст населення».

Атмосфера гротескності й абсурдності, що нею просякнуті «дискусія» і «прямоєфірна телепередача», — це взагалі втілення взірцевої поетики гри, коли саме ігрові конструктори, разом із тим, що вони виражають і що з ними асоціюється, перебувають у фокусі авторського зору.

У наступних трьох п'єсах, що увійшли до «Лускунчика-2004», естетика гри, без якої важко уявити як Ірванця-драматурга, так й Ірванця-поета, настільки послаблена, що це одразу й невіграшно позначилося на якості цих текстів. Ідеться про «Електричку на Великдень», «Брехуна з Литовської площі» й заключний текст під назвою «Лускунчик-2004».

«Електричка на Великдень» — це драматичний «натурпродукт» в Ірванцевому виконанні. Себто це докладні «сцени з натури», розгорнуті в нині модному «натуральному» інтер'єрі — у вагоні й тамбурі електрички. З усіма незмінними й незамінними натуралістичними штрихами, подробицями, акцентами. І, безумовно, з цілковито «натуральними» діалогами (інтонуванням, експресіями, жаргоносленгом). Головні дійові особи — теж вельми сучасні: колись їх називали «люмпенами», а в ремарках цього тексту вони проходять ще коротше — як «урки». Драматичні картинки, що вкладаються в один із улюблених форматів Олександра Ірванця — у дві дії, виписані виразно, колоритно, зорово, з відчуттям мізансцен і характерів, живого слова й драматичної деталі, ремаркового й сценічного тексту.

Проте на тлі розглянутих п'єс «Електричка на Великдень» виглядає буденнішим, спрощенішим і врешті інертнішим драмтекстом. І начебто не зовсім Ірванцевим. Позаяк у ньому майже відсутні оригінальність задуму, загадковість і «родзинковість» інтриги, несподівані колізії та повороти, виблиски і спалахи феєричності, що так увиразнюють і відтінюють Олександра Ірванця у зіставленні з іншими драматургами. І так властиві його мистецькому нутру.

А чи не найцікавіші фрагменти «Електрички на Великдень» засновані якраз на спробах оживити його фабулу, ритміку тимчасовими ін'єкціями ігрового джерела, гейзери якого

вряди-годи пробивають доволі монотонний плин текстової дії, який чим далі, тим більше позбувається внутрішньої динаміки. До того ж низка ситуацій, виведених у п'єсі, має статус випадкових, умотивованих виключно авторськими примхою й імперативом, одне слово, таких, яких цілком могло і не бути.

П'єси «Брехун з Литовської площі» й «Лускунчик-2004» постають ще слабшими творіннями, ніж не вельми вдала «Електричка на Великдень». Щоправда, культура драматичного письма у них дається-таки взнаки. Проте це не рятує їх від хронікальної буквальності або ж буквальної хронікальності, оскільки у будь-якому випадку ці два тексти тягнуть на невеличкі й більш-менш кваліфіковані хроніки, у яких повістується-зображується те, що вже встигло потрапити у розряд «подій недавньої історії». І якщо «Брехун з Литовської площі» постає копіюванням дійсності крізь призму провідного-наскрізного мотиву «наших човників у Польщі», то «Лускунчик-2004» узагалі є наївним і нецирим текстом на мотив того, що надто емоційні уми велично назвали «помаранчевою революцією».

Обидва ці тексти породжують відчуття фотоінформацій із місця подій (до яких, між іншим, інтелектуальний прошарок суспільства усе безнадійніше втрачає і залишки інтересу) або принаймні поверхневих та ілюстративних репортажів, які чомусь претендують на те, щоб уважатися повнокровним художнім явищем. А «Лускунчик-2004» є настільки непереконаливим, якимось «неживим», надуманим і штучним текстом, що найцікавішою його частиною чи, радше, дотичною до нього жанровою заувагою виступає підзаголовок — «п'єса з елементами балету». Бо практично усе, що розташовано після нього, цього підзаголовку, викликає сум і ностальгію. За Ірванцевою драматургією рівня «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» й «Прямого ефіру». За його архітектурою гри та ігровою напругою.

Серіал із трьох частин під назвою «Вірші» репрезентує унікальний поетичний потенціал Олександра Ірванця, що являється в іпостасі то безпробудного лірика, який не може без «пейзажів», «романсів», «балад» і навіть «сонетоїду», то вправного скомороха, у якого на вустах «пісеньки», «скоромовки», частівки і просто грайливі тексти із малоцінливими натяками, закидами та, звичайно ж, лексикою, то заповзятого

експериментатора, який увесь у пошуках нових звукових і семантичних дотиків, пропорцій, взаємин, то натурального маргінала, який кожною клітинкою відчуває власну невписаність у ритміку-стилістику сьогодення, то невинного психолога, який відчуває в собі сили передати найскладніші переливи й колізії ментально-духовного світу. То ортодоксального патетика, новітнього нонконформіста, генетичного бубабіста і, безумовно, невиліковного іроніста.

Ірванець настільки різноликий і різноявлюваний, що його поетичний образ, неначе розбите дзеркало, розпадається на численно блискучі уламки й осколки. Він настільки вибагливо й примхливо грає словом та у слові, що в його поетотекстах неможливо провести межу між грою і не-грою, між сутністю і черговою роллю, між природою і маскою.

Втім, це й не випадково. Ірванцеве ество зливається з кожним поетичним рядком, сюжетом, текстом, які воно сприймає як частку себе, свого тіла, своєї душі. У віршах просто-таки бувають неугамовні свідомість і дух Олександра Ірванця, у буквальному й переносному значенні граючи найрізноманітнішими своїми клавішами, струнами, співзвуччями. Він настільки чутливо, витончено сприймає слово та ретрансльовані вербальною оболонкою образні фантазії, медитації, асоціації, що це заважає йому з максимальною повнотою втілити свій талант, за артистичними потенціями якого Ірванцеві не було рівних серед учасників гурту Бу-Ба-Бу.

Прес-конференція (що так схожа на прес-реліз) різностильових і різнохарактерних поезій, розсосереджена й виокремлена у «Лускунчику-2004» в трьох подачах, нагадує, що внутрішній масштаб-потенціал Олександра Ірванця був таким, що від нього варто було чекати значно більшого — себто глибшого, проникливішого, афектнішого, феєричнішого, ніж ті, безперечно, цікаві й дотепні форми, що вони об'єднані форматом цієї книжки.

А ще про цю збірку є сенс сказати у стилі самого Ірванця.

У вже згадуваній п'єсі «Recording» персонаж-оповідач і та конкретика, що його стосується, окреслюються прикметною ремаркою: «Він дуже-дуже старий. Або не дуже. А може, і зовсім не старий. Він присвічує собі в темряві сірником. Або запальничкою. Або свічкою. Або ліхтариком. Зрештою, це

несуттєво». Так і зі збіркою «Лускунчик-2004», що вона може бути зарахована до напівдраматичної та напівпоетичної. Або не зовсім поетичної, як і не так щоб драматичної. Або частково поетичної, тому що місцями і драматичної. Врешті, усе це несуттєво.

Позаяк вона виражає кредо її автора — драматурга-шоумена й поета-актора Олександра Ірванця: доки триває шоу — до-ти живе мистецтво.

І так буде вічно.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ Й УЛЬТРАСЕКСУАЛЬНІСТЬ. СИНЕКУРА ЮРІЯ ВИННИЧУКА

Існують, схоже, усі достатні підстави для того, щоб визнати й визначити Юрія Винничука як письменника літературного контексту. Чи не найважливішим аргументом на користь цього судження є та обставина, що він пише так, що завжди відчутно, як він відштовхується й ураховує цей літконтекст. Ураховує для того, щоб досягати двох непримиренних між собою цілей — продовжувати його і вибиватися з нього.

Юрій Винничук обрав для себе безпрограшно креативну справу — адаптувати до українського художньо-ментального ґрунту цінності, що мали місце або набули поширення у західноєвропейській чи східній літературах, і пропонувати фабульно-образну стилістику, яка в минулому не застосовувалася для приготування національного літературного меню. Ці дві тенденції з однаковою рівнодостоїнстю представлені у романних текстах «Мальва Ланда» (Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2003) і «Весняні ігри в осінніх садах» (Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2005).

Роман «Мальва Ланда», що він укорінений у дев'яності роки минулого століття (наприкінці твору не випадково окреслено часові межі роботи над ним: «березень 1990 — січень 1992, 2003»), належить до напрямку, що він є поширеним у багатьох національних літературах і репрезентує потужний прошарок химерно-авантюрної та химерно-сексуальної прози, що її цілком доречно характеризувати одним, у сенсі «об'єднаним» супертерміном — гіперхимерно-авантюрно-сексуальна.

«Мальва Ланда», незважаючи на власну оболонкову новизну й самотність, виражену в пошуках яскравого, феєричного й

феєрверкового мислення, що цілковито «вписується» в естетичну стилістику межі ХХ — ХХІ століть, у своїй основі є традиційним художнім твором, оскільки заснована на мотиві мандрів — зовнішніх і внутрішніх подорожах головного персонажа.

Саме мандри стають універсальним конструентом художньої розповіді й безпосередньо вибудовують загалом нескладну, хоча й старанно урізноманітнену й пролонговану сюжеттику твору, протягом якої Бумблякевич (він же провідний мандрівник, учасник і спостерігач змодельованих автором подій) із однієї пригодницької та пікантної ситуації втрапляє в іншу, не менш пікантну й пригодницьку. Й цілком зрозуміло, що письменницька фантазія передусім спрямована на винайдення усе нових і нових захоплюючих, епатажних і просто шокуючих епізодів та мізансцен, у моделюванні й змалюванні яких, варто визнати, Юрій Винничук демонструє себе майстром аж ніяк не середньої руки.

Мотив мандрів, треба віддати авторові належне, розкручується у романі з послідовною концептуальністю й архітектонічною витонченістю, естетською насолодою і темпоритмовою вишуканістю. Він звучить й у стилі багатоголосся, й у стилі «соло» — з інтонаціями іронії, сарказму, чорного гумору, художнього абсурдизму, пародіювання відверто «заїжджених» уявлень-схем, художніх поглядів-шаблонів, мистецьких тез-штампів.

Шукання Бумблякевичем, себто умовно-реальним наскрізним персонажем, романтично-загадкової Мальви Ланди, яка теж фактично стає лейтмотивним персонажем, невидимий і невловимий образ якої також проходить крізь усі три частини твору, від розділу першого, що багатозначно називається «Вимарювання Мальви», і до заключного, який за багатомірковою романною традицією має назву «Епілог» і символічно завершується цим іменем, тобто іменем Мальви Ланди, стають формальним чинником і фабулою цілковито химерного й містифікаційного простору, розгорнутого прозаїком.

Саме пригоди Бумблякевича у пошуках акцентовано віртуальної та класично фантомної героїні, сліди якої то таємниче з'являються, то з не меншою таємничістю зникають, яка постійно трансформується то у персонаж-уяву, то у персонаж-примару, то у персонаж-легенду, то у персонаж-притчу, вибудовують зовнішній подієвий каркас роману «Мальва Ланда».

Внутрішню ж канву подій утворює феєрія численних зустрічей Бумблякевича з підкреслено умовно-химерними персонажами, якими рясно-густо й досить пропорційно населений простір роману, такими як магістр пан Джавала, княгиня Дагмара фон Шруботяг, письменник Транквіліон Пупс, дівчинка-привид, борщова русалка. Кожен більш-менш помітний химерно-умовний образ, змодельований і змальований прозаїком, стає «конструктивним матеріалом» для утворення автономного мінісюжету, субмотиву, обертону, якими просто перенасичена «Мальва Ланда».

У романі, передовсім у частині першій, відчутним є потужний літературно-асоціативний контекст, що він суттєво посилюється, увиразнюється уведенням у дію химерно-екстравагантної постаті Транквіліона Пупса, який подає себе одним із відомих літературних діячів доби «розстріляного Відродження» і, представляючись, зазначає, що він «прозаїк, драматург, літературознавець, критик, історик літератури, гуморист, етнограф, краєзнавець і, врешті, поет-демократ» (ця «творча самохарактеристика» відлучне прозорими іронічними струменями, як і вся гіперболічна постать Пупса), патетично наголошує, що є сучасником Михайля Семенка, Майка Йогансена, Мирослава Ірчана, Миколи Зерова, Миколи Куліша, Валер'яна Поліщука, Павла Филиповича, Леся Курбаса, Валер'яна Підмогильного, що його «арештували в травні 1937» і він перебував разом із ними на Соловках, та що «наше підпілля мене вирятувало буквально в день» страти. Юрій Винничук невимушено моделює мислимі й немислимі перипетії літературної історії, містифікує українську літературну дійсність, що вони теж постають чинниками й складниками широкої художньої панорами, виконаної за канонами свідомої, концептуальної естетичної гри — гри у гіпотетичну можливість або хоча б віртуальну ймовірність існування того, чого у реальній дійсності не було чи за своєю природою аж ніяк не могло бути.

У формуванні внутрішньої канви подій помітну роль відіграють і зустрічі Бумблякевича, який у частині другій примхами обставин (у сенсі сюжетних рішень) на якийсь час стає паном Ціммерманом, із примарними мешканцями так само примарного містечка С., серед яких просто-таки неперевершеною артистичністю виділяється комісар поліції пан Лідер як видатний містифікатор, справжній майстер іміджевих перевтілень (він же бургомістр міста С., а також капітан спецслужб Тягни-Рядно) і

гравець різноманітних ролей (то судді, то прокурора, то адвоката практично водночас). Усі колізії-зустрічі, що з вибагливою фантазійністю виведені прозаїком, виформовують доволі яскраву образно-асоціативну й естетико-ігрову ауру твору, в якому на українських ментальних засадах актуалізовано чимало прийомів популярного на Заході жанру й мисленневого стилю «фентезі».

У художньому просторі «Мальви Ланди», виписаному за принципами фольклорної пародії, поетики абсурду, антилогіки й епатажу, уможливлються такі реалії та події, як «сміттярські русалки», що вони «купаються в смітті», і якщо «хтось необережно заблукає, то можуть і залоскотати, затягти у глибини сміття й змусити там слугувати собі», як і те, що «пан Джавала цілих п'ятдесят з гаком літ не складає зброї, організовує партизанські акції, чинить усе, аби ворог постійно перебував у напрузі» й «тиждень тому, наприклад, його боївка підірвала колю на відтинку Львів — Красне», що львівсько-сміттярська «боївка відправляє збройну поміч повсталим курдам».

У цьому просторі-фантазмагорії оприявнюється й те, що «маємо тут (ідеться про бібліотеку Великої Львівської Сміттярки — Я.Г.) оригінали «Слова о полку Ігоревім», що «у нас зберігаються твори геть усіх репресованих письменників» і що «серед них немало таких, про які ви і не чули», що «маємо тут (у тій-таки книгозбірні — Я.Г.) ... другу частину «Вальдшнепів» Миколи Хвильового, невідомі щоденники Шевченка й Панька Куліша... А ще другий том «Мертвих душ» Гоголя і його ранню повість «Брати Твердиславичі». Але найцікавіше те, що повість ця писана українською мовою! А скільки в нас розкішних творів середньовіччя! Аж дванадцять нікому невідомих літописів! Це вам не фікція на зразок «Велесової Книги». Ми володіємо оригіналами. Маємо не тільки вірші Івана Мазепи, але і його роман писаний французькою мовою. Маємо кілька історичних трагедій Пилипа Орлика... Рукописи Марусі Чурай...»

У примхливому й екзотичному просторі «Мальви Ланди» не існує нічого нереального та неможливого. За естетичною аксіологією автора і його роману, історія є умовністю так само, як і суто віртуальні події, що зображені з граничною деталізованою предметністю. У «Мальві Ланді» стираються межі-грані між реальним і нереальним, можливим і неймовірним; образи, події та явища фантастичного ґатунку насичуються «живими» побутовими,

психологічними штрихами й рисами; і практично усе оприявнює свою дотичність, імовірність та сполучуваність.

Так, у романі фантазується, версіюється і сполучується те, що (це все, безумовно, зі значним присмаком м'якої або саркастичної іронії) «половці, сиріч запорізькі козаки, вирощували в оранжереях банани», вирощували «в дуже великій кількості», й «бананами вони начиняли однорогів і турів доти, доки ті не вивелися», а коли «щезли ці тварини, то відпала потреба і в бананах», як і те, що містечко С., до якого можна дістатися зі Львова й у якому розгортаються події усїєї другої частини, «свято вірило, що живе воно в 1913-му році, тоді як світ уже завершував двадцятье сторіччя». Юрій Винничук цілком свідомо одягається у тогу сучасного міфолога, міфотворця і міфологізатора, який доходить висновку, що попередні національні уявлення, міфи та міфологічні стандарти потребують суттєвої корекції, модернізації, та виформовує новітню «проукраїнську» міфологію, заряджену врешті-врешт ще потужнішою життєдайною та націстворчою енергетикою.

У суто фантазмагорійних фарбах і за канонами послідовно художньо-абсурдної логіки (своєрідного неоабсурдизму, або постабсурдизму, або й постнеоабсурдизму) витримано й розповідь княгині фон Шруботяг про перспективи національно-визвольного руху в Україні та його «тісний зв'язок» із Європою та світом, що вона (себто розповідь) подається, як у таких випадках зазначається, «зі збереженням авторського правопису»:

«Отже, мій син виконав історичну місію. Королева Андорри посвятила його в лицарі Золотої Підкови й потвердила право на українську корону. Мілітарну поміч на випадок військового заколоту обіцяв король Монако, а президент Мальти підписав зобов'язання допомогти збіжжям. Уже зараз на території Ліхтенштейну відбувають вишкіл кількоро наших старшин. Усе закрене на широку скалю. Ісландія погодилася вислати всю свою флоту в Чорне море і висадити десант в Одесі. З Грузією та Чечнею уже давніше домовлено, що вони перепустять через свою територію курдських повстанців, котрі мають спочатку зайняти Кубань, а потім Донбас... У Парижі з моїм сином зустрівся іракський консул... Він добивався її (зустрічі — Я.Г.) довший час, але Теодор вважав, що йому ніяк не випадає з ним зустрічатися. Врешті вони таки здибалися на якомусь прийнятті цілком

випадково, і консул пошепки запропонував нам острів Бахрейн за мілітарну допомогу Саддамові Хусейну і за припинення допомоги курдам».

І на запитання Бумблякевича «Сподіваюсь, пан Теодор не прийняв цієї ганебної пропозиції?» княгиня дала відповідь, що містить такі характерні для цього роману елементи феєричного, просто-таки безмежного і, так би мовити, «безберегового» абсурдизму: «Звичайно! Це б нас принизило в очах цілого світу... Хоча Бахрейн — це неабияка лагоминка. Можна було б там відродити Хортицю, Заперсидську Січ...» Усією текстовою фактурою прозаїк фактично обстоює макротезу, що міфотворчість і міфотворення, яких форм та іпостасей вони б не набували, у яких сферах та нішах вони б не виявлялися, належать до найцікавіших та найперспективніших виявів художнього інтелекту, а сам процес міфологізування потребує непересічного інтелектуально-образного рівня, розрахований на експресивний характер світовідчуття і зумовлений неабиякою соціумною затребуваністю.

«Родзинкою» умовно-хімерного простору є вкраплення у загальну фантазмагорійну романну дійсність окремих абсолютно реальних штрихів, процесів, утворень, історичних чи культурних персон, поданих у гротескно-міфологічному контексті, що не тільки притаманно Винничуковій «Мальві Ланді», а й знаково виокремлює цей роман з-поміж інших прозових творів сьогодення.

Юрій Винничук уміло розвиває плетиво заманливих пригод і мандрівних колізій, якими він подивовує як не дуже досвідченого, так і по-гурманськи вибагливого співрозмовника-читача. Від не позбавлених оригінальності алюзійних зіткнень, діалогів та зустрічей, що виразно озвучують дебютні розділи «Мальви Ланді» й актуалізують асоціативні сторінки української минувшини, письменник поступово переходить до суцільного домінування підкреслено хімерно-віртуального простору, оздобленого символікою, якою і без того перенасичена світова паралітература — привидами, різноманітними фантомами, загадковим образом не менш загадкового замку, потворними або спотвореними істотами, маніакальними натурами, мерцями, упирями, дванадцятьма слугами Сатани тощо.

Детальне й деталізоване виписування колориту й кольорографії пригод становить основну естетичну мету роману Юрія Винничука. За законами авантюрного жанру, письменник виходить

із макротези, що пригоди існують заради пригод, що одні пригоди є наслідком попередніх і прообразом наступних мандрів-пригод, і прагне постійно удосконалювати свій хист композитора пригодницьких сюжетів. Власне, мікросюжетність і є структурним підґрунтям Винничукового твору. «Мальва Ланда», що цілком суголосно одній із традицій постмодернізму, позбавлена зовнішньої композиційної цілісності й розпадається на безліч самодостатніх реплік, мікроколізій, текстових періодів, сюжетних колій і перспектив, які між собою часто ніяк не перегукуються й не перетинаються.

У романі Юрія Винничука, де культивується домінанта окремо взятого епізоду чи фрагмента, навіть попри його абсолютну непов'язаність із лейтмотивним сюжетом пошуку спочатку конкретно абстрактної, а згодом гранично абстрагованої Мальви Ланди, зустрічається й досить цікавий та самобутній напрям пригод-мандрів — мандрів слова й у лоно слова.

Прозаїк подорожує в етимологічні й семантичні нетрі українського слова, намагається виявити його сенсові тони й обертони, його невичерпні інтонаційні та фонові струмені, його ритмостильові й композиційно-дайнні візерунки. Він свідомо, коли тонко, а коли й прямолінійно спокушаючи уяву і фантазію бранця-читача, грає відтінками смислових та інтонаційних значень слова, розмаїттям та різнобарв'ям лексичних форм, нерідко підкреслено родзинкових, раритетних, діалектних, багатющою партитурою фоніки слова.

Невипадково у Винничуковому творі зустрічаються найрізноманітніші лексико-мелодійні фарби — від прозових і до поетичних, від оповідних і до розповідних, від елітарних і до брутальних. І тому «Мальва Ланда» постає значно цікавішим явищем (не вдасться обійтися без плеоназму) як «роман слова», ніж як «роман віртуалізованих пригод». Мандрівна стихія слова інколи буває настільки виразно зацентрована, що численні лексико-синтаксичні регіоналізми, які разом із «Словничком галицизмів» підкреслюють не лише мовну, але й ментальну колористику Винничукового твору, дають підстави говорити про нього як про «українсько-галицький роман».

Юрій Винничук тримається погляду, що проза цілком може бути різновидом дегустації незвичайних, фантастичних і фантазмагорійних увялень-картин, які немовби влаштовують у «Мальві

Ланді» змагання між собою на приз щонайбільшої оригінальності й епатажності. Письменнику також є близькою і теза-версія про те, що вона (себто проза) може відрізнятись неабиякими сенсорними властивостями, якими текстові реалії Винничукового роману теж просто-таки рясніють. Митець насолоджується, неначе улюбленим запашним вином, несподіваними й чудернацькими витворами власної фантазії, власного фантазування та змальовує чимало смаковитих, запашних і ароматних (у буквальному й метафоричному сенсах) ситуацій, епізодів, сцен, що вони бувають цікавими самі по собі, можуть мати цінність самі у собі, але не більше.

Прозаїк розкуто нафантазовує свій мікрокосм, його умовний час і не менш умовний простір, його химерний інтер'єр, його напівреальних й абсолютно ефемерних мешканців. Проте за невимушеною грою мистецької уяви прозоро вгадується раціонально зважена, логічно вивірена настанова на творення паралельного світу (або парасвіту), що тримається на фантазійних моделях без табу, без обмежень, що заснована на ідеї всебічної художньо-естетичної реформації. Цілком символічно (і програмово) звучать у романі експресивні думки-інтенції Транквіліона Пупса, який фактично виголошує контури нової (і цілком новітньої) літературної концепції: «Я не можу писати цнотливо. Я задихаюся в ustalених нормах української літератури. Мені хочеться підкласти під неї вибухівку, аби вся ця нефоремна споруда злетіла в повітря, і побудувати новий палац». Текст «Мальви Ланді» й сприймається як побудова «нового естетичного палацу» на терені українського художнього мислення.

З особливим творчим натхненням у «Мальві Ланді» моделюються сексуальні видіння, марева, сцени, марення, картини, що ними багатогранно інкрустовані перипетії перших двох частин роману. Відчувається, що ніша й джерело сексуальної фантазійності не тільки не дають спокою авторові, але й виступають справжньою руйнівною силою його творчості.

Щоправда, доречно визнати, що сексуалізація свідомості стала не тільки, як раніше говорили, «невід'ємною», але й незамінною рисою як нашого часу, так і філософії постмодерну, що сексуальні стилістика й знаки пройняли, здається, ледь не усі мистецькі сфери: кінематограф, живопис, театр, художню фотографію, літературу, шоу-бізнес, поп-культуру. Сексуальна або сексуалізована

художність стали «родзинкою» сучасної доби, сферою художньо-образного вираження й самопізнання. І питання зовсім не у тому, містяться чи ні в творі сексуальні реалії — це був би, так би мовити, позавчорашній день культурознавчої аналітики. Проблема в іншому — наскільки концептуально й художньо талановито інтерпретується «сексуальна ніша» у сучасному мистецтві. Інакше кажучи, сексуальний простір — це складник, конструент і чинник кітчевості чи справжньої мистецької нескінченності.

«Мальва Ланда» очевидно виходить за межі інтимного або й еротичного роману. Цілі розділи у творі Юрія Винничука відведені романтично-відвертому мелосу й привабливо-брутальній феєрії сексуальних поривань і взаємин, подекуди депо нетрадиційних та екстравагантних, заснованих на поетиці нині усюдисущого суперепатажу. Але, знову ж таки, зовсім не у цьому справа: нехай би це був собі цілковито секс-хімерний роман. Проте численні сексуальні ситуації та диспозиції, що у них прозаїк ставить своїх напівхімерних і зовсім хімерних персонажів (а передусім Бумблякевича, якому, за авторськими акцентами, цього просто-таки не вистачало у попередньому житті), «за гамбурзьким рахунком», висловлюючись терміном Віктора Шкловського, нічого не додають панконцепції твору й виглядають звичайнісінькою самоціллю, виявами популярної чи навіть «попсової» покоепатажкультури і нічим не збагачують, скажімо, психологічну чи інтелектуальну площину роману.

Сам письменник, імовірно, відчував, що «Мальві Ланді» як тексту бракує підтекстовості або насиченої асоціативної позатекстовості, й симптоматичним є те, що у третій, заключній частині він зробив спробу посилити інтелектуальні струмені роману. Проте відчутна настанова на ускладнення художніх реалій та концептуального світу, на підкреслену інтелектуалізацію художньої розповіді позначилася на порушенні художніх законів, що ними послуговувався автор. І фінальні розділи «Мальви Ланди» відлунюють прозорою штучністю, не органічним, а «розумовим» бажанням нашвидкуруч звести докупи, воедино основні сюжетні речайки твору, що буває властиво по-сучасному ефектно відзнятим і змонтованим, та попри це не дуже талановитим нині модним телесеріалам.

Винничукова «Мальва Ланда» прикметна й симптоматична тим, що, репрезентуючи нові іпостасі, моделі й напрямки

художнього словомислення, символізує тяжіння української естетики до «європеїзації» власних координат та мисленневих інтенцій, нехай і зі значним часовим запізненням.

Роман «Весняні ігри в осінніх садах» варто зарахувати до найінструментованіших і найпроникливіших Винничукових творів. І річ зовсім не у тому, що персонажі в ньому із безупинною самовідданістю в буквальному сенсі проникають одне в одного. Справжній вимір цього роману є значно глибшим. У ньому зведені й зрощені величини, що вже кілька десятиліть спрямовують розвій світової культури й мистецтва (а не тільки літератури), — сексуальність і філософічність.

І таке поєднання слід уважати ідеально взаємозумовленим.

Секс споконвічно бентежив і бентежитиме мислячу енергію людства. Секс — це настільки складне, багатогранне, ірраціональне й непідвладне розуму явище, що розібратися і пізнати його означає пізнати найсокровенніші проблеми природи. Секс сам по собі, іманентно є не лише складником і чинником, а й об'єктом та предметом філософського гносису. Секс і сексуальність за власною семантичною генезою є наскрізь філософічними. Філософська ж нарація сексуального світу нагадує про те, що це особлива сфера життєвияву, із притаманними їй рольовістю, артистичністю, поліфонічністю.

Там, де фігурують сексуальність і секс, — там завжди або зазвичай з'являються такі аксесуари, як партії, сценарії, постановки, що цілком відповідає самій природі, самому єству сексу, й усе це зрештою завершується більш чи менш яскраво оформленим перформансом.

Як у романному тексті «Весняні ігри в осінніх садах».

Художню харизму Юрія Винничука з неабиякою влучністю виокремив Костянтин Родик, назвавши його справжнім магістром Гри в українській літературі. Безумовно, практично все, що творить Винничук, — це дотепні/ віднайдені/ вигадливі/ винахідливі літературні ігри, це романтичні гейзери у площині літературних ініціатив.

Він створює тексти, у яких, неначе в комп'ютерних розважальних програмах, задаються параметри гри, з тією різницею, що далєбі не завжди Винничукові творіння доречно зводити до рівня літературного казино. Він відчуває й ідентифікує себе як письменника тому, що з невідступним азартом виформовує

простір для ігрищ, які дають йому змогу реалізувати власні фантазійні та фентезійні проекти.

Образ-дефініція магістра Гри влучний ще і тим, що поняття «магістр» є цілком уживаним у Винничуковій прозі, — у «Мальві Ланді» фігурує персонаж, окреслений як «пан магістр Джавала», що він теж додає цьому роману образно-ігрових клейнодів.

У «Весняних іграх в осінніх садах» Юрій Винничук розпочинає свою літературно-образну партію доволі обережно. У «Пролозі» він не поспішає не тільки викладати, а й натякати на свої естетичні козири, обходячись утрадиційненими інтонаціями психологізму й драматизму і недвозначно даючи зрозуміти, що усе най-най-най, безумовно, попереду. Щоправда, перші симптоми гри усе ж таки заявляють про себе. Винничук спочатку подає уявлення про свого героя (який невдовзі стане оповідачем і самосповідачем) від третьої особи, називаючи його «він», «чоловік», і лише наприкінці вступної частини від форми «він» переходить до «я», розвертаючи текст під кутом зору підкреслено особистісної історії.

Наступний крок, що його робить Юрій Винничук, резонансно й багатоаспектно посилює звучання й луни гри. Своїм головним персонажем, від імені якого надалі ведеться розповідь, він робить ... письменника Юрія Винничука, що написав, зрозуміла річ, «Діви ночі» та «Мальву Ланду». Про цей ігровий камертон вдало сказав Костянтин Родик, вичленувавши те, що у «Весняних іграх в осінніх садах» письменник Винничук грає у Винничука, який до того ж іще мешкає у Винниках.

Отже, виникає оригінальна диспозиція з двома ключовими учасниками: Юрій Винничук-автор пише про Юрія Винничука як персонажа, і при всьому цьому обидва є письменниками, які створили одні й ті самі знакові тексти і живуть у Галичині, точніше, в межах Львова.

Тут уже розпочинається не карнавал — вакханалія гри. І ця вакханалія так само вакханально продовжується, захоплюючи нових фігурантів, нові колізії та лексико-сміслові порядки.

Вихідна ситуація — скандальне розлучення з дружиною, настання на звинуваченнях «монстр», «маніяк», «вампір», що «переспав з усіма її колежанками» і «грає все, що рухається на двох ногах протилежної статі» та які, в свою чергу, спричиняються до думки про необхідність справджувати-виправдовувати сподівання

колишньої дружини, зосередившись на відповідних ігрових комбінаціях, — дає підстави Винничукові-персонажеві переповідати й деталізувати свої «весняні ігри в осінніх садах», де роль (або «ролю», як говорить Винничук-автор) «весняних ігор» виконують сексуальні забави, сафари й сатурналії, а образ «осінніх садів» асоціюється із «сорокалітнім чоловіком», партія якого призначена для Винничука-персонажа.

Ігровий механізм запущено. І текст починає нагадувати професійно виготовлений десерт, поданий у вигляді по-аристократичному пишного торта, щедро-густо оздобленому асорті зі шматочків достиглих, соковитих та еротично привабливих бананів, ананасів, апельсинів, грейпфрутів, ківі та іншої напівекзотики.

Персонаж-оповідач на ймення Винничук починає грати роль, прописану йому тією, хто недавно ще була дружиною, — роль «бабія», якому найважливіше «добратися до чиеїс сіднички», якого щонайбільше у житті (звичайно ж, після літератури) цікавить те, що зазвичай чомусь завжди так чи інакше пов'язане між собою і що герой-оповідач визначає не надто цнотливим логотипом «піхва, дупа, перса».

У перших двох частинах, що мають назви «Танці богомола» й «Ліда. Леся. Віра», він викладає історії своїх сексуальних взаємин зі строкатою колодою жінок, подаючи це у жагуче романтичному, а б ще сказав, у живописно кінематографічному стилі. Зрозуміла річ, що автономні секс-сюжети становлять стосунки з тими, кого звати Ліда, Леся, Віра, яких герой-оповідач чергує, варіює і взаємозамінює. Винничук-автор, як і Винничук-персонаж, у цих колізіях виражає свою природу продюсера, композитора, аранжувальника, бек-вокаліста й соло-вокаліста сексу, даючи зрозуміти, що це мотив-тема, який апріорі ніколи не може бути вичерпаним.

Інтимно-сексуальна реальність інтонується й оркеструється в романі з такими запашними ароматами, метафоричністю й образним буянням, рівних яким, імовірно, у сьогоденній українській літературі немає. Бути Вагнером сексу — це не кожному підвладно. Тут простежується щось містичне, неокультистське, а можливо, й астральне.

Юрій Винничук-автор, беззаперечно, є міфологом і культурологом сексбуття. Та сексуальна міфологія, яку він витворив

у «Весняних іграх в осінніх садах», достойна увійти до порталу загальносвітової міфокультури, зберігши при цьому власну автентичність і колористику образної флори у форматі веб-сторінки.

Винничук-автор відчуває метафізичну сутність сексуальних ігор і надає своєму героєві можливість переживати трансцендентальну органіку статевого акту, трансмісію сексуальних зносин, і саме тому Винничук-персонаж, сполучуючи у пристрасному акті різні культури, ментальності, уявлювані образи, сповідально зізнається, вдаючись, як це у нього зазвичай стається, до еквілібристики з породжуваними емоціями й асоціаціями: «Коли я лежав на Вірі, мені здавалося, що переді мною уся книгозбірня світу. Граючи Віру, я грав Гертруду Стайн, Вірджинію Вульф, Айріс Мердок, Емілі Дікінсон, Франсуазу Саган, Сільвію Плат, Наталі Саррот, Джоан Роулінз, Лесю Українку і Оксану Забужко. Вони лопотали до мене всіма мовами світу, і я почувався поганським жерцем, який мусить безперестанно когось грати, приводячи таким чином в рух цю гівняну планету». Поняття «гри» у Винничуковій прозі відверто розширює свою семантику, грайливо вбираючи у себе ще й фізіологічний аспект.

Юрій Винничук майже завжди залишається невиправним неоромантиком або постнеоромантиком, переважно керуючись ніжно метафоричними дієсловами «грати/ вграти» (є такі у них пластичний, недомовлений і навіть загадковий шарм), що особливо дисонансує із Покальчуковою улюбленою формою «трахати/ трахнути» (тут усе без романтичної вуалі, елементарна гола натура) або висловами Дністрового на кшталт «відпердолити тварюку» чи «дрючити одну за одною» (це вже якийсь гіпернатуралізм). До речі, просто на очах виникає «малодосліджена і ґрунтовно не висвітлена», як у таких випадках зазначається в дисертаціях, наукова проблема, що може бути укладена у формулювання «Сексуальні широти актуальної української прози».

Винничук-автор веде партію, за якою показує свого персонажа-оповідача недостойнішим, ніж той є насправді. Він подає Винничука-героя у таких тонах і ракурсах, які б увиразнювали його внутрішню непривабливість. І робили з нього ледь не «монстра», «маніяка», «вампіра». Звертаючись подумки до Ліди, однієї зі своїх основних коханок, провідний персонаж піддає себе духовним тортурам: «Мені хочеться сказати: я не вартий тебе, я позбавлений усіх можливих цнот, я переповнений гріхом,

я блукаючий гріх, я упир, що висмоктує життєві соки з вродливих панночок, я диявол, що спокушає...».

Проте ця самодемонізація є теж формою гри — гри у типового «бед боя», оскільки, як стверджують аналітики від психології, виграшніше видаватися гіршим, ніж ідеальним, розбещеним, ніж пуританином. Це — рольова поведінка чутливих і тонких натур, які болісно відчують прірву між справжнім і фальшивим, натуральним і штучним, які у такий спосіб захищаються від того негативу, що його несе в собі соціум, а разом із ним і світ.

Саме такою натурою — страдницькою і проникливо мислячою, на яку постійно тиснуть навколишні струмені, токи, залишаючи душевні надлами й рани, — і є Винничук-персонаж. Маска розпусника, як і перетворення життя на еротичний сейшн, сексуальний луна-парк, пригодницький сексодром — це від усвідомлення прихованого й безпробудного трагізму життя. Або більш-менш нова варіація споконвічного лейтмотиву «горе з розуму».

Утім не все так одновимірно у романному королівстві Юрія Винничука. За сексуальною сюжетикою поволі починають проглядати силуети і контури драматичної перспективи. Текстові реалії поступово виявляються значно складнішими, заглибленішими, ніж могли видаватися на початку. Сексуальні прогулянки — це як прелюдія, тільки не до любовної гри, а до чогось напруженішого, сумнішого. У літературному суперторті під назвою «Весняні ігри в осінніх садах» сексуальність стала першим шаром, за яким оприявнив себе наступний — драматичний. І Винничук-автор повернув так, щоби тримався він (шар другий) на колізії «Винничук-персонаж — Мар'яна».

Мар'яна — це четверта учасниця сексуального квартету, із яким «працює» герой-оповідач. І найголовніша у композиційному та концептуальному каркасі роману, що опосередковано підтверджено окремою частиною, яка так і називається — по імені цієї панни-ребусу. З Мар'яною виникає і набирає обертів мотив танатосу, наближення смерті — і гра набуває ознак балансування на канаті, що розташований високо над землею. Винничук-автор перемикає тональні регістри, немовби говорячи: годі грати за елементарними схемами, прийшов час ускладнених ігрових позицій і рішень.

Сценарії сексуальних полювань, сексальпінізму (це, між іншим, Олько, найближчий приятель Винничука-персонажа, самовизначається таким образом — «сексуальний альпініст») трансформуються у сценарій очікування й очікуваної смерті. Секс і смерть виявляються гранично помежевими категоріями, оприявнюючи власну глибинну взаємодотичність, і це абсолютно природно, це демонструє-підтверджує ваготу природи, оскільки саме секс, сексуальна близькість перебуває біля витоків того, що врешті не може завершитися чимось іншим, як смертю, яка, в свою чергу, завжди слугує нагадуванням про те, що в основі життя як фізіологічного процесу спочатку був секс.

Винничук-автор, зосереджуючись на колізії «секс — смерть», додає ще один компонент, що його найлаконічніше виразити словом «сенс», у річищі екзистенційної парадигми замислюючись над ще одним споконвічним аспектом: у чому ж таки сенс (вищий або не-вищий, але все одно сенс) цього доступно недоступного життя, якщо усе, починаючись сексом, завершується однаково — смертю? (Не можу не зауважити, що поняття «секс» і «сенс» суголосні й на суто фонічно-лексемно-графічному рівні, й це теж, очевидно, є зовсім не випадковим знаком).

Смерть у «Весняних іграх в осінніх садах» має явитися в сценарії планованого самогубства. І тут Винничук-автор не знайшов нічого новішого, як використати один із світових кіно- і літштампів — наділити функціями носія-натхненника безжального (і, до того ж, підступного) задуму, що починає нагнітатися у художніх реаліях роману, представницю жіночої статі. (Хоча, треба віддати належне простору образно-художніх стереотипів, у світовому, передусім американізованому виконанні достатньо розроблено й іншу версію підступної та згубної маніальності, утіленням якої у новоміфологічній кітч-культурі виступає і мужчина).

Ініціатором химерного дійства, явленого у формі сценарію під назвою «подвійне самогубство», виступає Мар'яна, розраховуючи здійснити це в парі зі своїм коханцем Винничуком-персонажем. Конструюючи сюжет у межах одного із західних культурстандартів, Винничук-автор дає зрозуміти, що Мар'яна — не божевільна, але й не позбавлена симптоматики, що може бути співвіднесена з божевіллям.

Поява на фабульному обрії «божевільного» конструктору, потужно й не дуже варіативно розкрученого у західній художній

культури, нагадує про те, що літературно-образний контекст для Юрія Винничука — справа цілком предметна. Як і трансплантація цього контексту в інші національні макрокосми.

Простір подій у «Весняних іграх в осінніх садах» усе настійливіше починає претендувати на психологічну ігропрозу з очевидним джентльменським набором принад детективу, хоча сценарні (й сценічні) мізансцени із секс-щоденником, секс-конференцією і секс-геймом не зникають. У цьому просторі грають практично всі, хто причетний до проблеми, що її можна окреслити формулою «синдром Мар'яни». І кожен, як у більш-менш професійному детективі, веде свою гру.

Неповнолітня Мар'яна грає у любов до зрілого (за віком і літературно-сексуальним досвідом) Юрія Винничука-персонажа, маючи намір схилити його до обоїльного самогубства. Він же спочатку грає із нею, як із потенційною чоловічою здобиччю, збираючись поповнити реєстр своїх «ужитих» пани.

Проте, взнавши, що в Мар'яни, за словами одного з лікарів, «неоперабельна пухлина мозку», і зрозумівши, що вона виступає у ролі режисера-постановника спектаклю, в якому, за Мар'яниним планом, вони насправді мусять разом піти з життя задля уникнення її «безславного канення у забуття» й увіковічення її постаті-образу на тлі загадкової смерті відомого письменника (яким, за текстовими реаліями, виступає Винничук-персонаж), а також усвідомивши (бідні чоловіки: найкраще, що їм удається, — це врешті-решт усвідомлювати, що вони зазвичай є інструментами в руках геніально винахідливих жінок), що його уведено в оману (ніякого Мар'яниного кохання до нього не існувало й не існує) і йому відведено місце старанного виконавця заздалегідь задуманого дійства, персонаж на ім'я Винничук приймає роль, запропоновану юною коханкою, імітуючи бажання розраховуватися із життям у її товаристві.

До ансамблю гри долучається ще й лікар-нейрохірург Ростислав, який, на протидію Мар'яні, хоче здійснити свою постановку, в якій маніакальна дівчина й Винничук-персонаж повинні виконати партії самогубців, із тією різницею, що замість отрути він підкладе снодійне.

Гри навколо суїцидного марення приреченої юнки відведено цілих три частини — «Мар'яна», «Острів», «Самогубство закоханих на острові Небесних Мерез», і саме вони сповнені найцікавішими

інтенціями, рефлексіями, фабульними поворотами. Саме в них Винничук-автор час від часу починає виводити Винничука-персонажа за межі гри, ставлячи його перед питаннями, що вже аж ніяк не можуть бути зарахованими суто й виключно до ігрових координат.

І тут заявляє про себе третій шар текстової композиції під назвою «Весняні ігри в осінніх садах» — філософський, що перебирає на себе функції основних смислових надр твору.

Еккзаменуючи Винничука-персонажа хоча й гіпотетичною, проте усе ж таки можливістю скорого самогубства, Винничук-автор підводить героя/ персонажа/ оповідача до думок, від яких мислячій/ рефлексуючій/ заглибленій людині нікуди не дітися: що стається з людиною, її психікою, поведінкою, коли вона знає, що їй недовго лишається жити? як можна пережити те, що знаєш, що, прикладом, сьогодні ти живий, а завтра..? що має відбуватися чи відбутися у свідомості людини, яка добровільно вирішує припинити те, що називають життям? і чи спроможне те, що називають самогубством, кваліфікуватися духовною перемогою над-фізичним моментом смерті? і взагалі поріг смерті, або не-життя, або позажиття — це що і як? і що таке смерть для творчої, креативної людини? і коли, з чого вона починається?..

Винничук-автор відчиняє перед Винничуком-персонажем реальність не-буття і ставить перед дилемою — зо всіх сил триматися за Земні Блага, нехай і позбавлені чеснот і різноманітних цнот, чи добровільно перебратися у Небесні Мережі, хай і привабливі заспокійливою ідеальністю? І персонаж, якого звати Юрій Винничук, обирає Земні Блага, а разом із ними й повернення до життєвого процесу у фарбах гри.

А тепер доречно повернутися до посилки про Юрія Винничука як письменника літературного контексту. Цей контекст він із невідворотністю приреченого відчуває, актуалізує, регулює, розвиває, уводячи його у фабульно важливі епізоди й фрагменти. Цим контекстом Винничук немовби випробовує художній простір свого роману, де згадуються і Стендаль, і Бальзак, і Цвейг, і Ніцше, і Джойс, і Маркес, і Кортасар, й Умберто Еко, і Басьо, і чимало інших іміджевих імен, що дає змогу відрефлексовувати співвіднесеність «Весняних ігор в осінніх садах» із попередньою літцивілізацією.

Розписуючи романні реалії прізвищами цього ряду, Винничук-автор десь у втаємничених файлах свідомості завжди пам'ятає, у якій національній літкультурі він працює, і створює тексти, що різними своїми гранями враховують досвід або хоча б факт існування брендів зарубіжних творів та їхніх творців. Це не стільки продовження попередніх текстів-традицій, скільки форма вписування у ті цінності, які Винничук-автор обрав й усвідомив для себе як рівневі, як знакові, як визначальні.

Водночас він узяв собі за принцип і кредо створювати тексти, після ознайомлення із якими реплікою, що вона з концептуальною лаконічністю прозвучала у частині «Мар'яна», можна було б сказати, виразивши майже усю Винничукову текстуру, природу, присутність, — «Українська література не знала нічого подібного». Й у цьому та партія, яку він сам відвів собі в «оркестрі електричного світла» української літератури.

Бо якщо писати інакше — то навіть ж тоді писати?

АНАТОЛІЙ ДНІСТРОВИЙ — РОМАННИЙ ТРІАЛ ЯК ДІГГЕР-КЛАБ

Твердження, що Анатолій Дністровий репрезентує паланку найпотужніших молодих письменників, імовірно, не викликати-ме затажних дискусійних коментарів. Своїми романними текстами він з оперативною епічністю досягнув того, чого прагне будь-який ґрунтовний митець, — виокремив, змалював й утвердив свій простір, який впізнається одразу, з будь-якого текстового епізоду, фрагмента, періоду. Нині його проза надійно й гарантовано асоціюється з фреймом і порталом «пациків», із життям, цінностями, стилем свідомості «серйозних пацанів» та їхнього найближчого й дотичного до них оточення.

Проте вже існує ризик, що Анатолій Дністровий може не вийти за координати-«прапорці», визначені романним триптихом, що складається з «Міста уповільненої дії» (Київ: Факт, 2003), «Пациків» (Київ: Факт, 2005) і «Патетичного блюду» (Харків: Фоліо, 2005), залишившись у кордонах не тільки напрацьованої, але й загалом відпрацьованої художньої території. Особливо ж якщо врахувати, що ці тексти, неначе схожі невеличкі котеджі, буквально викладені спільними реаліями, прийомами, проблемно-аспектними блоками.

У цій мінісерії роль визначального тексту відіграє «Місто уповільненої дії», у фабульних, смислових й інтонаційних файлах якого закладено те, що повнокровно і повновладно пульсуватиме в наступних романах. У ньому окреслено парадигму персонажів, колізій, мікросюжетів і наскрізних подієвих векторів, запропоновано колористику зорового ракурсу, потокосвідомості,

мови та мовлення, що невдовзі постануть й оприявнюватимуться у «Пациках» і «Патетичному блуді».

«Місто уповільненої дії» — це, безперечно, самоцінний і досить самодостатній роман, проте він водночас виконує і функції координатного роману, що дозволяє встановити, простежити, проаналізувати свої майже родинні зв'язки із «Пациками» і «Патетичним блудом». Це своєрідний передтекст, архетекст, а в «Пациках» і «Патетичному блуді» постає гранична конкретизація, детальна розробка, варіативне нюансування того, що було заявлено у першому романі цієї тріади.

Те, що «Місто уповільненої дії» має симптоматику й ознаки синкретичного тексту, який містить сюжетно-експресивні моделі «Пациків» і «Патетичного блуду», зрозуміло хоча б із того, що в ньому приховані конструктивні контури наступних романів. Це прозоро простежується вже на рівні головного персонажа «Міста уповільненої дії» — пацика Олега, який мешкає «на заході» (себе то в західноукраїнському місті), «за надмірне захоплення історією» нагороджується «поганялом» Професор, збирається «поступати на історичний» факультет і врешті до нього вступає, стаючи студентом університету невеличкого міста «аж за Києвом». У цьому тексті виділені дві тематичні площини, що невдовзі ширше й концентрованіше розвиватимуться Анатолієм Дністровим, — мовно-духовний побут «пациків» та вільне студентське повсякдення.

У такий спосіб з'являється підґрунтя для реалій напівкримінальних босяцьких історій, що зображені у форматі Тернополя та його околиць («Пацики»), та розкутосексуальних звичаїв студентської «общаги», що волею автора розташована у Ніжині («Патетичний блуд»). Побут криміналізованої молоді та молодіжний секс змальовується, безумовно, й у «Місті уповільненої дії», але у наступних романах ці життєві аспекти стають матеріалом для особливо пристрасного й зосередженого розгляду. Цікаво, що е реалії, які, немов професійні мандрівники, фактично кочують із тексту в текст. Так, у «Патетичному блуді» персонаж-оповідач завантажений проблемами й спогадами свого тернопільського минулого, незмінно звертається подумки до нього й урешті збирається їхати до Тернополя.

«Місто уповільненої дії» зосередило у собі ледь не всі основні фабульні схеми й прообрази концепцій, на яких тримаються

й наступні тексти трилогії. Найпомітніше місце з-поміж них належить мотиву дружби, чоловічих стосунків або стосунків у чоловічих товариствах (колізії Олег — Тюля («Місто уповільненої дії»), Толян — Риня («Пацики»), Віталік — Дека («Патетичний блуд»). В усіх романах Анатолій Дністровий показує трансформацію або розпад підлітково-юнацької дружби. Цей мотив, починаючи з першого тексту романної тріади, акцентовано висвітлюється лірико-філософськими софитами.

За художньою концепцією Дністрового, взаємини, дружба, а також життя, що з них складається, є динамічними явищами. За концепцією, що об'єднує ці три романи, навколо немає нічого сталого; усе є змінним, лабільним, нетривким; усе очевидно чи неявно трансформується у напрямку руйнації. Причому розпадаються не тільки дружні взаємини, але й товариські компанії, які колись героям-оповідачам з «Міста уповільненої дії», «Пациків» і «Патетичного блуду» видавалися майже вічними.

Головні персонажі Дністрового — натури сильні, вольові, різкі, схильні до радикальних дій. Вони запрограмовані на те, щоб відстоювати себе й власні цінності у будь-який доступний для них спосіб. Вони у прямому й переносному сенсі тримають удар. І роблять це достойно, особливо тоді, коли існування перетворюється на суцільний бійцівський клуб, у якому з кожним ударом противника або долі усе важче підводиться. Але вони підводяться й продовжують, як співається у відомій композиції групи «Сплін», «гнути свою лінію». Вони терплять і не ламаються у важких миттєвостях і ситуаціях життя.

Вони скептично ставляться до інтелігентів, інтелектуалів чи тих, хто їх імітує. Вони не сприймають тих, хто зводить свою сутність до розмов, за якими немає чи не простежується пафос вчинку, нехай і міченого брутальною забарвленістю. Вони прагнуть не бути нещирими. Або так: вони не прагнуть бути нещирими. Вони віддають близьким і приятелям усе, що можуть, — або замикаються у собі.

Вони анатомізують власні почуття і фізіопсихологічні стани. Вони шанують незалежність особистісної духовної території. Вони не сприймають високих і «правильних» слів, убачаючи у них фальш, неприродність, штучність, і тому розмовляють тією лексикою, що ці слова виключає. Вони не вибирають слів (точніше, не вибирають так званих культурних слів) —

тому що поцінують справжнє, чоловіче слово, за яке завжди треба відповідати.

Свідомість його провідних персонажів, неначе електричним струмом, просякнута духовно-психологічною напругою, внутрішньою незгодою із соціумом, що переростає у протестні емоційні вибухи, як у «Патетичному блуді», де персонаж-оповідач виносить власний присуд своєму сьогоденню: «... Час такий — суцільної хирлявості, безликості й нікчемності. Хирлява правда й хирлява брехня, жалюгідна радість і жалюгідні страждання, примітивні дурні та йолопи інтелектуали, безликі герої і невизначна маса, банальні жертви й банальні кати. Що тут ще можна сказати? Тотальний даунізм різноманітного розливу».

З першого роману триптиху Анатолія Дністрового починає виразно звучати ще один мотив, який знаходить своє продовження у наступних текстах, — інтимні перипетії, стосунки, переживання персонажів, що супроводжують їх від дебютних до фінальних сцен (колізії Олег — Рома (Романна), Олег — Оля («Місто уповільненої дії»), Толян — Ляня («Пацики»), Віталік — Настя, Віталік — Ліда («Патетичний блуд»). Інтимні взаємини молоді Анатолій Дністровий змальовує в усіх трьох текстах без еківоків, без недомовок, без купюр, зображує у масштабі натуральних поривань, експресій, інстинктів.

Інтим в усіх його романах не тотожний сексу, але майже завжди зводиться до нього. Чи принаймні до бажання сексуального контакту (послуг, потреб, комунікації). Прозаїк передає і виражає сексуальну наелектризованість підлітково-молодіжного віку, зазвичай не апологетизуючи секс і зображуючи його жорстко, відверто, брутально. Картини сексуального буття або, як би сказали пуритани-моралісти, невпорядкованого сексу найгустіше і найретельніше виписані, про що неважко здогадатись, у «Патетичному блуді», тексті, що він цією рисою-якістю також укорінений у «Місто уповільненої дії».

Персонажі-оповідачі у романах Анатолія Дністрового свідомо чи несвідомо намагаються вирватися за межі свого усталеного світу. Вони напівінтуїтивно, напівусвідомлено відчують внутрішню невдоволеність тим соціумом, що їх безпосередньо оточує. Вони десь у прихованих надрах душі-духу стикаються із власним невдоволенням тим, як проходить-протікає їхнє життя. Відчуття дисонансів і дисгармонії практично безупинно тисне на їхню

свідомість. Ці психологічні інтенції рельєфно і зорозво виведені у «Місті уповільненої дії», де головний персонаж починає усе проникливіше розуміти свою відмінність від світу «пациків», «вузьколобих», «серйозних типош», поволі шукаючи йому власні внутрішні альтернативи.

Проте вихід за позначки усталеного світу постає для героїв Дністрового вельми проблематичним. Причому і для персонажів-«пациків» та бувших «пациків» (Олег, Толян, Віталік), і для персонажів, які репрезентують інші соціодуховні прошарки. У такому мисленневому річищі прозаїк розвиває колізії «Олег — Інга», де батько дівчини зображений ученим-істориком із ортодоксально «педагогічним поглядом» на сенс життя («Місто уповільненої дії»), і «Віталік — Ліда», де жінка є викладачкою англійської в університеті, до того ж старшою за персонажа-оповідача на дванадцять років («Патетичний блуд»), прямо стикаючи представників не просто різних, а різноспрямованих культурних спільнот.

Усі ці колізії є формою тестування для героїв Дністрового на спроможність вийти за звичні межі й жити за цими межами. Й усі ці колізії-тести завершуються для їхніх учасників образами, болем, стражданням. Його персонажі, неначе галерники, зазвичай прикуті до власного життєвого хреста — відчувати себе часткою і заручниками того соціуму, в якому розпочався їхній шлях. Рок долі, фатуму висить над ними. Вони намагаються протистояти, інколи й протидіяти йому. Але подолати його не в змозі.

Мотиви чоловічої дружби та її розпаду, інтимно-сексуальних взаємин, соціумної самоідентифікації із незмінною послідовністю переходять у ще один, який також потужно й лейтмотивно звучить в усіх романних текстах трилогії Анатолія Дністрового, — у мотив самотності. Із загостреною виразністю цей мотив прописаний у «Пациках», де життєшлях персонажа-оповідача нагадує піраміду й сходження на неї, у тексті, де герой відчуває, переживає, усвідомлює звуження коло друзів навколо себе й у прикінцевих реаліях залишається наодинці із собою та власними суперечливими почуттями.

Триптих, що його утворюють «Місто уповільненої дії», «Пацики» і «Патетичний блуд», починає сприйматися як ліричний епос, як епічна драма, як драматична макропоема, де порушені, зображені, відтворені основоположні проблеми людського ества.

Бо коли людина підіймається на вершину життя, вона завжди залишається одна.

У «Місті уповільненої дії» також задано характер і характеристику мовного пласту, що його було використано в усіх трьох романних текстах. Це — мова «нормальних пацанів», «пациків», «серйозних штемпів», що становить собою криміналізований варіант молодіжного аргю. З максимальною густотою цей «блатняк», слоган, цей рельєф мовного стилю озвучений у «Пациках», де він репрезентований і свідомістю Толяна, від імені якого ведеться оповідь, і смаковитими діалогами за участю різнокаліберних персонажів, у яких подані необроблені шматки, зливки живого мовлення.

У «Патетичному блуді», подаючи строкату мозаїку студентського життя-буття, Анатолій Дністровий робить спробу відійти від домінування молодіжного сленгу, активувавши загальноприйнятну лексику. Проте наслідки цього реексперименту виявилися досить несподіваними: текст почав утрачати свіжість і колористику свого мелосу. Й у процесі моделювання мовосвідомості Віталіка, крізь призму якого зображуються події у «Патетичному блуді», прозаїк знову повертається до апробованого аргю, що дуже відчутно у третій, заключній частині роману. Ймовірно, таке «мовне повернення» відбулося передусім тому, що Анатолій Дністровий із найбільшою гостротою та експресивною насолодою відчуває саме нерафіновану фоніку й епатажну метафорику люмпен-молоді.

«Місто уповільненої дії» — це текст-вибух, на що, до речі, вельми прозоро натякає назва роману. І водночас, що вже різноаспектно обґрунтовувалося, це — текст уповільненої дії, що із беззастережною повнотою розкрив себе у «Пациках» і «Патетичному блуді». Взагалі для Анатолія Дністрового характерною є вибухова манера письма, розвою сюжетних перипетій, мовлення персонажів.

Художньо найправдивішим і найсильнішим текстом романної тріади є «Пацики». Якщо у «Місті уповільненої дії» час від часу прориваються навіть сентиментальні мелодійні малюнки, а у «Патетичному блуді» засвітилися романтичні настроєві тони, то у «Пациках» стиль однорідний своєю жорсткою щільністю. У цьому романі усі конструктори — характер мови, композиція, колізії, інтонаційна динаміка — збалансовані й зрежисовані між

собою. «Пацики» — це як природний витвір зі скелі, у якому нічого не треба прибирати чи додавати. Текст написано немовби на одному диханні — акцентовано, експресивно, потужно. Він тримається на константах почуттів, зіткнень і натуральної мови. У ньому домінує емоційно-подієва напруга.

Анатолій Дністровий своїми прозовими текстами дав українській літературі те, з чим вона не так щоб постійно і тим паче зовсім не часто мала справу, — поетику гранично реального й жорсткого життя, взятого в укрупнених, натуральних і відверто вбивчих шматках. Ця поетика «літературної болешокотерапії» найвиразніше оприявнена й легітимізована у «Пациках», що можуть потрактовуватися як сколок, згусток і модель засадничих художньо-естетичних цінностей їхнього автора.

Анатолій Дністровий увів у національну літературу малознайомий їй життєвий простір, що визначається мораллю, поведінкою і недистильованою мовою майже сучасної люмпен-молоді. Цей текст сприймається як своєрідне художнє цунамі, що буквально зруйнує і згвалтовує аксіологічні уявлення апологетів-поціновувачів «красного письменства», а його автор асоціюється із дітгером, який, виконуючи важку й не надто привабливу роль, старанно проходить темними й брудними сторонами життя, а заодно й затемненими закапелками образно-художньої свідомості, проливаючи на них якщо не світло, то принаймні промені правдивого погляду.

«Пацики» мають своїм жанровим означенням позначку — «конкретний роман». У ньому насправді все дуже конкретно, тут навіть доречно було б сказати — «чисто конкретно».

Місце дії — Тернопіль та його навколишні території, що, втім, не надто впливає на характер і сутність подій, оскільки те, що у тексті зображено, могло б відбуватися й у будь-якому іншому місті та регіоні. Й воно таки відбувалося.

Час — межа 80-х і 90-х років, коли одна доба у конвульсіях закінчувалася («Союз валиться»), — звучить репліка у романі), інша ж тільки-но розпочиналася («... виходимо на Театральну площу, де біля великого жовто-блакитного прапора люблять збиратися ... рухівці ...»), — акцентуються у тексті прикмети доби). Ось ця психологічна й соціумна помежовість майже постійно відчувається у романі. Й на рівні побутових штрихів, деталей, реалій, і на рівні молодіжних проблем, зіткнень, розмов. І, звісна річ,

на рівні окремих персонажів — насамперед Борі Гебельса, який, за текстом, «раніше ... був найпідірванішим серед нас, поки не почав читати всі оті брошурки про козаків, Петлюру й Коновальця», і тепер «стоїть серед сорока- і п'ятдесятилітніх вусатих дядьків у мазепинках з металевими блискучими тризубами, на декому з них вишиті сорочки». Анатолій Дністровий сам маніфестує часову предметність свого роману, давши частині першій назву — «1990. Прогулянки стадом».

Середовище — бурсаки (себто учні училища, або, як ще, здавалося, зовсім недавно усі говорили — петеу), їхні друзі, приятелі, знайомі, недруги й вороги. Усі вони й те, що з ними відбувається, змальовано за канонами цього мікросоціуму й жанру роману, в якому його дійові особи живуть так, як мають жити ті, для кого виміром найвищого ґатунку є слово «конкретно». Вони б'ються, п'ють, колються, розважаються. На якийсь час спустошуються, зневірюються в усьому — і знову п'ють, колються, б'ються.

Подієвий простір «Пациків», до речі, жваво обставлений бійками. Анатолій Дністровий живописує їх смачно, детально, влучно (у сенсі — учасники розбірок влучають куди треба). Змальовує так, із таким стресовим задоволенням, неначе наново переживає усі емоції, пов'язані з ними. Для його «пациків» життя — це суцільний тріал, у якому екстрим, навколокримінальні пригоди безкінечно переростають у накопичення власного досвіду й навпаки.

І ще у тексті чимало сексу — у вимірі підлітково-молодіжних інтимних контактів. Прозаїк не одразу підводить своїх персонажів до сексуальних взаємин, тримаючись прийому ретардації, психоемоційного нагнітання цього мотиву. Проте коли вже вводить їх у річище статевого життя, то віддається йому (цьому річищу) повнокровно й повновладно, нерідко буквально нанизуючи одну сексуальну сцену на іншу. Відчувається, що зовнішні форми та явлення життя турбують письменницьку уяву не менше, ніж внутрішні. Його дійові особи не просто «сексуально стурбовані» — вони сексуальнозалежні.

Секс для них — це фізіологія, втілення «основноінстинктивних» потреб і, звісна річ, сфера нових індивідуальних і групових пригод. Вони живуть стихійно й спонтанно, як дикі діти природи. Живуть інстинктивно, імпульсивно, інерційно, особливо не замислюючись, не вникаючи, не рефлексуючи. І водночас

агресивно, прагнучи взяти усе, що можуть, від своїх юних років. Вони нагадують підранків, які, відчувши запах і присмак власної крові, ще загостреніше й чутливіше сприймають навколишній світ та його пахощі.

Анатолій Дністровий не просто крупним планом, а найреальнішим крупним планом зображує колористику побуту своїх персонажів, де фізіологічне зазвичай переходить у тваринне, тваринне — у цинічне, а цинічне нікуди не переходить, точніше, знову повертається у фізіологічне. Він подає таке життя-буття неначе документальною камерою, не відшукуючи у ньому те, чого там немає, — логіку, вищий чи нижчий сенс або якийсь метафоричний смисл. У цій реальності немає другого чи третього плану, немає і не може бути підтексту, художнього шифру, символічності.

«Конкретне» письмо Дністрового постає формою копіювання (з елементами гіперболізації) того, що колись би назвали «тінювими сторонами» дійсності, формою, в якій використовуються сучасні (постмодерні, андеграундові) прийоми «розкрутки» оповіді.

За законами того ж «конкретного» жанру (і життя) майже всі персонажі-учасники «Пациків» мають свої «поганяла» — Губа, Риня, Петро Григорович, Кнопка, Діма Дефіцит, Капуста, Король, Мавпа та ін. Щоправда, провідний персонаж, від імені й крізь призму сприйняття якого подаються емоції, ситуації, події, зветься у тексті дещо узвичаєніше — Толян. Це не заважає прозаїкові змалювати його як абсолютну частку свого мікросоціуму, який не тільки не випадає, а й не мислить себе без нього. Найцікавішими у «Пациках» є плин, самовираження й пароксизми Толянової свідомості, коли міжособистісні стосунки, внутрішні колізії, соціальні процеси постають у координатах і оцінках юного маргінала, якого цілком задовольняє те, що він має, і якому зовсім не потрібно нічого іншого.

Новітня проза усе зосередженіше концентрується на тому, щоб показати не людину в макросвіті, а навколишній світ у людині — в її суб'єктивних вимірах і потрактуванні. Причому послуговується принципом: чим суб'єктивніше — тим виразніше. І це уможливорюється завдяки зміні мовних реєстрів — домінуванню інтонацій безпосередності, потокосвідомості, розмиванню лексичних і стильових меж. Власне, ведення оповіді від першої особи і є прийомом, що дозволяє «я»-оповідачу не тільки

обійняти світ, а й розчинити його у своїх ментально-зорових підвалинах і надрах.

Ясна річ, що свідомість Толяна, як і його друзів-«пациків», зовсім не перенасичена великосвітською лексикою й у їхній мові незамінно та з неперевершеною щедрістю прописані такі форми і вислови, як «мантелєпа», «харити», «кидати маяки», «тьолка», «хліборізка», «придурок», «даун», «хавчик», «втикати», «втухати», «втирати», «нарік», «бабло», «котли», «мутняк», «квакалка», «от лосяра педальна», «заїхати в рило», «фільтруй базар», «кошу під дуріка», «клавіша років сімнадцяти», «коротко стрижений штемп, приблизно наших років». Романна фактура настільки щільно оздоблена й підсвічена молодіжним та криміналоподібним аргом, що воно з часом починає віддавати інтонаційною одноманітністю та безнадійною передбачуваністю.

Те, що спочатку звучало як вияв прозового неотону, недистильованого мелосу, такого собі живого лексичного фрешу, згодом (особливо у частині другій) набуває якостей ординарної та прогнозованої мови, що вона тиражується, варіюється, множить-ся, проте вже неспроможна внутрішньо розвиватися. Анатолій Дністровий, обравши форму гри в монотонне багатство жаргону, сам поставив себе у своєрідний мовний цейтнот: треба класти нові фарби-ходи, а лексичний набір залишається одним і тим же.

І, як не важко здогадатися, роман вибухає брутальною лексикою, настояною на експресивності й епатажній образності. Анатолій Дністровий так інтенсивно вживляє її у романну текстуру, що, схоже, це складає один із основних його текстуальних експериментів. Брутального стилю в романних перипетіях так багато, що інколи «Пацики» асоціюються із словником (посібником, підручником) жаргонних і ненормативних слів, яким нині й українські філологи приділяють усе більше уваги. Проте найцікавішою обставиною є те, що, шукаючи джерела і вияви нової художності, Дністровий нерідко знаходить її витoki у «маті», який, немовби своєчасна спеція, опиняється бажаним, а то й просто-таки необхідним йому для приготування свіжого літературного смаку.

Прозаїк поселяє своїх дійових осіб в абсолютно рідний їм побутовий та етико-ціннісний простір. І це, безперечно, становить чи не найпереконливіші ознаки роману. Його персонажі такі, яким є їхній соціокультурний інтер'єр. Вони не можуть бути іншими — не можуть інакше відчувати, сприймати, говорити,

діяти. Анатолій Дністровий із натуралістичною екстремальністю й енергетичністю зобразив той шар буття — характери, звичаї, інстинкти, потреби, що належить до площини люмпен-маргіналів. Його персонажі — ті, до кого раніше докладали характеристику «босота», а нині називають напівкриміналами й місцевими авторитетами, — змальовані зорво й немовби ізсередини. Він передав не просто нерв їхньої сутності, психіку й ментальні цінності їхніх натур, а значно більше — внутрішню температуру їхнього буття, що билося експресивно, палко, гаряче й не могло вибитися зі статусу «низів».

Роман Анатолія Дністрового, попри свою мовностилістичну колористичну, в своїй основі є абсолютно традиційним текстом, у якому відтворюється процес дорослішання — психології, свідомості, натури, про що, власне, споконвічно повістує уся світова література.

Дорослішають ество Толяна, Рині, Бодьо Машталіра, Ляні. Дорослішають проблеми й конфлікти, що супроводжують персонажів роману, висвітлюючи й оприявнюючи трагічні сторони життя. «Пацики» втрачають своїх приятелів — Юру Пижа й Борю Гебельса. Ускладнюються їхні стосунки з ріднею (колізії «Толян — матір», «Толян — вітчим»), між собою (Толян — Павло Григорович, «пацики» — Коновал), з коханими й тими, хто їх кохає (Толян — Ляня, Риня — Іра Капуста, Риня — Інґрід). Світ відкривається для них хоча й не надто глибоко, але вельми драматично, залишаючи в душі болючі синці, що ниють і не проходять. Усталені стосунки, зв'язки, почуття розпадаються, травмуючи або деформуючи юні душі. Коло тих, хто залишається «своїм», у «Пациках», як і в житті, звужується.

Ці відчуття внутрішньої дисгармонії, дискомфорту, відчуття того, що немає і не може існувати нічого сталого, незмінного, що все минає і рано чи пізно завершується, посилюються в частині другій — «Четверо, двоє, один», де дорослішання (особливо у прикінцевих реаліях тексту) стає синонімом усамітнення. За концепцією тексту, життя привабливе й дорогоцінне своєю правдивою безжальністю, з якою людській свідомості так важко змиритися.

Достовірність, натурність, відвертість не тільки увиразнюють харизматику «Пациків», а й утворюють зону естетичних ініціатив Анатолія Дністрового, який у цьому тексті явив суто

чоловічу стилістику — жорстку, рельєфну, стриману й водночас пристрасну, незавантаженою надмірними порціями психологічних екскурсів.

Дози й «ломка» психологізму відчутно посилюються у романі «Патетичний блуд», що його написано як хронологічне продовження, як сиквел «Пациків», оскільки провідним персонажем цього тексту є колишній «пацик», який виступає під іменем Віталіка, який теж, до речі, з Тернополя і який навчається в університеті. Це, між іншим, як мінімум оригінально — «пацик», що навчається на історико-філологічному факультеті; звучить не банально, з розряду життєво-смыслових парадоксів. Схоже, побут, ментальність і мовна колористика «руху пациків» — поки найвиразніший і найпомітніший внесок Анатолія Дністрового в живе лоно української літератури.

І через цей же внесок починає прогальмовувати його художній розвій, позаяк у «Патетичному блуді» нічого власне нового (на рівні композиції, організації оповіді, сюжетики, мови) порівняно з «Пациками» не міститься.

Сиквел — це завжди тест-виклик, заснований на утвердженні власної «я»-потужності, «я»-спроможності; це крок-ризик, що відтілює як сильні, так і вразливі зони митця; це приємна небезпека, що гарантує увагу до мистецького продукту й водночас може критично позначитися на його сприйнятті.

«Пацики» заявили рівень, планку, подолати які Анатолію Дністровому в «Патетичному блуді» не вдалося. Навіть не зважаючи на акцентуацію психологічної сюжетики й рефлексійних начал, які, втім, також своїми витокami мають психосферу попереднього романного тексту. В «Патетичному блуді» прозаїк, як не намагався (особливо в двох перших частинах), не вийшов за межі й наративний формат «Пациків», де були викладені й виписані основні колізії-мотиви, колізії-почуття, колізії-ракурси. І якщо ця ж доля спікатиме й наступні прозові тексти Дністрового, то вони можуть стати більш або менш оригінальними варіаціями на теми, що з найпредметнішою гостротою були виражені у його найсильнішому творі.

У «Патетичному блуді» більше текстового місця відводиться асоціаціям і рефлексіям, звучать акорди і тональності філософування, що воно оздоблене символічною дзен-екзотикою — силуетом Далай-лами, образом-мотивом Тибету. В цьому тексті

підсумовується й оформлюється концепція життя, що подається стисло та небагатослівно.

За дзен-концепцією «Патетичного блюду» (а також усієї трилогії), життя є нелогічним, позараціональним, імпульсивно-стихійним; у ньому все відбувається не так, як хочеться, а так, як відбувається; можна хотіти й прагнути його зрозуміти, але це зайве, позаяк чи можливо збагнути те, що за своєю природою не піддається аналізу; його ліпше сприймати таким, яким воно являється, не намагаючись штучно і наївно змінити; логіка життя у тому, що насправді немає і, вочевидь, не може бути ніякої логіки.

Персонаж-оповідач «Патетичного блюду» більш заглиблений у себе та свої взаємини із навколишнім світом, ніж провідні персонажі «Пациків» і «Міста уповільненої дії». Незважаючи на свою сексуальну енергетичність (а, можливо, якраз навпаки — саме тому) він схильний до духовного самопошуку, до медитацій, що розвиваються у річищі аксіологічних формул «бо все, що має статися, станеться саме по собі, незалежно від наших вчинків і помислів», «все, що народилося на землі, — належить землі, а тому є природним», «треба не боятися давати і не боятися просити», «цей безмежний і прекрасний світ уяви якраз і постає тією можливістю нашої свободи, що не здатна відбутися і розкритися в реальному». Секс стимулює думання, витончує психіку, поглиблює драматичні виміри самосвідомості.

Анатолій Дністровий — це митець із неабиякими прозовими ресурсами. Саме з прозовими, позаяк поетичні тексти навряд чи варто зараховувати до найцікавіших граней його діяльності. У нього є тяжіння до психологічної гостроти, мисленнєвої самодостатності, стильової акцентованості. Він поціновує концептуальну і композиційну розкутість, невимушеність, природність. Він почувається вільно й зосереджено, коли ретранслює те, що переживає і знає кожною нервовою клітиною. Він прагне писати так, щоб передати те, що Василь Герасим'юк називає «магмою існування».

Він схожий на боксера-важковаговика, який намагається вкласти усю свою силу, енергетику, потенцію в кожен удар-слово; який, окрім цього, працює ще й над технікою ведення бою-діалогу, вдосконалюючи і шліфуючи навички «технаря»; від якого завжди варто очікувати руху, комбінації, дії-тексту, що може помітно змінити або й перевернути ситуацію на рингу літератури.

Діагностування художніх містків і каналів у триптиху романів Анатолія Дністрового доречно завершити образним узагальненням, що «Місто уповільненої дії» — це як бурхлива й потужна ріка, у якій перехрещуються кілька стрімких потоків. Один із них вилився у «Пациків», інший — у «Патетичний блуд». Щоправда, цю тезу можна висловити й інакше: «Пацики» і «Патетичний блуд» — це, безперечно, спадкоємні й генетичні тексти щодо «Міста уповільненої дії». Не дивно ж, що в них порівняно з першим текстом трапляються самоповтори (на рівні деталей, реалій, художньо-образних прийомів).

Хоча є підстави повернути думку й іншою гранню: Анатолій Дністровий не спрямував свою небуденну прозову мисль на те, щоб обійтися без самоповторів, які уніфікують і навіть стандартизують художньо-композиційні реалії усіх трьох романів, послаблюючи враження від них.

Анатолія Дністрового, як й інших сучасних за духом і словом письменників, цікавить живе, неприбране, неприкаєне життя. Він здійснює інвестування реального життя, взятого в усій своїй непривабливості, абсурдності, вибуховості, строкатості, брутальній поліфонічності, в українську літературну свідомість.

Своїми прозовими текстами Анатолій Дністровий доводить, що насправді література починається там, де закінчуються установлені уявлення про неї.

ІЗДРИК-ГЕЙМ. РЕІНКАРНАЦІЯ ОБРАЗІВ

Іздрик, поза усяких сумнівів, є канонічним (але не канонізованим, що тільки додає йому рейтингових балів) інтелектуалом, який працює із текстом так, щоби приховати свою інтелектуальну сутність за власною ж образною інтелектуальністю. І зазвичай це йому невиправно (непідробно, невід'ємно, невгамовно) вдається. Кажучи в інакший спосіб, Іздрик працює у річищі латентно інтелектуальної прози, і чим його текстові рефлексії латентніші, тим його стиль інтелектуальніший.

Вдало закамуфльованою інтелектуальністю оздоблена й Іздрикова книжка «АМтм» (Львів: Кальварія, 2005), що визначенням свого жанру містить традиційну (і не лише для літературного сьогодення) позначку — «новели». І саме це є найнепереконливішою, найуразливішою і, ймовірно, найневмотивованішою регалією цієї книжки, оскільки те, що подається як «новела/ новели», насправді зберігає переважно позірну схожість із цією жанровою формою.

«АМтм» — це цілковито сучасний роман, поданий у структурі невеличких або порівняно невеликих текстів, що вони виявляють між собою щільну, енігматичну й парадоксальну спорідненість і дуже нагадують пазли, з яких складається загальний (він же і конкретний) текстовий візерунок. А сам процес викладання усього роману-проекту надто асоціюється з відшукуванням, варіюванням, розкладанням складників-пазлів, що ними заповнюються «вільні» місця й фрагменти, стимулюючи уяву, фантазію до продовження цього розкладання.

Це ще один різновид, симбіоз роману-гри, в якому аура художності забезпечується активізацією інтелектуальних начал, які, у свою чергу, беззаперечно і безпосередньо пов'язані з ігровими візіями. Утім, цю тезу-інтенцію можна викласти (не виключаються як буквальный, так і метафоричний смисли) й у дещо іншій редакції, у сенсі, що це черговий симбіоз, різновид роману-гри, де аура художності уможливується завдяки активізації ігрових візій, що вони, в свою чергу, підтримуються і зумовлюються інтелектуальною енергетикою.

І це також цілком по-Іздриковому, позаяк версійність і взаємозамінність (або хоча б віртуальна можливість такої взаємозамінності) текстуальних реалій — одна з його естетичних «фішок».

«АМтм» як роман-пазл ретранслює одну з найдостойніших особливостей Іздрикової прози — презентацію деталі, ситуації, сцени з їхнім продовженням-актуалізацією в різних мініпазлах, які із старанною акуратністю викладають три розділи (відповідно «Персоналії і персонажі», «Апарати і механізми» та «Ритуали/архетипи/ артефакти»). При цьому начебто непомітно, проте відчутно змінюється кут (ракурс, аспект) зору, й унаслідок один і той же штрих (момент, епізод) у пазлі-романі не тільки набуває статусу мандруючого, такого собі (водночас) паломника й заручника фантазії, але й висвічується під різними контекстовими софітами, абсорбуючи риси та якості персонажу, механізму, а також ритуалу, архетипу, артефакту цієї оповіді-розповіді.

Так, у дебютному мініпазлі «Гвинтові сходи», що, ясна річ, слугує своєрідною аркою (а разом із тим пасткою-запрошенням) до Іздрикового неназваного роману (бо сам автор свій текст так не називає), прописані реалії, що позначені характеристиками й іменами «нотатник, бритва, Загір», «сіамські близнючки Полі-Ксена/ Полі з Ксеною», «почвари», «фігура «п'кна смртічка», «купель», «кульки», «натерти паркет у помешканні Наталки й Ростика» і які згодом оживляються-реставруються в інших мініпазлах лабіринту під назвою «АМтм». Іздрик із любов'ю вмілого картяра тусує ці та інші реалії, дістаючи й викладаючи ті з них, що дають йому змогу природно грати в повторюваність текстових позначок, знаків, символів.

Окрім цього, перший мінітекст приховує/ переховує ще й такі образи-реалії, що вони невдовзі (або і «вдовзі») недвозначно

переростають свій вихідний масштаб і виокремлюються у самостійні невеликі пазли, зосереджуючи у собі на якийсь час інтригу розповіді-оповіді.

Це «гігантський білий арктичний вовк, прохромлений відповідних розмірів дерев'яним мечем», який стає фабульним фокусом у «Арктичних снах» (розділ перший); «надлишкові деталі», хоча, звісно, ніякі вони не надлишкові й значно більші, ніж деталі, саме через що й утворюють текст із однойменною назвою — «Надлишкові деталі» (розділ другий); «модерний павільйон», що обертається сексуально-кінематографічними, точніше, сексуальними, а тому й по-кінематографічному відзнятими сценами у «Павільйоні» (також розділ другий); «поїзд», що стає місцем дії (діалогів, секседнання, знову діалогів) у передостанньому автономному сюжеті — «Поїзд утікачів» (розділ третій). Отже, Іздрік-гейм продовжується.

Узагалі перші мініпазли позначені місією набору фактажно-образного інструментарію, яким надалі турботливо й заповзято, з примхливими додатковими візерунками, викладатиметься текстова канва «АМтм», а інтелектуальність Іздрикової прози передовсім виражається в архітектонічній винахідливості (дотепності-неочікуваності-провокативності), в мисленні «надлишковими» мікрообразами, сценами, мінісюжетами (які насправді утворюють текстово-фабульні основи/ засади/ підвалини), у привабливій аурності абсурду (що ґрунтується на дотичності й пов'язаності з композиційною винахідливістю та «надлишковою» образністю).

Ще однією формою реінкарнації образів (а разом із цим і виявом інтелект-архітектури всього тексту) став принцип пере-зображення/ пере-розповіді окремих сцен «АМтм», або подвійного, потрійного (тощо) викладу однієї і тієї ж реалії, одного і того ж епізоду у відмінних ракурсах та смислових інтерпретаціях. Тому й виходить, що при всій зовнішній подієвій розписаності роман цікавий не тим, що у ньому відбувається, а з-міщенням/ пере-міщенням/ за-міщенням зору чи зорової комбінації. (А його творець постає — не буду говорити «великим», щось у цьому визначенні є ортодоксально принизливе, неживе, а скажу інакше — вельми майстерним комбінатором у лоні сканвордів української літератури).

Найхаризматичніше це простежується у лейтмотивній історії з потраплянням до загадково-чудернацького мікросоціуму, що

завдяки вибагливій волі автора знаходиться «серед степу широко-го» (так, курсивом, виділено в Іздрика, із підкресленим натяком на класика) і який (цей соціум) спочатку потрактовується «слав-нозвісним, легендарним і напівміфічним Монастирем Ідіотів, потрапити до якого мріє в глибині серця кожен адепт суспільної адаптації, а разом симпатик Догми» («Ідіоти», розділ третій), потім як «реабілітаційний центр для контужених, хоча терапія (автопси-хотерапія, уточнімо) стосувалася не так наслідків контузії, як астенічного синдрому», а потім і зовсім у душі фантазмагорійно-абсурдового нарративу як «концтабір для лунатиків-буддистів, яких спеціальна комісія виловлювала з лав призовників, здійснюючи контрольні рейди нічними казармами» («Поїзд утікачів», теж третій розділ). Іздрик натхненно версіює одні й ті ж стрижневі штрихи, образи, ситуації, позаяк це версіювання стимулює-породжує систему концентричних кіл, на яких заснована уся конструкція художнього абсурду, що має своїм ім'ям «АМтм».

Абсурдність та абсурдизм — найпривабливіші родимки Іздрикового роману. Всі інші органічні конструенти існують для того, щоб виник, утворився, поширився й остаточно переміг цей невиправний абсурдний текстогенез.

Фантазування й моделювання художнього абсурду є головною та визначальною територією літературної (отже, і письменницької) свободи Іздрика. Мислити для нього означає абсурдувати. Абсурдувати текст із багатьма відтінками його реалій. Абсурд не варто ідентифікувати з метафорою та метафоризацією, це абсолютно інший мисленневий вимір. Абсурд у текстовій феноменології «АМтм» вартісний сам по собі й не потребує зв'язаності/пов'язаності з іншими художніми величинами. Хоча Іздрик і не проти того, щоби для макета (і макетування) абсурдистських картин залучати елементи традиційної тропіки (епітети, порівняння, метафори), що вони у його подачі, безумовно, набирають як-що не абсурдових, то принаймні дисонансових фарб.

Іздрик узагалі дуже вишукано відчуває поетику дисонансу, що його він поступово адаптує до ефекту асонансового звучання. Це помітно вже на рівні персонажних імен — Езра, Окрю Іржон, Аліція Бобик, Діл Дзюпін, Бал-Діл, Оркі, Евка, які настільки зрощуються із гротескною, химерною, бутафорською, фантазмагорійною тональністю роману, що починають сприйматися як єдино вірогідні для його немислимо строкатої аури.

І реченнєві партії у мініпазлі «Партія», у якому навіюються химерно-примарні картини/ видіння/ асоціації, пов'язані з фактом шахового поєдинку чи, радше, достеменною шаховою битви, — отже, реченнєві комбінації штибу «На моєму боці все ще тримали оборону зондер-команди хрестоносців, та звабний привид всюди-суще-невгамовної Евки виникав то тут, то там, вносячи сум'яття в і без того не надто стрункі лицарські ряди» або «Останній мій резидент — орк Оркі також провалив підривну операцію і тепер сидів у карпатських кущах приватним переслідувачем, а шеренги суперника, підбадьорювані мажорним голоском Лілі Марлен (клятий імам використовував концертні гучномовці), підступали щораз ближче до моїх шпитальних стін» — не просто уявити органічними з іншими, більш тривіальними (стереотиповими, банальними) іменами-персонами, оскільки Іздрик універсально відчуває колористику і мелодійну ритмічність абсурдної нарації.

Незайве додати й те, що окремі виразні деталі (ясна річ, контрадлишкові), які містяться у другому текстовому фрагменті, неприховано відреставровані з попередніх мініпазлів, таких як «Приватний переслідувач», «Анатомія Марлен», «Шпиталь-transporter». Іздрик не тільки продовжує складати розгорнутий пазловий малюнок, але й наголошує на тому, що насамперед грає у його складання, позаяк що ж вийде із цього складання, його значно менше цікавить, ніж сам процес.

Він розроблює і декларує принцип, який Світлана Матвієнко в асоціативному есеї-післямові вдало іменує грою гри, а його проза виявляє якості процесуального дійства, видовищного насамперед своїми внутрішніми якостями і так само внутрішньо самодостатнього, чимось аналогічного з тим, що описано у мініпазлі «High technology» (одному з найоригінальніших і найфантазійніших у «АМтм»), де апарат, «віддалено схожий на кубик Рубика», у цілком самочинний спосіб спроможний як розгортати, так і вбирати у себе уявну дійсність (це може бути потрактовано як метафора Іздрикового способу художнього думання).

Іздрик прибирає на себе мантию абсурдиста тому, що він є ловцем часу. Він із витонченою і парадоксальною чутливістю сприймає час та зміни у його естві, зміни у персональному й персональному складі часу (розділ перший, нагадаю, звучить цілком «протосимволічно» — «Персони і персонажі»), у його ментальному устрої та невидимій композиції (розділ другий нічим у цьому сенсі

не поступається першому — «Апарати й механізми»), у його не-домовлених ритуалах, загадкових архетипах, поліінтерпретаційних артефактах (тут, як уже відомо, прописано ім'я заключного розділу).

Час у мініпазлах Іздрика є гнучким, лабільним, перемінним і водночас атракційним своєю абсурдною переконливістю, як у «Пісочниці», де у початкових сценах фігурує «двійко хлопчаків приблизно 5-річного віку й гралося в пасочки», які наприкінці перетворюються на «двох озброєних чоловіків», біля яких «ще один лежав із бойовою гранатою в роті замість кляпу». Час і часова ситуація, доведені в Іздрикових реаліях до абсурду, не виглядають абсурдними, вони виглядають часовою ситуацією і часом, у якому виділені, виокремлені, відтінені абсурдні конструенти.

Час в інтерпретації Іздрика є не тільки зовнішньою, а й внутрішньою, можливо, навіть насамперед внутрішньою категорією. Іздрик узагалі майже сенсуально відчуває внутрішній інтер'єр часу, а зовнішня абсурдність його текстів — конденсоване оприявлення цього інтер'єру. У цьому внутрішньому інтер'єрі багато залежить від сприйняття, а сприйняття часу (і часопростору) за Іздриком позбавлене логічних зв'язків-містків-переходів.

Його внутрішній час непрояснений, ситуативний, мозаїчний; він примарний, ілюзорний, примхливий; у ньому переважають подрібненість, парціальність, локальність; він спонтанний, свавільний, суб'єктивний, а також розмірений, екстатичний, вибуховий;

Його внутрішній час сприймається/ спостерігається/ відрефлексовується як мінімум двома «інстанціями» — «я» і «не-я», або «я» і «контр-я» (хоча Іздрик, звісно, не окреслює скільки-небудь визначених меж поміж «я», «не-я» і «контр-я», віддаючи цю справу на розумову поталу читачеві-співабсурдистові);

у його внутрішньому часові можна спробувати щось систематизувати й розібратися, проте інтелектуальніше до кінця ці спроби не доводити, позаяк абсурдистська поетика Іздрика не передбачає постачання усіх необхідних для реставрації компонентів.

Одне слово, його внутрішній час відверто незавершений, оскільки викладений неповністю, точніше, недозавершений і недовикладений, а це вже ознака ґрунтовного, філософського ставлення як до тексту з усіма його реаліями-персонажами, механі-

мами-артефактами, канонами-ритуалами, так і до того, що в ньому не відбувається.

Іздрик, як й Олександр Ірванець та Лесь Подерв'янський, цілком заслуговує на те, щоб бути зарахованим до сонму головних абсурдменів найактуальнішої української літератури, записаним до кондуїту її канонічних абсурдистів. Канонічних, але не канонізованих. І це тільки додає йому естетичного шарму, оскільки у нашій свідомості те, що підлягає канонізації, перестає бути каноном, а отже, й мистецтвом.

І як кожен достеменний та незворотній абсурдист, Іздрик повністю не вивільнюється від пут і тенет не-абсурдизму, бо якщо його, не-абсурдизму, не буде, не стане й самого абсурду із його хронічно привабливим «-ізмом». І тому свій роман-пазл із так само романно-пазловою назвою «АМтм» він завершує не без урахування традицій, за однією з яких у прикінцевих реаліях мають бути так чи інакше (або тільки так і не інакше) згадані/ зіткнені/ зведені усі основні персони, персонажі, а також апарати й механізми їхнього явлення та функціонування, подані крізь призматику любих письменникові (себто класично абсурдових) ритуалів, артефактів, архетипів.

Що і робить Іздрик у останньому мініпазлі «Третина вод, третина слів, третина кімнат». Нагадуючи про те, що кожен абсурд, тим паче художнього ґатунку-виміру-обширу, є логічним. Логічним завершенням того, що до фінальних акордів оприявнювалося/ розвивалося/ творилося у плині романного дійства-видовища. Виконаного у кольорах неоабсурдистської поетики, в шати якої — безперечно — й одягнена фактура його (поки що) останнього роману-пазлу.

І тому замість завершально-підсумкового (й надуживаного) «Амінь» можна мовити гнучкіше, сучасніше і стильніше, урешті, можна мовити брендовіше:

— «АМтм».

**ПЕРЕФОРМАТУВАННЯ СЛОВА.
ТЕАТРАЛЬНИЙ «АНТИТЕАТР»
ЛЕСЯ ПОДЕРВ'ЯНСЬКОГО**

...Отже, Лесь Подерв'янський: те, що виникло як форма в іпостасі естетичного нонконформізму, нині стало справжньою класикою жанру і рівневою художньою планкою. «Річище Подерв'янського» виявилось настільки привабливим і сучасним, що до нього з різних мотивацій (мотивів, причин, обставин) тими чи іншими гранями долучилися практично усі, хто перебуває у фокусі літературної уваги (погляду, зору, аналізу) на початку XXI століття — і Загребельний, і Забужко, й Андрухович, і Покальчук, й Іздрик, і Винничук, й Ірванець, і тим паче Дністровий та Жадан.

Подерв'янський виявився одним із достеменних законодавців художньо-образної моди і, безперечно, співконструктором нинішніх літературних тенденцій. Його партію в загальному оркестрі літпроцесу відчутно посилсила акція, здійснена харківським «Фоліо», що вона втілилася в антологічній тетралогії збірок «Герой нашого часу» й «Павлік Морозов» (обидві — 2005), «Гамлет» і «Король Літр» (обидві — 2006), до яких увійшли п'єси, прозові твори та есеїстика.

Епічний задум цього проекту, який об'єктивно може бути сприйнятий як утвердження Подерв'янського та його текстів у статусі узусу, дає підстави для того, щоб поставити зовсім не риторичне питання: а що ж він, власне, зробив для естетики, що йому приділено стільки видавничої (та й не тільки видавничої) уваги?

Відповідь, цілком вірогідно, може бути такою: він здійснив *переформатування* слова.

Лесь Подерв'янський зробив основним матеріалом-інструментарієм своїх текстів неканонічну або, точніше, позаканонічну мову — себто таку, що не підпадала під означення «літературна», таку, що її традиційно охрещували слоганом «мова вулиці», таку, що вражала й шокувала заниженістю своєї образності й експресивності. Він почав шукати й творити «літературу», вийшовши за межі літератури й літературності.

Лесь Подерв'янський подав гранично строкату, як реальне життя-буття, мовну й мовленнєву, тональну й інтонаційну реальність. У його текстах переважає фонічно оформлене слово (звідси — графіка, що максимально наближена до його звучання). У мініп'есах від Подерв'янського розкошує і переливається ледь не усіма своїми фарбами «низький штиль» — просторічний, повсякденний, брутальний. Драматург зазвичай грає у примітивізм, до чого нерідко вдаються особистості із надзвичайно витонченим і розвиненим духовно-психічним світом, розуміючи, що грати в інтелектуалізм — справа значно наївніша й за своєю суттю примітивніша. Його мова, стиль і спосіб думання у своїй основі тримаються на «профольклорних» джерелах, позаяк саме у пластах фольклору містяться витоки заниженої поетики із притаманними їй пародійністю, іронічністю й самоіронічністю. Він працює у ніші, що її колись влучно назвали «сміховою культурою» і яка є одвічним постачальником непересічних мистецьких ідей, принципів, величин. Він зробив своїм визначальним аксіологічним кредо «не-естетику», а заодно програмою, еталоном, брендом.

Лесь Подерв'янський переформатував художню свідомість, принаймні в українському літературному вимірі. До речі, не випадковим виглядає і те, що саме поняття — переформатування (подам його структурніше: пере-фор-мат-ування) — містить компонент «мат»/«пере-мат». Що ж, і в цьому випадку без «мату» не обійшлося.

Антологія-тетралогія Подерв'янського якщо не змінює, то принаймні трансформує уявлення про літературу й літ-творчість (так і хочеться сказати «літртворчість», пам'ятаючи, що в його драматичних анналах є текст під назвою «Король Літр»). Він ініціює сприйняття тексту (ясна річ — художнього) як свідомої та концептуальної умовності. Він відійшов від буквального

співвіднесення тексту із життям та життєвими реаліями. Він постійно закцентовує думку-імпульс на тому, що текстові реалії є площиною виключно умовною — себто такою, що існують передовсім у мові й не обов'язково виходять за межі мови.

Й не варто їх на щось (або на когось) прямо екстраполювати, поширювати, проектувати. Хоча, безумовно, вони не виключають асоціативності й суб'єктивної знакової інтерпретації. Подерв'янський запропонував читачеві (й глядачеві, що, власне, одне й те саме, оскільки будь-який читач завше є «внутрішнім» глядачем) макротезу про текст як про фантазію й фантазування, які, між іншим, можуть і не нести ніякого «смислу».

Лесь Подерв'янський продовжує справу, якою завжди переймалися митці-реформатори, — ліквідує межі й уявлення про межі в царині літератури, мистецтва. Він фактично оголошує межі непристойним анахронізмом і головним гальмом літературного поступу, відводячи їм (межам) місце найвіддаленішої периферії у мистецькій свідомості. Він проголошує, що абсолютно усе може і має право стати предметом та об'єктом тексту. Він утверджує, що не існують і ніколи не існували реалії, які не можуть увійти до складу художньої території. Він проповідує тезу про те, що заземлено-побутове, заземлено-натуралістичне начало є так само урівненим у правах, як і, скажімо, гротескно-фантастичне, а також що небуденною естетичною «фішкою» є поєднання цих начал у драматичній побудові.

Тексти від Лєся Подерв'янського бувають інтеркультурністю, поданою, звичайно ж, у заниженому й іронічному вимірі. Ця інтеркультурність прозора вгадується вже у назвах його текстів — «Герой нашого часу» (повісті перша й друга), «Место зустрічі ізменіть ніззя, б...!», «Нірвана, або Альзо шпрых Заратустра», «Хвороба Івасика», «Данко», «Король Літр», «Гамлет, або Феномен датського кацапізму», «Казка про репку, або Х... не ясно», «Кам'яний Д...б» (із підзаголовком «п'єса про Дон Жуана»). Драматург свідомо викликає у свідомості читача/ глядача образи першооснов своїх текстів, створюючи власні варіації, фантазії, картинки на мотив того, що існує як національна й світова класика.

«Перелицювання» літературних брендів — справа, між іншим, досить і давно поширена, й у цьому сенсі, як це не парадоксально звучить, Подерв'янський виступає цілковитим

традиціоналістом, а «річище Подерв'янського» виявляє свою дотичність до того, що, прикладом, величають «традиціями Котляревського».

Інтеркультурність «засвідчується» і на рівні «дійвоособних» позначок — таких, як Зігмунд Фрейд, Роже Гароді, Мічурін, Макаренко, Дон Жуан, Аеліта та ін. Подерв'янський постійно актуалізує постаті й образи, що набули загальновідомого символічного звучання. В оригінальному тексті «П'ять хвилин на роздуми», який має своїм визначенням «п'еса без дійових осіб» і складається з ремаркових коментарів-характеристик, драматург, обходячись «без дійових осіб», удається до персонажних емблемок, у ролі яких з'являються Сталін, Маленков, Каганович, Ворошилов, Будьонний, Хрущов, Берія «і інші — всього дванадцять штук».

Особливо тісно інтеркультурним реаліям у тексті «Восточна мозаїка», де фігурує справжня мозаїка реальних і віртуальних постатей — Хотабич, Аладін, Шаміль, Насреддін, Сіндбад, Мао Цзе Дун, Шехерезада, що тільки посилює ефект умовності дійства, яке відбувається у п'есі. Драматург зовсім і не проти того, щоб принагідно натуралізувати своїх персонажів та наділити їх слов'янськими, а то й безпрограшно українськими клейнодами («Гамлет красиво підперезаний вузьким шкіряним пояском», «Дон Жуан гарно вбраний в стрій чорношличного гайдамаки — на ньому нова прекрасна свитка, жупан і шапка з барана»).

Лесь Подерв'янський не тільки не приховує, а й демонстративно підкреслює вторинність своїх текстів, виставляючи й обставляючи це як незамінну і художньодаїчну якість. Його п'еси складаються з конструентів і конструктів, що входять до складу інших текстів, і насамперед із прямих ремінісценцій.

Ремінісценціями у Подерв'янського виступають поширені формули, що набули статусу й ореолу кітчю, перейшли у розряд «масової культури» і тому звучать із підкресленою іронічністю й пародійністю. У тексті «День колгоспника» радіола Аеліта постійно «кричить» або «кричить дурним голосом», вигукуючи кітчеві рядки недавнього минулого: «Я люблю тебе, життя, і хочу, шоби лучче ти стала!», «В житті многа забот, а затем тішина на рассвете!» і, звичайно ж, «Я люблю тебя, жизнь, и надеюсь, шо ето взаимно!». Й усе це відбувається на тлі колоритних (завдяки своїй абсурдності) малюнків, що зображуються у ній.

Вторинність окремих реплік, реалій відчутно освіжається іронічно-гротескним освітленням, у якому вони постають, а самі ці репліки/ реалії виконують функції доволі пікантного кетчупу, необхідного для надання драматичній страві привабливої гостроти.

Усією своєю текстовою поведінкою Подерв'янський маніфестує «нелітературність» своєї драматургії або, радше, своїх драматичних текстів. Проте це не заважає йому успішно використовувати популярні й майже класичні літературні прийоми, одним із яких є використання лейтмотивних конструкцій — реплік і ремарок. Крізь текст «Йоко та самураї» лейтмотивом проходить ремаркова фраза «з сікури на нього меланхолійно осипаються квіточки», піддаючись незначним і несуттєвим варіаціям. Вона зустрічається у перших дійових реаліях, а також підсумовує цей текст, будучи заключною в ньому.

Подерв'янський, незважаючи на всю свою естетичну альтернативність, досить ретельно працює над мовою та архітектурою текстів, домагаючись їхньої соковитості, компактності й ефекту завершеності. Ще одним суто літературним прийомом, до якого вдається драматург, є використання виразного, зовсім не формального фіналу, що являється у формі смаковитої репліки або відточеної ремаркової картинки.

Лесь Подерв'янський, не тільки не прагнучи, а й, мабуть, у найжахливіших снах не передбачаючи, що може потрапити до номінації-кваліфікації «майстрів слова», таки до неї потрапив. Причому актуалізую цей слоган-штапм без будь-якої іронії. У його текстах стільки самобутніх, тонких і метафоричних слововживань, стільки дотепних, влучних, випестуваних і просто раритетних вербальних означень, ситуацій, що вже тільки це може слугувати підґрунтям, скажімо, для лінгвістичних, лінгвостилістичних чи лінгвоасоціативних студій.

Його драматургія читається як якісна своєю щільністю проза, в якій зазвичай кожне слово проникливо відчуває свої місце й роль у загальній текстуальній композиції. І навіть як самобутній варіант поезії, що вона прикметна заниженим ліризмом і гротескною образністю.

Подерв'янський-драматург відчуває багатючий потенціал і контекст слова, навколо чого, власне, й обертаються його художньо-творчі інтенції. Він вижимає із слова усі соки, усі експресивні

кондиції, усю разючу й епатажну сенсовість. Образно-метафоричні нюанси й нюансування слова з особливою рельєфністю засвідчують себе у його ремарках (у яких виділені місця зроблені мною — Я.Г.): «**Чути розбещені крики морських птахів**» («Гамлет»), «хата Свирида Опанасовича — **забацане місце, куди рідко ступа культура**», «інколи, в **ритмічному** оскаженінні, з диким завиванням і карканням, мимо вікна проносяться зграї ворон, **крилатих клопів і летючих пацюків**» («Казка про репку»), «на сцені стоїть **гидко** розкрашений кіоск з продавцем внутрі...», «мимо кіоска швидко проносяться все нові і нові **орди** любителів масла», «згинаючись під маслом, проходить підрозділ виховательок дитячого садка» («Д...я масла»), «зникає в темній **паці** товарного вагону» («П...д»), «на абсолютно темній сцені посередині стирчать двері, **убого** підсвічені рампою», «двері падають і вся сцена заливається **життєрадісним** сонячним світлом» («Свобода»), «вони безвозвратно зникають в **жерновах** життя», «поринає у **супільнонародноважливу** працю» («Сказ»), «на них з усіх боків повзе **англійський туман** смог», «посередині стирчить трон, схожий на Київський торт» («Король Літр»).

Тропєичні ресурси слова з енергетичною молодечістю, іронічною колористикою й малярською виразністю також виблискують у його короткій прозі й так само короткій есеїстиці (виділені місця знову зроблені мною — Я.Г.): «Рагулі вважали себе національно свідомими: кожен тримав в кишені свою **поміркувану та конформістську** дулю», «навіть непрофесійному оку був помітний **гидотний** рівень всіх цих численних фресок, вітражів і мозаїк, де шаровари роздувалися, **як пухлини**, а їх власники вусами підмітали підлогу», «Федір сявав на цьому сірому тлі, **як тропічний птах з Нової Гвінеї серед зграї ворон**», «Борис Іванович був мовчазний і загадковий, **як герої Байрона...**» («Подя, заходь, бо проп'ю гроші. Федір»).

А фрази на кшталт «Здавалося, що Федір почистив цивілізацію кінця двадцятого сторіччя, як рибу, тіло якої викинув на смітник, а лускою прикрасив своє житло» чи «Спонтанність дійства і його безкомпромісність висікали небесну електрику» («Подя, заходь, бо проп'ю гроші. Федір»), що більше асоціюються з вибагливо спресованими образними комбінаціями, підкреслюють усебічність, універсальність, усеохопність метафорики у потрактуванні Леся Подєрв'янського, який цілком вправно володіє

і технікою свідомо ускладнених, емно розгорнутих асоціативних рядів/ проекцій/ картин.

Подерв'янський-метафорист, тропейст, як і Подерв'янський-брутальнотворець, у своїй основі виявляє очевидну романтичну і романтичнодайну сутність, що старанно закамуфльована заниженими, просторічними й «ненормативними» мовноінтонаційними формами.

«Бубабізм» не варто ототожнювати лише з творчими акціями й не менш творчими текстами групи Бу-Ба-Бу, що вона, як майже усе творче, не проіснувала надто довго і вже зайняла своє прикметне місце в історії літературного шоу-параду. Кодекс «Бурлеск — Балаган — Буфонада» є універсальною ознакою та якістю літератури, а група Бу-Ба-Бу дала концентровану назву тому, без чого не зміг і не зможе обійтися літературний процес, позаяк феєрія та феєричність незмінно супроводжують розвій образно поданого слова.

Лесь Подерв'янський, разом із колишніми лідерами-учасниками Бу-Ба-Бу, безперечно очолюють реєстр фундаторів новітнього національного «бубабізму». І його збірка «Герой нашого часу», до якої увійшла низка відомих та резонансних драматичних текстів, узята вкупі з книжками «Павлик Морозов», «Гамлет» і «Король Літр», нагадує, що «бубабістів», як і «бубабізмотворців», в українській літературі відчутно більше, ніж це зазвичай вважається.

Усі дванадцять текстів, уміщені у збірці «Герой нашого часу», потверджують: те, що стосується Подерв'янського і його феномену (тезу, що Лесь Подерв'янський — явище наскрізь феноменальне й по-своєму унікальне, залишу без сумнівів), засновано якраз на бурлескові, балаганові й буфонаді та різних конфігураціях їхнього синтезу. А найрельєфнішим вираженням цього синтезу постає художній абсурдизм, логіка якого «керує» усіма родзинками, аксесуарами і реаліями його п'єс.

У текстах Подерв'янського немає сенсу шукати смислу, натяків на смисл або хоча б імітації смислу. (Так і хочеться узагальнити — бо він вищий за смисл). Навіть незважаючи на те, що вони можуть мати цілком брендові назви на кшталт «Герой нашого часу», як ті дві мініп'єси, що відкривають збірку, чи іменуватися у річищі більш-менш традиційно пристойної поетики, як, прикладом, тексти «Діана», «Йоги», «Нірвана, або Альзо шпрех

Заратустра», що її завершують. А коли ж він уводить у заголовок своїх п'єс гейзерні фарби і колорит «мату» («Место встrecчi iзменiть нiззя, б...!»), то немовби надсилає месидж: займатися пошуками смислу в них можна, це, ясна рiч, незаборонено, але навищо?..

П'єси Леся Подерв'янського — це виразні, смаковиті, дотепні картинки й сценки, що не містять і потенційно не можуть містити «другого плану»; що написані як самодостатні й невивагливі малюнки «чорного» й дуже «чорного» гумору; що відрізняються по-епатажному елементарною подієвою канвою, де по суті немає подій, а відбуваються лише сценічні й словесні рухи; що спричинені й народжені карнавалом гранично «живого слова», у якому, за авторською концепцією, беззастережно і беззаперечно переважає, володарює і господарює «мат»; це мініатюри, що, власне, і не є «п'єсами», позаяк належать до сфери «постановочних» текстів, інакше кажучи, текстів, «поставлених» за основними параметрами-критеріями драматичних і драматургічних творів.

За канонами бурлеску/ балагану/ буфонади, «герої» Подерв'янського подані у гротескно-пародійному освітленні й відверто заниженому вимірі. Автор іронізує як над своїми «дійовими особами», так і над поширеними уявленнями про те, якими вони мають бути. Він із неабиякою старанністю і послідовністю вибудовує «антидійсність», у якій правлять порядок абсурд й підкреслено одноманітне безглуздя. Він не тільки сприймає соціум і світ як нагромадження абсурду, а й сам із неприхованим смаком гранично абсурдизує свій уявлюваний світ і соціум, акцентуючи увагу на їхніх аномаліях та аномальності.

Якщо Лесь Подерв'янський подає «героя нашого часу», то ним виступає не просто тупуватий, а по-справжньому дебільний персонаж на ймення Савка, а біля нього постає ще дебільніший його «учень», якого автор називає Ахванасій («Герой нашого часу»); якщо нафантазовує навколотеатральні колізії, то для цього залучає не кого-небудь, а, як помічено в ремарках, «карліка Гришу Непейводу», «ліліпутів Васю і Петю Твердохлебових», «ідіотів-даунів Колю і Полю», «жінцину-коняку Любу Неїжмасло», «горбуна Льову Ковбасу», «юродиву старушку Ульяну Юхимівну Світисонечко» («Пацавата історія»); якщо звертається до «палати відділення щелепнолицевої хірургії по вулиці Зоологічній», то робить своїм дійовим лідером Василя Гнатовича, якого

характеризує майже історичними мірками: «вождь палати хворих, статечний мужик, схожий на Сталіна епохи підписання Ялтинської угоди» («Діана»). Узагалі його персонажі немовби усі з «вулиці Зоологічної» — настільки вони акцентуєвані й навіть зомбовані власною запрограмованістю, одновимірністю і патологічною виразністю.

Тексти Подерв'янського недвозначно засвідчують, що він ідентифікує себе як художника-абсурдиста, як митця, який вишукує і виокремлює, поетизує і романтизує абсурд, як письменника, який пречудово розуміє невиліковну привабливість семантики абсурду. Його абсурдистські п'єси — це завжди умовність, це конкретна умовність, це алогічна конкретна умовність, яка не піддається аналізу в загальноновживаному розумінні цього поняття.

Художній абсурд у його виконанні — це багатогранне й багатоліке, як навколишній світ, явище, і насамперед — порушення звичних та узвичаєних образно-логічних зв'язків, паралелей, містків. Чого тільки варта одна ремарка-спростування утрадиційного образу Мальвіни у п'єсі «Место зустрічі змінить ніззя, б...!», де вона подається під майже кодовою позначкою «дівушка з голубою волоснею».

Або не те що нелогічна, а позалогічна інтерпретація Фантомаса у тексті «Жан Маре та його друзі», в якому він постає як вірний «друг Жана Маре» і, за волею автора та законами жанру, спільно діє і так само спільно випиває у парі зі своїм «другом». Магнетична абсурдність вихідної колізії у тексті зумовлена тим, що Фантомас — це підкреслено умовний персонаж, а Жан Маре, як відомо, цілковито реальний актор, який до того ж зіграв Фантомаса і його опонента журналіста Фандора у знаменитому пригодницько-комедійному серіалі 1964 — 1966 років. Звична логіка відкидається як пройдений етап, узвичаєна логіка стає зайвою і рудиментною як останній непотріб. Шоу художнього абсурду продовжується.

Проте Подерв'янський відверто не задовольняється цим і йде далі: він прагне нагромадження немислимих і неможливих реалій, тягнє до ейфорії абсурду, до нагнітання какофонії, хаотичного безладу й безмірного хаосу, що врешті переходить у найвищий ступінь художньої абсурдизації, — у культивування «чорного абсурду», де змішується комічне й трагічне, фарсове й

трагікомічне, бурлескне й буфонадне, де повністю починають володарювати закони позараційного й ірраціонального, де виникає відчуття завершені фантазмагорії та фантазмагорійності того, що відбувається («Цікаві досліди», «Место зустрічі ізменїть ніззя, б...!»).

П'єси Леся Подерв'янського зазвичай прооркестровані нотами старанно організованого балагана. Чим виразніше балаганне начало — тим живіша, натуральніша, переконливіша сцена. Балаган для Подерв'янського — це апогей і апофеоз абсурду в усіх його образно-сценічних (експресивному, фабульному, концептуальному) виявах, це справжня естетична насолода, смакота і фієста, разом узяті, це майже наркотичний стан оприявнення нестримно-невпинної мистецької свободи. І, безумовно, це ідеальне, я б навіть сказав, гармонійне втілення абсурдності художніх ситуацій і рухів-подій навколо них.

Сягання ефекту балагана становить вершинні миттєвості ескізних п'єс Подерв'янського. В атмосфері усепоглинаючого балагана його персонажі почуваються найбільш вільно, щиро, невимушено й артистично. Балаганний екстаз — це їхнє ество, їхня природа, їхня квінтесенція. У стані загального й усеохопного балагана вони нарешті знаходять себе, органічно зливаючись із власною сутністю й оточуючим інтер'єром. «З ванни чути веселі звуки, издаваєміє Червоною Шапочкою. Хлопці гуляють. Не приймають участі в веселоцах тіки плачущий Незнайка, Мальвіна і Петрушка, мовчазний карлік у кепці. Мальвіна підходить до ридаючого Незнайки, і кладе йому руки на плечі, і пестить його... Незнайка, кайфуючи, що його пожаліли, з усією силою б'є головою в стіну і ридає ще голосніше», — «Место зустрічі ізменїть ніззя, б...!».

Синдром балагана та балаганного дійства у досить прозорий і прямолінійний спосіб виявляється в безкінечних бійках, у безпосередньому «ручному контакті», якими супроводжуються фабули текстів Леся Подерв'янського. Точніше сказати, одні персонажі в них б'ють інших (щоправда, для вираження цієї «реалії» використовується інша, значно колоритніша лексика), і виконують вони свою «місію» з якоюсь незабагненною фатальністю, невідворотністю, неначе охоплені магічно сліпим роком («Герой нашого часу», «Кацапи», «Жан Марє та його друзі»). Фізичне насильство компенсує відсутність реальної подієвості у текстах

Подерв'янського, який полюбляє зосереджуватися на акцентованій і концентрованій брутальності життя-буття.

Лесь Подерв'янський, у чому не виникає жодних сумнівів, — це художник-екстремал. Він поціновує і потребує відчуття художньо-естетичного ризику. Він нагадає пілота «Формули 1», який розганяє свого боліда до межових швидкостей і водночас з урівноваженою зацікавленістю спостерігає за тим, що ж, власне, з цього вийде. Він з екстремною загостреністю подає своїх персонажів та їхні порухи, вчинки. Він з екстремальною повнотою передає те, що називається їхнім «мовним портретом».

Він з екстрасміливістю експериментує в своїх фабулах і колізіях, текстових асоціаціях і проєкціях. Це, безумовно, експериментальний екстремал, або, якщо об'єднати, сконтамінувати ці два поняття, митець-експеримал, який витворив цілком контраверсійну драматичну культуру.

Підтверджуючи свій статус екстремального експериментатора, Лесь Подерв'янський шукає новацій і в жанровій сфері. Два свої тексти під назвою «Герой нашого часу», с'як-так прибрані у драматичні форми-атрибути, він величає «повість перша» і «повість друга», натякаючи на їхній епічний характер. Віршований текст «Пацавата історія», що постає елементарними пародійними римованими рядками, він характеризує не інакше, як «п'єса з театрального життя». Текст «Кацапи», хоча й позбавлений прямо вираженого жанрового означення, проте не обійшовся без іронічного підзаголовка у стилі «присвячується національному питанню», в якому при бажанні можна вгледіти недвозначний натяк на авторський формат драматичної публіцистики.

Компактна і по-досконалому абсурдна фантасмагорія «Цікаві досліди», що межує із симпатичним художнім маразмом, своїм підзаголовком має «п'єса для шкільного театру». (Хотілося б побачити її на шкільному кону: у виконанні учнів та вчителів, які фігурують серед її «дійових осіб», це, безумовно, було б неповторне й незабутнє видовище). Для лаконічного бурлескного ескізу під назвою «Іржик» обрано цілком серйозну жанрову дефініцію — «воєнно-патріотична п'єса». Узагалі так звані «жанрові пошуки», «жанрові моделі» — це для Подерв'янського те ж саме втілення бурлеску/ балагану/ буфонади, якими пройняті його текстові реалії.

У п'єсах-ескізах Леся Подерв'янського чимало сленгу, слоганів, таблоїдів, чимало кітчевих мовних форм і зворотів.

Він концептуально нагнітає кітчеві конструенти. Він свідомо розчиняє кітч у своїй гротескній дійсності, робить його майже непомітним і «рідним» для неї.

Подерв'янський не приховує, що те, що він вифантазовує, забудовує на майданчику своєї уяви, містить риси та якості ново-явленого, нововитвореного кітччу, що нинішня естетика практично неможлива без кітччу, який виступає чи не основним словесним і образно-конструктивним матеріалом для художника, що кітч, який ми вже часто не відділяємо від не-кітччу, надійно захопив підвалини нашої свідомості. Та, власне, й усюдисущий «мат» у його текстах виступає мас-кітч-мовою, якою він досягає найшвидшого, найдоступнішого комічного і трагікомічного ефекту.

Єдине, чим відрізняється інкрустація кітччу в п'есах-імітаціях Леся Подерв'янського, — пародіюванням як тих кітчевих елементів, прийомів, що їх він використовує, так і того кітччу, який він сам виформовує. Це тільки на перший погляд Подерв'янський розрахований на невибагливу аудиторію, яка тішиться зовнішньою мовною епатажістю (заниженою стилістикою, брутальною лексикою, найкрутішим і найрадикальнішим «матом» тощо).

Насправді сприйняття його текстів передбачає підготовленого і навіть елітарного читача, який за усією їхньою ритуальною глумливістю й провокативністю зможе виділити, відчути, пережити усвідомлення дисгармонійності того, що відбувається у глибоко прихованих файлах людської самосвідомості, — такої розхристаної, розщепленої на численні «я»-явлення, такої безжально саркастичної.

Те, що продукує і пропонує Лесь Подерв'янський, — це наівно-феєричний натуралізм, що тримається на живих і необроблених сценах-шматках, у яких агресивна експресія густо перемішана із заниженою гротескністю. І коли Митродора Пилипівна, персонаж із «Героя нашого часу» («повісті першої»), в компанії «духовно близьких» персонажів висловлюється: «Я щас була на диспуті «Що таке щастя». Нічого, культурно побазарілі...», то вона своєю реплікою ретранслює засадничі контури «бурлеску-балагана-буфонади» в інтерпретації Леся Подерв'янського, який, формально не будучи ідеологом «бубабізму», фактично став одним із його речників.

Якщо зазвичай потенціал слова послуговується для того, щоб із його участю внутрішні імпульси (враження, уявлення, прообрази) «одягати» у більш-менш свідомі реалії (почуття, картини, рефлексії), то в Лесьа Подерв'янського слово виконує зовсім іншу, проте не менш красномовну місію — воно допомагає «роздягати» ситуації, характери, колізії (та все дотичне і похідне від них), усіма своїми «фібрами» й «флюїдами» усвідомлюючи, що найвизначальніша, найочікуваніша, найзатребуваніша його функція — гра.

Слово у текстах Лесьа Подерв'янського грає, як і сам Лесь, який одним із перших в українському художньому просторі відчув, що література — це не «служіння», і не «високе покликання», і вже зовсім не «трибуна» й тим паче «зброя», а що насамперед це естетична гра, і що сприймати її також варто за канонами гри. Особливо, коли це гра на роздягання, у якій і саме роздягання постає формою гри.

А в тому, що Подерв'янський — вельми кваліфікований літературний гравець і досвідчений актор у літературі, переконалися нескладно. Для цього досить звернутися до його збірки «Павлік Морозов», до якої, як і до інших трьох, увійшли тексти, переважно апробовані на слухачах чи читачах.

Лесь Подерв'янський як достеменний режисер-постановник і художник-декоратор своїх текстів, грає ними і в них. Грає в усьому і на всьому, починаючи з жанрових ознак своїх текстів.

Те, що він пише, може видатися «п'єсами» або принаймні «п'єсками» (ця форма — не від заниження чи недооцінки, а від невеличких або й відверто крихітних обсягів його творінь). Проте і «Павлік Морозов», що своїми розмірами може бути співвіднесений із новочасною «драматичною поемою», і компактна «Утопія», і мініатюра «Множення в умі, або Плинність часу», і це мініатюрніший «Рух життя, або Динамо», й інші форми — це тексти із зовнішніми ознаками драматичного жанру, це сучасна парафраза драматичних атрибутів, що цілком межує із грою в драматургію.

Лесь Подерв'янський грає, коли на початку текстів подає перелік і «стислу характеристику» дійових осіб, імітуючи спорідненість своїх «антип'єс» зі сталими регаліями драматичних жанрів. Лише «Рух життя, або Динамо» не має такого списку, та й то тому, що в цьому не виникає абсолютно ніякої потреби, позаяк у тексті немає і натяку на дію, а є лише ескізні рухи персонажів.

Він відверто грає, коли у тексті «Павлік Морозов» скомбінує та викомбінує, поруч із «головним героєм», ім'ям якого названо цю, за авторським визначенням, «епічну трагедію» (ще один вияв і штрих загальної художньої гри), таких його (за авторською версією) родичів, як Савва Морозов, Пелагея Нилівна, Павел Власов (свідомо зберігаються російські варіанти звучання їхніх імен), а також Генерал Власов.

Він свідомо грає, коли у текст «Множення в умі, або Плинність часу» уводить таких дійових осіб, як людина-крокодил, людина-сітка, людина-пташеня, людина-скамійка, людина-двері та людина-крейда, наділяючи їх спроможністю виконувати рухи, суголосні їхнім ознакам-«родзинкам». Він продовжує грати, коли розмовну дію тексту «Васіліса Єгоровна і мужичкі» заповнює персонажами з такими небанальними (і, до речі, такими звучно-прикметними) іменами, як Адам Жоржевич, Умберто Васільєвіч, Бруно Адольфович.

Він беззастережно грає, коли дає текстам такі назви, як «Хвороба Івасика» й «Данко», свідомо адресуючи спровоковані ними асоціації відомим образам і творам, укоріненим у нашій свідомості, здається, ще до народження. Він безумовно грає, коли текст «Данко» супроводжує цілком канонічним для літературознавства терміном-визначенням «феєрія» і почленовує його на «три дії», хоча ніяких «трьох дій» у ньому не відбувається.

Він пародіює драматичні канони й уявлення про них, коли у тексті «Остановись, мгновеньє, ти прекрасно!..» виокремлює лише одну структурно-композиційну одиницю — «дію першу», якою та на якій усе і завершується, без логічного й ортодоксального для драматичного твору почленування на «дію другу», «дію третю» тощо.

Та й «дійові особи» для Леся Подерв'янського — також сфера літературно-мистецької та естетично-рольової гри, у якій він (як автор) досить-таки вправно виконує партію новітнього «великого комбінатора», що експериментує не тільки з накладанням, перехрещенням і схрещенням естетичних смаків, норм, цінностей, але і з враженнями, які ці накладання справлять на читацьку аудиторію.

«Дійові особи» у текстах Леся Подерв'янського — це доволі експериментальні й метафоричні позначки, яких-то і персонажами не завжди назвеш. Сутність своїх живих і не дуже живих

«дійових осіб» автор підкреслює вельми соковитими прозовими інтервенціями, що можуть нагадувати «ремарки» з традиційних драматичних творів.

Роблячи нотатки до сценічного «іміджу» персонажів «Павліка Морозова», він немовби роздягає їх своїми характеристиками, чим досягає цілковито фантазмагорійного (й, отже, за сучасними мірками, «стовідсотково» художньотворного) ефекту: Павлік Морозов — «піонер, атлетичний юнак, нордична краса і гітлерюгендівська зачіска», Пелагея Нилівна — «гарна, ще не стара жінка, схожа на Мать-Батьківщину з відомого плакату», Павел Власов — «здоровенний, схожий на Кінг-Конга мужик, сильний і неімовірно тупий».

У тексті «Утопія» усі «дійові особи» об'єднані словом «сільський» — відповідно «утопіст», «детектив», «вчитель» і нарешті (без цього Подєрв'янський не був би Подєрв'янським) «недоумок». У тексті «Остановись, мгновеньє, ти прекрасно!..» до реєстру «дійових осіб» він зараховує такий національний символ, як «Сало», і такий інтернаціональний бренд, як «Портвейн», що вони символізують єдність «нашого» і «світового».

Узагалі-то вислів «дійові особи» — це доволі надмірна, перебільшена характеристика живих і не зовсім живих персон (та персоналій) його текстів. Ті й те, хто/ що визначаються як «дійові особи», — це радше учасники експериментально-художньої ситуації, що її придумує, нафантазовує й естетично смакує Лесь Подєрв'янський, а його тексти постають художніми ескізами, виконаними з урахуванням і пародіюванням драматичних атрибутів.

Проте найпомітніше, найвиразніше, найфеєричніше Лесь Подєрв'янський грає у царині мови. І саме у ній він сягає найбільшого «роздягального» ефекту. У свої неодраматичні тексти він вводить, як лікар, що рятує хворого від нападу хронічної хвороби, густі ін'єкції гранично живої, експансивної, вибухової мови, на якій, власне, й засновані усі його текстові екзерсиси. Він послідовно «роздягає» як мову, так і сам процес мовлення, залишаючи в них переважно натуральні, реальні інтонації та лексику.

Сказати, що Лесь Подєрв'янський одним з перших почав застосовувати потенціал і ресурси заниженої мови, — означає тільки в загальних контурах окреслити його реальний внесок. (А без

ортодоксальної форми «внесок» тут не обійтися, позаяк надто неортодоксальним, нетиповим, неформальним (або й так: неформальним) є сам внесок Подерв'янського).

Він був і залишається серед перших в українському мистецькому полісі, хто відчув, що «мат» — це той формат мови, який «живее всех живых» інших різновидів мови, що це — категорія новітньої міфопоетики й міфології.

Він чи не першим у нас зрозумів, що те, що принизливо (й принижуючи) називали і продовжують називати «матом», насправді є особливою образною нішею, що мат прямо-таки начинений, проїнятий, просякнутий, «завербований» образними началами і стихією, що він за своєю природою є експресивною енергією людини, людства, що мат становить собою надзвичайно економну й економічну мову, сягаючи при цьому майже «замежової» виразності, що це одна з іпостасей світової афористики, що це напрочуд вдячна сфера для мовних і мовностилістичних експериментів, узагалі для експериментування, що мату властиві якості талановитого й сутнісного супердекору для вираження привабливої «роздягненості» (або «роздягненої» привабливості) життя, що він може бути необхідним, а інколи й незамінним «інструментарієм» для митця. І що мат — не тільки спосіб самовираження, самоутвердження, самопозиціонування, але й поле естетичної гри.

І Леся Подерв'янський почав грати на цьому полі. Причому він оголосив тотальну образно-художню гру, такий собі тотальний естетичний футбол на цьому полі — він не тільки «навчив» своїх персонажів розмовляти «нецензурною лексикою» (здався дотепний і влучний жарт «Русского радио»: «Матом мы не ругаемся, мы на ем разговариваем»), не тільки разом із ними розпочав пошуки «екзистенції» (цей класично філософський термін зустрічається, прикладом, у тексті «Сноби») з допомогою мату, але й пішов далі — почав давати своїм текстам назви, використовуючи лексикон «ненормативної мови» (щоправда, до збірки «Павлік Морозов» такі тексти не увійшли: вони містяться у двох інших книжках — «Герой нашого часу» та «Гамлет»), прописувати образи-поняття з області мату в «ремарках» і навіть вводити їх в імена-назви персонажів чи, радше, учасників текстуального дійства (а ці тексти у збірці «Павлік Морозов» репрезентовані).

«Мат з нами», — сказав Лесь Подерв'янський. Сказав так, як виголошують політичні програми, як переконують у правоті власних учинків, як роблять життєво необхідні кроки. І цим самим зробив рокировку, що врешті докорінно змінила ситуацію на шахівниці української літератури: те, що належало до затекстових величин, ожило й прямо-таки розквітло на сторінках поетичних збірок, повістей і романів, а те, що вважалося унормованим, канонічним і майже вічним, опинилося на периферії літературно-художнього зору.

Й от вже маємо літературу, що заговорила детабуйованою мовою, виплеснула із себе детабуйовану свідомість, вибухнула детабуйованими життєвими реаліями. І те, як нині пишуть Забужко, Загребельний, Андрухович, Покальчук, Винничук, Дністровий, Жадан, було б, імовірно, неможливо без «творчого досвіду» Подерв'янського.

Оголоною і безпосередньою мовою свого «антитеатру» Лесь Подерв'янський неначе вирішив довести й оприлюднити, що будь-якому канону завжди можна протиставити антиканон, який, до речі, теж спроможний стати альтернативним каноном (у колі своїх прихильників, послідовників і цінностей); що етика (й етичні уявлення, норми) так само є явищем структурованим, поліцентричним, багатоскладовим, як і суспільство з усіма своїми прошарками, верствами, пластами; що спроможність і здатність до гри (в тому числі й естетичної, літературно-артистичної) — одна з ознак вільної, розкутої, розкомплексованої людини, «про необхідність якої так багато» говорилося в мас-медіа (і не тільки в них).

Проте було б відвертим спрощенням зводити мову текстів Леса Подерв'янського лише й виключно до мату. В своїй основі його мовна картина становить собою не таке вже й однозначне та одновимірне явище, оскільки містить доволі строкаті та різнопланові мовні сюжети.

Провідна інтонація текстів Подерв'янського — стилізація під просторіччя. (Стилізація, не зайве нагадати, — також варіант і площина гри). А просторіччя в нього особливе — це злиття розмовного й книжного стилів, комічного й пародійного виявів, натурального й гротескного начал. Це абсурдний, немислимий і тим привабливий «дуєт» російської мови з українським мовленням; це грайливий ракурс «російської мови з українською

графікою» (точніше — українським написанням); це симбіоз начебто російської та начебто української (або напівросійської та напівукраїнської, або недоросійської та недоукраїнської) мов.

Проте цими штрихами мовний портрет Подерв'янського, як інколи у нас висловлюються, далеко не вичерпується. Йому також властива комічно-пародійна форма презентації підкреслено культурних реалій. Його тексти досить густо і начебто непомітно розписані такими поняттями, образами, висловами, як «храм Аполлона», «художник Перов», «Ніцше», «Мессаліна», «як в картині Маковського», «Медуза-Горгона», «Сфінкс», «Макаренко», «співала про Мішел», «Блок», «астрали», «грає Пінк Флоід», «фільм Хічкока», «портрет святої Варвари», «в стилі рококо», «магія слова», «починає тихо грати АББА» і навіть уже зовсім великосвітським «апріорі», що облямовані, відтінені й «деокультурені», звісна річ, рясним занижено-побутовим оточенням.

Лесь Подерв'янський — ця особистість багатогранної та ерудованої культури, цей естет і літературно-мистецький гурман, знавець нюансів естетики й поезики — грає у стилізовано-просторічну мову, а через неї в таку ж культуру та дійсність, позаяк вони заряджені просто-таки необмеженим простором для іронічного інтонування. А іронія, іронічність, іроністика — одна з іпостасей свободи митця. І безпрограшна партія мистецької гри. І ця гра прозоро засвічується в окремих рядках на кшталт «одягнут він неакуратно, с претензією на хамство» («Васіліса Єгоровна і мужичкі»), що їх спроможна виписати тільки витончено спостережлива й по-артистичному чутлива людина.

Подерв'янський грає тому, що він художник за своїм внутрішнім станом, за духом, за визначенням, тому що він відчуває: там, де немає гри, там немає і мистецтва. Його драматична гра (або гра у драматичні тексти) — це альтернатива усьому, що він потрактовує як маскульт, як стандарт, як канон. А різниця між ними, за його логікою, не така вже й суттєва, позаяк і канон, і стандарт, і маскульт уніфікують людину й людське. Інакше кажучи, роблять те, що і пародіюють «маски-шоу» від Лєся Подерв'янського.

А ще тексти, що вони увійшли до збірок «Павлік Морозов», «Герой нашого часу», «Гамлет» і «Король Літр», є грою інтелектуала, який відчуває та усвідомлює, що єдине, що залишається інтелектуально непересічній особистості в незатишному

й розхристаному соціумі, — це не полишати своєї гри, яка його порятовує та надає сили для дихання.

Нішеанство Леся Подерв'янського (себто розробка тієї ніші, що її він для себе обрав) обернулося не чим іншим, як (застосую прямо-таки патетичну й «високу» лексику) місією і місіонерством. У форматі української художньої свідомості він довів, що естетика, поетика й мистецька етика не страждають на хвороби обмежень і що вони універсально охоплюють усе — від уземлено-побутового до фантастично-фантазмагорійного, у синтезуванні чого й виникло те, що може бути назване як естетична стратегія Подерв'янського.

СИМПОЗИУМ

Артгейм. Чоловіча ліга. Хартія XXI	3
Конференція перша. Шоу деміфологем Юрія Андруховича	7
Конференція друга. Андрій Бондар. Імпічмент канону	32
Конференція третя. Проза Тараса Прохаська: еманация почуттів	47
Конференція четверта. Саундтреки свідомості. Стиль Сергія Жадана	61
Конференція п'ята. Юрко Покальчук, лібідо і сексуальна ойкумена	79
Конференція шоста. Прозора <i>не</i>проза Олександра Ірванця	93
Конференція сьома. Інтертекстуальність й ультрасексуальність. Синекура Юрія Винничука	101
Конференція восьма. Анатолій Дністровий — романий тріал як діггер-клуб	119
Конференція дев'ята. Іздрик-гейм. Реінкарнація образів	133
Конференція десята. Переформатування слова. Театральний «антитеатр» Леся Подерв'янського	140

Г 61

Голобородько, Ярослав

Артеґраунд. Український літературний істеблїшмент: Збірка статей. — К.: Факт, 2006. — 160 с.

ISBN 966-359-131-5

Десять іміджевих літературних імен увійшло до нової книжки професора Ярослава Голобородька, який уважає, що досліджувати — означає бути поруч. І якщо нинішній письменник стає своєрідним скелелазом, а найсучасніша література перетворюється на форму екстремального існування, то й аналітик разом із ними має переживати екстрим. Екстрим найрадикальніших і найфеєричніших емоцій, почуттів, станів. Позаяк у прем'єр-лізі актуальної літератури інакше сьогодні не грають.

УДК 821.161.209

ББК 83.34УКР6

Наукове видання

Ярослав Голобородько

АРТЕґРАУНД.

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ІСТЕБЛІШМЕНТ

Редактор *Олена Шарговська*

Коректор *Ніна Тихоновська*

Обкладинка *Марії Захарченко*

Верстка та макетування *Петра Симонова*

Здано до виробництва 14.09.2006. Підписано до друку 18.10.2006. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Ньютон». Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,1. Обл.-вид. арк. 6,1. Наклад 1000 прим. Зам. № 6-1782

ТОВ «Видавництво „Факт“»

04080, Україна, Київ-80, а/с 76

Реєстраційне свідоцтво

ДК № 1284 від 19.03.2003

Тел./факс: (044) 287 1886, 287 1882

E-mail: office@fact.kiev.ua

Відділ збуту: (044) 463 6887

E-mail: sbyt@fact.kiev.ua

www.fact.kiev.ua

Надруковано з готових форм на ЗАТ «Віпол»,

03151, м. Київ, вул. Волинська, 60

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру

серія ДК № 752 від 27.12.2001