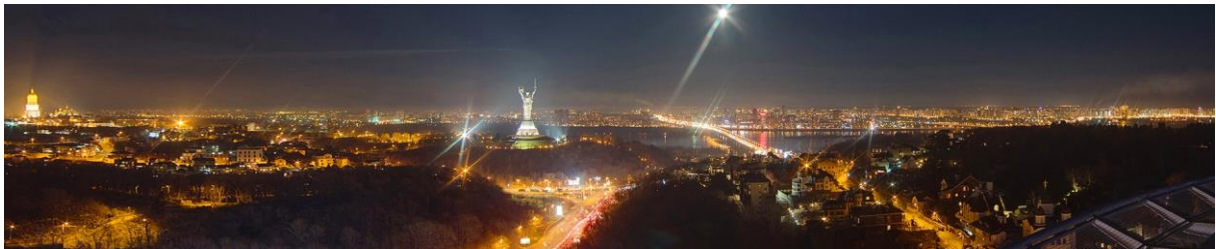


«Ви ще не забули...»

Іван Монолатій



(ПАМ'ЯТТЄВІ ПРОСТОРИ КИЄВА ОЛАФА КЛЕМЕНСЕНА)

Сучасність диригує минулим, як оркестром.

Італо Звево. Самопізнання Дзено.

І – під землю щезає Київ...

Оксана Забужко



Топографію міської пам'яті, репрезентовану творами української літератури початку XXI сторіччя, можна збагнути лише, якщо розглядати її з перспективи окремих досвідів. Саме залучення їх в царину колективної й індивідуальної пам'ятей, дозволить ствердити на практиці тезу С. Кауфманна про те, що «пам'ять – це інструмент, який невпинно обточує минуле, перетворюючи його в зручну й прийнятну для вас оповідь» [7, с. 225]. Ба більше: пам'ятні місця не можуть зберігати біографічну та культурну пам'ять, – зауважує А. Ассман, – у

поєднанні з іншими носіями пам'яті вони лише стимулюють і підтримують процеси згадування [2, с. 30].

Таким носієм пам'яті в сучасному українському суспільстві є місто. Адже, як висновують сучасні дослідники пам'яттєвих дискурсів, комеморативні практики й творення меморіальних просторів у містах, здатні водночас спонукувати до комунікації й соціокультурної замкненості, або жити страхи перед усім незвіданим, «чужим» [7, с. 226]. Цю тезу почасти підживлює розуміння пам'яті міста, увиразнене текстами О. Ільченка про «авторську пам'ять» – «читання палімпсесту нещодавнього минулого, ловитва туману спогадів мереживом власних нейронів, спроба бесіди зі зниклими людьми й містом» [5, с. 7-8]. Сюди ж можна було б додати й інші іпостасі урбаністичного топосу сучасної літератури про «Місто як тіло, місто як протагоніст, місто як текст, місто туристичне» або ж поняття мегаполісу, футурополісу, некрополісу, міста-колажу, саббурбії, глобального села [8, с. 217].

Для сучасної літературної критики столиця нашої держави – Київ – поки-що не має виразної семітичної формули. Зосібна для Т. Гундорової «київська фрагментарність» має культурну, релігійну, етнонаціональну та географічну забарвленість¹. Тож для вченої важливими є два різні національні наративи Києва: український – ототожнений з Києво-Могилянською академією, російський – з булгаківським Містом. Суттєвими є й інші виміри Києва: історичний (свята Софія і Лавра), географічно-метафізичний (Андріївський узвіз), советський й міщанський [8, с. 217].

А позаяк контури модифікацій міської пам'яті Києва постійно трансформуються, києвознавець І. Гирич слушно зауважує, «історіографія Києва відбиває сприйняття образу міста кожним автором у залежності від часу написання, суспільного й державного замовлення на такий чи такий образ міста. По суті, в ній відображалось ставлення автора відповідно до тогочасної культури пам'яті» [6, с. 3]. Достоту, як в О. Ільченка: «[...] безликий мегаполіс і впізнавана давня столиця; поодинокі, рідкісні вже затишні двори з фруктовими садами й заасфальтовані майданчики з машинами й сміттєвими баками: накинута машкара змосковщеного міста і його справжнє українське обличчя; нервовий центр наших стародавньої й модерної культур; місто єврейських ремісників, польських митців, російських літераторів» [5, с. 7]. Це – не свідомо й штучно спрощене місто Ю. Андруховича 1970 – 2010-х: «місто футбольного клубу “Динамо”», «радіоточка», «київський вальс», «київський торт», «місто першої категорії постачання», «усе-таки Немосква, тобто він передусім Київ», «брат великої Москви», «Місто», «Київ – це вічне тісто» [1, с. 220, 221, 223, 224, 232]. А тому, «заради виживання він (Київ. – І. М.)

[...] готовий переходити з рук у руки – і не дванадцять разів, а безліч. На відміну від більшості столиць він не антипод власній країні, не її заперечення, а підтвердження, тобто її ж таки згусток, есенція, концентрація. [...] Іншої столиці для такої країни в мене і в нас немає» [1, с. 232].

Натомість для іноземців, сучасний Київ є, «тим “третім полюсом”, де стара гра Сходу та Заходу стала неактуальною й де починається щось нове» [14, с. 146]. Саме тому достатній соціальний простір і капітал розмаїтості, як виснував Б. Рубл, вже існують у Києві, а тому він переконаний, що громади транснаціональних мігрантів вже можуть «займати “серединний ґрунт” між місцевою місцевими українською і російською мовними й етнічними спільнотами» [12, с. 240]. Та все ж таки «читання міст» (вислів К. Шльогеля) показує спроби розшифрування в міських текстурах історії. Так зокрема К. Шльогель 2015-го актуалізував нинішній портрет Києва таким чином: «Попри те, що тут досі можна помітити чимало рис радянського образу життя, Київ вступив в інший час, Майдан став для нього точкою неповернення. Перед Києвом постало завдання – зберегти єдність країни, яку намагаються поставити на коліна, ба навіть більше – згуртувати її на нових засадах» [14, с. 143].

Відтак дискусії про образи Києва і/або дискретність київських топосів в літературі не позбавлені сенсу, адже центральні міські архетипи ведуть свій відлік від «Повісті минулих літ», «Києво-Печерського патерика» чи ж «Синописа» І. Гізеля [6, с. 3; 8, с. 218], аж до імалогічного виміру Києва в художній літературі новітньої доби, котрий цілеспрямовано «історизує простір», унаочнює ситуацію колоніального й постколоніального сприйняття нашої столиці [11, с. 389, 398]. Тож аналізувати огром художніх текстів про Київ – річ невдячна. Цілком правий І. Гирич, який зауважив, що «коли цілу книжку можна писати про один київський будинок, не кажучи вже про вулицю, то як увібгати в один середній формат видання обшир інформації про таке вічне місто, як український Єрусалим» [6, с. 88]. І справді: якщо у т. зв. «старокиївських» текстах метафоричними ідентичностями є місто-храм, місто-тіло, місто-сад, місто-текст [8, с. 218], то у ХХ – на поч. ХХІ ст. Київ потрапляє у систему координат формули «міжпериферійного буття» (визначення С. де Зепетнека) [11, с. 390].

Можна тут ще додати, що, якщо вперше у новітньому часі «вписування» Києва в *український*² пам'яттєвий дискурс через призму «архіву мимовільної пам'яті» (поняття В. Беньяміна) розпочалося романом В. Підмогильного «Місто» (1928) з його мотивом переїзду провінціала до міста, то не закінчилося воно й романом М. Камиша «Київ-86» (2016) – з мотивами мандрівки японських туристів, які

мріють побачити «покинутий» унаслідок Чорнобильської катастрофи Київ.

Натомість мене цікавить інший художній вимір Києва – з одного боку, амбівалентний, фіктивний, а з другого – такий, що характеризує місто в його часовому триванні, а, отже, формує сучасний комплекс пам'яті. Маю на гадці «київський» текст Олафа Кмененсена (насправді – Олександр Клименко) оприявнений ним у повісті «Туман, дощ, сонце, вітер та інші стихії», котра входить до широкого прозового полотна «Літо-АТО». Переді мною і, сподіваюся, читачем постає персоналізований погляд на історію чітко окресленого міського середовища й нещодавні події в ньому та країні загалом, врешті, авторське ставлення до функціонування «просторів спогаду» (поняття А. Ассман).



Вже сама присвята твору промовляє до дихотомії пам'ять/забуття: «*Віршам, оповіданням, фрагментам, які забулись, а тому ні я, ані хтось інший їх не записав, присвячується ця книжка*» (курсив автора. – І. М.) [10, с. 4]. І хоча, лише на перше прочитання, цей текст може ввижатися читачеві такою собі трійдою містичного, поетичного і профанного, саме авторські міфологія та інтимність, колір і простір, час і емоції створюють широку панораму взаємодії людини, тварин (птахів), рослин (дерев) й зовнішнього середовища (туман, дощ, сонце, вітер) у Києві – напередодні і опісля Майдану й Революції Гідності. І не лише тому, що ця повість є винятково «києвоцентричною», адже її глибинний зміст вказує на проблеми не суто міські, а національні, почасти й глобальні. А ще прозові мініатюри з життя і природи Києва, вигадані і цілком реальні, роблять Клеменсенову повість щоденником любові та болю за «свою» і «чужу» міську пам'ять. Утім, що найрадикальніше вирізняє цей текст від дотеперішнього *imago* Києва в сучасній українській літературі, – це постійний діалог наратора зі стихіями – сонцем, повітрям, землею і водою³.

Звісно, що у цій повісті епіцентром подій є Київ, хоча назва міста з'являється на сторінках досить скупо. Починається все з нічної зливи у Києві, як символічного очищення і одночасного занурення у тумани-імлу (с. 7), повернення до стану непевного, граничного. Важливою є й дата, що її оприлюднює автор у першій частині («ОсіньЗима») свого твору: «Вісімнадцяте жовтня. Київ. Небо свинцеве [...]» (с. 29). Так само, уночі, саме в Києві, взимку, наратор помічає ув освітлених вікнах старої цегляної п'ятиповерхівки «затишну жовтизну» (с. 139). Зауважмо: автор не показує, як змінюються кольори міста – жовтизни, сірий, білий чи рожевий, живі та неживі «міські» істоти у його творі наділені лише одним, чітко визначеним кольором – рожевим. Тут і небо, вкрите «тонким шаром рожевих хмаринок», і будинок «також рожевий», і сірі частини ворон, «також рожеві», і крик ворони «рожевого кольору», і око собаки «рожеве», і клапті-залишки снігу, і шматки целофану, і калюжі, також рожеві (с. 102, 103).

Натомість суттєвим є образ самого міста, створений авторською уявою у, щонайменше, двох з трьох частин твору. Адже тут місто є живим організмом, що загортається у красиву ліричну тюлю (с. 48), любить лузати сёмочки (с. 49), посміхається «простою, доброю, губатою сільською посмішкою, повною блискучих золотих зубів» (с. 49); блукання містом «доводить вітер до істеричного стану» і «він починає бездумно носитися містом» (с. 90); воно довго курить і слухає легке шарудіння сніжинок (с. 93); розривається від петард (с. 112) чи ж, опісля зими, «із тріщин у небі накапає [...] так неймовірно багато весни, що воно вранці стоятиме попід небом, неначе великий емальований таз» (с. 141). І все ж таки, саме сніг у цій частині твору є

визначальним для образу міста, який автор сакралізує, надаючи йому ознак міста-храму: «Декілька днів падав сніг, так багато падало снігу, що здавалося – сніг падає навпаки – на небо з землі, або просто ми всі живемо на небі, неначе в якомусь небесному місті, Зимовому Єрусалимі» (с. 128). Адже, вже скоро, як напише автор вірш, «Коли зима тихенько / Причинила двері (ледь рипнули), / То кров / Посипалася снігом / На голову міста, / На вулиці без бруківки...» (курсив автора. – І. М., с. 174), натякаючи не лише на трансформування авторського виміру Києва зими 2013–2014 рр. з сакрального у профанний, а й на цілком реальні події в українській столиці.



Іншу тональність й образність має Клеменсенове місто у розділі «Майдан», – передусім як місто людей: «... натовп людей у тумані розгорнутим текстом сувоєм розгорнутим на асфальті [...] в тумані ховається усе інше що заважає читати [...] таке враження що натовп розтоптав місто [...] літери які були написані на картоні папері міста цього тепер самі без картону паперу натовпом фразою багатотисячною юрбою стоять і стоять і стоять...» (курсив автора. – І. М.; с. 143). Адже тут, вони, люди, перш за все, – дві фігури під каштанами, котрі курять, стоять, дихають, слухають, розуміють, «що щось відбулося, і бачить широку панораму подій у місті [...]» (с. 144). Це вже далі – «революція тисяч недопалків, тих що кричать “Ми люди!”» (курсив автора. – І. М.; с. 145), ніби підтверджуючи тезу Е. Канетті, що «тільки в масі (курсив автора. – І.

М.) людина може звільнитися від страху перед доторком. Це – єдина ситуація, в якій такий страх обертається на свою протилежність» [9, с. 10].

А що вже за умов відкритого конфлікту, місто постає як терен брутальності і насилля людей над людьми («Місто наповнене снігом, криками, натовпом, барикадами, журналістами, “Беркутом” і воронами, місто із сірим від втоми обличчям» (с. 149), «Майдан, революція, тиранія» (с. 154), важливими є кольори міста, котре ще може повернутися до своїх витоків, свого дитинства – «місто моє біле-біле... І сірий наліт на його обличчі – кіптява революцій. Він зійде, втече, розбіжиться... І всі побачать – обличчя міста мого рожеве, немов у дитини...» (с. 150). Вочевидь так і відразу цього не станеться: *«І облите водою із водомету сонце повисло над містом сріблястим спрутом з химерними бурулями-щупальцями крижаними і зиркало на всіх чорними немов гайворони очима і вітер дзвенів у щупальцях у потоках води що стікаючи з сонця одразу замерзли і дим проносився в метрі від лівого щупальця й спалахи від петард салютів пострілів і гранат відбивалися й його крижаному лиці і вогні немовби палали на його обличчі...»* (курсив автора. – І. М.; с. 155).

Бачимо тут вже Київ як місто-тіло, понівечене і спотворене не лише подіями зими 2013–2014 рр. (Майдан, Революція Гідності), але й, ув історичному сенсі, кількома революціями початку ХХ ст. – російською та українською, взаємним їх переплетінням. Відтак розуміння тілесності як травми показове, по-перше, у сюжеті про барикаду: «Барикада – така собі тітка-самиця, яка постійно когось народжує: героїв, терористів, зрадників, убивць, жертв та інших. [...] Коли ж у її вічно вагітному череві закінчуються герої та зрадники, люди закінчуються, пологи все одно продовжуються: барикада народжує різні предмети, тварин, птахів. І ті вивалюються, викочуються, вибігають та вилітають із неї [...] наповнюючи місто моє» (с. 165). По-друге, оскільки у місті відбуваються сутички (с. 176-177, 179), їх неминучим результатом є жертви (поранені й убиті): «І коли поряд з тобою від пострілу ламаються навпіл люди, і їхня зламана навпіл твердь стає м'якою, немов волосся, і крик замовкає раптово, мат замовкає, стогін... і обрубаними сокирою пальцями падають на підлогу, і початок молитви зрізується гострою, мов куля, бритвою, аби продовжитися там далі (Господи – тут, а помилуй – на тому світі... мене грішного), і шматки незакінченого оповідання, перші літери слів, а може, й вірша [...], продовжені після бою [...], лежать клаптями під ногами перелякані-в-шоці, поряд із мертвим господарем... А хтось ховається за щитом, але за щитом від куль не сховаєшся ... навіть від власного переляку. І поранені відлітають, немов від удару бейсбольних бит. А їхні крики та стогін – то просто діти, кинуті під ноги натовпу» (с.

175). Тож, попри емоційне авторське зображення справжніх збройних зіткнень на Майдані, найдраматичніших та найтрагічніших подій січня – лютого 2014 р.⁴, зокрема історії Небесної Сотні, йдеться тут про широкий контекст того, що Дж. Батлер окреслила, як те, що «жодне тіло не існує без існування десь; тіло зумовлене місцем, і кожне тіло потребує середовища для життя» [3, с. 104, прим. 36]. Більше того, цей авторський сюжет надається «вписуванню» в теоретичні виснування М. Шроера про «тілесні простори», адже, фактично, це малий приклад тези про «зсуви кордонів», оскільки цей процес веде від відсутності меж через встановлення меж до їхнього стирання [15, с. 87]. Саме тому насилля над місто-тілом, яке нерозривно функціонує з фізичними тілами містян, його бруталізація, є ще одним свідченням травми пам'ятання/забуття описаних подій.

Позаяк визначальними тут будуть спогади, що у Клеменсеновій оповіді найперше асоціюються з історією Бру Цимбаларя (с. 79–82), який їздив у візку, «запряженому шістьма таксами» (с. 79) і «уполювавши потрібну йому кількість спогадів, запрягає своїх мисливців і їде додому» (с. 81). Фантазійність уперемішку з примітивом, власне кажучи, відрізняє цей фрагмент від решти тексту, адже його спогади «живуть у піддиванній темряві, зрідка вилазячи зі своєї нової немовби нори. [...] Іноді Цимбалар дозволяє своїм собакам погратися зі спогадами у наздоганялки. Тоді квартира перетворюється на балаган. Але всі задоволені: і такси, і спогади, і їхній господар» (с. 82). А що до мотиву спогадів автор повернеться лише у третій частині своєї повісті («Весна») («І спогади вже-майже-не-стефу [...]») (с. 198), та й вони не переконуватимуть в своїй урбаністичності, їх можна розглядати як «рани часу» (поняття А. Ассман), романтичну версію втраченого статусу [2, с. 119]. Адже, це ніщо інше, як гностичний міф про драму забування й пригадування – один спогад, що є частиною божественного, деіндивідуалізує, а другий, що був нав'язаний людині в її життєвих мандрівках, індивідуалізує [2, с. 120].

Нефізичними, але «живими» пацієнтами «ран часу» у Клеменсеновім Києві є міські споруди: «У цьому вилитому на місто тумані блукають будинки. Цілі натовпи усіляких (великих, середніх, малих і велетенських) будинків вештаються по місту, стикаються один з одним, гупають голосно стінами один об одного, скрикують, матюкаються – і, не в змозі, відшукати свого місця, своєї вулиці, району, провулку, втомлено зупиняються біля блідих ліхтарів і так стоять, немов велетенські сумні коні» (с. 36). Автор зауважує: щоранку з цих будинків виходять люди у пошуках спершу своєї роботи, а усвідомивши неможливість на неї потрапити, шукають власну домівку, якої на звичному місці немає (с. 36–37). Цим прийомом Олаф Клеменсен показує спорідненість свого письма ідеї «не-місця» М. Оже

– архетипу бездомності і/або простору для мандрів. Відтак, оскільки у понятті «не-місця» закладений негатив, ще одним мотивом міської пам'яті є старий будинок, а квінтесенцією втрати простору історичного та ідентичнісного залишаються його ворота: «Старий будинок давно розвалили, замість нього збудували висотку, але ворота чомусь залишили. Скільки років минуло, а вони все стоять, похилися трохи, але стоять... Бірюзові, облуплені, вкриті, немов лускою, дрібними шматочками фарби, яка наїжачилась... Стоять і нікуди не йдуть, а могли б піти поблукати містом, посидіти разом із бомжами біля вогню, задоволено хекаючи у ніч, або ж знайти такі само старі не потрібні нікому ворота і одружитися, народити дітей... Проте ворота стоять, [...] Ворота чекають. Вони чекають. Чекають з того самого дня, коли розвалили старий будинок» (с. 133–134). Цей уривок можна розглядати й як свідчення «трансцендентальної бездомності» Києва і його містян (вислів Г. Лукача), своєрідною текстуалізацією (не)пам'яттєвого досвіду (не)киян.

А от способом відшукати пам'ять місця, віднайти свою ідентичність, для наратора, достоту, як для Оскара Мацерата з «Бляшаного барабана» Г. Грасса, є биття в барабан, який пізніше засипав сніг: «Я почав бити у свій барабан, аби згадати, як тебе звать, але невдало... І я бив гучніше... Сильніше... Іще гучніше... Але невдало. Ніяк не міг пригадати...» (с. 124). А що наратор ніяк не знає, де його барабан, а у його залишається лише сопілка (с. 124, 125), «відкритим оком до раю» є його око, яке він протиставляє окові неба – Божому Всевидячому окові: «Це око (не моє – неба) – відкрите око до раю... Про це знають ангели, праведні люди і райські птахи. Тому веселими радісними табунцями вони залітають туди, у це око, і вилітають з нього. Це око відкрите широко і приязно, усміхнене і глибоке, а головне – ніколи не кліпне, адже кліпнувши, воно може когось прищемити, якогось праведника чи птаха. Лишень біси і грішники не можуть потрапити у це око» (с. 125). Лише позірно цей сюжет подібний до роману О. Ульяненка «Вогненне око», дія якого відбувається у колись цілющому «Великому Місті».

Якщо в Олафа Клеменсена небо, найперше, – свідчення світу вищого, сакрального, то прикладом світу суєти, профанного, а водночас й родинної пам'яті, є кладовище, котре перетворює Київ у некрополіс пам'яті: «Скільки часу моя родина жила поряд із Звіринецьким цвинтарем, мені невідомо. Я не знаю навіть, скільки моїх родичів там поховано, але, напевно, багато. І це тішить мене, адже я, нарешті, повернувся сюди. Звісно не на цвинтар. На щастя, я просто оселився поряд із кладовищем, і перед моїм вікном тепер цвинтар, повний предків [...]» (с. 64). Маємо тут чітке маркування одного з численних місць пам'яті у Києві – Звіринець – окремого історико-топонімічного

району столиці з парафіяльною церквою в ім'я Усікновення голови св. Іоанна Предтечі й окремого пагорба між Наводницьким ярмом і Старонаводницькою дорогою, що з'єднувала дніпровський перевіз із Печерськом, який у ХІХ ст. – 1960-х роках використовувався під кладовище [6, с. 635, 636].

Тому для наратора це повернення на «Звіринецькі гори» є удвічі важливим, адже саме він є тим зримим продовженням нитки свого роду, своїх предків. А звідси, якщо перефразуємо Е. Канетті, «вони не можуть розійтися, тож і залишаються тут разом, немовби в одній купі. Тільки він один приходить сюди і йде звідси, коли сам схоче. Всі вони лежать, а він один серед них стоїть» [9, с. 231]. Та й сам герой зізнається, що повернувся сюди, через сто років після того, як його прадід виїхав звідсіля, з Києва (с. 64). Саме кладовище, як приклад гетеротопії, є іншим місцем стосовно звичайних культурних просторів. Як зауважує М. Фуко, кладовище, – «це простір, що містить зв'язки із сукупністю усіх просторів міста», а саме кладовище, на його думку, «перетворюється на “інше місто”» [13, с. 36, 37]. Тому-то зрозуміло стає оповідь автора про мерців, які повилазили із могил і гріються «мовчки, лірично, нікому не заважаючи», тим, кому, «на відміну від їхніх синів, соромно бути VIPами...» (с. 71, 72) на «старому, як Київська Псалтир, цвинтарі» (с. 115), адже йдеться про «часові зсуви», «гетерохронію» (обидва поняття М. Фуко) за яких настає квазі-вічність, а, отже, квазі-забуття.

Сюди ж додамо другий вимір «київського» неба, сказати б, заземлений, – під час Майдану й Революції Гідності: «Пізно-вечірнє зимове, небо темне, холодне й слизьке, мов крига на озері. І не встояти на цій кризі небесній, здається нікому: ані літакам, ані хмарам, а також зіркам, місяцю, вигукам і бабахам від пострілів та петард, вибухам і птахам, космонавтам, ангелам і душам убитих на барикадах... Отак і лежать всі вони на поверхні цього північного неба, не в змозі піднятися і ступити бодай півкроку» (с. 155).

Відтак у Клеменсеновій повісті конкретні точки локалізації у топографічній системі координат Києва виконують роль ціннісної шкали пам'яті «наших» та «їхніх» про події 2013–2014 рр. в середмісті столиці. Це зокрема Липки, Кріпосний вал, Будинок офіцерів, Лютеранська, Шовковична, Грушевського, Інститутська (с. 151, 156, 162, 169, 177, 179).

Показово, що пам'ять про ці події в авторській інтерпретації, на рівні міжособистісному, зумисне звучить наївно: «Я точно знаю: якщо навіть щось і почнеться, ні я, ні він нікуди не рушимо. Будемо так стояти один перед одним, перелякано дивлячись в очі, не в змозі

вдарити, вчепитися, вгризтися в шию... Валитиме сніг. І серед віхоли ми перетворимося на два снігові замети з дірками для очей» (с. 150). Натомість в третій частині повісті, «Весна, котра розповідає про події за межами Києва («У Криму квітнуть молоді автомати. [...] А в Києві весна почалася раніше. Ви ще не забули, як світило весняне сонце і як [...] рясно розквітла червона сакура на київських схилах, де розквітли молоді автомати і снайперські гвинтівки? Ви радієте? Я – Ні!» (с. 183), авторський градус напруги зростає: «І ось лишень зараз починаєш розуміти, що таке насправді “любити ворога”. І розумієш, як неймовірно важко любити того, хто прийшов на твою рідну землю із автоматом, і відчуваєш нелюдську неймовірність любові до того, кого ти можеш і повинен убити. І як полюбити того – у прицілі твоєї гвинтівки? І як полюбити убивцю твого найбільшого друга? І як, полюбивши, курок натиснути...» (с. 187–188).

Послуговуючись інтерпретаціями фреймів війни, можна припустити, що у цих двох ситуаціях, описаних Олафом Клеменсенем, йдеться, поперше, згідно з М. Кляйн, не лише про намагання зберегти чуже життя, тому що є бажання вберегти своє, а саме життя слід переосмислити як складну й пристрасну систему відносин з іншими, а, по-друге, згідно з Дж. Батлер, про страх вторгнення, захоплення і нападу («проникність кордону»), унаслідок чого ми відстоюємо території заради самозахисту [3, с. 94, 95, 96].

Схожу конотацію має апелювання автора повісті до образів туману-імлі (с. 33–37) й дерева (с. 24, 31, 53, 139, 161), що проходять крізь текст, немовби окреслюючи світ горішній та долішній. І якщо, спершу, «такий туман, що місто в його кулаку – мов муха, гуде, монотонно й нудно [...] упіймав туман місто. Гуде місто, гуде. Голосно і настирно гуде. Відірвав місту одну лапку – гуде місто, гуде. Відірвав друге – гуде... Третю... Також четверту... Усі шість лап відірвав у міста – гуде. Відірвав і крила... Спершу з лівої половини, а потім з правої... Все одно гуде... Відірвав туман у міста голову... Не гуде місто...» (с. 33), то вже згодом, «туман розлився [...] Київське життя повертається до нормального ритму» (с. 37) – пам'ять до міста, незважаючи на усі пертурбації, повертається.

Цей завуальований авторський прийом як спроба повернення пам'яті, привертає увагу до образу дерева («Місто моє – тихе дерево» (с. 160), як дерева цілого роду (вислів І. Набитовича) вже не стільки Києва, а цілої нації: «Дерева, а також сенси деяких слів, понять у цей час оголюються й так стоять під дрібним дощем, / і нагадують (дерева) єврейських дівчат, сором'язливих під дощем холодним у Бухенвальді, й сенс якогось слова раптово на дівоче плече сяде синичкою, / або згорнеться біля її ніг маленьким українським хлопчиком із тридцять

третього... А деякі дерева нагадують кремезних чорних від праці й вугілля / шахтарів під душем після робочої зміни [...]» (с. 24).

Йдеться тут, в цілому, зовсім не про «київський» текст пам'яті, а навпаки – про травми і єврейського (Голокост), і українського народів (Голодомор) і, врешті, про напередвизначеність важкої шахтарської праці. (Щоправда у Клеменсеновому тексті чомусь забракло фрагменту про трагедію Бабиного Яру). Сліди цих травм – у пам'яті київських дерев, кожне з яких, «у есхатологічній надії дивиться у калюжу на своє відображення, уважно-уважно, рахуючи листя, яке падає з гілок [...]» (с. 31), адже, «велике дерево – мама. Маленьке дерево – сирота» (с. 53). Бо ж, «дерева. Вони важливі також. Старі, із втомою неоковирних гілок, із ознакою старечих хвороб, коли дерево забуває своє ім'я, і назву міста, в якому росте, століття, і навіть те, день зараз чи ні, й [...], раптом починає голосно, [...] щось співати [...]» (с. 139). Імовірно, що такою є еволюція пам'яті дерева роду – того явища трансформативної культури міста, яке свого часу києвознавці назвали «перетворенням довкілля з утворення побутового на буттєве»⁵.

Власне не випадково два дерева – акація і каштан – присутні у рухливому просторі Києва, що його описав Олаф Клеменсен. Адже взявши за основу міркування П. Воллебена про те, що «тваринний світ фіксує хімічне послання дерев навзагал, а відтак розуміє, що там відбувається напад, тому певним видам час іти в атаку» [4, с. 14], можна припустити, що саме ці два дерева (з їхніми множинами – «акація № 1-6», «каштан, варіант 1, 2») є своєрідними оберегами міської пам'яті.

У випадку акації, що грецькою означає «колючка», йдеться про її «жовтіння стиха» («Акації, № 1», с. 15), «зеленіння мовчки аж до морозів» («Акації, № 2», с. 25), «муркотіння від задоволення» («Акації, № 3», с. 26, 27), «химерність» від якої «дах не зриває» («Акації, № 4», с. 43), факт залишення восьми листочків («Акації, № 5», с. 86), розмову двох двірничок про акацію без листя («Акації, № 6», с. 106). Однак трагічним є фінал «Акації, № 6»: вже наприкінці повісті, коли «усе квітне, пускає пагони, зелениться листям», лишень «акація стоїть у дворі, мов зобижена: не квітне і не пускає листя. Гола й покоцюблена» (с. 194). Чи не йдеться авторові про своєрідні колючки пам'яті – саме тієї метафори, що дозволяє мріяти про місце пам'яті? А можливо йдеться про «тривожні часи», коли «деякі дерева [...] не хочуть дотримуватися випробуваних моделей поведінки» [4, с. 180], а, отже, шукають альтернативи?

Що ж до каштанів, то вони тут не надто різняться від зображення акацій: «Цей каштан якийсь депресивний... Так швидко пожовк і

осипався. Всі інші дерева лишень починають гратися в осінь, а цей вже голий. І якби стояв у компанії – то нічого, не так було б це помітно, але ж виріс один, далеко від інших дерев» («Каштан, варіант № 1, с. 21–22). Або: «Цей каштан біля траси особливо засмучений. Листя, мов фарба, скуйовдилось, полушилось, усе облізло – і стало видно його сумні депресивні гілки, опущені до землі. І якщо підійти глухої ночі ближче [...] то можна почути, як дерево плаче [...] Каштан рюмсає, шмигає носом і щось шепоче, істерично незрозуміле, якесь бу-ба-бу-бу» («Каштан, варіант № 2, с. 22). Можливо в цих двох випадках йдеться, головним чином, про те, що індивідуальна пам'ять конститується на різних рівнях, зокрема як дихотомія функціональної і накопичувальної пам'ятей [2, с. 144, 145]. А самі дерева – це спогади і досвіди, що утворюють певні смислові конфігурації пам'яті, від якої, як виснувала А. Ассман, «для кожної особи залежить те, які перспективи відкриваються [...] щодо майбутнього, а які [...] закриті» [2, с. 145].

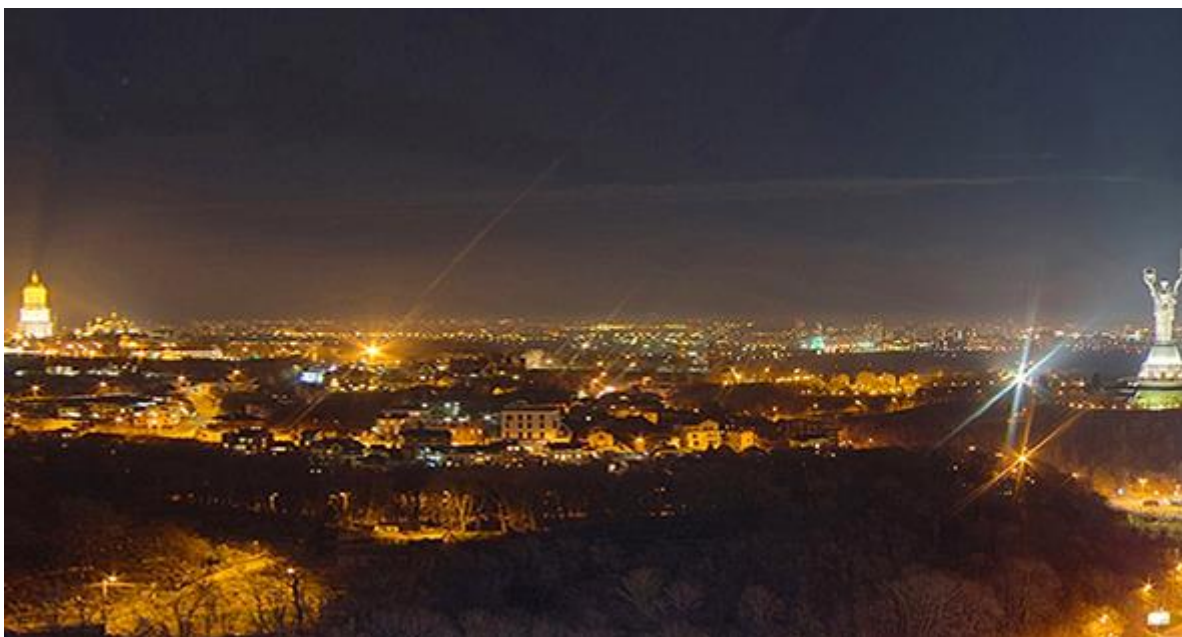
А, поза цим, як вже мовилося, у повісті «Туман, дощ, сонце, вітер та інші стихії» містяться потужні авторські покликання до світу довколишнього – тваринного і рослинного, більшою мірою самого Києва⁶. Зокрема тут знайдемо як собаку, коня (с. 20, 21), синиць (с. 42), жуків (с. 47), мух (с. 60), гайворонів (с. 40), козу (с. 58), ворон (с. 59, 61), такс (с. 79–81), хрущів (с. 78, 79), лисиць (с. 81), бобра (с. 88), собаку (с. 102), кота (с. 114), корову (с. 119, 120, 172), жирафу (с. 121), сарану (с. 143), рибу і пацюка (с. 145), блошицю (с. 161), так і абрикосове дерево (с. 13, 192, 193), кущі глоду (с. 45), черешню (с. 45), гриби (с. 67, 69), березу (с. 95), вишню (с. 193), поміж якими, зазвичай, відбувається постійний діалог і взаємодія, уречевлена почасти й живою мовою між ними.

А чи є у Клеменсеновому творі живі, або ж напівживі, істоти, окрім, звісно, наратора? Звісно, ціла галерея, й не лише міських прошарків. Це, скажімо, «Гоголь із прив'язаними до хвоста поетами...» (с. 16), «[...] борода гетьмана Сагайдачного. Гетьман помер. Його поховали. А борода залишилася стирчати із землі» (с. 17), дід героя – геніальний художник (с. 40–42, 161), солдати й офіцер (с. 63), добрий сторож цвинтаря, його страшна директриса Петрівна і небіжчики (Степан Петрович, Микола Маркович) (с. 71, 72), мисливець осені (с. 73), ветеринар (с. 81), жінка, котра читала книгу (с. 85), алкоголіки і бомжі (с. 97), старе дерево «Іван Сергійович Тургенєв», яке упало (с. 99), робітники ЖЕКу і Саша Бабак (с. 100), Абрамчик і тьотя Фіма (с. 102), натовп людей (с. 143), дві людські фігури (с. 144), бійці «Беркуту» і танкіст (с. 146, 147, 161), протестувальники (с. 147), чуваки від «регіонів» (с. 148), журналісти (с. 149), екстремістка (с. 154), мирні пінгвіни і рибалки (с. 156), боєвики-екстремісти-інтелігенти (с. 166),

жінки повстанців (с. 168), дівчинка (с. 172), чиясь дружина (с. 175), майданівці (с. 176, 177), снайпер (с. 176), київський обиватель (с. 179), даїшник (с. 208) і, нарешті, лейтенант Олаф Клеменсен, який дізнається, що «тут» працюють Жадан, Прохасько, Андрусак і, звісно, сам (!) Андрухович (с. 210).

Зауважмо: якщо у першій і другій частинах повісті ключовою темою є життя і/або боротьба за нього різних за ціннісними й ідеологічними орієнтаціями спільнот, то у третій, яка більше описує занепад влади й демократичних інститутів – сумновідому «кримську весну» (аніж Київ початку 2014-го) – знаряддя насилля і смерти в руках загарбників і некерованої, нелюдської, маси. Це зокрема надзвукові, реактивні літаки (с. 181) і автоматична зброя (с. 183), котрі є причиною того, що «сепаратисти немов квітом весняним сакури розквітли десь там, далеко, за Дніпром та іншими річками – колись їхав з Києва, рахував і збився... І натовп входить туди, в монітори-екрани-сади, подивитися на цю скривавлену сакуру. Де ще розквітло?» (с. 197).

Саме тому повість Олафа Клеменсена про Київ (і не лише), пояснює, як співвідносяться тіло і простір, місто і природа, що таке пам'яттєвий простір як геополітичний, культурний і соціальний продукт сучасної літератури тощо. Клеменсова пам'ять про Київ – інакше, однак, не ірреальне місто, – це радше серафічна оповідь про події, що відбувалися під час боротьби за свободу на Майдані, а також про сприйняття Києва як міста, що «історизує простір», балансуючи між продукуванням власного простору, впровадженням позачасовості і, можливо, створенням рясно містифікованої політичної легенди про недавнє минуле.



Література:

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. – К.: Meridian-Czernowitz, Майстер книг, 2011. – 480 с.
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
3. Батлер Дж. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? пер. з англ. Ю. Кравчук. – К.: Медуза, 2016. – 276 с.
4. Воллебен П. Таємниче життя дерев. Якою мовою спілкуються і чим подібні до людей; пер. з нім. Ю. Микитюк. – Х.: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. – 224 с.
5. Льченко О. Збирачі туманів: Суб'єктивні нотатки з київського життя. – К.: Комора, 2017. – 176 с.
6. Гирич І. Український Київ кінця ХІХ – початку ХХ століття. Культурологічний есей. – Вид. друге, випр. і допов. – К.: Пенмен, 2017. – 782 + 16 с.
7. Гон М., Долганов П., Івчик Н. Місто пам'яті – місто забуття: палімпсести меморіального ландшафту Рівного. – Рівне: Волинські обереги, 2017. – 232 с.
8. Гундорова Т. Романс як архетип київського модерністського тексту [у:] Київ і слов'янські літератури: збірник; упор. Д. Айдачич. – К.; Београд: Темпора; SlovoSlavia, 2013. – С. 217–234.
9. Канетті Е. Маса і влада; з нім. перекл. О. Логвиненко. – К.: ВД «Альтернативи», 2001. – 416 с.
10. Олаф Клеменсен. Туман, дощ, сонце, вітер та інші стихії [у:] Олаф Клеменсен. Літо-АТО. – К.: Люта справа, 2015. – С. 5–210.
11. Поліщук Я. Імалогічний вимір Києва в художній літературі новітньої доби [у:] Київ і слов'янські літератури: збірник; упор. Д. Айдачич. – К.; Београд: Темпора; SlovoSlavia, 2013. – С. 389–399.
12. Рубл Б. Капітал розмаїтості. Транснаціональні мігранти в Монреалі Вашингтоні та Києві; пер. з англ. Т. Цимбала за участі А. Кулька. – К.: Критика, 2007. – 335 с.
13. Фуко М. Інші простори; пер. з фр. І. Собченко [у:] Рухливий простір. Міждисциплінарна антологія; за ред. К. Міщенко та С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2018. – С. 30–40.
14. Шльогель К. Український виклик. Відкриття європейської країни; пер. з нім. Н. Комарової. – К.: Дух і Літера, 2016. – 356 с.
15. Шроер М. Тілесні простори; пер. з нім. В. Артюх [у:] Рухливий простір. Міждисциплінарна антологія; за ред. К. Міщенко та С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2018. – С. 74–90.

¹ Цікаво, що для найвидатнішого історика України М. Грушевського ще 1926-го питання полягало в дещо іншому: «[...] довга історія Києва,

як міста, як культурного центра – комунікаційного вузла, в котрій він набрав свого великого традиційного значіння і розвивав його серед змін культур, рас і політичних формацій, – не підлягає ніякому сумніву! І не ми не зрозуміємо ні фізіономії Київа в наших княжих часах, ні його виїмкової ролі, що ніяк не могла вложитися ні в систему земель і племінних відносин, ні в систему княжих генеалогій і отчин, – коли не будемо мати в пам'яті, що се був старий культурний острів, який тримався серед змінних колонізаційних і політичних відносин, що наверхтовували на нім все нові й нові етнічні й культурні верстви, громадили засоби, обстоювали їх в трудній боротьбі з все новими хвилями нахідників, – в тим числі й слов'янських, – аж поки нарешті вповні асимілювався з своєю нинішньою периферією, а властиво треба сказати – так як і досі ще не асимілювався з нею вповні!» (Грушевський М. Порайонне історичне дослідження України і обслідування київського вузла [у:] Київ та його околиця в історії і пам'ятках; під ред. М. Грушевського. – К.: Українська Академія Наук, Історична секція; Державне видавництво України, 1926. – С. 17).

² Українізація Києва (вислів Т. Гундорової) найпомітніша ще у текстах ХІХ ст., зокрема творах П. Куліша (1857) та І. Нечуя-Левицького (1874): «Перед ними так і замережило церквами, хрестами, горами і будинками. Святий город сіяв як той Єрусалим. Сонце ще не піднялось високо; так не то що церкви й хоромини, а й зелені сади, і все, що загляділо око в Києві, усе горіло, мов парча золотоканая» (Куліш П. Чорна Рада. Хроніка 1663 р.; ред. й прим. О. Гермайзе Харків – Київ: Книгоспілка, 1929. – 248 + ХХ с.; тут с. 35); «Перед ними за Дніпром з'явилася чарівнича, невимовно чудова панорама Київа. На високих горах скрізь стояли церкви, дзвінниці, наче свічі палали проти ясного сонця золотими верхами. Саме проти їх стояла Лавра, обведена білими високими мурованими стінами та будинками, блискуча золотими верхами і хрестами, як букет золотих квіток. Коло Лаври ховалися в долинах між горами Пещері з своїми церквами, між хмарами садів та винограду. А там далі, на північ, на високому шпилі стояла церква св. Андрея, вирізуючись усіма деталями на синьому небові; коло неї Михайлівське, Софія, Десятинна... Поділ, вганяючись рогом у Дніпро, неначе плавав на синій, тихій, прозорій воді з своїми церквами. Всі гори були ніби зумисне завітчані зеленим деревом і букетами золотих церков. Їх завітчала давня невиміруща українська історія, неначе рукою якогось великого артиста...» (Іван Нечуй. Хмари. Повість; з передм. Василя Верніволі; Київ – Ляйпціг: Українська накладня, б. р. – ХІ + 487 с.; тут с. 6).

³ Єдиний виняток – рядки сучасника-киянина О. Ільченка у його «Збирачах туманів» (2017): «Усі емоції губляться серед димів минулого; усе стало тьмяне, непевне, вкрилося сивими туманами

часу. А ми виглядаємо дивними збирачами таких туманів» [5, с. 13]. Зауважмо: у советській українській літературі певні натяки про вплив стихії, матеріялізованої слов'янською міфологією, на історію Києва та Русі надibuємо у збірці повістей і оповідань С. Плачинди «Київські фрески» (1982). Ще раніше в українському письменстві це зробила Н. Королева у своїх «Легендах старокиївських» (1942).

⁴ Про ці події див.: Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву; авт. проект. О. Забужко; упор. Т. Терен; передм. С. Алексієвич. – К.: Комора, 2014. – 312 с.; тут с. 4–5; Майдан. Свідчення. Київ, 2013 – 2014 рр.; за ред. Л. Фінберга та У. Головач. – К.: Дух і Літера, 2016. – 784 с.; тут с. 9–12.

⁵ Див.: Пучков А. Просто неба: Київські нариси. – К.: Дух і Літера, 2017. – 304 с.; тут с. 117.

⁶ Цікаво, що натепер в антропологію київського простору вписані лише окремі сегменти культурного ландшафту Києва, зокрема його тваринного і рослинного світу. Докл. див.: Фесенко Г. Орнітотопоніми Києва [у:] Антропологія простору: зб. наук. пр. у 4-х т.; Т. 1: Культурний ландшафт Києва та околиць; ред. М. Гримич. – К.: Дуліби, 2017. – С. 115–120.

05.02.2019