

НІЛА ЗБОРОВСЬКА

(Марія Ільницька)

ФЕМІНІСТИЧНІ РОЗДУМИ

НА КАРНАВАЛІ МЕРТВИХ ПОЦІЛУНКІВ

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

ЧАСТИНА ПЕРША

Роздум перший. До проблеми гендерного підходу та феміністичної критики в українському літературознавстві.

Роздум другий. «Мілена Рудницька...» в ситуації сучасного українського неофемінізму.

Роздум третій. Найновіша українська літературна ситуація: від посттоталітаризму до нових тоталітарних концепцій.

Роздум четвертий. Тарас Шевченко у «жіночих студіях».

Роздум п'ятий. Український світ Нечуя-Левицького: гендерний підхід.

Роздум шостий. Про чоловіка-сатану у прозі Тодося Осьмачки.

Роздум сьомий. Фемінний характер української чоловічої вдачі.

Роздум восьмий. Завершальний карнавал Юрія Андруховича.

Роздум дев'ятий. Постмодернізм Юрія Андруховича у дзеркалі футуризму Михайля Семенка.

Роздум десятий. Про “безталання бути жінкою”: з приводу “Польових досліджень...” Оксани Забужко.

Роздум одинадцятий. Два любовних романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко.

Роздум дванадцятий. Повість “Я, Мілена” О.Забужко у “феміністичному” дзеркалі.

Роздум тринадцятий. Естетичне вбивство жінки.

Роздум чотирнадцятий. Про романи Євгена Пашковського

Роздум п'ятнадцятий. Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка.

Роздум шістнадцятий. “Дводушність” людини.

ЧАСТИНА ДРУГА.

Марія Ільницька “Печалі і радощі літературознавки”.

Роздум перший.

“Карнавал мертвих поцілунків” Миколи Бабака, або чому в українській літературі немає любовних романів?

ПІСЛЯМОВА

Додаток

ПЕРЕДМОВА

Моя присутність в літературній критиці 90 рр. була позначена передусім аналізом найновішої української літератури (творчості Є.Пашковського, Ю.Андруховича, О.Забужко, О.Ульяненко та ін.), а також переходом до феміністичної та гендерної інтерпретації українського літературного матеріалу. До фемінізму в українському суспільстві ставляться якщо не вороже, то насторожено. Я би ніколи не займалася літературним фемінізмом, якби фемінізм був лише західною теорією. Але в українській культурі були присутні такі унікальні постаті, як Наталя Кобринська, Ольга Кобилянська, Лариса Косач, Мілена Рудницька, які по-різному переймалися феміністичною модернізацією національної свідомості. Поява в кінці століття праць моїх колег - Тамари Гундорової та Соломії Павличко, що власне продовжували перерваний тоталітаризмом процес творення інтелектуальних дискурсів на оновлення українського культурного простору, великою мірою спонукали й мене до пошуків нових підходів.

Задум цієї книги виник під впливом моєї симпатії до постмодернізму та фемінізму. Мені хотілося також втілити непотрібний для літературно-критичної відстороненості — життєвий матеріал. Я довго боролася зі своєю емоційністю, виробляючи науковий стиль. Художню літературу мені писати заважала моя глибока переконаність у важливості і значущості саме інтелектуальних студій, літературної критики. Але я знайшла компроміс, — роздвоївшись. Одна моя незреалізована «душа» шукала розважального слова, щось на зразок живих мемуарів про моє покоління, про мою присутність в літературній богемі, як літературознавки і феміністки. Так народилася Марія Ільницька (прізвище та ім'я позичені від моєї бабусі). Тому стаття «Дводушність людини» має ще й концептуальне значення: вона символічно представляє композицію книги, яка нібито має дві «душі» — літературознавчу, в якій я виступаю здебільшого з гендерної та феміністичної

позиції стосовно матеріалу української літератури, та мемуарну, в якій багато дійсного життєвого матеріалу, конкретно прожитих ситуацій, суб'єктивно та довільно інтерпретованих мною. Оскільки «герої» першої частини залишаються «героями» і в другій частині, то це мало би поєднати дві «душі», досягти бажаної для мене цілісності і в такий спосіб зрівноважити іронічність та серйозність.

Мені хотілося написати **живу книгу**. Хотілося сказати, що фемінізм, літературознавство – це не лише теорія, що це також – життя, спосіб життя. Адже, Євген Пашковський, Олесь Ульяненко, Оксана Забужко, Юрій Андрухович, Тамара Гундорова, Соломія Павличко, Григорій Грабович, Сергій Квіт – це не якісь віддалені постаті, їхня участь у моєму житті така присутня і вагома, з ними пов'язаний великий емоційний досвід, який спонукав багато моїх втілених і невтілених «феміністичних роздумів».

Роздум перший.

До проблеми гендерного підходу та феміністичної критики в українському літературознавстві.

Уперше питання про можливість феміністичної школи в українському літературознавстві прозвучало 1991 року. Тоді Соломія Павличко написала статтю під промовистою назвою: “Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?”¹. Справа не в якихось особливих жіночих амбіціях, і не в помсті за зневагу, і не в заклик до жіночого сепаратизму, пояснювала авторка статті, а в становленні нормальної, європейської, “повної”, за Д.Чижевським, культури, в якій рівноцінно представлятиметься жіночий і чоловічий духовний досвіди. Згодом питання постало значно ширше: чи потрібен, взагалі, українській культурі фемінізм? Одним із варіантів культурної взаємодії інтелектуальних сил в постоталітарному українському суспільстві намічається наростаюче протистояння між традиційно чоловічим дискурсом та феміністичним авангардом. Однак таке протистояння частіше осмислюється без дотримання правил інтелектуальної гри: неоконсерватизм говорить лише про свої цінності, він не тільки не дослухається до голосу іншого, але й не прагне розібратися, що визначає це «інше». У найновішій українській літературі формується непривабливо негативний образ феміністки. Тут прихильники протилежних тенденцій (і «карнавалісти» і «міфологи»), як ні в чому іншому, одностайні: і Ю.Андрухович, і Є.Пашковський, і О.Ульяненко, і В.Медвідь знаходять спільну мову, коли йдеться про фемінізм.

¹ Див.: Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? // Слово і час, 1991, №6. С.10-15.

У 1934 р. теоретик українського фемінізму Мілена Рудницька написала статтю «Непорозуміння з фемінізмом», читаючи яку сьогодні можна із впевненістю стверджувати: позиція українських антифеміністів першої половини ХХ ст. цілковито нагадує сучасну. Всі ці тези і твердження, зауважувала Мілена Рудницька, «виголошені самовпевненим тоном знатока, визначаються такою неімовірною ігнорацією, що від неї моторошно робиться на душі». Вона наочно аргументує, що опоненти фемінізму, як правило, не мають про нього «дослівно ніякого поняття». Український націоналізм 30-х рр., вважає Мілена Рудницька, намагався безпідставно прищепити на українському ґрунті чужу національному світові фашистську концепцію жінки, а тому в образі феміністки побачив чи не найбільше національне зло.² Якщо простежити становлення сучасного неонаціоналістичного дискурсу в Україні, то ми зіткнемося із дуже подібним непорозумінням із фемінізмом. Сергій Квіт, апологет неонаціоналізму, фемінізм подає як загрозу передусім жінці. Проголошуючи себе захисником справжніх жіночих інтересів, він намагається вберегти традиційну жіночність від агресивної, соціально небезпечної феміністки: « За фемінізмом жінка втрачає своє обличчя не лише як феномен природи, а також як феномен культури, з її способом мислення, поглядом на світ і проблематикою, оскільки кожний –ізм має здатність до самовладдя, безпідставного узагальнення та обезличення... Поруч із культурою виростає покруч самодостатнього псевдокультурного сурогату, що існує за рахунок паразитації, розкладу і руйнування культури. Виникає хижий образ соціальної (тут також за фізіологічними ознаками) групи людей...»³ . Такий тип критичного мислення передбачає приховане і замасковане лицемірство: автор, з одного боку, нібито підносить жінку, визнає,

² Рудницька Мілена. Непорозуміння з фемінізмом. / Мілена Рудницька. Статті. Листи. Документи. Львів, 1998. С.170-176.

навіть, в дечому її перевагу, але з іншого боку, не забуває нагадати про природою призначені та освячені культурою традиційні ролі. Він оперує таким відомим протиставленням чоловічої «вертикалі» і жіночої «горизонталі», опозицією духу і тіла як двох начал гармонійної рівноваги. Аналізуючи інтимну поезію І.Франка, С.Квіт жінку однозначно визначає об'єктом у світі мистецтва. Наділяючи жінку життєвою мудрістю, він власне відсилає її у світ «міщанства»: «Вкусивши з дерева пізнання, жінка спричинилася до першого конфлікту і стала, таким чином, джерелом поезії. Вона ж має у власній природі таку життєву мудрість, до якої чоловікові треба доходити розумом. Разом з тим, природній чоловічий ідеалізм робить власне поезію поезією, протиставляючись жіночому практицизму»⁴. Виступаючи одним із найпослідовніших ідеологів неонаціоналізму, він водночас не допускає ідеології до культури, коли йдеться про фемінізм. А тому, на його думку, руйнування традиційної природи гендерної рівноваги «неминуче приводить до руйнації культури в ім'я ідеології». Парадоксальна еkleктика, притаманна полемічному діалогу із фемінізмом, обумовлена емоційним сприйманням жіночого авангардного світогляду як метафізичної загрози чоловічому існуванню.

Не менш красномовним є позиція апологета українського неоконсерватизму — В'ячеслава Медвідя. Аналізуючи сучасну українську суспільну ситуацію, він схильний також у фемінізмі бачити чи не найбільше соціальне зло⁵. Його непорозуміння із фемінізмом не передбачає розсудливіших аргументів, ніж цей: «Я б зараз висловив таку дуже агресивну думку, що все це фігня... Як би ми не крутилися, ні Кобилянська, ні Українка професійно, як митці, жодним чином не

³ Квіт Сергій. Жінка на тлі «Зів'ялого листя» / Шлях перемоги, 1997, Ч.3.

⁴ Квіт С. Жінка на тлі «Зів'ялого листя».

⁵ Див. Медвідь В'ячеслав. «Україні бракує могутнього релігійного ордену, чогось на зразок інквізиції». / Кур'єр Кривбасу, 1999. Березень. С.152-163.

перевершують таких могутніх творців, як Стефаник чи Франко.». Сучасна неофеміністка у такому дискурсі однозначно ототожнюється із сексуально невдоволеною жінкою, тому гендерна проблема полягає в тому, щоб «кожен нормальний український чоловік-письменник міг при нагоді сексуально задовольнити українську жінку-письменницю...». Однак за всією несерйозністю розмови, можливо, прихований страх перед українською жіночою волею та мужністю, зреалізованих тією ж Ольгою Кобилянською та Лесею Українкою (недаремно ж Франко оцінив цей справжній вияв одержимості духом !). Бо що тоді продукує у кінці ХХ століття такі химерні ідеї, як необхідність нового насильства, нової інквізиції в образі могутнього релігійного ордену, «одягнених у військову форму чоловіків», за яких, не замислюючись, український письменник В'ячеслав Медвідь віддасть сьогодні свій виборчий голос?

Однак, якби ми того не хотіли, гендерна проблема не є надуманою проблемою. У культурному проєкті людини стосунки між статями спокон віків займали вагоме місце. Традиційний спосіб описання чоловічо-жіночої проблематики, коли жіноче означало пасивне, природне, а звідси статеве, сексуальне (жінка власне вважалась єдиним представником статі), а чоловіче — активне, духовне, отож культурне та загальнолюдське, має давню і досить живу традицію. Вже Арістотель у четвертому столітті до н.е. утвердив ієрархічний погляд на людське суспільство, згідно якого чоловіки панують і керують, а жінки підкоряються. Неповноцінна раціональність жінки, вважав давньогрецький філософ, давала повне право чоловікам панувати над жіночим тілом. Функція жінки зводилася до природної, біологічної ролі, у той час, як чоловіча, — інтелектуально-діяльної. Теорія статевої різниці Арістотеля мала біологічну аргументацію: жінка, як всяка самка, що існує в природі, наділена меншою тепловою енергією, ніж чоловік, а

тому не здатна до оформлення життя, воно витікає з неї у вигляді менструальної крові, і лише чоловіче зерно здатне оформляти цю неоформлену сутність. На підставі такої аргументації давньогрецький мислитель визначив жінку як «недосконалого чоловіка». Арістотелівська гендерна теорія була дійсною підпорою нашої цивілізації впродовж віків. Вже у ХХ ст. Фройд у своїй концепції жінки буде дуже близьким до Арістотеля, визначивши жінку як «кастрованого чоловіка». Не дивно, що й сьогодні зберігаються традиційні уявлення щодо розуміння жіночого та чоловічого буття. Якщо ж жіноча реальність не вписується в традиційні патріархальні уявлення, то не забувають прокоментувати це як щось виняткове, або ненормальне. Тому, пояснюючи в одному із своїх інтерв'ю образ Роксолани, Павло Загребельний, з одного боку, зауважує: «Я хотів показати Роксолану, яка перемогла султана, отримала перемогу над жорстоким світом завдяки своєму розуму...», а з іншого — додає: «Що для жінки, можливо, й не характерно...»⁶. У свій час Євген Маланюк гендерну картину українського світу на тлі справжнього патріархально-європейського осмислював як «ненормальну». У статті «Жіноча мужність» він відштовхується від загальновідомої фрази Івана Франка про Лесю Українку як єдиного чоловіка в Україні. Це представлення української письменниці, на думку Маланюка, не локальний парадокс, а характерне для українського світу, де чоловіче та жіноче розподілені неприродно, де **основний український жіночий** тип наділений нежіночою мужністю. Є.Маланюк у 1931р. вдається до своєрідного пророцтва щодо наведення ладу в українському світі: «Надходить час, коли неприродно в українській психіці розподілені елементи М і Ж мусять перегрупуватися до своїх природніх пропорцій і

⁶ Див. Факты., 1999, 9 апреля.С.6.

дати здорову і гармонійно-суцільну націю»⁷. Тобто, вважає Маланюк, жінка повинна пройнятися органічним для неї духом жіночності, а чоловік — мужеським духом. Євген Маланюк, на відміну від сучасних антифеміністів, все-таки віддає належне українській жіночій волі та мужності, однак так само, як сучасні апологети «природньої рівноваги», вважає жіночу волю неприроднім, ненормальним явищем, що потребує виправлення.

Феміністичний дискурс ось уже протягом століття відтворює новий образ жінки. У феміністичному проекті пояснюється «минула дефектність» жінки не як природня даність, а як власне культурно сконструйоване явище. Традиційна культура досить довго контролювала «природнє життя жінки», не допускаючи її в інтелектуальний світ. Недаремно лише у кінці 19 ст. жінка повноцінно стала включатися у систему освіти, що було закономірним результатом її боротьби за рівні права. Леся Українка, у творчості якої жіноча проблематика є особливо вагома, характерною особливістю ранньої християнської епохи закономірно що представила репресивну щодо жіночого голосу і духовного досвіду чоловічу культурну стратегію. «Чого тобі від мене, жінко?» — це зверхнє звертання Месії до Міріам як неповноцінного співбесідника символізує відмову жінці у духовній комунікації, на яке та з позиції чоловіка не має право. Жіноче мовчання в культурному патріархальному проекті здавна освячується специфічними традиційними уявленнями про жінку як бездуховну тілесність. Як зауважував у своїй праці «Наглядати й карати» М.Фуко, культура має специфічні механізми, які розраховані на створення не лише духовного, але і тілесного режиму людей.

⁷ Маланюк Є. Жіноча мужність // Українські періодичні видання для жінок в Галичині. Анотований каталог. Львів, 1996. — С.90.

У літературному фемінізмі, або в так званій феміністичній критиці головним критерієм у підході до літературних явищ стає **гендер**. Поняття гендер (анг. —gender) означає соціальний, культурно обумовлений аспект статі (на відміну від біологічного аспекту — анг. sex). Тобто йдеться про те, що гендерні ролі, поняття, що таке чоловік, що таке жінка і т.п. є породженням культурного, суспільного простору, а не спричинені природою. Як писав М.Мамардашвілі у своїй статті “Свідомість і цивілізація”, людина —штучна істота, вона народжена не природою, а самонароджується через культурно винайдені пристрої: ритуали, міфи, магію⁸. Таким чином, виходячи з поняття людини як **сконструйованої культурою істоти**, літературний феміністичний критицизм має на меті переосмислити класичну дихотомічну структуру, в якій уявлення про “чоловіче” та “жіноче” породжують стереотипні смислові ряди: активність-пасивність, душа-тіло, культура-природа, тощо. Теорія літературного фемінізму замість бінарної опозиційності виходить з концепції гетерогенної відмінності, а тому поняття “жіноче” як пасивне і т.п. не обов’язково ототожнюється з жінкою, так само, як і “чоловіче” як активне і т.п. начало — з чоловіком. Зміна підходу до сприйняття традиційних символів та інтерпретацій дає змогу прояснити відносність такої межі в різних проявах. Перегляд традиційної патріархальної культури, яка вичерпала себе, дає змогу говорити про новий культурний проект, який активно формується у ХХ ст. Зрозуміло, що у суспільстві, яке прагне законсервувати традицію, фемінізм сприймається як небезпека, руйнування і розклад культури.

Яскравим прикладом несприймання гетерогенності є реакція українського консерватизму на обговорення сучасними неофеміністками теми сексуальності в українській літературі. Коли С.Павличко заговорила про чуттєвий рівень стосунків між Лесею Українкою і Ольгою

⁸ Мамардашвили М. Сознание и цивилизация / Природа, 1988, №11. —С.77.

Кобилянською, вдаючись до перегляду традиційного уявлення про жіночу сексуальність зокрема, то це спричинило категоричне осудження. В.Медвідь свою позицію чітко сформулював— він бачить тут посягання на “життя богів”, С.Квіт —“методологічну хворобливість”, що дає підстави “до відповідного аналізування самих дослідників”⁹. Почалися розмови про безвідносність таких тем до мистецтва, філософії, естетики, оскільки “ за ними стоять винятково “ідеологічні розробки”, а відтак і суто круті професійні з’ясування”¹⁰. У свій час М.Фуко ще зауважив, що, “той, хто береться обговорювати подібні речі, стає якоюсь мірою поза владою; він порушує закон, він угадує наперед, хай і незначною мірою, майбутню свободу”¹¹. Дійсно, відхід від регламентованої опозиційності породжує передусім свободу письма, свободу інтерпретацій, оскільки дає змогу говорити про смисли, відтіснені культурною традицією, табуйовані в ній. Так, творчість Шевченка (і тут не треба бути феміністкою!) провокує до аналізу жіночої самоідентифікації автора-чоловіка. Однак, коли гендерну проблему творчості Шевченка зачепив Г.Грабович у своїй книзі “Шевченко як міфотворець”, то почалися справді запеклі розмови, підозри у сексуальній “патології” самого дослідника. О.Забужко за своє гендерне дослідження Шевченка (“Шевченків міф України”) отримала ряд відверто вульгарних рецензій. Все це свідчення того, настільки українська суспільна свідомість неготова до подібних досліджень. Після опублікування книги С.Павличко мені розповідали, що деякі вчителі української мови і літератури київських шкіл відмовлялися викладати Лесю Українку і вульгарно омовляли її на своїх уроках. Традиція **культурої свідомості**

⁹ Квіт С. Жінка на тлі «зів’ялого листя».

¹⁰ Медвідь В. «Україні бракує могутнього релігійного ордену, чогось на зразок інквізиції». С.155.

¹¹ Фуко Мішель Історія сексуальності. Жага пізнання. Харків, 1997.С.67.

вимагає від української літератури пантеону богів і богинь, а велика людськість їм просто не зрозуміла і не потрібна.

Безсумнівно, що гендерний підхід, феміністичний критицизм намагається порушити деякі культурні табу, говорити іншою мовою, але в цьому не обмежується його роль. Як на мене, жіночо-проблемне прочитання творчості і життя Шевченка О.Забужко дало змогу дуже глибоко зачепити проблему національної культурної незреалізованості, оскільки вона близька саме жіночому існуванню. Також розмова про жіночу сексуальність, яку першою розпочала О.Забужко своїм романом “Польові дослідження з українського сексу”, є тим новим простором, який традиційно не називався. В одній із приватних розмов Тамара Гундова якось зауважила, що вона захоплюється О.Забужко, оскільки Забужко говорить про такі речі, про які вона сама ніколи не могла би сказати. Саме гендерний підхід до прози І.Нечуя-Левицького дав змогу мені зрозуміти, наскільки дана творчість не вимірюється соціальними аспектами, а є глибинно етнопсихологічна, розпочати розмову про фемінний характер чоловічої поведінки та маскулінний жіночої в українському селянському світі, пояснити страх перед сексуальністю в українській літературі.

Літературний фемінізм — це особливий критичний дискурс, спрямований на підрив патріархальної культурної системи. Гендерні дослідження передбачають студії над різноманітними аспектами чоловічої та жіночої відмінності: над особливостями мислення, поведінки, психології, мови, творчості ... Практично — це пошуки нових підходів у відображенні чоловічого та жіночого культурного досвіду, в розумінні проблеми взаємодії характеру і статі, мови і статі тощо. Методологія гендерних досліджень виходить із принципу симетричного моделювання чоловічого та жіночого досвіду в культурі. Методологію ж феміністичних досліджень відзначає передусім радикальність, оскільки

така методологія виходить із принципу гендерної асиметрії, маскулінної культурної домінації.

Феміністична критика у Західній Європі та США вже більше двох десятиліть є особливо популярною. Вона ввібрала в себе цілий ряд критичних напрямів: культурно-соціологічний, психоаналітичний, постструктуралістський та ін. Через те, що вона існує на межі різних підходів, можна говорити про екзистенціалістський літературний фемінізм, соціофеміністичний критицизм, психофеміністичний тощо. Але всі ці критичні дискурси зв'язує феміністичний підхід, вихідним принципом якого стає те, що культурним архетипом модерної епохи є так звана патріархальна культура, котра утверджує пріоритети і цінності чоловічого начала. Таким чином, в цю логоцентричну (за Ж.Деррідою) патернальну культуру вона намагається вписати особливий рефлексивно-духовний жіночий досвід.

Дві провідні школи феміністичної критики— французька та американська в останній час наближаються у своїх методологічних стратегіях. Французька феміністична критика довгий час перебувала під впливом екзистенціалізму та психоаналітики, успішно використаних Сімоною де Бовуар у книзі “Друга стаття” (1949). З 70-х рр. французька феміністична критика набирає постструктуралістських орієнтацій (Юлія Крістева, Елен Сіксу, Люс Ірігарей, Сара Кофман). Американська феміністична критика довгий час обмежувалася соціологічним аналізом. Лише у 80-х рр. вона запозичила французький літературознавчий фемінізм (Елейн Шоултер, Сандра Гілберт, Сюзан Губар та ін).

Зарубіжна феміністична критика спирається на різні деконструктивістські стратегії. У ній піддається критичному перегляду фрейдівська концепція жінки. Заперечуючи культурний міф про неповноцінну жіночу сексуальність, а сексуальність тут має широке духовно-біологічне значення, заперечуючи фрейдівський комплекс

кастрації і т.п. речі, вона творить свої власні культурні міфи. Жіноча бісексуальність та взаємооберненість чоловічого та жіночого, що визначає стратегічні принципи феміністичної критики, підриває в такий спосіб традиційну чоловічо-жіночу ієрархію. Своєю метою феміністична критика має емансипаційну спрямованість на звільнення від домінуючого традиційно-патріархального погляду. Аналіз має виявити протиріччя між традиційно-патріархальним і феміністичним опануванням літератури, скомпрометувати різного роду стереотипи традиційної культури як культури ідеологічно маскулінної.

Чи може бути актуальною така критика в українському літературознавстві? Якщо подивитися на українську класику в гендерному прочитанні, то побачимо неоднорідну картину представлення чоловічого та жіночого буття. Це передусім прояв гендерної рівності — як загальної безправності, обумовленої національним гнітом (Шевченкове: “дівчаток москалі украли, а хлопців в москалі забрали”); представлення гендерної рівності, обумовленої матріархальними традиціями в

українському селянському світі (наприклад, така гендерна рівність яскраво проартикульована творчістю Нечуя-Левицького); загальне домінування чоловічого права як прояв імперськості світу (тему розпочинає творчість Шевченка)...Однак ситуація маскулінної домінації в національному світі є прихованою, здається нетиповою, хоча наявною і символічною передусім у творчості Т.Шевченка¹². Основним аргументом, який сьогодні актуалізується проти феміністичної інтерпретації української культури, є відстоювання феномену української культурної ситуації, що відрізняється від західноєвропейської, тобто береться до уваги передусім історична особливість підневільної та селянської нації. Дійсно, завдяки національному гнітові та матріархальним традиціям маскулінна

домінація в українській селянській культурі не мала змоги проявитися в такій мірі, як у західноєвропейському урбаністичному світові. Однак феміністична інтерпретація не передбачає ігнорування специфічного побутування жіночого та чоловічого в національній культурі, як в минулому, так і сучасному. Вона якраз дає змогу поставити український культурний гендерний досвід в європейський контекст. А тому не може не братися до уваги, наприклад, символічне згортання в українській класиці агресивного, войовничого (а з ним і сексуального) дискурсу в українській літературі 19 ст., своєрідного осудження традиційного для патріархальної культури уявлення про чоловічі смисли, цей власне вимушений колоніальний відступ від патріархату.

Мій власний гендерний аналіз української класики дає змогу побачити, що чоловіча репрезентація України як активної, волюнтаристської, войовничої поступово втрачає свою позитивність —через критичне переосмислення козацької міфологеми. І.Котляревський започаткував міфологізацію чоловічої (активної) України в козацькому поході під керівництвом Енея, однак його козацтво не є героїчного, а низького, бурлескного гатунку. Натомість селянська (жіноча) Україна Котляревського («Наталка-Полтавка») має високий моральний смисл. Очевидно, невипадково в назву першого твору винесено як основну —чоловічу репрезентацію, в назву другого — жіночу. Т.Шевченко поглиблює інтуїтивно намічену Котляревським гендерну картину, у більшій мірі ідеалізуючи жіночий світ, критикуючи чоловічий (тут характерне роздвоєння: козаки-каїни, що «зарізали брата», і козаки —праведники, що здобували святу волю, а в космополітичній християнській символізації —« душеубогії» ученики Христові). Національне майбутнє поет пов'язує з

¹² Див. статтю «Шевченко в «жіночих студіях».

воскресінням жіночого (мирного) смислу України. П.Куліш козацький (активно-історичний) символ України доводить до критичної гостроти, остаточно руйнуючи романтично-національну міфологему (мається на увазі його пізнє осмислення козаків— як «руїноманів», предтеч нігілізму та соціалізму). Мирний, селянський, пасивно-споглядальний смисл духовної України в Куліша набирає першочергового значення. Згодом реалістичне прочитання України піддасть остаточної деструкції козацьку перспективу як руйнівну і злоносну. Варто звернути увагу на критичні зауваження Івана Білика до твору Панаса Мирного про «виродженого» козака — розбійника Чіпку. За міфологічним прочитанням роману Панаса Мирного О.Ільницьким, Чіпка є втіленням душевного роздвоєння, конфлікту між козацьким та селянським світоглядом.¹³ Зауваження Івана Білика нагадують реакцію П.Куліша на «Гайдамаки» Шевченка (П.Куліш, як відомо, назве поему Шевченка «кровоавой бойней, от которой невольню отворачиваешья»). Іван Білик, прочитавши натуралістичну повість «Чіпка» про жорстоке розбійництво в селянському українському світі, буде надзвичайно вражений виведеним у повісті життям. «Прочти ещє раз Чіпку... и ты увидишь, что жизнь, выведенная в повести, ужасна, — зазначає Іван Білик.— Мужики – пьяницы, дураки (бунтуют, не понимая за что, хотя это и д е- й с т в и т е л ь н а я черта их), а протестанты – разбойники. Одни бабы похожи на людей, да разве ещє отживающий век дід»¹⁴. Іван Білик виправляє «гайдамацький» пафос твору, звертаючи увагу Панаса Мирного, що при тих самих умовах, під впливом іншого світогляду (тобто мирного, селянського) живуть л ю д и і не заважають іншим жити людським життям (такою

¹³ Див. Ільницький О. Конфлікт між козацьким і селянським світоглядом у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» / Слово і час, 1990, № 4. С.51-56.

¹⁴ Зауваження Івана Білика до повісті «Чіпка» / Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. Книга друга. К., 1998. С.27.

людиною, хоч і обмеженою, проте надійною, Білик бачить чесного трудівника Грицька). Рецензент звертає також увагу на **немирний** погляд письменника Панаса Мирного: *«Автор должен не с расбойнического притона смотреть на мир, а напротив с мировой точки на расбойнический притон. Ты, к моему удивлению, при мягкости характера, смотришь разбойником Чіпкою...»*¹⁵. Як на мене, цей Чіпка сьогодні присутній і в такого мирного сучасного письменника-селянина В.Медвідя, чия ідея актуального в сучасній Україні ордену інквізиції справляє подібний шок. У

романі Панаса Мирного та Івана Білика негативно-деструктивному козацько-гайдамацькому активному типу протиставляється власне фемінне, мирне селянське чоловіцтво, що складає гуманну сторону світу. Українська класика одного боку, морально компрометує такі патріархальні чоловічі смисли як войовничість, волюнтаризм, агресивність тощо, а з іншого провокує майбутнє розгортання жіночого ренесансу та піднесення чоловічого волюнтаризму у модерністській епосі, що знайде своє літературне вираження. Євген Маланюк у вищезгаданій статті є власне апологетом національного чоловічого волюнтаризму.

Оскільки літературознавчі принципи феміністичної критики ввібрали в себе елементи різних сучасних шкіл: психоаналізу, деконструктивізму, структуралізму, герменевтики тощо, то це означає, що як метод і теорія феміністична критика не виходить з якогось одного авторитетного дискурсу. У такий спосіб вона передбачає постійні пошуки нових способів аргументації, оновлення літературного аналізу, перегляд попередніх поглядів. Що повинно забезпечувати їй динамічність, актуальність та гостроту. Наприклад, до роману В.Підмогильного “Місто” буде вдалий психоаналітичний підхід, який дасть змогу проявити

¹⁵ Там же. С.28.

нову чоловічу міфотворчість в українській літературі на початку століття. Адже у модерному “антиселянському” часі актуалізується тепер вже як позитив чоловіча активна позиція. Міф української міської цивілізації, відсутньої в реальності, (в цей час урбаністичні мотиви — активно входять в українську літературу) розгорнутий в романі Підмогильного через сексуальний дискурс чоловічої влади. У ньому відчутний прояв бажаної європеїзації українського селянського світу (може бути прочитано, як психологічна заздрість жіночої України до чоловічої Європи). Сексуальна “політика” роману “Місто” тісно пов’язана з актуальними на початку століття державотворчими мріями українського чоловіцтва.

Я цілком переконана, що, прочитавши українську літературу, хоча б на перший раз в культурно-антропологічному аспекті з позиції феміністичного підходу, ми мали би змогу витворити власну теорію феміністичного літературознавчого критицизму, розгорнути національну феміністичну школу.

Роздум другий.

“Мілена Рудницька...” в ситуації сучасного українського неофемінізму.

“Не хочемо наслідувати мужчин в їх геніальності, але не хочемо теж повторювати за ними їх нісенітниць і злочинів. Х о ч е м о б у т и с о б о ю.”

Мілена Рудницька

90-і роки позначилися активним поживленням феміністичних дискусій в українському культурному просторі. Неабияку роль відіграли тут видані українською мовою класичні твори зарубіжного фемінізму — “Друга стаття” Сімони де Бовуар (1995) та “Сексуальна політика” Кейт Мілет (1998). Однак сучасні українські неофеміністки з особливим нетерпінням очікували появи великої української книги (у прямому і непрямому розумінні — великої— за обсягом і за змістом) — “Мілена Рудницька. Статті. Листи. Документи”. Вихід такої праці після історичної студії Марти Богачевської-Хомяк “Білим по білому”(1995) про жіночий рух в Україні (з 1884 по 1939рр.) наverts українську суспільну свідомість до очевидного факту: фемінізм існував не лише як західноєвропейське та американське явище, український фемінізм виконав в національній культурі свою не менш вагому роль: розгорнув свій власний теоретичний дискурс, витворив новий тип української жінки — жінки-громадянки, обумовив глибокі зміни в духовному обличчі українського світу ХХст. “Жіночий рух, — як писала М.Рудницька, — діє в усіх жінках, навіть коли вони цього не знають і цього не хочуть, — навіть коли вони *на словах* його відрікаються”¹⁶. Отже, книга статей, документальних матеріалів, пов’язаних з діяльністю М.Рудницької як організатора українського жіночого руху, — передусім яскраве свідчення національного фемінізму, або, іншими словами, українського варіанту

¹⁶Цит. і далі за книгою: Мілена Рудницька. Статті. Листи. Документи. Упор. М. Дядюк. — Львів, 1998.— С.184-185.

фемінізму, який М.Богачевська-Хомяк назвала “фемінізмом не ідеології, а фемінізмом дії”.

Фемінізм виходить із усвідомлення **нерівноправного представлення** чоловічого та жіночого досвіду в культурі людства. Довгі тисячоліття “храм цивілізації і культури” розбудовували лише чоловіки, а тому всі форми суспільної свідомості — релігія, мораль, економіка, політика, наука і мистецтво — носили відбиток власне чоловічих уявлень і переконань. Цілий культурний досвід, як зазначає М.Рудницька у статті “Нова доба культури”, можна точно назвати лише “чоловічим”, але не “людським”, адже друга половина людства була відсунута від публічного життя, від культурної праці, замкнена навколо “домашнього вогнища”. Отже, феміністичний світогляд початком нової ери означить прихід в культуру жіночої духовності, оскільки інша, ніж в чоловіків, психічна та інтелектуальна конструкція жінок мала продукувати зовсім нові, свіжі цінності, потягнути за собою перебудову державного і суспільного ладу, змінити власне всю культуру: нова культура на відміну від попередньої (власне чоловічої) мала стати правдиво “людською”, тому що в ній нарешті представлятиметься повноцінний людський досвід: і чоловічий, і жіночий.

Зрозуміло, що розбудова власне нової цивілізації є справою складною. Цілком справедливо М.Рудницька найбільшими труднощами на цьому шляху бачить не стільки зовнішні, як внутрішні перешкоди. Адже важлива —присутність духу, духовного пориву. Тому Рудницька передусім називає жіночий консерватизм, так звану “індоленцію жінок”, тобто витворену і освячену культурою (як власне культурою чоловічої дії)жіночу пасивність, або бездіяльність, що глибоко ввійшла в кров другої статі, обумовила переконання жіноцтва у своєму другорядному призначенні. Феміністичний світогляд покликаний розбудити жіночу активність, спонукати “слабку” стать стати сильною і дієздатною, покликаний розбудити в ній людину, гін до духовної свободи.

Фемінізм осмислює у модерному жіночо- психічному житті глибокий внутрішній конфлікт. Першорядною перешкодою на шляху розбудови нової

культурної доби М.Рудницька бачить цей “трагічний конфлікт” — між обов’язками та інтересами жінки як матері і господині та її боротьбою за рівноправність. У закладених суспільством обставинах лише та жінка може рівноправно з чоловіком творити культурні цінності, яка зігнорує природне статеве життя: подружжя і материнство. Звичайно, оборонці “жіночності” вважають саме материнство за найважливіше покликання жінки, а найкращі умови для його реалізації — біля “домашнього вогнища”; в їх уяві феміністки, відкликаючи жінок з дому, до суспільної праці, бунтують проти природнього жіночого призначення, а тому несуть світоглядне для людства зло. М.Рудницька інтелігентно викриває такий лицемірний чоловічий консерватизм, доводячи об’єктивну зумовленість жіночого руху. Захисники “природньої” жінки ігнорують дійсний напрямок загального поступу людства, економічні причини, що викликали появу працюючого жіноцтва, а з ним і жіночу емансипацію та жіночий рух. Неспроможність чоловіків утримувати свої родини уже в кінці 19 ст. обумовлює постійне зростання кількості працюючих жінок, які змушені були покидати “домашнє вогнище” і дбати про свій прожиток. Подібно до того, як поділ праці в минулих епохах визначив гендерну спеціалізацію (багато віків тому “природнім призначенням” чоловіка вважалося полювання, а “святим обов’язком” жінки — ведення домашнього господарства) технічний прогрес знецінив вартість жіночої домашньої праці, спричинив необхідність жіночої суспільної праці. Звичайно, крім економічних причин жіночого руху М.Рудницька називає— духовну, що закономірно визріла в нових матеріальних умовах, як психічна потреба жінки у повній духовній та економічній самостійності. Оскільки фемінізм як жіночий рух мав об’єктивні причини своєї появи, які були сильнішими від нашої волі, то, вважає М.Рудницька, закономірно що й з’явиться можливість розв’язання “трагічного конфлікту” між жіночим природнім обов’язком і правом жінки як вільної людини.

Дискусія навколо модерної та традиційної жінки, розгорнута у статті М.Рудницької “Новий тип жінки”, є так само актуальною сьогодні, в кінці ХХст.. Ностальгію ХХст. за “жіночною” жінкою, а також жаль з приводу завмирання

“жіночності”, безумовно, що викликав новий тип жінки, витворений фемінізмом. Якщо традиційна “сентиментальна” жінка повністю своїм розумом і волею підкоряється чоловікові, то модерна — виступає в активній і самостійній позиції, утверджуючи разом з чоловіком моральні та культурні цінності. Не кожний чоловік і в наші дні сприймає цю активну, незалежну жіночу роль. М.Рудницька окреслює в усій складності новий жіночий тип, вона цілком свідома того, що фемінізм, вивівши жінку за поріг “домашнього вогнища”, не лише відкрив перед нею широкий світ, але й поставив нове коло життєвих проблем, обумовив нове **дуалістичне** буття (боротьбу за поєднання двох протилежних завдань: бути жінкою і бути людиною). Порівнюючи традиційний (безпроблемний) і модерний (суперечливий) жіночий тип, М.Рудницька власне віддає данину фемінізму, що розбудив жіночий духовний неспокій. “Вчорашня жінка, яка не знала ще антагонізму між двома життєвими тенденціями, не знала роздвоєння душі, була більш гармонійна, більш зрівноважена від нинішньої, — говорить М.Рудницька. — Зате сьогодні жінка є багатша, “інтересніша”. Її внутрішню боротьбу і несупокій, її шукання і блуканину, самоаналізу і сумніви, можна би назвати **проблематизмом нової жінки**”¹⁷.

Мілена Рудницька, взявши активну участь у теоретичному та практичному зростанні організації “Союз українок”, у створенні світової організації українських жінок, у здобутті міжнародного визнання українського жіночого руху, здійснила в такий спосіб гідне продовження ранньої фази українського фемінізму, ідеологом якого була Наталія Кобринська (1855-1920). Відразу після смерті Кобринської сходить зоря Рудницької: саме з 1921 по 1939 р. Мілена Рудницька виступає як теоретик і провідний діяч українського жіночого руху. Книга, в якій зібрано матеріали про життя, суспільно-політичну та публіцистичну творчість Рудницької, документально підтверджує **наявність української феміністичної традиції**.

У наш час, коли виникають численні жіночі організації, особливо актуальним є феміністичний погляд початку ХХ ст. Ще у 1919 р. М.Рудницька заперечувала

2 Рудницька Мілена. Новий тип жінки. / Мілена Рудницька...1998. — С.109.

утворення жіночих політичних та фахових організацій, вважаючи це таким же анахронізмом, як відкриття університетів, або театрів для жінок. Жіночі організації, які є власне жіночими лише через статеву приналежність їх членів, не мають рації для існування, тому що відокремлення від чоловіків у громадсько-політичному житті є нонсенсом. Жіночі товариства і жіночі часописи мають потребу в існуванні лише тоді, вважала Рудницька, коли служать винятково жіночим інтересам. Тобто йшлося про власне феміністичні установи, які б згуртували жінок, без огляду на їх політичні та т.п. розбіжності, оскільки виходили б із спільного жіночого інтересу, стосувалися власне жіночого буття. Феміністичний світогляд виражав у такий спосіб соборний ідеал понадпартійної жіночої солідарності.

У численних дискусіях та статтях Мілена Рудницька сформувала власне поняття українського фемінізму з його **загальнонаціональною соборною** концепцією. “Не було і нема другого жіночого руху, який би мав такий суто-національний характер, як український жіночий рух”, — відповідала Рудницька своїм опонентам на закид “інтернаціоналізму”. На соборний характер феміністичного світогляду вказував також релігійний нейтралітет. Ставши поза релігійною боротьбою між католицизмом та православ’ям, фемінізм виражав загальнонаціональні, а не конфесійні інтереси. Однак український фемінізм під проводом М.Рудницької мав великі розходження з **націоналістичним** рухом. Ідеологи українського націоналізму вороже прийняли феміністичні ідеї, за ними бачили “занепад родинного життя і моралі”, а тому наполегливо зводили жіноче призначення до єдиної творчо-суспільної ролі — материнства. Переконання М.Рудницької — аргументовні і послідовні: програмою фемінізму є збагачення людської культури “цінностями жіночого духа”, а це передбачає вибір саме жінкою своїх власних шляхів. Опонуючи українським “диктаторам” щодо жіночого питання, М.Рудницька активно виступає у 30-х рр. проти так званого “гітлерівського погляду на жінку”, що зводив жіноче призначення до народження та виховання дітей, ведення домашнього господарства... М.Рудницька відкриває,

що українська націоналістична політика стосовно жінки — в підтримці “гітлерівської програми жіночого питання”, співпадає дивним чином з католицькою. І, незважаючи на те, що українські націоналістичні гуртки між собою в усьому пересварені, зате в єдиному одностайні — жіночому питанню: усі вони бажали би звести українську жінку до ролі, яку визначили їй тоталітарні диктаторські держави. На глибокі переконання Рудницької (з її відразою до тоталітаризму, більшовизму та авторитаризму — не має різниці, чи вони були складовими суспільної, чи релігійної політики) така стратегія аж ніяк не відповідає “історичній традиції і психіці українського народу”, а отож ні національному українському характеру, ні національному українському інтересові. До речі, в цей самий час подібну тенденцію, а саме прищепити в українській дійсності культивовану у фашистській Німеччині понижену роль жінки (сумнозвісну формулу 4К німецького кайзера Вільгельма II: Kleider, Kuche, Kinder, Kirche), гостро критикує Олена Теліга¹⁸. І в сьогоднішніх дискусіях особливу увагу викликає розходження між політичним націоналізмом та фемінізмом. Та, обґрунтовуючи політичний націоналізм як першого ворога фемінізму, деякі сучасні апологети західного фемінізму відкидають, взагалі, національну ідею¹⁹, що, до речі, було неможливим у світогляді українських феміністок на його першому і другому етапі.

М.Рудницька глибоко відчувала трагедію української нації — “народу розсвареного, розбитого”. Її фемінізм гостро ставив проблему національної консолідації. А тому причини історичної катастрофи України під час голодомору М.Рудницька бачить всередині національного буття: це “**наша** вина, наша **власна** вина”, а передусім “вина нас: в е р х і в, і н т е л і г е н ц і ї, п р о в і д н и к і в”, що не примусили народ до жертв тоді, коли кувалася доля Української Держави і що не на полі бою впали ці мільйони, не гинули, як лицарі, не за ідеали принесли в жертву своє життя, а “опухлі з голоду конали...” . Мілена Рудницька саме як

¹⁸ Див.: Теліга Олена. Якими нас прагнете? / Слово і час, 1991, №6.— С.32-38.

феміністка не лише теоретично, але й практично втілила соборну ідею. “Союз українок” — це, мабуть, чи не єдина величезна організація в тому складному часі, що мала загальнонаціональний характер. Заперечуючи чоловічий історичний досвід національного розбрату, Рудницька дійсно змогла поставити у своїй практичній діяльності на перший план інтереси нації. Головною засадою українського фемінізму було проголошено, що він свою силу черпає саме з національної соборної ідеї. У його теоретичному дискурсі з’явилося поняття “здорового націоналізму”, тобто активного патріотизму, що не суперечить шляхетному гуманізму і є органічним союзником жіночого руху.

М.Рудницька у своїх виступах і статтях осмислювала сучасну їй ситуацію як новий поступ фемінізму. У статті за 1925 р. “Новий етап жіночого руху” вона закономірно виділяє дві його стадії: минулу (історичну вже) та модерну. На теренах Європи жіночий рух розпочався з часів великої французької революції, тобто з кінця 18 ст. і тривав до початку ХХст., він логічно дістав назву “воюючого фемінізму” (головним рушієм цього руху було здобуття рівноправності з чоловіками, боротьба жінок **за свої громадські права**, що вимагала енергійної самовіддачі та активності). Дехто й сьогодні уявлення про фемінізм ототожнює з цим історичним минулим, тобто як боротьбу жінок за рівноправність. На наростаючій хвилі антифемінізму 30-х рр. М.Рудницька застерігала, що боротьба за рівноправність — це лише початок, а не кінець фемінізму. **“Ніколи р і в н о п р а в і с т ь не була ціллю жіночого руху. Вона була тільки передумовою,** що дозволяла жінці приступити до розв’язки її властивих завдань. Рівноправність була тільки засобом, який уможлиблював нам вступ у громадське життя в ролі співрішачого і співвідповідального чинника, який дозволяв нам зачати перетворювати і формувати світ, сотворений і сформований чоловіком, згідно з нашими бажаннями.”²⁰

Вказуючи на здобутки першого етапу феміністичного руху, М.Рудницька

¹⁹ Див. : Жеребкіна І. Женское политическое бессознательное. Проблема гендера и женское движение в Украине.— Харьков, 1996.

гостро критикує його крайнощі, що проявилися передусім у світоглядних позиціях: прагнення рівноправності означало прагнення зрівнятися з чоловіками за рахунок нівеляції природи жіночої духовності. Ствердивши, що відмінність між чоловіками і жінками є лише **біологічного характеру** але ні в якому разі не духовного, феміністки, зазначає М.Рудницька, замість того, щоб заявити “ми також є люди”, стверджували “ми є рівні чоловікам”. Причина була очевидною: критерієм усіх людських цінностей (науки, культури, релігії) був чоловік, отож поняття “людина” було тотожне поняттю “чоловік”. Однак на початку 20-х рр., вважає М.Рудницька, така стратегія “свідомої і умисної нівеляції жіночої психіки” безповорно минає: сьогоднішня феміністка знає, що вона є інша від чоловіка і хоче бути іншою, ідеалом для неї є не дорівнятися чоловікові, а лише **бути собою**. Таким чином, характерною рисою модерного фемінізму (його другого етапу) проголошується визнання жіночої за своєю природою духовної сили, пізнання специфіки жіночого світогляду, понять моралі і почуттів справедливості, стратегічної необхідності виразити оригінальність жіночої особистості.

Фемінізм з його ідеєю духовної свободи неминуче веде до осмислення вартості жіночого життя поза її сімейними обов’язками (незалежно від того, “чи вона найшла чоловіка, чи ні, чи мала діти, чи ні”). Від сімейного життя скоріше всього залежить особисте щастя жінки, а не “метафізичне значення її життя”, вважала М.Рудницька. Таким чином, фемінізм осмислював модерну жінку не стільки у її посередньому значенні — через функцію продовження роду, скільки у її безпосередньому відношенні до людства: призначення жінки як людини виходило за межі її статевого призначення, тобто як жінки і матері. Однак вагому роль у феміністичному пізнанні жіночої духовності відіграє саме материнство. Оскільки жінка мала збагатити культуру цінностями власного духу, то вона не може ігнорувати лише їй притаманну рису — “прикмету матері”, яку, вважала Рудницька, потрібно визволити з вузьких рамок родини і перенести у громадський світ. Батьківщина, писала Рудницька, “потребує материнськості в значінні духової

космічної сили”. У час національного розбрату, коли брати-чоловіки — “розсварені, розбиті”— вона закликає “Союз українок” шукати відповіді на питання “що робити?” у “глибині непомильного материнського інстинкту”: “Хто більше може бути свідомий живої єдності Українського Народу, єдності в подвійному значінні: через кордони і через усі внутрішні колотнечі, як не ми, його матері? І тому нема для нас під цю пору важнішого завдання, як плекання тієї єдності. Єдність через кордони, це с о б о р н і с т ь д у х а, єдність через усі непорозуміння і противенства, це в н у т р і ш н я к о н с о л і д а ц і я г р о м а - д я н с т в а”²¹. У такий спосіб модерний фемінізм М.Рудницької, виходячи з особливої природи жіночої духовності, акцентував (на відміну від першого загальноєвропейського етапу феміністичного руху) **не права жінок, а їх обов’язки**, добровільно взяту на себе велику відповідальність за долю нації. Усвідомлена потреба у самобутній теорії, що зав’язується на власному українському ґрунті, як загалом стратегія принципового неприйняття сліпого наслідування чужих зразків дають змогу Рудницькій витворити ідеологічні засади вітчизняного фемінізму.

Закономірно, що тоді, як і тепер, виникає цікаве запитання, чому таку вагому для українського суспільства роль “Союзу українок” не було належно оцінено жодним політичним діячем? Це запитання також ставить М.Рудницька в еміграції, після своєї бурхливої діяльності. І знаходить логічну відповідь: у свій час “Союз українок” не задовольняв жодне з політичних угруповань, оскільки стояв осторонь їх помилок і чвар: **“ЖІНКИ, ПОМИМО СВОЄЇ ПАРТІЙНОЇ ПРИНАЛЕЖНОСТІ, НІКОЛИ НЕ ДАЛИ СЕБЕ ВТЯГНУТИ У ВИР ПАРТІЙНОЇ БОРОТЬБИ І РОЗРАХУНКІВ. ВОНИ НЕ БУЛИ ДОСИТЬ ПАРТІЙНО ЗДИСЦИПЛІНОВАНІ, ЩОБ ПІТИ НА ТАКИЙ РОЗРІЗ З СВОЄЮ СОВІСТЮ. Жінки пішли, куди вимагав РОЗУМ І ІНТЕРЕСИ НАЦІЇ. А НЕ ВИКЛЮЧНО ДИКТАТ ПАРТІЇ.”**²²

Цікавим символічно-історичним фактом залишиться домагання М.Рудницької

²¹ Рудницька М. Українська дійсність і завдання жінки / Мілена Рудницька ... — С.205.

²² Цит. за: Богачевська-Хомяк М. Передмова./ Мілена Рудницька... — С.16.

від Всеукраїнського Національного Конгресу, що мав об'єднати всі політичні партії в Україні, зібрати “цілий” народ, а не лише його чоловічу половину. Рудницька цю вимогу ставить з глибоким переконанням, що українське жіноцтво того часу мало своє виразне “політичне”, хоча й не “партійне” обличчя, виробило свій погляд на всі національні питання і було готове обговорити їх спільно з чоловіками. Мало того, у справі консолідації національних сил жіночий рух показав унікальні приклади об'єднання, створивши стійку організацію — Всесвітній Союз Українок. Участь у Всеукраїнському Конгресі відразу чотирьох соціалістичних партій насторожує М.Рудницьку. Вона наполегливо наголошує, що більшість вітчизняного громадянства гуртується у національних партіях, а тому незрозуміло, кого репрезентують ці соціалістичні партії, “побудовані на абстрактних, запозичених у чужих і в наших умовах, здебільша, зовсім непридатних формулах?”. Щоб Конгрес був дійсно всеукраїнським і національним, потрібно залучити до його роботи не лише всі політичні партії, вважає лідер “Союзу Українок”, але й найчисельнішу і найсильнішу групу — безпартійних. Безпартійність не означала політичної незрілості і безхребетності. Жіночий рух якраз належав до того безпартійного табору, котрий, обминаючи “помилки політичних провідників і їх гризню між собою”, плекав національні цінності і таким чином залишався єдиною здоровою силою. Однак “соборна” “жіноча” політика була дійсно чужою політиці “партійного” чоловіцтва. Та в кінці ХХст. саме загальнонаціональна об'єднуюча політика, яку пропагувала у своїй феміністичній діяльності Мілена Рудницька, залишається так само актуальною, як і в 30-х рр.

Разом з іншими українськими активістками Мілена Рудницька пережила дійсну катастрофу, коли 1930 року у Відні Конгрес Міжнародної Жіночої Ради виключив членство українок через те, що вони представляють недержавну націю. Тоді Мілена Рудницька разом із Софією Русовою дали собі слово: у ситуації, коли мирно співпрацювати з культурним світом заборонено, вони стануть “бунтарями Європи”. Український фемінізм був дійсно таким бунтуючим європейським рухом,

що, подібно Сізіфу, відкинув богів і почав рухати каміння.

На бурхливому шляху Рудницької постійно вражає її миролюбна, етична, якась особливо шляхетна постава. Вражає цей доленосний вибір національного обов'язку, що став глибоко усвідомленим, дійсно власним вибором. Вражає її невтомна боротьба з українським неіснуванням, зі світом, який байдуже прийняв це неіснування в час Великого Голоду. Бій за правду про “голодову катастрофу” в Україні 1933р. , а також осмислення цього часу як найкривавішої сторінки її **власного народу** та гріке усвідомлення поразки в цьому бою — свідчення найблагороднішого патріотизму. Вона дійсно мала право в час 25-річної національної трагедії звернутися до українського сумління з цими словами: “Деякі автори прирівнюють розміри голодової катастрофи до винищення Гітлером європейського жидівства. Але який пієтизм до пам'яті своїх замордованих братів виявили жиди і як вони зуміли скапіталізувати політично свою національну трагедію, а як же мало зробили ми! Бібліографія про винищення європейського жидівства під час другої світової війни налічує вже 60.000 позицій. А скільки праць про Голод видали досі ми?”²³.

Єврейка по матері та українка по батькові, через все життя Рудницька пронесе глибоку гарячу любов до родини, що стала для неї символічною єдністю двох різних народів, двох різних способів життя. Можливо, що сімейна злагода і любов між батьком та матір'ю зародили в її душі ту органічну для неї толерантність, що проявилася у боротьбі за духовну — жіночу і національну — свободу.

Роздум третій.

Найновіша українська літературна ситуація: від посттоталітаризму до нових тоталітарних концепцій.

Маніфестуюче себе мистецтво попередньої доби — соцреалізм — базувалося на *тоталітарних засадах*. Тобто соцреалістична література оперувала мовою влади, оскільки хотіла володіти реальністю. Влада

²³ Рудницька М. Боротьба за правду про Великий Голод / Мілена Рудницька... — С.432.

проявлялася через політичний міф, що зрештою охопив все суспільство. Політична міфологія створювала характерні бінарні протиставлення, серед яких важливим було розрізнення ворожого і свого. Концепт ворога займав особливе місце. Політична міфологія тісно пов'язана з масовою свідомістю, тому всі її механізми працювали на “запліднення” тоталітарними ідеями людини маси. Важливою ознакою тоталітарної літератури був інфантилізм. “Тоталітарна культура і н ф а н т и л ь н а, — писав Є.Добренко,— (...) закріплена в цій літературі парадигма свідомості (з класовою ненавистю, культом героїв і боротьби, образом ворога, сектанством, жорстокістю) цілком відповідає дитячій несоціалізованій свідомості... Звідси — дидактизм, “виховавчість” соцреалізму, який намагається стати “підручником життя”. Його ідеал — доросла дитина, свідомість якої легко спрямовувати й піддавати міфам, забобонам, ідолопоклонству, підпорядкуванню силі.”²⁴

Мені здається, що народження нових тоталітарних концепцій в українській літературі певною мірою спровокував страх перед фемінізмом. Можливо до певної міри ця теза є справедливою:

тоталітаризми у ХХ ст. народилися в інфантилізованому суспільстві і певною мірою були обумовлені передчуттям катастрофи як виходу із патріархату, родинно-родової культури. Адже тоталітарна література — тотально патріархальна: культ патріарха, коло adeptів, різного роду ініціації — все це виступає “оберегами” маскулінного міфу. А звідси — монументальність, образ “над-людини”, авторитаризм. Така література нагадує численні “євангелія”, що засвідчують присутність “чоловікобога” на землі. Через те вона вимагає від свого читача безмежної віри, бо тільки у такий спосіб можна засвоїти її нову релігійну алогічність.

²⁴ Євген Добренко. Тоталітарні засади соцреалізму. Слово і час, 1992, №7.С.11.

Декілька років тому, характеризуючи сучасну українську літературну ситуацію, я визначила у ній дві яскраві тенденції: карнавальну та міфологічну.²⁵ Ідейний натхненник карнавалізації Ю.Андрухович в кінці 80-х рр. проголосив всезагальну естетичну потребу очищення як звільнення не лише від соцреалістичної міфології, але , до певної міри, і консервативної національно-романтичної. Декларований ним протейзм, гнучкість, багатогранність, амбівалентність творили унікальний літературний міф про Україну як країну хосу, свободи, “океану чуття”, батьківщину бароко і органічного (а не придуманого французами!) постмодернізму. Таким чином, саме в руслі літературного карнавалу (передусім “івано-франківського феномену”) здійснювалося художнє осмислення постмодерного стану світу. Розпад імперії, тоталітаризму, системи “сили і влади” сприяв власне постмодерністським настроям. Карнавальність все частіше ототожнювалася з постмодернізмом. Концепція розваленної, розшарпаної, перемішаної дійсності поширювалася з надзвичайною швидкістю у найновішій літературі. Всім хотілося писати про цю несподівану свободу. Тексти нагадували вакханальне дійство. Карнавальне блазнювання (Поета проголосили блазнем), гучно стряснувши ієрархію цінностей, породжувало нове коло adeptів. Подібно до того, як “Енеїда” Коляревського спричинила котляревщину, бубабісти (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак) — карнавальщину.

Однак з початком 90-х рр. ситуація в літературі починає помітно змінюватися. На неї впливає передусім те, що з середини 90-х рр. бубабісти активно осмислюють карнавальну епоху в її завершенні. В.Неборак у 1995 ситуацію охарактеризує як “прощання з карнавалом в українській

²⁵ Див. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980-

літературі”. Присутній в бубабазмі інфантилізм, (як назве це явище О.Забужко, — літературою, створеною нашими “хлопчиками”, які, до речі, бояться незалежної жінки), намагаються подолати “мужі-критики”. В самоосмисленні і представленні бубабістами самих себе народжується та перша несвобода, яку несуть письменники-карнавалісти. Її можна було передбачити, проаналізувавши бубабістське розважально-негативне ставлення до жінки, яку намагаються естетично знищити, щоб самоутвердитись. Літературний карнавал — це власне **чоловічий карнавал**, куди жінки допущені в тій самій традиційній ролі — ролі сексуальних об’єктів. Ставлення до жінки — це як лакмусовий папір, тут відразу можна збагнути, наскільки декларована письменником свобода допускає свободу “іншого”.

Стилістика канонізації карнавальної літератури нагадує тоталітарну мову влади. У 1995 році Андрухович, аналізуючи так звану модну на той час карнавальщину, пише так: “Зараз коли цього добра на кожному кроці ми іноді чуємо свою провину. Що ж апостоли завжди перебріхують своїх вчителів. Свобода дісталась їм майже задушно — вочевидь це щось на зразок кисневого отруєння”²⁶. Наша уява може намалювати цей трьоголовий бубабістський образ Христа, за яким ідуть брехливі апостоли. Може за цією грою у *mania grandiosa* стоїть і серйозна манія? У часописі “Плерома”(1998, №3)— з’являється портрет Андруховича з великим іконописом Христа, що ніби має фіксувати очевидну подібність. Може збіг обставин? Може нова гра у серйозність?

Стежачи за стилістикою самоосмислення і саморепрезентації бубабістів-карнавалістів, думаю, що у “Перверзії” Андруховича опозиція “справжній Карнавал — фальшивий карнавал” десь певною мірою “автобіографічно”-бубабістська: справжній карнавал — це, звичайно, карнавал бубабістський, все інше — апостольські вивихи. Ще недавно Ю.Андрухович писав: “Це збочення до постаменту, брили, закам’янілості, забронзо- і бонзовілості, опущених долу вусів і насплених куцуватих брів являється мені чимось на зразок дитячої

1990 р. С.76-83.

²⁶ Андрухович Юрій. Аве, крайслер! / Крайслер імперіал. Четвер, 1995, №6.С.50.

національної релігії”²⁷, але згодом це “збочення до постаменту” починає все більше нагадувати серйозну манію. Цілком можливо, що критика восьмидесятників згодом буде досить сильно нагадувати нам критику восьмидесятниками шістдесятників. Тому мене не здивувала, по суті, репрезентована “Плеромою”(1998, №3) тоталітарна концепція літератури, що пропонується “соратником” Ю.Андруховича В.Єшкілєвим, — як вихід із стану постмодернізму. Чи можна цю гру у “нео- тоталітаризм” як апогей “івано-франківського феномену” сприймати лише як гру, я не знаю. Але ця нова “західноукраїнська” концепція літератури, яка повторює деякі очевидні “східноукраїнські” тоталітарні мотиви є для мене симптоматичною.

“Неототалітаризм” виразно прочитується в концепції так званої деміургійної літератури, що тісно пов’язана з третім справжнім, на думку Єшкілєва, прочитанням Ніцше. Культ “справжнього” Ніцше дуже помітний у “Плеромі”, неодноразово цитується його “Воля до влади”. Третє прочитання праць Ніцше пов’язується з постулатом високої цінності малого, що у контексті єшкілєвської “Плероми” може бути прочитане і як прагнення до сили і влади, скритикованого феміністками чоловіка.

Отже, що означає це неоніцшеанство, або так звана “деміургія”? Передусім деміургійний текст повністю позбавляється постмодерністської іронії, тут повинно бути все страшно серйозно, якась чорна-пречорна магія: “Якщо умовний споживач постмодерністського твору — це іронічний інтелектуал, стомлений інформативним перевантаженням, що прагне гри та текстової атракції без будь-яких зазіхань на свою світоглядну свободу, то ідеальний читач деміургійного тексту більш подібний до сектанта, або книжника-кабаліста, який заглиблюється у нетрі

²⁷ Там же. С.51.

пропонованого йому світу-тексту...”²⁸. Автор такого тексту проголошується деміургом, Великим Вчителем, якому маленький учень, адепт повинен вірити абсолютно, безумовно прийняти повністю його “внутрішню енциклопедію”, воліючи влади і сили. Бо якщо цього не станеться, то автор незреалізується як богочоловік (у романі В.Єшкілєва та О.Гуцуляка “Адепт” жінки — це дивні створіння, які ревнують чоловіка до Бога). Тотальній постмодерністській грі тут проголошується категоричний бойкот: “Містерія “суперпорозуміння”, яка дарує деміургу безпрецедентне свавілля в межах “внутрішньої енциклопедії”, можлива лише за умови наявності компонента віри, специфічно спрямованої не на Творця наявного, але на деміурга-творця, “бога” персонального світу. Віра ж, як відомо, перебуває поза тотальністю гри, якщо це справжня віра...”²⁹. Вся ця деміургія, що має бути впроваджена у сучасну українську літературу, базуватиметься на темі сили. Отут я і думаю, домовилися ми, феміністки, про жіночий характер українських чоловіків і про те, що немає у нас “чоловіка-переможця”, а він ось і гряде. У підтексті “Плероми” — очевидна полеміка, що відбулася в українській новій літературі (символічно можна уявити її собі — як протистояння “Андрухович — Забужко”) і що заснована на конфлікті чоловічого та жіночого начал.

Звичайно радує, що Ю. Андрухович відгородився від новоявленого деміургічного неоніцшеанства. “Мені було страшенно прикро, — пише він у тій же “Плеромі”, — що упродовж багатьох місяців копіткою праці над проектом я врешті виявився причетним до оприлюднення концепції, якої не тільки не поділяю, але й яка, вважаю, значною мірою перекреслює зроблене мною.”³⁰. Однак та нечесність, яку Юрій Андрухович проявив у ситуації навколо Шевченківської премії і в якій він продовжує брати участь, мене спонукає також до цих роздумів. Я маю на увазі і ту голосну акцію (виступ у популярній газеті “День” із заявою), що прозвучала як відмова Ю.Андруховича від Шевченківської премії. Відмова була від премії, яку

²⁸ Єшкілєв В. Повернення деміургів. / Плерома. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. 1998, №3.С.10.

²⁹ Там же. С.11.

³⁰ Андрухович Юрій. Повернення літератури? / Плерома. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. С.14.

йому ще не дали і, очевидно, що й не збиралися давати. Хоча, вважаю, що Андрухович, безперечно, заслужив її як один із дуже талановитих письменників нашої доби. Але, коли у Києві (18 травня 1999 року), на презентації вищеназваної “Плероми” мені доводиться чути таку новоявлену міфологему про Патріарха Бу-Ба-Бу (типу “це — той герой, що відмовився від Шевченківської премії”) і при цьому Андрухович мовчки вислуховує фальшиву похвалу, то це не що інше, як новоявлене “збочення до постаменту”, так на ненадовго засуджене нашими “хлопчиками”.

Викликана інфантилізмом, “тоталітарна” перспектива для української літератури, або так звана концепція деміургії В.Єшкілева оперує вже відомою нам з соцреалістичної літератури мовою влади, патріархальності, революційності, релігійності, вона так само хоче бути впровадженою в щось, наприклад в нову післяпостмодерністську українську літературу. В.Єшкілев, правда, не приховує від нас своїх “тоталітарних” мрій, проте намагається переконати, що новоявлений “тоталітаризм” – кращий, ніж соцреалістичний, бо дуже розумний і опирається на високі зарубіжні авторитети Г.Л.Олді та Дж. Р.Р.Толкієна.

Івано-франківські “феноменальні” “тоталітарні” мрії дивним чином пересікаються з київськими, “міфологічними”. Як уже згадувалося,

опозицію літературному карнавалу з його руйнівним пафосом відразу склали апологети так званого конструктивного, міфологічного письма, власне орієнтованого на традиційний національно-романтичний міф. Ідеологом і некоронованим (тобто не таким явним, як Андрухович) “патріархом” тут виступив — В’ячеслав Медвідь. Антологія сучасної прози, видана ним у 1995, (того ж року року вийшла книга “Бу-ба- бу”), була спробою творення “київського”(як всеукраїнського) варіанту літературного канону, про що свідчив відбір “справжніх” десяти українських прозаїків, котрі мали представити новий альтернативний прозопис.³¹ Проти “мазохістської” стилізації карнавалістів В.Медвідь пропонує прихід митця-філософа з його текстом міфологічного марення. Нова школа міфології має представити “феноменологію душі”, утаємничений простір суб’єктивності, виокремлений з соціального, конкретно-історичного світу, — в багатьох рисах такий задум повторює В.Єшкілев, але

³¹ Див. Десять українських прозаїків. “Бібліотечна серія”. Упор. В.Медвідя. К, 1995.

прибавивши сюди актуального, на його думку, неоніцшеанства. Так само, як В.Єшкілев, “міфологи” не приймають постмодерну ситуацію в національній культурі. В.Медвідь вважає, що для такої ситуації в українській літературі немає підстав, оскільки тут “жодна доба — шкільна, стилева, напрямкова” не викінчилася сповна, а тому не можлива визначальна для ситуації постмодерну “смерть літератури”.

До певної міри опозицію постмодерній “івано-франківській” ситуації в українській літературі створює асоціація “Нова література”(1994), представниками якої стали Є.Пашковський, В. Медвідь, В.Рубан, О.Супронюк, С.Лавренюк, В.Цибулько, С.Квіт та інші. На думку Євгена Пашковського Асоціація має бути авторитарною організацією з чітко визначеним курсом і метою, а також виключати всякі внутрішні дискусії ідеологічного характеру³². На відміну від регіонального (національно не визначеного) “тоталітаризму” В.Єшкілева тут ми маємо справу із всенациональним “тоталітаризмом”. Стилїстика декларацій “Нової літератури” творить виразний раціоцентричний дискурс чоловічої волі та влади: асоціація “Нова література” як “провідний первень у суспільстві” ставить першочерговим обов’язком “довести до відома своїх дійсних членів, симпатиків, політичних і державно-виконавчих структур чітке гасло: “Вітчизна zagrożена!”, інформувати свідомих громадян про зле й ганебне недбальство на терені, сприяти моральному

³² Див. Теоретична конференція “Україна чи небуття” та концепція “Нової літератури” / Українські проблеми, 1994, №2.С.42

очищенню соціуму, втілювати дароване Богом і талантом право називати відступників — відступниками, недбалих — недбалими, ворогів — ворогами, нелюдів — нелюдами...”³³. Яскравим прикладом “тоталітарного”, ієрархічного мислення стала стаття під назвою “ В межах, поза межами і на межі” ідеолога “Нової літератури”, неонаціоналіста Сергія Квіта, що готувалася як виступ на львівську конференцію про постмодернізм (4-5 січня 1999)³⁴. У ній практично втілюється “право”інформувати суспільство про відступників і ворогів. До таких С.Квіт зараховує всіх, хто в минулому чи теперішньому виступив руйнатором національного міфу, національної традиції, починаючи від авангардистів та модерністів початку століття, на зразок М. Семенка, М. Хвильового, закінчуючи сучасними літераторами. Сюди не випадково потрапляє “засновник” нігілістичного підходу до української традиції — Юрій Шевельов, “постмодерний українець” Марко Павлишин”... Безперечно, що список дуже легко може бути продовжений, не обійдеться в ньому без сучасних феміністок. У такий спосіб ставиться питання про необхідність творення національно-імперського міфу (“українцям (а тут однозначно таким чоловікам) належить увесь світ...”). “Міт і філософія,— як пише С.Квіт, — визначають нову реальність і стиль життя”³⁵.

Чесно кажучи, я не вірю в український неофашизм. Тут для нього немає історичного ґрунту. Тут дуже несприятливі йому наші ментальні риси: національне самоїдство, “кайдашизм”, споконвічна відсутність елементарної національної соборності. Однак я цілком допускаю, виходячи із історичного українського досвіду, можливість

³³ Див. Загальна декларація “Нова література” /Українські проблеми, 1994, №2.С.43.

³⁴ Див.Квіт Сергій. В межах, поза межами і на межі. /Квіт Сергій. В межах, поза межами і на межі. К., 1999. С.3-14.

³⁵ Квіт Сергій. В межах, поза межами і на межі. С.14.

якогось чужого неототалітаризму в Україні. І ці декларативні ідеї наших “вічних хлопчиків” можуть послужити ґрунтовною підпорою для ще невідомих нам, але уже явно дорослих дядів.

Пригадую, як ще зовсім недавно наші літератори в один голос стверджували: найперше завдання, яке стоїть перед новим літературним поколінням — завдання естетичне, творення власної мови. Випадковий, як на мене, представник “Нової літератури” В.Цибулько (мені важко поєднати декларовану Є.Пашковським “залізну” дисципліну для організації “Нової літератури” і твердження Цибулька про самотність і поодинокість його покоління, гру в самотніх вовків, що пояснюється як “закономірний відхід від їх (мається на увазі тоталітарного покоління “батьків” — зауваження Н.З.) партійної організації і партійної літератури”) навіть термін придумав на означення нової естетики — “новолітаризм”. “Саме існування новолітаризму майже абсолют, процес, що не передбачає завершення, — писав В.Цибулько. — Творення мови, врешті мова і є головним героєм новолітівських текстів”³⁶. З середини 90-х рр. літературне життя дуже помітно внутрішньо ідеологізується, випробовує мову влади і сили. Несподіваним вивершенням “міфологічної” школи постав Олесь Ульяненко — в образі новоавторитарного літератора-космополіта. Маю на увазі його дійсно фонтануючу ненавистю і нігілізмом прозу, доведену до абсолюту неґацію стосовно українського світу і людини в цілому. Ця революційна боротьба “тотального проти” є яскравим втіленням пригніченої свідомості (візьміть для прикладу — “Вогненне око”), яка воліє влади і сили. О.Ульяненко в образі новоявленого Месії, пророка Йони нечестивому місту Києву пророкує загибель. Однак,

³⁶ Цибулько В. Новолітаризм або “нових словес толкованіє” / Українські проблеми, 1995, №2. С.39.

якби це місто покаялося, то він би так само, як і біблійний пророк Йона, не зрозумів Бога, а саме, чому той не виконав своєї обіцянки і не послав пророковану грішникам тотальну загибель. У

зв'язку із революційно-бунтарською свідомістю О.Ульяненка було б доречно згадати Е.Фромма, який дуже точно означив подібний стан: “боротьба авторитарного характеру проти влади є, по суті, бравадою. Це спроба утвердити себе, подолати відчуття власного безсилля, але мрія підкоритися, усвідомлена чи ні, при цьому зберігається...” Таким заграванням із владою було для мене отримання О.Ульяненком Малої Шевченківської премії. Я не знаю, правда, критерії Шевченківської премії, бо вони давно розмиті. Але, щоб я так ненавиділа країну, як про неї написав Ульяненко, то ніколи би не прагнула отримати від неї її “малу” подачку. Творчість Олеся Ульяненка виросла на крайньому відчаї, повній відсутності віри, ненависті і революційності раба (М.Бердяєв недаремно сказав, що революційна свідомість є найвищим виявом свідомості рабської). Дуже символічно і те, що герой першої повісті О.Ульяненка (Олександра Ульянова)— революціонер-терорист.

Цілком очевидно, що представники “Нової літератури”, прихильники національного міфотворення, сьогодні вже б не включили до своєї нової антології такого серйозного деструктора національного міфу, яким несподівано виявився О.Ульяненко. Можна припустити, що розходження Ульяненка з “міфологами”, як і Андруховича з Єшкілевим — не таке вже й серйозне, якщо дивитися на нього жіночими очима? Можливо там, де маскулінізм, там завжди можливий тоталітаризм? Бо якщо такий селянський письменник, неонародник В.Медвідь, аналізуючи сучасну суспільну ситуацію, ставить питання про необхідність чоловічого релігійного ордену інквізиції, то це дуже нагадує Єшкілевську стратегію деміургії з

подібним культом чоловічого насильства. Мені особисто велику надію у сучасній українській літературній ситуації подає наявність “жіночих студій”, їхня домінуюча стратегія опору різного роду тоталітаризуючим концепціям.

Роздум четвертий.

Тарас Шевченко у “жіночих студіях”.

В Україні вже сьогодні можна констатувати як факт — розгортання феміністичної критики, тобто такого типу критичної свідомості, що проявляє пильну увагу до гендерно розколотого буття світу і спрямована на деструкцію і підрив патріархальної цивілізації, що викінчує сама себе. Можна схематично означити дві тенденції в такій критиці: перша оперує ворожим ставленням до національного вияву буття і визначає націоналізм як найпершого ворога феміністичних інтелектуальних стратегій в Україні (така критика декларує себе як космополітичний фемінізм), друга — активно включає національну специфіку в “жіночі” студії і може бути означена як “м’який” національний фемінізм.

Визначальним фактом в різній орієнтації феміністичної критики стало перепрочитання творчості Т.Шевченка І.Жеребкіною у книзі “Женское политическое бессознательное”(1996) та О.Забужко у книзі “Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу”(1997).

Державницькому “пасейстичному” націоналізмові вже на першій стадії його формування стала чинити опір нова українська література. Наприклад, в ігровому дискурсі приватного “постмодерного націоналізму” Юрія Андруховича, що стало відмовою державним маніпуляціям стосовно індивідуального національного почуття. Та й загалом формування **національного приватного мислення** —

характерна риса посттоталітарної літератури в Україні. Натомість сьогодні державницький поет, народник і патріот приречений бути мертвим поетом, оскільки артикулює зужиті архаїчні міфи і не є творцем. Через Шевченка ж відбулася справжня свобода першого свідомого українського індивідуального вибору — жити на волі. “Тут не просто “ідеї”, і навіть не ідеї, за які віддано життя..., — як зазначила з цього приводу О.Забужко, — тут “вічні”...ідеї, **явлені** як конкретне, “ось це” життя в художньо перетвореній формі”³⁷.

В основі **поетичного** націоналізму лежить ідеальне уявлення про націю як сім'ю, що апелює до почуття єдності, соборності. Національний міф органічно врістає в космополітичний (коли людство мислиться як велика сім'я). “Людину будь-якої епохи і будь-якої культури, — писав Еріх Фромм, — хвилює одне і те ж питання: як подолати самотність, як вийти за межі свого окремого життя і досягти єдності.” Однак людина при цьому хоче зберегти індивідуальну свободу. Що й робить її світогляд романтичною візією: визнання високої цінності духовного єднання всіх в ідеальному майбутньому (або минулому) мислиться разом із констатацією реальної неможливості такого єднання в сучасному земному житті, переживанням неминучої самотності елітарної національної людини.

Патріархальна ідеологія, безсумнівно, накладає печать на національний міф. Оскільки сила традиційно мислиться за чоловіцтвом, а слабкість за жіноцтвом, то націоналізм у своїй ідеальній соборності є помноженою чоловічою силою, чоловічим братством (наприклад, міфологема козацтва в українських поетичних міфах), що виступає на захист жіночого за своїм

³⁷ Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. К., 1997. С.25.

характером безсилля. Однак, націоналізм можливий як своєрідна спроба зняти протиріччя родового (як жіночого) і цивілізаційного (як чоловічого) буття людства, як повернення чоловіка до “родових” цінностей. “Цивілізація виростає із роду, — зазначає Н.Хамітов. — цивілізація протистоїть роду-сім’ї як виробництву знання і *техніки* протистоїть виробництво *безпосереднього простору життя і самого життя*. Якщо рід є неминуча перемога жіночого начала над чоловічим, то **цивілізація виступає домінантою чоловічого над жіночим**, в якій чоловіче утверджує свою абсолютну значимість.

Саме тому цивілізація, що виникає як технічний захист роду, стає самодостатньою. Більше того. На певному етапі свого розвитку вона починає *керувати родовим життям*. Чоловіче начало мстить жіночому за тисячоліття підкорення — патріархат витісняє матриархат.”³⁸ Український поетичний націоналізм робить романтичну спробу зняти таке “матріархально-патріархальне” протиріччя. Шевченко, символізувавши поетичний націоналізм, виразив його в душевно-родовій жіночій стихії. Як протиставлення “матріархальної” родової свідомості бездушній цивілізаційній, що утверджує чоловіче панування. Цивілізаційні форми, за Шпенглером, це крайні, штучні і завершальні стани, вони слідуєть за становленням як те, що зупинилося, за життям як смерть, за розвитком як оніміння. Шевченків світ народився як опір цивілізаційним репресіям. І як таке **індивідуальне націотворення** цей світ неодмінно привертатиме увагу феміністичної критики. У творчості Шевченка, що стала символом українського поетичного націоналізму, національний ідеал виражений в чоловічо-жіночій соборності як **родовій єдності духовно сильної матері і**

³⁸ Хамітов Н. Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в

праведного сина, як “оновленої землі”, про що мова йтиме далі.

В українській суспільній ситуації націоналізм історично залишається індивідуальним, поетичним, романтичним мисленням, який немає нічого спільного з практикою щоденного національного буття (коли, наприклад, націоналізм реалізується через національну чоловічу солідарність в економіці, політиці тощо). Однак як ідеальна поетична перспектива націоналізм є збереженням у мові сутнісної ідентичності нації (яка деформується і загрожується не лише імперським, але й загалом цивілізаційним процесом). Опір загроженого буття пов'язує фемінізм з націоналізмом. Жіноча духовна сутність ігнорується та узурпується патріархальними владними стратегіями. Оскільки патріархальна цивілізація — це цивілізація жіночого безголосся, мовчання, то фемінізм постає як духовний бунт всередині патріархального суспільства. Коли замість жіночого мовчання (вся культура до цього говорить єдиним чоловічим голосом) з'являється жіноче свідчення, жіноча присутність в культурному процесі. Голос “іншого” означає початок краху патріархальної як власне чоловічої цивілізації.

В основі поетичного (ідеального) фемінізму лежить також **ідея соборності**. Основне гасло фемінізму (всі жінки — сестри!), є своєрідною спробою створити жіночий міф, міф про жіночу солідарність, що в уяві патріархального суспільства є нонсенсом: тут живе витворений націоналізмом міф про єдино можливу чоловічу солідарність. В ідеальній перспективі фемінізму лежить також ідея “побратимства” між чоловіком та жінкою на основі духовних свобод кожної статі, як, наприклад, у модерному національному дискурсі О.Кобилянської. Водночас романтичне ідеальне прагнення

фемінізму стикається з тією ж проблемою, що націоналізм — реальною неможливістю втілення цього ідеалу в конкретному житті. Отже, націоналізм як деструкція космополітичного (імперського) мислення, як повернення до іншого, національного маргінального буття і фемінізм як деструкція патріархального дискурсу влади і звернення до маргінального жіночого буття є в першу чергу міфотворчим (міфопоетичним) процесом, скерованим на ідеальне (духовне) самоствердження. Як такий міфопоетичний дискурс фемінізм значною мірою завдячує романтичній (“націоналістичній”) епосі, що спровокувала майбутній жіночий ренесанс, “маскулінізацію” жіночого на тлі чоловічої фемінності (наприклад, в українській літературі кінця 19 ст.—початку ХХ ст. — у творах Лесі Українки та Ольги Кобилянської). Поетичний український націоналізм

живить також в кінці ХХ ст. феміністичний дискурс. Наприклад, в романі О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”, коли озвучується жіноча туга над загиблою чоловічою славою роду, або в болісних пошуках сильною жінкою сильного побратима (національного брата), “чоловіка-переможця”.

Український романтизм початку минулого століття “відкриє” жіночу природу чоловічої душі, те про що пізніше в своїх аналітичних студіях писатиме Карл Густав Юнг. Пізніше модернізм як його послідовний наступник відкриє **чоловіче начало в жіночій душі**. Відкриття фемінного в чоловіка як свого, інтимного, сам факт, що фемінність (жіночість) є не чужою субстанцією, знімало вороже ставлення до жінки, до жіночих ірраціональних смислів, повертаючи їх в культуру. Романтизм постав як своєрідна фемінізація традиційного чоловічого (раціоцентричного) дискурсу, наприклад, яскраво представленого класицизмом. Неартикульоване,

поліівалентне, невизначене буття , що не вписується в рамки логічності, визначало тепер душу поета. На тлі традиційного імперського (“розумного”)мислення з’являється незрозуміле, “дурне” слово. Так метафорично імперському раціоцентризму Шевченко протиставляв свою чутливу душу, пояснюючи й свою **інакшість** у чужому для нього світі, коли писав:

...Ви розумні люди —
 А я дурень; один собі
 У моїй хатині
 Заспіваю, заридаю,
 Як мала дитина...

Романтики започаткували ідентифікацію нації — жінки— душі творця в містиці мови. “Як небо блакитне — нема йому краю,/ Так душі почину і краю немає!/ А де вона буде? Химерні слова!”, — писав Т.Шевченко. Химерні слова, химерна мова постала замість ясної, логічної, традиційно-чоловічої. Шевченкова творчість як втілення інших форм, інших смислів порівняно з імперським каноном. Химерність думання і говоріння з її полісмисловістю, протейвською мінливістю — те що у ХХ ст. постструктуралісти визначають як фемінні стратегії письма. Загалом повстання маргінального притлумленого світу як повстання духу, що зневажив владні структури, владні ідеологеми, визначило таке відкриття афективної мови, яка не піддається привласненню, яку не можна скувати. Недаремно Шевченкове слово про імперію — це сниво п’яного поета (поема “Сон”). А імперська політика привласнення Кавказу — даремна сізіфова праця, бо не можна привласнити те, що є самою свободою і вічністю (“не вмирає душа наша / не вмирає воля,/ І неситий невиоре / На дні моря поле. / Не скує душі живої/ І слова живого...”). Саме ці шевченкові ідеї стимулюють

“український постмодернізм” Юрія Андруховича. Його візія останнього дня імперії — також п’яне сніво (“Московіада”). Український фемінізм кінця 19 ст., як і кінця ХХст., з його ідеєю духовної свободи для жінки постав також в контексті продовження поетичного Шевченкового націоналізму з його ідеєю вічно непривласненої живої душі. Недаремно О.Забужко пише дослідницьку розвідку про Т.Шевченка, що є власне продовженням її роману “Польові дослідження з українського сексу”.

О.Забужко перепрочитує Шевченка, опонуючи Г.Грабовичу, його дослідженню “Шевченко як міфотворець”(1995). Вона komponує таким чином *інший*, жіночий Шевченків міф України. Замість дуалістичного підходу Грабовича до творчості Шевченка (коли міф України, створений в поезії, вступає в суперечність з “імперським ” життям поета) Забужко стверджує **єдність** шевченкової особистості, водночас як єдність полівалентну, внутрішньомножинну, протейстичну. Погляд на Шевченка — погляд крізь призму жіночої мужності, а в основі своїй і крізь призму національної сили і слабкості. Українське земне пекло вимірюється альтернативними “топосами” летаргічного сну (ненависної дримоти) і бунту як злої волі. Відзначається суто український модус боговідступництва шевченкової України як гріх зневолення, знесилення (“параліч волі”). О.Забужко таким чином підходить до гендерної національної символізації, оцінюючи чоловічу активність (козацтво, гайдамацтво) подібно до Хвильового як даремний бунт. В ситуації історичного безсилля провокується таке “дурне” бунтарство, що помножує братовбивчий гріх, неминучість українського самознищення в майбутньому. Сучасна ж шевченкова Україна визначається в жіночій слабкості та безвольності, що стає загалом характерною рисою цілого

національного світу (“Дівчаток москалі украли / А хлопців в москалі забрали”), — як світу “покритки” і “москаля”.

Не стільки на рівні методологічної заданості , як на рівні самоідентифікації авторки через досліджуване явище — Шевченко прочитується дійсно феміністично. Феміністична проблема — проблема самозвільнення і самоствердження жінки, проблема духовної жіночої свободи, — є **проблемою власного жіночого вибору**, жіночого волевиявлення. Як підкреслювала ідеолог українського фемінізму Н.Кобринська, ніхто не може звільнити жінку, крім неї самої. Щодо українського жіноцтва ця проблема самозвільнення потребує подвійної волі, подвійного зусилля. М.Богачевська-Хом’як зазначала, що у новітньому періоді українські жінки — двічі знедолені як “підвладна група підвладного народу”. У романі О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу” вже прозвучала ця ж ідея в контексті проблеми національної реалізації, як чоловічої так і жіночої, коли індивід опиняється у ситуації “битого народу”, “класичної національної безвиході”.

Споживанню традиційного образу Шевченка сентиментальною безвольною українською братією (портрет пригніченого Шевченка з стогривневої купюри іронічно розміщений на обкладинці авторського дослідження) протиставляється глибоко інтимне, **жіночо-проблемне** прочитання поета, котрий, на думку дослідниці, виразив і пережив сам (в десятирічному “москальстві”) “екзистенційну муку нереалізованості, муку скніючого, “гниючого” пасивного тривання в часі, неіснування —“сну”, яка, екстрапольована на “ціле” національне тіло, обертається томлінням “сну” історичного”³⁹.

³⁹ Забужко О. Шевченків міф України. С.128.

Теоретичною настановою фемінізму є відстоювання множинного гетерогенного буття. Поезія Шевченка поліфонічна, вона провокує до подібного прочитання. Осмислене в дослідженні Забужко козацтво, як і гайдамацтво, тобто втілена історично чоловіча активність, є проявом відчуженої від Бога “злої волі”. Козаки, “невинні злочинці”, прийнявши на себе естафету “необхідного ... зла в утвердженні субстанційної волі народу до свободи”, заклали в “національну долю програму самознищення”. Такий модус власне чоловічого (каїнового) гріха, обумовленого “злою волею”, визначає загалом історичну недолю України. Ідеальне майбутнє України можливе як прояв “доброї волі”, добровільної відмови від козацько-гайдамацької руїни зовнішньо і внутрішньо (в собі). Вираженням такої доброї волі, на думку дослідниці, є українізоване (матріархальне) християнське поєднання людства з Сином (Христом) та Матір'ю (очевидно, мається на увазі шевченкове “І буде син, і буде мати, і будуть люди ...”). Хоча можна говорити, що така “добра воля” є не що інше як по-новому прочитана “зневоленість”. Адже, Хайдеггер загалом тлумачить волю як зло. А в О.Забужко “гріх зневолености” обертається праведністю “доброї волі”, що власне є праведністю “зневолености”, “ожіночненням” чоловіцтва. На відміну від модерніста М.Хвильового, який свого часу прочитав Шевченка як негативний для визволення України міф кастрованого інтелігента, О.Забужко Шевченків міф (із його специфічним відступом від патріархату) робить актуальним в контексті сучасного і майбутнього духовного виживання людства, враховуючи при цьому “жіночий” інтерес. Символічний прояв доброї чоловічої волі (через прояв “батьківства” не як керуючого, руйнуючого, владного чинника в бутті, а як любові, тобто через відсутність традиційного батьківства,

як у Шевченка) можливо, є власне жіночим проявом міфічного “насилства” — заради спасіння світу? Що, виразив свого часу, наприклад, античний міф, в якому Жінка-Земля наказує дітям-синам оскопити серпом Батька-Небо, щоб таким чином утихомирити його непомірну гординю і бажання володіти світом.

Парадокс творчості Забужко (мається на увазі в цілому, як письменницької, так і дослідницької) полягає в тому, що з одного боку національно-ностальгійно переживається відсутність в українському світі мужнього чоловіка, а це не інакше як героя “злої волі”, а з іншого боку — усвідомлюється неможливість жіночої зреалізації у світі такого “злого” чоловіка (як результат феміністичного аналізу), що й вимагає міфічного “оскоплення” — в ідеалістичному проекті потребу чоловічого “доброго волевиявлення”, а таким чином — необхідність міфологеми богорівного людства, цієї властиво оновленої Землі. Такий романтичний інтелектуальний фемінізм органічно поєднується з Шевченковим міфом України.

Маніфестуючи методологію для феміністичних стратегій аналізу, Ірина Жеребка проводить власне **шовіністичне** дослідження творчості Шевченка. Однозначно визначившись щодо націоналізму як політичного типово чоловічого дискурсу влади, вона так само однозначно прочитує Шевченка як ворога українського фемінізму. Такий аналіз є поверховий, тенденційно заданий, редуційний за своєю внутрішньою логікою. Наприклад, дослідниця пише: “Політичний символ матері, зґвалтованої росіянами, є основним, через який і з допомогою якого українці ідентифікуються зі своєю країною: українські національні міфи і національна література архетипічним образом містять у собі даний політичний символізм. Особливо ефективно цей образ працює у творчості найвідомішого українського поета Тараса Григоровича

Шевченка”⁴⁰. Відразу впадає в око підміна понять: покритка — це не згвалтована мати. Ідеться про довірливу жіночу чуттєвість, яка попирається “цивілізованою” бездушністю.

У моделі “українська покритка — чужинець-москаль” ситуація дійсно набуває ще й символічного національно-історичного смислу (поневоленої, “піддуреної” України та імперської Росії), як, наприклад, в поемі “Катерина”. Попри це в Шевченка присутня загальнолюдська символізація жіночо-чоловічого світу, яка виростає з тієї ж національної за змістом “Катерини”, де москаль втілює ідею чоловічої влади, що посилюється імперською законністю, а українська покритка — найбільш увиразнене подвійне поневолення, — жінка “битого народу”. Але якщо візьмемо до уваги іншу поему “Титарівна”, сюжет якої розгортається поза символічним змістом національного поневолення, то стає ясно, що національний зміст лише посилює загальнолюдський зміст гендерно розколотого буття. Сюжет поеми знову чоловічо-жіночий, любовний. Бідний Микита (бідність є ознакою соціально маргінального становища) закохується у багату титарівну. Отже, за соціальним статусом дівчина стоїть нібито вище в суспільній ієрархії. Однак вищий соціальний статус не рятує її як жінку, стосовно котрої бідний Микита саме як **чоловік** займає і утверджує своє панівне становище. Титарівна мала необережність насміятися з кохання парубка: “насміятися при людях” з нерівні. Однак жіноча душа — химерне, нерациональне створіння: насмішка невдовзі переростає в жаль та кохання:

В недобрий час з того нерівні
 Ти насміялась... Стало жаль
 Тобі його... Нудьга, печаль

⁴⁰ Цит. за: Жеребкина И. Женское политическое бессознательное. Харьков, 1996.С.274-275.

І сором душу оступила,
І ти заплакала! ...

Жіноче серце сотворило диво перетворення. Натомість в чоловічу душу Микити запала образа від насмішки, запала непереборна нічим злопомста. Повернувшись невдовзі бравим парубком-борцем (тобто таким, що належить до вищої чоловічої касті — такі борці ходили по селах і мірялися силою з сільськими парубками, демонструючи свою фізичну перевагу), він “використовує” кохання титарівни, пускаючи її по світу з ганьбою покритки і дітовбивці. Його жорстока помста узаконена, як завше, патріархальною громадою— громадським судом:

Громадою осудили
І живую положили
В домовину!... Й сина з нею!
Та й засипали землею!

Незважаючи на високий соціальний статус титарівни хоч і бідний, зате Микита, він силоміць повертає жінку в її “законне” маргінальне становище **жертви**. І тут ми вкотре подибуємо вдало підмічений Л.Плющем “протеїзм” Т.Шевченка. З одного боку, поет радить “чорнобривим” кохатися та не з москалями, “бо москалі — чужі люде”. А з іншого “свій” Микита такий же чужинець, як і москаль, у жіночому світі серця. Закінчення поеми символічно визначає чоловічу долю у світі як таку, що проклята Богом:

...Покарав
Його господь за гріх великий
Не смертію! — він буде жить,
І сатаною-чоловіком
Він буде по світу ходить,
І вас, дівчаточка, дурить

Вовіки.

І. Жеребкіна вважає, що національний міф України Шевченка підсилюється саме сексуальним. Вона робить загалом неправомірний тенеценційний висновок: “В українській літературі можна знайти серію сюжетів, котрі виступають джерелом національних фантазій насолоди ненавистю до іншого і його звичаїв (єврея, поляка, німця, росіянина), оскільки побудовані на сюжетному факті скривдження української дівчини або жінки чужинцями”⁴¹. Мені здається для розуміння Шевченка є дуже важливим, що чоловік — злоносій не тому лише, що він москаль, чужинець, а тому що він чужинець, загарбник, взагалі, в емоційному світі серця. Тут скоріше маємо справу з символізацією “чоловічого” смислу (а справжній чоловічий смисл був реально представлений імперською силою). У цьому погляді полягає власне український кордоцентричний і водночас загальнолюдський, гуманно-фемінний смисл Шевченкової творчості. У своїх ідеальних інтенціях Шевченко звертається до природної жіночності, що символізує чисту ідеальну чутливість, не зіпсовану цивілізацією. Вся його поезія зіткана на ній. Тому поет співає-плаче-ридає, так репрезентуються різні афективні стани фемінної душі. Поет також звертається до дівчат, посилає їм свої твори, надіється, що вони єдині його “зрозуміють”, тобто відчують серцем. Вся його поезія прагне вберегти таку природну чуттєвість перед загрозою цивілізаційного “гвалту”.

Шевченко вважав істинний світ — світ чуття, а тому істинне кохання може відбутися в його поетичному розумінні лише як **нерозумне** кохання. Такою нерозумною була й любов поета до України, бо нерозумно було — проклясти Бога і погубити заради

цієї любові душу. Пізніше в Лесі Українки Долорес пожертвує так само душею заради кохання до Дон Жуана (“Камінний господар”), пояснивши йому, що всі жінки так роблять, коли кохають. Шевченко явив **істинний націоналізм-патріотизм** як безпосереднє переживання, як безглузду любов, яка не прагне розрахунку, якій однаково, “чи хто згадає, чи забуде...”. Лукаш у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” надіється розумно віддячитися Мавці за любов, а їй так само, як і Шевченку, буде чужим, незрозумілим раціональне слово—“віддячуся”. Істинний націоналізм як любов до поневолених “рабів німих”(поневолення має тут і символічний смисл душевного рабства, а тому поневолених рятують Духом, Словом, —пізніше про це ж, по-новому, скаже у поемі “Мойсей” Іван Франко) нагадує за характером свого почуття нерозумне кохання, яке не випадково таке репрезентативне у творчості Шевченка. І загалом, **істинний націоналізм — можливий лише як поезія.**

Однак Шевченкова ідеалізація природньо-жіночого за своїм характером почуттєвого чинника світу вивершується високим образом **одухотвореної жіночності**. Всі шевченкові покритки ведуть до цього образу — образу Богоматері, возвеличуючись в такий спосіб в ньому. Українізація християнського міфу — явище унікальне для розуміння органічної фемінності Шевченкового світу. Шевченко розхитує дуалізм традиційного класичного мислення, що виходить з християнської доктрини, а саме, коли за чоловіком осмислюється духовна сутність, а за жінкою — гріховна, тілесна. Шевченко переводить християнський міф в жіночу перспективу “тіла” і чуття. Це обумовлює більш вагому постать Богоматері, ніж Богочоловіка.

Зрозуміло, що образ

⁴¹ Жеребкіна І. Женское политическое бессознательное. С.76.

Богоматері — проблемний у християнстві, оскільки традиційна опозиція християнського міфу позбавляє жіночність духовного смислу. Релігійний образ Богоматері у зв'язку з цим редукує жіночу сексуальну природу, створюючи духообраз Діви Марії. Уже на зорі раннього зародження християнства євангелісти (апологети та провідники патріархальної свідомості) змушені були пояснити присутність жінок-мироносець, а особливо колишньої повії Марії Магдалини на шляху Христа. В Євангелії від Фоми приводиться красномовний факт: Симон Петро просить Ісуса прогнати Марію Магдалину, оскільки, вважає він, жінки недостойні життя вічного, а тому не повинні іти за Сином Божим. Щоб вберегти Марію від чоловічої підозри, Ісус обіцяє їй зробити чоловіком. “Дивіться, — каже він, — я направлю її, щоби зробити чоловіком, щоб вона також стала духом живим, подібним до вас, чоловіки. Адже всяка жінка, яка стане чоловіком, ввійде в царство небесне.” У християнському міфі замість природнього зачаття моделюється непорочне зачаття, що є власне **оплодотворення жінки духом** (можливо, це і поетична метафора перетворення жінки на чоловіка?). Однак Шевченко порушує розрив між символічним чоловічим світом духу і жіночим світом гріха. Апофеозом поетового возвеличення жіночості є репрезентація **святої грішниці**. Поет ожіночнює Богоматір, повертає їй тілесну природу гріха, матріархалізує у такий спосіб християнство. Шевченко “богохульствує”: Діва Марія — ніяка виявляється не Діва, а жінка-грішниця, що зачала від захожого апостола, покритка, по-батьківськи захищена старим чоловіком-дружиною. До речі, така **батьківська позиція** самого Шевченка стосовно своїх героїнь-покриток. Йосип із поеми “Марія” — alter ego самого поета. Йосип — не типовий чоловік. Типовий чоловік репрезентував у поетовому світі кривду і моральний закон

осудження. Йосип сходить з традиційного “чоловічого” шляху, жаліючи і захищаючи перед світом святу покритку. І завдяки такому переродженню “чоловічого” погляду у світ людство має Сина Божого. Подібну до Йосипа місію виконує Шевченко в українському світі: захищаючи покритку, він забезпечує світу порятунок. Чоловіча праведність прочитується як порятунок жінки, України, людства.

“Богохульство” Шевченка приведе до модерністського перепрочитання християнського міфу з позиції жіночої перспективи (наприклад, у творчості Лесі Українки, зокрема, у драмі “Одержима”). Мало того, у Шевченка свята грішниця не лише народить праведного сина, але і “воскресить” його, розіп’ятого. Духовна сила Богоматері вивищується на тлі душевної убогості Христових учнів, їх безсилля і страху:

Як розпинать його вели,
 Ти на розпутії стояла
 З малими дітьми. Мужики,
 Його брати, ученики
 Перелякались, повтікали...

і далі:

Брати його, ученики,
 Нетвердії, душеубогі,
 Катам на муку не дались,
 Сховались, потім розійшлись,
 І ти їх мусила збирати...
 Отож вони якось зійшлись
 Вночі круг тебе сумовати.
 І ти, великая в женах!

І їх униніє, і страх
 Розвіяла, мов ту полову,
 Своім святим огненным словом!
 Ти дух святий свій пронесла
 В їх душі вбогії! Хвала!
 І похвала тобі, Маріє!

У такій одержимості духом Шевченко бачив надію національного та вселюдського воскресіння із мертвих.

Прочитання Шевченка неможливе поза національною ідеєю. Адже націоналізм Шевченка — це “жива душа”, яку не можна привласнити жодним епатажним дискурсом. Феміністична стратегія письма, як її розумію я, тобто яка не ігнорує органічні засади індивідуальної національної душі, здатна відкрити саме цю відчуту і пережиту поетом свободу як свободу душі, на яку немає жодної влади.

Роздум п'ятий.

Український світ Нечуя-Левицького: гендерний підхід.

“ — Ти краще послухай, а я тобі прочитаю Краткий летописец” за Україну та гетьмана Богдана Хмельницького.

— Що ж то таке Україна? Чи посесія яка, чи що? Хто ж то Богдан Хмельницький?

— Україна — це весь край, де тільки живе наш народ. Богдан одвоював Україну од Польщі й оддав цареві Олексієві. Ти, бачу, нічого цього не тямеш...”

(І.С. Нечуй-Левицький

“Старосвітські батюшки та

матушки”).

“Радянське” прочитання української літератури ХІХ ст. представляло нам “старосвітську” Україну нещасним краєм кріпацтва, покриток, соціальної неволі та безглузлого бунтарства, якому “революційно-демократичне” мислення надавало пророчого сенсу стосовно історичної події 1917 року. Приймаючи на віру цю народну безталанність, ми перестали читати класику.

Концепція Г.Грабовича про котляревщину як архетипічне явище нового українського письма, по суті, почала розхитувати тенденційно вилущену “нещасну” тематику як визначальну в потрактуванні української літератури минулого століття. Бубабісти-карнавалісти витягли на поверхню репресований і водночас органічний для української свідомості “вакханальний” дух Котляревського. І.Нечуй-Левицький при уважному прочитанні міг би бути для бубабіста і діонісійця таким же своїм письменником, як і автор “Енеїди”. Україна у бароковій амбівалентності, печальна і радісно-карнавальна, яскраво представлена в творчості цього глибоко національного художника. За

його прозою можна було б вивчати, якою була Україна в недалекому минулому житті і загалом, що це таке — Україна.

Думаю, кожен, хто уважно читав Нечуя-Левицького, не міг не зауважити в його творах багатих картин застільного частування. Розкішна матеріальність святочних уcht на тлі повсякденного нудьгуючого життя фіксувала ту вже тепер маргінальну, але таку присутню “котляревщину”, що символізувала живосилля народних мікрокарнавалів. Застілля носило глибинний екзистенціальний смисл — подолання передусім **чоловічої** нудьги. Старосвітські батюшки з радісним передчуттям дожидаються гостей, бо це привід попразникувати. Дивуєшся тій кількості їжі, яку селяни споживають за столом! Це справжні гедоністично-їстівні оргії. Письменник ніби милується цим здоровим поглинанням їжі: “Всі сіли за стіл, випили по чарці настойки й так тернули порося, що од його швидко zostались тільки кісточки. Після поросяти наймичка принесла саятирку смажених курчат. Й курчата десь ділись, неначе полетіли на сідало. За курми

прилетіли на стіл печені качки, начинені яблуками, й качки наче пірнули під воду. За качками вискочили з кімнати шулики з маком та медом, — і шулики щезли. Наливка з пляшок неначе ввіходила в стіл, і ввіходила дуже швидко.” Весільне велике застілля (“Гості скінчили кабана, з’їли половину бичка, поїли велику силу курей, безліч качок та індиків...”) їжоспоживання перетворює у безкінечне коло: “снідали до обіду, обідали до полудня, полуднували до вечері, а вечеряли опівночі”. Великодне частування на цвинтарі, просто гостювання ніби виливається у це весільне оргіальне свято, що має “образ чогось гарячого, палкого, вакханального”(“Старосвітські батюшки та матушки”).

Спроба В.Підмогильного “психоаналітично” представити фіксацію на їжі як прояв неврозу та фобій Нечуя-Левицького є недоречною⁴². Оскільки доведеться такі неврози приписати й іншим українським письменникам, починаючи від І.П.Котляревського, та й

⁴² Див. Підмогильний В.Іван Левицький-Нечуй. Спроба психоаналізу творчості. / История психоанализа в Украине. Харьков,1996.С.280-294.

загалом всьому українському світові з його любов'ю до свят і частувань. Уже в першому соціальному романі А.Свидницького “Люборацькі” (1862) крізь призму трагічної перспективи українського буття проглядає така характерна в українському світі п'яновесела безтурботність — хоч би й у цій сцені тостування двох батюшок:

“ Почалась учта. А попи — народ учтивий, куди! Нікому не жалують хліба-солі. Випили по чарці, що один бог, далі по другій.

- Що ж , — кажуть, — варт чоловік без пари?
- Та бог в трійці перебуває!
- Та хіба в нас не чотири євангелісти?
- Е! Як на руці чотири пальці, то каліка; треба, щоб п'ять було.
- Шість день бог сотворив світ.
- А сьомий почив од всіх діл своїх.

...Поставили й “сьомий” стовп... А як долічилися через дванадцять апостолів, чотирнадцять посланій Павлових та зближались до сорока святих, то й самі стовпами поставали. І на день засіріло.”

Згодом подібне “священницьке” тостування (через вихваляння числової значущості у смисловості світу) повторить Ю.Андрухович у романі “Перверзія” — переграючи, очевидно, українську літературну ситуацію з життя попівського. І загалом **свято** зробить центральною подією України, а чоловіче “бенкетування”, через яке навіть “коїтус не коїться”, дотепно назве любовною катастрофою українського світу.

Українська література посткотляревщини настійно намагалась прищепити **серйозну** стилістику, витіснивши штукарство. Про це красномовно

говорить і роман-хроніка Нечуя-Левицького “Хмари”. Там є цікавий маргінальний герой — штукар і веселун Ковінько (“На нього часом знаходить якийсь нервовий пароксизм жартів. Коли вже почне жартувати, то, певно, й сам вже не вдержить себе й ніби не має сили накинути на себе гнущечку...”). Для національної освітньо-культурної справи він пропонує написати веселу книгу для народу. На що *серйозний* Павло Радюк однозначно відмежується від нього, як від шкідливого елемента, що гальмуватиме “нашого культурного воза”. Боротьба за **серйозну мову** — це водночас боротьба за серйозну “стилістику” **чоловічого** існування. Літературна “мода” на трагічну, сумну тональність була спровокована остаточним історичним зниженням героїчно-козацького світу (героїчні баталії, випробування на полі бою перейшли на кухню та застілля: битва, трансформувавшись в учти, з безмежним поглинанням їжі та питва, утверджувала єдину життєлюбну форму подолання одноманітності та нудьги). Уже в творчості Нечуя-Левицького у моделюванні майбутнього України ставиться необхідність перенесення **чоловічого** життя в дію, героїку, про що мова йтиме далі.

К.Г.Юнг писав, що психологія окремої людини відповідає психології нації. Тобто що робить нація, то робить і кожний окремо. Спробуємо, ідучи за літературною “етнопсихологією” Нечуя-Левицького, показати, що р о б и т ь українська жінка і український чоловік у світі, отже, що робить українська спільнота. Адже після міфопоетичної України Тараса Шевченка Нечуй-Левицький вперше так по-шевченківському грандіозно представив **реальну** Україну в її щоденній суєті та проблемності.

У переважній більшості творів письменника сюжет зав’язується навколо **теми одруження**. Візьмемо для наочного прикладу “старосвітський” аспект даної проблеми, виражений у “Старосвітських батюшках та

матушках”(1881), “сучасний” — в “Кайдашевій сім’ї”(1878) та “майбутній”— моделювання “новосвітчини” у “Хмарах”(1871) або “Над Чорним морем”(1888). У всіх названих творах тема шлюбу є дуже вагома. Розмовою про одруження розпочинається повість-хроніка “Старосвітські батюшки...”, “Кайдашева сім’я”. Про одруження так само мріють семінаристи духовної академії у повісті “Хмари”. Загалом, за Нечуєм –Левицьким, створення сім’ї — одна з найважливіших проблем **чоловічого** буття. І таке ставлення чоловіка до шлюбу цілком закономірне, воно відповідає статусу сім’ї в патріархальному суспільстві: одружений чоловік, стаючи главою сім’ї, має право претендувати на владу в громаді, оскільки саме сім’я засвідчує його перехід від безтурботного парубоцтва до поміркованої і відповідальної поведінки. Високий статус сімейного чоловіка підкреслює повість “Старосвітські батюшки...” : громада, схоронивши старого священника, духовну владу прагне передати наймолодшому синові

покійника — Харитону, а, оскільки він — ще парубок, то вже на поминках йому нагадують про насущну проблему — одруження, чим хлопця, до речі, остаточно збивають з похоронного настрою (“Через недавній спів “вічної пам’яті” по батькові йому почувся дзвінкий Онисин голос на ярмарку. “Ой грішу! Одже й грішу! — подумав Харитін. — А все оті цокотухи розворушили мої думки, згадали мені про Онисю. А бодай вас лиха година взяла! Це ж гріх! Це ж гріх!”⁴³). І дійсно, підштурханий громадою, Харитін не дочекався навіть сороковин по батькові і поїхав до нареченої в сусіднє село на оглядини.

Громада бере активну участь в настанові одружуватися. Адже, сімейний обов’язок, взятий на себе чоловіком, вказує на те, що його **приватне** існування набуває всезагального громадського значення. Сім’я є перший елемент патріархальної суспільної системи, яка забезпечує функціонування інших підсистем. Лише після одруження, ставши главою сім’ї ,

⁴³ Цит. за Нечуй-Левицький І.С. Старосвітські батюшки та матушки / Нечуй-Левицький . Твори в двох томах. Том 2. К., 1986.

Харитін стає й духовним главою громади — її батюшкою.

Однак старосвітська українська патріархальна сім'я не має сильної чоловічої влади, статус глави сім'ї досить неоднозначно розподілений між чоловіком і жінкою. Рівноправність, а часто верховодство жінки в українській сім'ї є наскрізним мотивом у прозі Нечуя-Левицького. Коли *росіянин* Степан Воздвиженський одружується з *українкою* Мартою Сухобрус, то свій принцип чоловічого деспотизму він так і не зможе втілити в життя, незважаючи на всі його старання і, навіть, заступництво тестя (“Хмари”). Батько Марти на прохання зятя пробує усмирити свою дочку, нагадує християнські заповіді, однак та вперто не погоджується на сімейне єдиновладдя :

“— Як- таки можна тобі не слухать свого мужа? Він же старший в домі, він голова сім'ї.

— Нехай вибачає. Він старший, і я старша! Ми в цьому рівня.

— ... Марто! Ти еси жона його! Ти повинна покорятися йому, бо сам бог так велів: “жена да убоїться свого мужа”, — так глаголе святе

письмо. В домі повинен бути один старший. Двом старшим не можна бути.

— Я це, тату, давно знаю. А чи була ж наша небіжка мати у вас слугою? Чи не були ви рівні в домі?...”

Можливо, через цю національну чоловічо-жіночу рівноправність у творчості Нечуя-Левицького наскрізним мотивом жіночої репрезентації виступає естетика **стрункості**. Його героїні-жінки — високі і тонкі, що є ознакою енергії та непідкореності. Непросидюча і затята Онися (“Старосвітські батюшки...”) показується перед женихом у всій своїй ставності (“Вона швидко з’явилася в дверях, тонка та рівна, як тополя”) — смілива прямота Онисі примушує парубка шарітися, поводити себе, як соромлива дівчина. У портреті Кайдашихи вражає, як і в більшості жінок, худорляве обличчя і висока постава (“Кайдашиха була вже не молода, але й не стара, висока, рівна, з довгастим лицем, з тонкими губами та блідим обличчям.”). Сестер-Сухобрусівен (“Хмари”) за їх високий ріст студенти прозивають пальмами (“Між усіма паннами на Подолі не було рівніших, показніших від них. Великі на зріст, пишні й горді на ході, лицем щирі українки, чорнобриві й кароокі, вони справді здавались розкішними пальмами Індії між дрібними дівчатами.”). Повість “Бурлачка” картинно представляє чоловічо-жіночий світ сільської України у високій рослій рівності: “В Комарівці, як і в інших невеличких селах того краю, люди дуже схожі одні на других: і чоловіки, і жінки **однакові на зріст, високі, рівні станом**. Всі люди гарні, чорняві, з темними очима. Глянеш на людей і здається, неначе всі вони між собою брати та сестри, неначе вони народились від однієї сім’ї”.

У повісті “Старосвітські батюшки та матушки” — типова для письменника **дуалістична** структура світу представляє два типи сім’ї: ідеальну селянську та недоброчинну “панську”. Одна є продуктом здорового поетичного села, інша — породженням “меркантильного” міста. Опозиція

села та міста — вагома у творчості Нечуя-Левицького, вона загалом виражає його патріотичну свідомість (село є втіленням правдивого національного світу, місто — фальшивої космополітичної “машкари”).

Патріархальна законність, як відомо, мислить за чоловіком вищу інстанцію в сім'ї: він керує, наставляє, направляє дружину в усьому, а також в її діяльності — як господині дому. Придивімося за розподілом обов'язків і типами поведінки в так званій добродійній селянській сім'ї. Ознакою доброї (господарської, заможної) сім'ї є виконана нею громадська функція: продовження роду та його матеріальне забезпечення. Отож— таку сім'ю формально очолює Харитін Моссаковський — батюшка громади. Ця сім'я є дуже важлива у селі, оскільки має являти собою зразок для наслідування.

Вона створюється на рівноправному виборі двох сторін. Мало того, Онися, наречена Харитона, бере активну участь у сватанні. Спочатку до неї приходять на оглядини “філософ”, випускник Київської академії — Марко Павлович Балабуха. Гонорова дівчина нестерпно ставиться до гордого женихання молодого “вченого”, інтуїтивно вбачаючи в ньому свого психологічного противника: “Балабуха підвів гордо голову, закинув ногу за ногу, обперся ліктем об стіл і примостився в академічній позі. Онисі та гордовита поза чомусь була несподобна. І вона була так само горда, розумна і завзята й не любила гордих та натуристих людей. **Вона любила верховодити, а не коритись.**” Поглумившись всмак над Балабухою, Онися Степанівна вибирає смирного, тихого і навіть боягузливого Харитона. На оглядинах саме він поводить себе по-дівочому: опускає вниз очі, не сміє глянути на дівчину. Несміливу, навіть перестрашену натуру парубка проявляє й така сцена: батько Онисі, отець Степан, пропонує майбутньому затеві подивитися на розмальовані куполи церкви, для чого потрібно піднятися вгору по драбині — в Харитона починають труситися ноги, він змушений з переляку зізнатися, що боїться висоти, сильно дивуючи старого батюшку: “Оце! Такий же з вас

парубок. Моя Онися лазила вище за опасання, а як була малою, то з хлопцями по латах лазила в клуні горобців дерти, як та кішка...” Очевидно, не випадково **такий** Харитін вибирає собі в дружини зовсім протилежну за темпераментом Онисю. Онися ж цілком свідомо також свого вибору (“... вона вгадувала своїм жіночим серцем, що Харитін підходить під її завзятуший, дужий темперамент, **що вона буде правдивою господинею в своїй хаті.**” (підкр. — Н.З.). Сімейне життя, на відміну від життя під батьківською стріхою, в уявленні Онисі постає як бажане і нарешті можливе царювання, отож як її зреалізоване **господарське** право. (“там я буду господинею, матиму своє господарство, свою худобу... там моє царство й панство!”).

У сім’ї отця Моссаковського утверджується не формальна, але реальна влада Онисі Степанівни. Непосидюча, енергійна, весь час у русі, на відміну від вайлуватого, лінькуватого чоловіка, який любить по обіді полежати, правда, інколи почитати книжку, Онися згодом прибирає до рук організацію всієї господарської — “жіночої” і “чоловічої” роботи. Коли Моссаковський виходить з титарем в поле на весняну сівбу, то йому там не лишається місця як господарю: Онися всім заправляє й керує, доводячи, що “справді багато дечого тямить і в чоловічому господарстві”. “В її сухорлявому тілі, в її тонких жилах, — зазначає Нечуй-Левицький, — було стільки напруги й завзяття, як в сухій комашці, або в бджолі”. Вона стає дійсною матір’ю (матушкою) громади і, послуговуючись як знаряддям —отцем Моссаковським, використовує громадську працю у своєму господарстві. Красномовним фактом сімейних стосунків виступає форма звертання чоловіка та жінки одне до одного: “... Моссаковський цілий вік свій не присилював говорити на свою жінку т и й до самої смерті говорив на неї в и, а вона на нього ти.”

Кульмінаційним моментом в житті священниківської родини виступає **ситуація приниження** отця Моссаковського, коли в село приїжджає москаль-архієрей і своїм хамством, грубою силою перелякає українського старосвітського батюшку до смерті. Ситуація справді трагікомічна: “Отець

Харитін, як глянув на владику, затрусився й стояв на одному місці, наче скам'янів.

— Що ж ти не підійдеш до мене з хрестом? Ти п'яний чи тверезий?— сказав голосно архієрей, так щоб ближчі парафіяни чули. Отець Харитін перелякався на смерть. В нього ноги затрусились, і він все стояв в брамі.”

Ця трагікомічність асоціативно нагадує фразу з “Патетичної сонати” М.Куліша, сказану у вирішальній ситуації боротьби націоналісткою-революціонеркою Мариною своєму батькові-українофілу Ступай-Ступаненку: “ Ти комік тату. Поїхав би ти на хутір, ніж тут плутатися.” До речі, образ Ступай-Ступаненка з його інфантильністю, світоглядною беспорядністю — пряме продовження образів “нажаханих” чоловіків Нечуя-Левицького. У “феміністичному” романі “Над Чорним морем” батько української феміністки Сані Навроцької — всеодно що батько рішучої та відважної Марини. Навроцький весь час чогось боїться, не знає, на яку ногу ступити, що сказати, як себе повести, хоча в душі — український патріот, проте сам себе такого також боїться, а тому, бере від дружини цінну пораду — ходити в масці (“надівати машкару”). Однак, опинившись “між двох сил” (типова українська ситуація!), тут — між двох зятів, що сповідують різні позиції (один — патріотичну, другий — антипатріотичну), Навроцький проявляє батьківську комічність, яка на історичному шляху обертається справжньою символічною трагічністю (“Оце лишко! Як же мені тепер говорити з двома зятями? Це буде така дипломатія, що й сам Бісмарк не потрапив би, на яку ступити. З одним говори — скидай машкару, з другим говори — насувай машкару на весь вид. Треба було послухати жінки. Казала ж вона: ніколи не скидай машкари і спи в машкарі...”).

Поза приниження в сімейній хроніці “Старосвітські батюшки та матушки” є кульмінаційною: архієрей зневажає не лише отця Харитона, він в такий спосіб зневажає всю сільську громаду (словесна лайка та образа столичного попівського начальника відповідно перекидається й на парафіян).

Йдеться про “декоронування”, обезглавлення громади. Старосвітському батюшці після такого публічного сорому нічого не залишається, як померти. **Повалення батьківства** — характерний сюжет у творчості Нечуя-Левицького, оскільки батьківство тут — безпомічне, комічне.

Як зовсім інша реакція на ситуацію сили є поведінка Онисі, яка повною мірою проявляє “природжену” жіночу завзятість: ідучи до Києва, щоб просити в митрополита парафії для своїх дітей-сиріт, вона не обминає випадку проявити свою лють та зверхність тепер уже й над архієреєм: “Зігнав з світу мого панотця! Вкоротив йому віку! Піду та хоч вилаю. Я не подивлюся, що він архієрей...” Вона всюди, у всіх життєвих ситуаціях проявляє присутню їй безстрашність. Отже, помітним фактом в українському селянському світі Нечуя-Левицького є прояв **мужності** саме в жіночому характері.

Якщо ситуація приниження в історії отця Моссаковського винесена за межі його сімейного життя (тут, явно вона іде ззовні, з чужого московського світу), то “панська” сім'я Балабухи, незважаючи на зовнішню поверхневу відмінність, має внутрішню приховану спорідненість, якщо взяти за точку відліку чоловічу пасивність та безхарактерність. Ззовні сім'я *міського* батюшки — пряма протилежність сім'ї *селянського* батюшки. Олесь Петрівна — “благочинна”, матушка над матушками, подає зразок зовсім непристойної жіночої поведінки з погляду патріархальної моралі: вона ненавидить господарювання; “смажіння, та печіння, та топління, та варіння”, викликають у неї справжню огиду. Однак і сам батюшка також не любить господарювати, а лише читає вряди годи книги та спить. До речі, **спання** (символічно пасивне буття) — улюблене заняття всіх провідників громади — батюшок. Старий батюшка, батько Олесі, тільки те й робить що спить, або просипається, щоб випити чарку. Його вічно заклопотаній, непосидючій матушці єдине що залишається — це дивуватися та нарікати на свою сім'ю: “Хто його зна, що це за люди! Той хропе в катразі, а ця насіннячко лузає. Нема їм діла ні до

чого. Сама за всіх бігай та клопочись, та й годі...” Через те і в Балабухи вдома — **сонне царство**: батюшка з матушкою сплять до півдня, а наймити, вештаючись по двору, відвикають від роботи — господарство розвалюється. Однак Олеся на емоційно-енергетичному рівні подібна до Онисі. Вона — також натхненна, пристрасна натура. Але якщо свою енергію Онися сублимує у щоденну працю, у господарювання, то Олеся, не маючи потягу до фізичної праці, шукає чогось для душі, кидається в численні любовні авантюри (в її вдачі, зауважить Нечуй-Левицький, загублено “вищий дар божий”). У такий спосіб, протестуючи проти “сільської мертвотини”, її душа шукає простору (“Тісно мені, душно мені тутечки, здається, летіла б під небо... вилася б птицею в широкому просторі й кохала б, кохала б усім серцем, доки б стало сили й палу.”). І на сьомому десятку життя Олеся зберігає цю жіночу стожильну молодість: вона так само любить молоді компанії, слухає музику, читає любовні романи. “В Балабушихи навіть цілі усі зуби. Вона дуже не любить ні говорити, ні навіть слухати за смерть”, — так закінчує Нечуй-Левицький її життєпис.

Але отець Балабуха (ім'я тут красномовно характеризує оспалість, неповоротливість, важкоту), як і отець Моссаковський, позбавляється своїх чоловічих, “патріарших” достоїнств. Життєвий стиль його дружини, її відверте “прелюбодійство” не лише компрометує патріархальну сім'ю, але і громадський статус “благочинного” та “благочинної”. Отож, Балабуха, подібно до інших батюшок, — не має належної влади “патріарха”, єдиним його протестом проти такого осоромленого статусу є тихий бунт недовченого філософа, котрий, ховаючись від дружини, пише “герметичний” діяруш, метафорично закодовуючи жінчині зради та свою важку сімейну ношу ганьби.

Якщо “Старосвітські батюшки та матушки” представляють сільську Україну 20-х років, то “Кайдашева сім'я” — українське

пореформенне посткріпацьке сільське життя 70-х. Традиційне “соціальне” прочитання “Кайдашевої сім’ї” акцентує увагу на тому, що хатня “війна”, боротьба за “моє” і “твое” породжена саме цією соціальною причиною: посткріпацькою дійсністю, приватною власністю, новими економічними відносинами на селі тощо. Однак “етнопсихологічна” творчість Нечуя-Левицького значно глибша за соціальну подію. І те, що відбувається в Кайдашевій сім’ї у 70-х рр., відбувалося загалом і в старосвітській сім’ї 20-х рр. — часі кріпосницької дійсності, про що свідчать характерні епізоди “Старосвітських батюшок та матушок”. Коли Онисина старша дочка виходить заміж, а на вдачу вона — вся у свою маму (любить “верховодити”), то власне моделюється **типова** для українського селянського світу ситуація — “звичайна тяганина за господарське право двох хазяйок в хаті”. Отож йдеться про ментальний аспект екзистенційної проблематики національного світу, в якому кожен хоче бути **сам собі паном**. Нечуй-Левицький, підкреслюючи дивовижну живучість Онисі (“Вже й старші онуки вирости й повиходили заміж, а Онися все живе, неначе за неї й смерть забула, та все морочить і своїх, і чужих, та вередує...”), акцентує увагу й на живучості національного інстинкту самопіднесення, “гетьманування”. Кайдашиха, Мотря — пряме продовження “Онисиного” типу української селянської жіночності. Якщо зважити на образи батьків, позбавлених панівного статусу в родині, то стає зрозуміло: формування сильного і свавільного жіночого характеру відбувається ще в дитинстві, часі материнського верховенства.

Патріархальна традиція найвищу владу в домі віддає найстаршому чоловіку. Анархія, яка існує в українській сім’ї, розпочинається з **неавторитетності** батька, загалом з відсутності принципу підпорядкування, отож і загалом чоловічого авторитету в

українській сімейній “культурі”. Розглянемо з цього погляду повість “Кайдашева сім’я”. Основний сюжет “Кайдашевої сім’ї”, навколо якого закручуються інші сюжети, — це *повалення дорослими синами батьківської влади*, перетворення повноправного господаря Кайдаша на безправного п’яничку Кайдашця.

Перша хатня “війна”, яка відбувається за господарську владу, з одного боку, між Кайдашихою і Мотрею, а з іншого — між Кайдашем і Карпом, закінчується синівською “перемогою” (симптоматично, що в “жіночій війні” переможців немає: Кайдашиха, хоч і позбувається ока, але затято продовжує воювати далі). Карпо на виду всієї родини піднімає руку на батька, остаточно принижуючи його “патріаршество”. Нечуй-Левицький картинно виписує переживання Кайдашем нанесених старшим сином сорому та ганьби: “Сумний зимній вечір заглянув через вікна в хату. Густі діди стали по кутках і навели, як бліда та сумна смерть, покій на роздражену, розгнівану сім’ю. Молодиці замовкли та тільки важко зітхали. На лаві сидів старий Кайдаш, сидів мовчки й собі важко зітхав, підперши голову долонею й спершись ліктем на коліно. На його широкому блідому лобі, на його спущених віках лежала глибока, важка туга, лежав сором, перемішаний з жалем. Він не їв цілий день. Його тягло за живіт. Він накинув на себе свиту, надів шапку та й пішов до шинку поминати святу п’яницю та запивати сором”.⁴⁴

Піднявши руку на батька, Карпо не відчуває у своїй душі жодних порухів сумління: “побивши батька, забув про те і нітрішки не жалкував, неначе він побив якого-небудь парубка в шинку.”

⁴⁴ Цит. за: Нечуй-Левицький І.С. Кайдашева сім’я./ Нечуй-Левицький І.С. Твори в двох томах. Том 2.К., 1986.

Друга “хатня війна” розпочинається після одруження молодшого сина Лавріна. Вважаючи тепер **себе** повноправним господарем (за українським звичаєм, все батьківське добро переходить у спадок молодшому синові), він перестає вважати на батька, повністю ігноруючи його колишнє право. Кайдашева непотрібність (а він ще здужає і хотів би також поряdkувати) приводить до п’янства.”Був я колись Кайдаш, а тепер перевівся на маленького Кайдашця”, — говорить він за чаркою горілки в шинку. Йому, як і отцю Харитону із “Старосвітських батюшок...”, нічого не залишається як “зійти зі сцени”. Недаремно нечиста сила водить ним, наказуючи повіситися, втопитися чи зарубатися, і вибирає йому “достойну” смерть утопленика, глузуючи в такий спосіб з його віри у святу п’ятницю, протягом усього життя сповіданої.

Третя “хатня війна” розпочинається по смерті батька — між двома господарями, між двома молодими сім’ями. Карпо продовжує воювати з авторитетами роду, піднімаючи тепер руку на матір: взявши дрючка, він ганятиме за нею, як за чужою йому жінкою. Гризота, присутня в Кайдашевій сім’ї, — типове явище українського села. Нечуй-Левицький показує, що те саме відбувається на вулиці, між сусідами (наприклад, між Палажкою і Параскою), в їх сім’ях. А тому, коли баба Палажка намагається знайти спосіб примирення у Кайдашевій сім’ї (“Якби хто взяв Лаврінову хату та одіпхнув її... геть-геть на гору або й за гору, а Карпову хату одсунув ген-ген за ставок, аж у діброву, то вони б помирились.”), баба Параска цілком слушно пропонує їй “глянути в дзеркало”: “Подивись, лишень, на себе! Коли б твого чоловіка хто посунув за діброву, а твою дочку аж за Рось, а тебе аж у саме пекло, то, може б, і між вами був мир.”

Національний комплекс “Кайдашевої сім’ї” робить громадську спільноту безсилою та абсурдною: біля Кайдашевого двору каторжна гора, на якій не один односельчанин поламав свого воза, проте ніхто не хоче почати розкопувати ту гору. “І як ті люди, — дивується старий Кайдаш, — їздили з такої гори і не розкопали, одколи Семигори стоять.” Так само, як громада не може об’єднатися, щоб розкопати гору, вона не може подолати хитрого шинкаря Берка.

Отже,

недаремно в поясненні України отцем Балабухою називається наше нездале батьківство: Богдан Хмельницький **одвоював Україну, щоб віддати** російському “батьющі” Олексію. У “Чорній раді”(1857) П.Куліша українська “чернь” іде не за аристократом Якимом Сомком, який захищає ієрархію і порядок, а за “свинопасом” Іванцем Брюховецьким, що обіцяє “порівняти Україну”, тобто обіцяє підтримувати таку органічну для неї анархію. Цілком логічно, що новоспечений гетьман веде Україну по шляху “политического ничтожества”, тобто історичної безперспективності, що в результаті й означає “віддатися” сильному чужинцеві. Загалом, якщо простежити, то вся нова українська література говорить про одне й те ж: про *фемінний* характер української чоловічої вдачі, що, з одного боку, пояснює пасивну, безхарактерну поведінку (“параліч волі”, за О.Забужко), а з іншого — даремний та безглуздий бунт (це “одвоювати — щоб віддати”).

Подивимося на моделювання нових людей у творчості Нечуя-Левицького.

Уривок з роману “Хмари” вперше був опублікований під красномовною назвою — “Новий чоловік”. Ідеологічне українство роману представлене двома поколіннями чоловіків-інтелігентів. Представник старої генерації — Василь Дашкевич. Його історія життя — типова, це історія “батьюшок”, старого Кайдаша, Навроцького, — вона

яскраво представляє українську сімейну “культуру” — без батьківського авторитету. Марне життя Дашкевича символічно закодовується уві сні: батьківський дім входить в землю, а з ним — церква, все село, велика гора з людьми, хатами, садками, тобто весь світ “пірнає у велику безодню”, розливається безкрає море, що ось-ось поглине самого Василя Дашкевича. Інтерпретація сну виражає самоусвідомлений героєм крах його духовного буття як національної людини: “...Каламутне море заливає Україну, і вона завалюється в його... А я й сам не зчувся, як тону в тому морі і ... втопив свою Ольгу й усіх своїх дітей: одбив їх од свого народу, не передав навіть їм рідної мови, не передав їм симпатій до рідного краю, до народу. Я заблудивсь в дорозі й своїх дітей завів в якійсь нетрі та пущі...”⁴⁵.

Представник нового чоловіцтва — Павло Антонович Радюк. Його “молода” позиція має за задумом відбивати активність, енергію, спроможність перебудувати світ на нових засадах. “Ми, тату, носимо народну свиту, бо ми народовці; стаємо на бік народу; ми націонали! Ми протестуємо нашою свитою проти деспотизму, який насів на нашу українську національність, на нашу мову, на нашу літературу, на наше життя. Ми тим протестуємо проти всякого деспотизму і стаємо на бік нашого народу, боронячи його від панства, та ще й чужого, од впливу чужих мов, чужої віри, од впливу всіх чортів і бісів, які тільки посміли покласти свою ворожу руку на наше добро, на наш народ!...”, — так романтично здеклароване “діло” немає реального ґрунту. Воно залишається “носінням народної свити”. У пізніше написаному романі “Над Чорним морем” ми знову зустрічаємо подібного “безґрунтового” романтика — в образі Віктора Титовича Комашко. Культ дії, перейнятість новим європейським духом пронизує його пафосні

⁴⁵ Цит. за: Нечуй-Левицький І.С. Хмари /Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів у десяти томах. Том другий. К., 1965.

промови: “Коли читаю про заграничне сьогочасне життя, про заграничний будь-який рух, то ніби чую пульс того руху, чую одгомін в своєму серці. Серце оживає, душа чогось радіє. Надія світить мені. Люблю життя, люблю ворущню, люблю заглядати вперед, сподіватись чогось, кращого жду з нетерплячкою. Летів би туди, злився з тим життям, та ... люблю дуже рідний край... А наше життя? Мертвова однаковість, однотонність... Ні руху, ні свіжої думки: будень, усе будень, — і не знаю, коли те свято буде? Усе мертво, неначе ріки, сковані льодом.”⁴⁶ На тлі *національної зневоленості* новий чоловік Нечуй-Левицького нібито серйозно перейнятий реформуванням життя в рух, динаміку. Однак насправді в цьому новому дусі більше декларативної романтики, ніж реального життя, більше піднесеної теорії, ніж практичної реалізації, більше пасеїстичного комплексу (“Коли б хоч вернулось наше історичне минуле, який-то був би тепер прогрес!...”), більше неприйняття молодого буржуазного духу (“Тепер пішла деморалізація: скрізь панує невгамовний, навіжений потяг до поживи, до грошей, до солоднечі життя, до осолоди втіхами...”), ніж модерного світотворчого діла. Симптоматично, що ті твори, в яких Нечуй-Левицький намагається представити замість пасивного, “жіночого” типу чоловіцтва новий, активний тип, — йому не вдаються, є виразно тенденційними: у них публіцистичний елемент дуже сильно заступає художній.

Незважаючи на декларовану тенденційність, ці обидва романи цікаві ще й як реакція на сексуальну революцію, що активно розгортається у цей час в Європі і знаходить свій відгомін в Україні. Сексуальна революція, як відомо, розпочалася в 30-40 рр. XIX ст. і була скерована проти патріархальної системи. Сексуальна свобода для обох

⁴⁶ Цит. за Нечуй-Левицький І.С. Над Чорним морем / Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів у десяти томах. Том 5. К., 1966.

статей, рівні освітні можливості, рівне виборче право, загалом реформування в політичній, економічній, соціальній системі в сторону статевої рівності — все це загрожувало “старосвітському” укладу. Сексуальна революція і українська література — загалом дуже цікава тема для досліджень. Різна реакція на її ходу так чи інакше помітна у творчості українських письменників. Можна було б, наприклад, відстежити творення апокаліптично-пророчого дискурсу як продукт консервативно-настроєної свідомості. Попада Люборацька (“Люборацькі” А.Свидницького) кінець світу пов’язує з наукою та жіночою свободою: “Що не кажи, а анцихрист або вже народився, або скоро народиться... Де таки видано, щоб дівчат учили, як хлопців?... Ні! Вже останні часи зближаються...” Апокаліптично-пророчий дискурс стосовно *нового духу часу* — характерна риса художнього світу Нечуя-Левицького. “Настає якийсь дивний час! Варвари вже йдуть не од сходу сонця, не з Азії, а од Заходу, з Парижа, — пророкує протоєрей у “Хмарах”.— Ідуть і покладуть руїнами вже не твердині, не муровані стіни, а церкви й душі людей, всі постанови церкви і держави. Йдуть вони, — і потопчуть ногами сім’ю, власність, все святе, все велике, коло чого працювали віками великі народи, піклувалися генії, що возвістив сам бог з неба.” Таке кінцесвітнє сказання продовжується у творчості й інших письменників цього часу. Роман Нечуя-Левицького “Над Чорним морем” — одна з перших реакцій на феміністичні ідеї в Україні, які визначають ідеологічні дебати другої половини XIX ст. Характерно, що фемінізм нових українських жінок скерований **не на власне визволення** (Саня Навроцька, яка звикла до свободи змалку, бо її батько “давав волю у всьому” про себе говорить: “А я тепер вільна, як птиця”, вона з острахом ставиться до шлюбу, який може її поневолити). Практичний фемінізм Сані Навроцької — не “національний”, а “космополітичний”, бо ставить перед собою завдання

визволити "невільницю Мойсеєвого закону", "найбільш пригнічене" єврейське жіноцтво.

У "Хмарах" та "Над Чорним морем" також зачіпається питання сексуальної свободи. Загалом ставлення Нечуя-Левицького до *сексуальності* є дуже цікавий аспект, оскільки він дає змогу продовжити гендерний аналіз українського світу.

Патріархальний міф наділяє чоловіків більшою, ніж у жінок, сексуальною енергією, що забезпечує їм владу у сім'ї та суспільстві. "Неповноцінність" українського патріархату з його фемінним чоловіцтвом, за Нечуєм-Левицьким, логічно передбачає **засудження сексуальності**. Тому брутальна сила "животинного потягу" асоціюється в прозаїка, подібно до Т.Шевченка, з жорстокістю, деспотизмом і навіть чужоземним злом. Сексуальність в романі "Над Чорним морем" ідентифікується з грубою матеріальністю і, як така, однозначно викривається. Для негативних персонажів цього твору — грека Аристида Селаброса та малороса Фесенка "животинний потяг" визначає їх бездуховну вдачу. Нечуй-Левицький наділяє Селаброса хижою "сексуальною" красою: його класичне обличчя, героїчна постава, грація, гордовитість, дужість (ніби в молодого "бенгальського лева") нагадують оживлену статую давнього бога Еллади, якому жінки приносять себе в жертву. Подібними рисами красеня й хижака письменник наділяє Фесенка ("Він був схожий на гарного тигра, що тільки що з'їв між кущами ситеньку козу, встав і облизував та обсмоктував червоним язиком гарячі губи, обмазані гарячою кров'ю"). Комашко, характеризуючи людський рід, найстрашнішими для культури називає таких апологетів *сили і пристрасті*. "Хижацька" метафорика ("тигри та пантери людського плем'я", "густі хмари яструбів", "вовки" тощо) передбачає цю агресивну сексуальність, що символічно-узагальнено

проявляє також буття колонізатора (за “гуманістичною” програмою Комашка цих тигрів треба приручити, “обернути” в овечок).

Однак “мужня східна краса ” приваблює, і недосвідчена гречанка Надя Мурашова, ідучи за покликом серця, потрапляє в її пастку. Трагічна доля дівчини не виписана в романі, але, ідучи за логікою ідеологічного мислення письменника, вона обумовлена сексуальною зверхністю Селаброса (він завжди злісно реагує на спротив Надії, його голос звучить як голос “гаремного деспота”, зрештою, “завоювавши ” дівчину, він кидається на пошуки нових любовних пригод). Привабливий образ брутальної чоловічої сили неоднозначно розвінчується в романі. Дуалістична структура розбудови художнього твору, характерна для письменника, передбачає наявність **розумної** поведінки української феміністки Сані Навроцької, яка з першого погляду негативно реагує на тілесні принади сексопільного грека, бо од них “тхне матеріальністю” та “землею”. Вона так само “правильно” реагує на залицання красеня Фесенка: “Розумна Саня своїм дівочим інстинктом одразу постерегла той звірчий огонь в хижих Фесенкових очах. Вона духом почувала його животинний потяг, як уміють постерегати це панни з добрим розвитком розуму та з направою до чогось вищого, ідейного...” І Саня так само за інтуїтивно-“вірним” покликом серця вибирає українця Віктора Комашка (“комашина” семантика прізвища тут має свою логіку): Комашка характеризує не фізична, а духовна краса. На відміну від мужнього і хижого Селаброса “духовність” Комашка граничить з типовою для **позитивного** чоловічого світу Нечуя-Левицького розчуленістю : “Чесний, правдивий, дуже нервовий на вдачу, він просто й сміливо виявляв свої думки, свої гадки, не здержувався в словах ні перед ким. Тоді, коли він говорив за будлі-який неправдивий, нечесний вчинок, в його руки трусилися, голос тремтів, на очах виступали

сльози.” До речі, таку саму нервово-чутливу вдачу проявляє і Саня Навроцька. Її фемінізм нагадує жіночий невроз, коли “відстоювання жіночих прав” обов’язково закінчується сльозами. (“Нервова зроду, Саня обзивалась на всі сучасні питання життя й науки. Жіноче питання вона найбільше приймала до серця й говорила за право жінок з сльозами на очах.” Або: “Я встоюю за наші права, бо ви одняли од нас усяке право в житті... — говорила Навроцька, і в неї в очах одразу виступали сльози.”). Такого роду сльозливість, очевидно, що породжена одним і тим же переживанням — прихованим, глибинним почуттям **скривдженості**.

Нечуй-Левицький впритул підходить до конфлікту плоті і “дум розсудливості”. Сповідуючи духовний первень, він засуджує сексуальність як фальшиву свободу. Його апологети сексуальної насолоди — Селаброс та Фесенко — визнають лише комерційну мету шлюбу, шлюбу заради багатого приданого. Трагічний характер такого одруження Нечуй-Левицький показав у повісті “Пропазі”. Шлюб Навроцької і Комашка, навпаки, заснований на взаємній любові та рівноправності. Їх еротичний потяг облагороджується духовними принципами. Своім “новим чоловікам” прозаїк нав’язує теорію “**розумної любові**”, що й повинна стати основою такого нового шлюбу. Цю “розумну” любов декларує у своїй культурно-освітній програмі Павло Радюк (“Хмари”): “Йому тепер здавалась будуча жінка якимсь товаришем, студентом, розумним і просвіченим, котра стояла б з ним нарівні розумом, просвітою, а найбільше — поглядами й пересвідченнями...”

Йому здавалось, що любов не сліпа, не животинна, а людська й розумна, повинна зміцнитися чимсь трохи вищим, повинна одуховнитись однаковістю поглядів, пересвідчень, рівністю обох в науці й розвиткові.” Однак реальне життя провокує Радюка на

“животинну” любов до жінки, яка дуже далека від його переконань, і він почуває, що така любов значно дужча “од самої вищої просвіченої любові”. Але тенденційне мислення Нечуя-Левицького нав’язує нелогічну схему розв’язання проблеми: Радюк добровільно відмовляється від зіпсутої “науками” красуні — на користь ідейної любові із сільською українською дівчиною.

Психосексуальна ідентифікація позитивних героїв Нечуя-Левицького не веде за собою зверхності та влади, що зумовлює аполітичні миролюбні позиції (“Я гаряче бажаю, — говорить Комашко, — щоб настав той час, коли дві ворожі армії зійдуться та й розійдуться, не схотять битись; коли вони випхнуть вперед своїх генералів та дипломатів та й скажуть їм: “Стріляйтесь, бийтесь самі, коли маєте смак до війни, а ми підемо додому, до батьків та жінок, до дітей, до плуга, до книжки.”). Український народник Комашко не любить політиків і політики, бо там йдеться про силу і владу, отож про поняття ворожі його душі. Закономірно що він поділяє і феміністичні погляди Сані Навроцької: її прагнення бути **рівною** йому в усьому, стати дійсно “вольною громадянкою”. У Нечуя-Левицького маємо справу не

лише з побіжним засудженням статевої поведінки як утвердження чоловічої влади, або чоловічого деспотизму, але й із сублімацією страху перед агресивно проявленою сексуальністю. І, можливо, такий сублімований страх — характерне явище для українського літературного дискурсу (дуже цнотливого (несексуального) за своїм характером), що й підтверджує, зокрема, колоніальну долю національної “сім’ї”.

Ранній “психоаналіз” біографії Нечуя-Левицького (стаття 1927 року В.Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй. Спроба психоаналізи творчости”) виявив у прозаїка цю пасивну, “жіночу” позицію. Те, що В.Підмогильний береться за творчість Нечуя-Левицького, — явище не випадкове. Адже автор “Міста” цілком свідомо розпочинає патріархально-агресивний національно-сексуальний “міф”, що передбачає “завоювання” українським селянином міської цивілізації. Нечуй-Левицький — вдало підібраний на цьому шляху “противник”. В.Підмогильний, психоаналізуючи національного класика, виявляє в нього *гомосексуальну* схильність.

У нашому літературознавстві вже намітилася психоаналітична спроба “гомосексуалізації” найяскравіших авторів українського письменства. Можна взяти за зразок забуту і нещодавно, правда, опубліковану контрверсійну розвідку В.Петрова про Г.Сковороду. Для розвитку цієї теми тепер можна успішно використати і видану вже у Києві “Терію сексуальності” Фуко, де йдеться про елітарну любов

філософів. Також будуть варті уваги праці, в яких досліджується самоідентифікація Шевченка з жіночими образами (психоаналітичні студії початку століття, а також розвідки кінця століття — Г.Грабовича та ін.). “История психоанализа в Украине”(1996) — прислужиться очевидно. Рецензуючи цю працю, С.Павличко зазначила: “Сто років тому Фройд почав збурювати суспільний спокій і донині робить це, хоча зрозуміло, що сьогодні найактуальніше звучать уже не ті аспекти його вчення, які видавалися центральними на зламі віків. Однак спровокована психоаналізом революція не закінчилася. А в нашій культурі вона, по суті, ще й не починалася. Сподіваюся, ми стоїмо на її порозі.”⁴⁷. Можна спрогнозувати, що психоаналіз фемінного характеру української чоловічої вдачі (загалом, переваги, за Б. Цимбалістим, “материнсько-жіночого сліду над батьківським, мужеським у підсвідомості українця”) можливо, провокувати когось і до обґрунтування гомосексуальної схильності як власне національно-культурного надбання українців, вважаючи на те, що три українські класики — Г.Сковорода, Т.Шевченко, І.Нечуй-Левицький вже трохи прилучилися до такого психоаналітичного “компромату”. Однак, на мій погляд, тут необхідно буде розрізнити фемінний характер основного чоловічого типу в українському світі у відношенні до гомосексуальної чутливості.

Роздум шостий.

Про чоловіка-сатану у прозі Тодося Осьмачки.

чорта в душі
страшне, що
трошки його

“... це правда, що окрім Бога і
нашій єсть ще щось таке, таке
аж холод іде по серцеві, як хоч
розкриєш.”

⁴⁷ Павличко С. Сто років без Фрейда./Критика, 1998, вересень. С.15.

Т.Шевченко

Проза Тодося Осьмачки вражала мене одночасно своєю страшною бездарністю (там, де він скочувався до прямолінійної ідеологічності) і якоюсь страшною, проте прихованою, геніальністю (там, де він вдавався до багатозначної містичності). Коли я писала про нього книжку, він був зовсім невідомим письменником в Україні, його черговою “білою плямою”. Мені тоді хотілося представити демонічну художність, яка втілювала його жахливо покривджену національну душу. Але я розуміла, що твори Осьмачки породжені не лише зовнішніми причинами, тобто є наслідком не лише катастрофи національного світу, але й спричинені внутрішньою душевною руїною. Я все частіше приходила до думки, що образ диявола — закономірний в його творчості і недаремно він до нього так прив’язаний. У поезії “Мрія”, даючи образ Врубеля, він писав власне і про свій образ як художника:

Було і через місяць темно,

В лікарні Врубель умирав,
І тут же на мольберті демон

Уже змальований стояв...

Після прочитання «Старшого боярина» мене постійно не покидала думка, що чоловік-сатана Маркура Пупань — у значній мірі alter ego самого автора. Але якби я тоді висловила цю думку, то вона би зруйнувала концептуально мою працю⁴⁸, оскільки піддавала сумніву той національний міф, в якому образ Маркури Пупаня є чужим, “негативним”, адже це власне — образ-матриця, джерело іншого містичного образу Верховного Сатани-Сталіна («Ротонда душогубців»). Не вдаючись до руйнації національного міфу, я все-таки тоді пробувала сказати, що чорт, який окутує все навколо, — наскрізний образ, вивершений творчою уявою поета і прозаїка. Що Тодось Осьмачка — це прямий послідовник Гоголя, основною темою творчості якого була внутрішня боротьба з дияволом, нечистю, що «рідна» і «близька» людській душі. Осьмачку як митця я часто уявляла через таку фразу: «Чорна свічка мені пече страшенно у чоло». Тоді я відчувала, що душа цього письменника — це саме і є те руйновище, що замасковано представлене в образі деформованого українського світу (повісті «Старший боярин», «План до двору», «Ротонда душогубців»). Недосказане мною слово про Осьмачку спонукало мене до нових роздумів над його творчістю.

* * *

Повість «Старший боярин» — ключ до розуміння прозового світу Т.Осьмачки. Цей твір — наскрізь містично-символічний. Український світ постає в ньому як світ позитивно селянський. У загальному — це картина українського села 1912 року, тобто

⁴⁸ Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. К., 1996.

напередодні революційної катастрофи, яка зрушить його в чужий страшний світ. Деструктивна сила, скерована на руїну гармонійного світоладу національного села, містифікована сільською бувальщиною про Маркуру Пупаня. Його пекельні діла виразно кодують розпад патріархальних цінностей, передусім як цінностей сім'ї. Маркура Пупань вбиває чоловіків села (його потенційну силу), а жінок зводить дикою пристрастю (автор, очевидно, значною мірою самоідентифікується саме через це жіноче збожевоління). В образі Маркури Пупаня присутні садистські мотиви. Жорстокість, насильство і надзвичайна сексуальність (недаремно свої побачення із жінками він проводить біля могили) визначають його суть:

«У кінець його малахая було вплетено шматок олова, кажуть, з півпуда. І хто з бідних мужиків попадався на переїзді з краденою соломою, того він убивав малахаєм і мертвого брав на коня, коли це було літом, і віз туди, за Тернівку, де ото вода страшно нутрує в скелях, і вкидав його у вир. А коли траплялося зимою, то привозив до ополонки і впихав під лід. Коли ж попадалася жінка, то він її возив з собою попід скиртами з тиждень і вже робив з нею що хотів, але додому пускав живою та ще й з пашнею. Та так пускав, що та жінка навіки губила голову і вже ніколи не думала про свого чоловіка, а тільки марила страшним дідом і вдень, і вночі. І були такі, що йшли в поле навмисне, аби з ними знов зустрівся і возився стільки часу, скільки йому заманеться. І ось тут-то помилялися бідні жіночі душі. Дід другий раз нічого їм не робив, а простісінько брав на коня чи у санки живу і віз до Тясмину і там топив.»

Отож, Маркура Пупань — це насамперед великий розпусник, який посягає на «чужих» жінок і який постійно вимагає нових жертв. Він володіє несамовитою пристрастю, що «заражає» собою жінку. Горпина Корецька, переповідаючи перше побачення з ним, звертає увагу на несподівану погібельну хіть, що прокинулася в ній самій:

«Стрів він мене в суботу коло кладовища та й каже: « А здорова будь, молодице, а прийди-но в неділю ввечері до Прикупової могили!» Я стерялася. Він такий велетень, та такі страшні в нього очі, та такі стидкі та тягучі, що я почула, прости Господи, хіть до нього непереборну. Настала неділя, настав і вечір, і я пішла до нього.»

Коли Горпина Корецька описує свою фатальну зустріч з Маркурою Пупанем, то пригадує, як «кжною жилою» почувала пекельний вогонь, що йшов від «проклятого ірода».

Здається, що жіночий світ Т.Осьмачки вимірюється ситуацією тотального пригнічення і жертви. Горпина Корецька не розімкнула жіночо-погибельне коло, хоч випадково й залишилась не покороною «чорним чоловіком». Але вона постійно прив'язана до нього, до того стану очікуваного страшного переслідування, про що свідчать її сни, а також її смерть. Однак жертва у Т.Осьмачки — амбівалентна. Крім своєї покороності (пасивності) вона втілює містичну активність (очевидно, спадок Маркури Пупаня) .Про це говорить інший епізод повісті — жіноча неприкаяна душа збожеволілої від пристрасті Марти Посмітюхи (прізвище символічно акцентує подвійну покривденість жінки, в минулому вона — ще й покритка). Її нічна, страшно сумна, «насичена розпачем пісня» несе з собою у світ нове зло , виступаючи провісником лиха, страшною предтечею Маркури Пупаня: як каже Горпина Корецька, коли воно співало, « то вже напевне не без того, щоб не їхав Маркура Пупань на своїм чорнім коні з Розсохватої могили».

Традиційно ідентифікують автора з позитивними героями. Відстеживши так званих позитивних героїв повісті «Старший боярин», ми неодмінно побачимо, що Маркура Пупань — виокремлений зовнішньо в індивідуальне буття, окремий образ, по суті, присутній внутрішньо: в Гордієві Лундикові , отці

Діяковському, Варці, братчиках із козацького куреня. Він присутній як в чоловічих, так і в жіночих образах Т.Осьмачки. Присутність чоловіка-сатани проявляється в *негативному* стані душі та в *несамовитій пристрасті*.

Спробуємо подивитися на Гордія Лундика, зігнувши авторську позитивну ідеологізацію цього образу, тобто як захисника нації. Впадає в око його несамовита пристрастність. При появі жінки в його душі з'являється «божевільно солодке чуття». По відношенню до неї він бачиться «напасником», «скаженим», «божевільним». Вираження сексуальності Гордія Лундика в різних ситуаціях передає несамовитий чоловічий порив, бажання покорити, «взяти» жінку:

« Відчув **страшну силу** того чуття, що зароджує світ, уже зруйнувавши мільярди незнаних світів раніше. Відчув і **потяг** незнайому жінку до себе. **Придавив** до свого шаленого молодого серця і став **п'янено-п'яно** цілувати в обличчя, шукаючи поцілунками жагуче-солодких жіночих уст».

(Виділено — Н.З.)

«А Лундик, неначе ждучи на той рух, **нез'ясовано дико** вхопив її попід руками і **придавив** до своїх губів її підборіддя».

«— Прийди! Я тобі нічого не робитиму по своїй волі. Я тільки все те зроблю, чого ти забажаєш. Схочеш, я тебе **положу** на ожереді. А схочеш, то зараз же, негайно, тут **положу**, під ожередом. І цілувати не буду тебе, а тільки **придавлю** свої губи до твоїх теплих губ так, щоб вони трохи розійшлися і твої зуби аби торкнулися моїх зубів. І тривожні ніздрі твого носа, напружені і схвильовані тим, що має статися, аби дихнули гаряче мені в щок».

За сюжетом повісті Гордій Лундик заміряється подолати Маркуру Пупаня. Адже Харлампій Пронь за всіма своїми символічними атрибутами — містичний наступник «чоловіка-сатани». І от на **його** наречену посмів посягти не хто інший, як

Гордій Лундик. Правда, Маркура Пупань дівчат не зачіпав. Однак та рішучість, яку проявляє Лундик по відношенню до чужої нареченої нагадує самовпевненість «чорного чоловіка» по відношенню до чужої жінки. Як відомо, Маркура Пупань також вбивав чоловіків. Гордій повторить це символічне вбивство у ситуації з Харлампієм Пронем. Його ненависний погляд в сторону свого ворога неприховано виражає бажання *відповідного* насильства:

«І, ніби мандрівник, зв'язаний харцизами на глухім шляху, дивиться на ніж, яким уже зарізали батька і матір і який лаштують всадити і в його горлянку, з таким почуттям дивився Гордій на Проневу скивицю, яка, коли він говорив, була найчервонішим місцем на всім обличчі.»

Подібно до Маркури Пупаня Гордій Лундик після першого ж побачення запалює хіттю чужу наречену. Про що свідчить *активно-сексуальна* поведінка Варки по відношенню до наймишки. З погляду пасивнопоглядальної позиції Дуньки Варка поступає подібно до Лундика — «скаженою»:

«...панна Варка убігли до мене серед ночі і стали розпитуватися, а який у вас небіж, чи гарний, чи високий, і чи дуже швидко бігає, і чи може подужати діда Гарбуза. Та як зареготять, та як ухоплять мене в обійми та й давай мене цілувати як навіжені».

Варці здається, що Гордій — «справжній душогуб». Дуньці подібне здається: свою панночку вона вважає відьмою. Варка дійсно поступає по-відьмацькому, коли здійснює нічний ритуал для спасіння душі своєї матері. Крім того вона також, як і Гордій Лундик, перебуває в активній позиції по відношенню до Маркури Пупаня, адже її ритуал — символізує боротьбу із «чорним чоловіком». У монастир вона вирушає закономірно що з

переповненою чорнотою душею, своє відречення від світу аргументуючи батькові такими словами: «І я вже не відчувала, але знала, що я не людстке серце, не людська душа, а чорна пляма... Тільки глупої ночі надворі тьма в повній гармонії з чорнотою мого духа. І ось із такою свідомістю, як бачите, уже не шукати стежок до людського життя...». Чорний колір — колір душевної важкоти. Любовний ненасит, хіть і пристрасть органічно поєднані з Осьмаччиною чорнотою.

Попри всю наявну ззовні міфологему жіночої жертви, жінка у «Старшому боярині» Т.Осьмачки — сексуально активна, вона кидає сім'ю ради пристрасті, чуттєвий порив героїні повісті подібний до рішучості та пориву чоловіка. Тому Варка покидає монастир, бо він для неї домовина із живими людьми. Її любовне бажання омовлене активною дією:

« А я аж тремчу його **вхопити** устами, руками, і ногами **стиснути** хлоп'ячі коліна, і **втягти** його в своє лоно, під саме серце. Ох, ні, не маю я сили тут бути. Я **побіжу**. Я **дожену** його. Я скажу йому: на, візьми мене, і обніми, і тисни, доки не зломиться моя спина, неначе молоденька вишенька. І коли я після цього ще живою лишуся, то буду твоєю полюбовницею і дружиною.» (Вид. — Н.З.).

Невідповідний і своїй мирній ролі пастиря душ людських — отець Діяковський. Його «добра потемніла совість» несе в собі символічні мотиви образу Маркури Пупаня. По відношенню до жінки Дмитро Діяковський повторює роль кривдника, правда досить замаскованого, про що красномовно свідчить така фраза: «він одружився з Мартою Посмітюхою, яка вже була від нього **покриткою** і мала дівчинку Варку». До речі, Варка також скривджена ним, бо проносить через все дитинство тавро

незаконнонародженої дитини. Войовнича, а не пасивно-релігійна позиція до світу, проявляється в отця Діяковського через його незвичайну поведінку: він п'є горілку, вночі кудись зникає, про нього говорять, що він «знається з чортами». Гордій Лундик несподівано для себе зустріне його серед братчиків-месників козацького куреня.

Коли я аналізувала Т.Осьмачку у своїй книзі, мені здавалося, що розділ про курінь «вільних українців» є таким недоречним у повісті і виражає лише пасеїстичний комплекс письменника. Однак прозаїк, ідеологічно захищаючи селянський світ України, своєю душею репрезентує зовсім інший світ: руйнівний, козацький, гайдамацький. Тому **помста** — дійсно органічна у цьому світі. А з образами козаків-месників закономірно що ідентифікують себе Гордій Лундик, отець Діяковський. Захоплений погляд Лундика в сторону цих нових козаків, «вільних українців» красномовно це підтверджує: «... вони всі такі дикі та мальовничі, неначе хижі гірські птахи, і йому здалося, що й він такий». «Дике, могутнє натхнення», з яким козаки Осьмачки співають пісню про власну неволю, є втіленням тієї містичної ірраціональності. Назвімо її пристрастю.

Можливо це і є те метафізичне «щось», невизначене в чітких формах «Бога» і «чорта»? Можливо про неї говорив Шевченко у вищеназваному епіграфі? До речі, Шевченка Т.Осьмачка просто обожнював. Осьмачці була органічно близькою «вогняна, вулканічна, страшна в своїм національним демонізмі поезія Шевченка» (Є.Маланюк). Пристрасть Осьмаччиних героїв - Маркури Пупаня і Гордія Лундика, отця Діяковського і Варки, кривавих месників-«вільних українців» має різні називання, але вона

втілює і свою єдинну сутність, спільну для всіх образів письменника. Тодося Осьмачку пожирав якийсь внутрішній вогонь і саме він примушує його писати. У «Ротонді душогубців» ця пекельна печія символізована криваво-синіми барвами. Можливо, до певної міри грало роль невтолене сексуальне бажання, якщо іти за Фройдом (З.Фройд писав: «За своїми схильностями митець — таки інтроверт, якому й до неврозу недалеко. На нього тиснуть надміру могутні інстинктивні потреби, він прагне честі, влади, багатства, слави й жіночого кохання, проте йому бракує засобів досягти цих усіх насолод. Тому, як і будь-хто незадоволений, він відвертається від дійсності й переносить усі свої інтереси, а також своє лібідо на вибудову тих

бажань у світі власної фантазії...»⁴⁹). Придушене в реальному житті сексуальне бажання могло породити фантастичну уяву, могутнього страшного сексуального монстра, названого Маркурою Пупанем, який заповнив весь прозовий простір насильством, обумовивши також емоційну деформацію виразних у своїй позитивній сутності образів.

Роздум сьомий.

Фемінний характер української чоловічої вдачі.

У міфотворчому процесі, яким є всякий культурний рух, співвідношення статей займає особливе місце. Міф, утверджуючи буття як присутність, “центрує” /Дерріда/ якусь одну сторону, в той час як інші витісняє на смислові периферії. Так, патріархальний міф, що панує у світі, чоловіка ставить у смисловий центр, натомість

⁴⁹ Фройд З. Шляхи утворення неврозів/ Фройд З. Вступ до психоаналізу. К., 1998. С.380.

жінку витісняє і підкорює. Незважаючи на космополітичний характер світового патріархального міфу, патріархальний дискурс значно деформується в українській культурі і досить специфічно тут побутує. Мені здається, що саме фемінний характер *основного національного чоловічого типу* є головною причиною її неспроможності структуруватися державно і загалом визначає специфічне буття України у світі. На цю тему я збираюся поміркувати, посилаючись на свої переважно літературні спостереження.

Семантика

“фемінного” тотожна антиавторитарності, вона передбачає амбівалентність, невизначеність, стихійність, ірраціональність. Леся Українка метафорично означила жіночу сутність “мінливою хвилею”, “легкокрилою чайкою”(«Камінний господар»). Перевага фемінного в українському чоловіцтві стимулює нарцисизм, заздрість, анархічність (недаремно існує ментально-характеризуюче прислів'я: ”де два українці, там три гетьмани”). Це провокує історичну присутність чужого організуючого центру, зовнішньої силової структури, колоніалізм. І.Котляревський українську народну стихію “вгамовує” символічною римською (а власне російсько-імперською) цілеспрямованістю. П.Куліш, що, по суті, є близьким тут Котляревському, бачить *позитивну* роль чужої зовнішньої сили то в москалеві, то в туркові, то в полякові, що дозволяє йому навіть визнати колоніалізм як єдиний шлях порятунку від **органічного українського самоїдства та самознищення**. Фемінний характер української вдачі, основа її так званої кордоцентричності, або переваги почуттєвого чинника, формує в культурному проєкті почуття меншовартості, пристрасне бажання раціоцентричного, конструктивного начала, заздрість до Європи-”чоловіка“, прагнення наздогнати цивілізаційний поступ, основою якого є патріархальна

держава. Це власне — історичне бажання України “вписатися” у світ і супровідна органічна нездатність до цього. Оскільки світ патріархально структурований.: маскулінне править фемінним. Згідно лаканівської концепції фемінності, жінка перебуває у строгій ситуації дихотомії — або вона підкоряється фалічному порядку означень традиційної культури, або вона потрапляє у ситуацію фемінної неартикуляційності. **Україна як Жінка** у патріархальному світі приречена на підкорення і мовчання. Звідси символічний образ повії в українській літературі, найяскравіше озвучений Т.Шевченком та Є.Маланюком. Сучасний літератор В.Медвідь у своїй праці “Філософія страху, або Проклятий нарід”, ситуацію України у світі визначає як ситуацію смерті: світ живе завдяки тому, що Україна вмирає. В історичному упослідженні українця (тут автор без сумніву говорить про чоловіцтво) вбачається містична космічна доречність. Що є інтуїтивним дошукуванням причин нашого небуття, однак може бути пояснена символічним статусом світової цивілізації. Дійсно, патріархальний світ лише і може жити за рахунок смерті фемінного, його постійного вмирання і пригнічення .

Мені не раз доводилося чути принизливий для українця анекдот: на світовому зібранні вирішують, що найгірший народ у світі —це українці.Тоді, оправдовуючись, українець заявляє: “Зате ми гарно співаємо”. Ми, дійсно, як “чоловічий” народ є” поганий” народ . Наша фемінна (з погляду традиційної “норми”) чоловічість проявляє себе скрізь і всюди. Насамперед історичною неможливістю національної солідарності, так званою *продажністю української чоловічої вдачі*. Шевченкове заповітне і благальне “обніміться ж, брати мої” ось уже понад сто років — як “глас вопіючого в пустині”. І тому український патріотизм-націоналізм

переважно був ідеалістичною романтичною стратегією. Не від світу цього. Як пише В.Медвідь, “різнобуттєвість Українця і незмога цю різну буттєвість сполучити в гармонійну єдність приневолює його до вічних блукань і пошуків (проклятий нарід)”⁵⁰. Фемінність з її плюралістичністю, невизначеністю, амбівалентністю, різнобуттєвістю, що у раціональнорегламентованому світі, у сучасній цивілізації із *сильними чоловічими традиціями влади та насильства* обумовлює приреченість української нації, власне як приреченість українського чоловіцтва. Його «неконкурентноздатність» із російським, проамериканським або проєвропейським чоловічим типом у сучасній цивілізації цілком очевидна. Історична відсутність національної держави отож закономірна, вона ментально обумовлена. Спокон віків тут була чужоземна державна конструкція. Адже фемінність не структурується державно, вона підкоряється і пригноблюється. І це не менш відчутно сьогодні.

Українська література XIX ст., представляючи **пропащу чоловічу силу і зганьблене жіноче життя**, красномовно означає безсилля, неможливість самовизначатися на своїй землі. Про це говорить і літературне XX століття, взяти хоча б Т.Осьмачку чи Р.Андріяшика. Однак модернізація українського літературного дискурсу на рубежі століть, розпочата жінками-письменницями, як це звучить не парадоксально, провокуючи жіночий ренесанс, стимулювала виховання “чоловічості” в українському світі.

Українська література XIX ст. була селянською, як і український світ загалом. За своїм провідним пафосом вона була жіночозахисна, оскільки репрезентувала землеробську культуру,

⁵⁰ Медвідь В. Аки обри. Передмова до книжки «Філософія страху, або Проклятий нарід»/ Український аналітичний клуб. Асоціація «Нова література». Випуск 1. К., 1993. С. 47.

родову свідомість. Т.Шевченко, моделюючи український світ як рід-сім'ю з культом Матері, протиставив його цивілізації / в російсько-імперській формі/ : цивілізацію як узаконену владу чоловічого над жіночим символічно втілювала ситуація гвалту, в якій жіноча доля визначалася чоловічим насильством і перевагою. Т.Шевченко таким чином захищав фемінний український світ, перед загрозою цивілізаційного поступу, перед жорстокістю “чоловіка-сатани”. Свою патріархальну мрію”діждатися Вашингтона з новим і праведним законом “він тісно пов’язав з «матріархальною» ідеєю значимості жіночого буття. П.Куліш, постаючи опонентом Т.Шевченка, виступив ортодоксальним сторонником власне патріархального світу.

Куліш передбачає необхідність *владної* патріархальної свідомості для самозбереження у світі, його бунт проти Шевченка є однією із перших спроб підвищити в українській свідомості престиж “чоловічих” якостей. Через те світогляд Куліша визначає не родове з культом материнського, жіночого статусу, а цивілізаційне: так, наприклад, часто захищаючи колонізатора, він захищає політику чоловічої сили.

Леся Українка та О.Кобилянська радикально змінюють українську модель світу, намагаючись вивести поняття нації за межі селянства. За духовно випростаною жіночою особистістю раннього модернізму гряде національний ренесанс 20-х рр.з його новою катастрофою українського чоловічого світу. Знаменитий роман В.Підмогильного “Місто” був спробою створення українського... фалоцентричного патріархального міфу. Хоч і не без впливу французької літератури. Сюжет завоювання міста українським селянином мав би символізувати перехід українського роду в цивілізацію. Тріумфальний хід патріархату втілював агресивний

сексуальний дискурс влади: чоловік завойовував і пюндрував жіночу “землю”. Однак міф українського Міста залишався болуче нездійсненою історичною мрією. Так само, як і міф про агресивного переможця, чоловіка-державотворця . В.Підмогильний видавав бажане за дійсне. Згодом, М.Хвильовий розпачливо скаже, що вони прогавили Україну, тому що були не політиками, а поетами. У своєму бунті проти Шевченка він , як і Куліш, намагався підняти престиж” чоловічих” національних рис, скритикувавши словами свого літературного героя ментальну фемінність цими цинічними щодо авторитету Шевченка словами: “ ...Саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього дурноголового раба-просвітянина, що йому ім’я —легіон. Хіба це не Шевченко,— цей можливо непоганий поет і на подив **малокультурна і безвольна людина** ,— хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати “по-катеринячи”, бунтувати “по-гайдамачому”, безглуздо та безцільно, й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствувати?...

Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а от я гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі ... з своїми ідіотськими українізаціями...” До речі, народництво символічно осмислюватиметься ранніми модерністами також через кастрованість національного чоловіцтва. М.Євшан миролюбне українофільство ідентифікує через образ євнухів (... євнухам добре було сидіти перед дверима народної душі і вірити, що «там» єсть ідилія. Хто розбивав ту ідилію та псував їм «стиль», не був

народним письменником, не вірив у народ»⁵¹). М.Сріблянський – через творчу імпотенцію: «якесь заворожене коло оточує українця-народника, примітивіста. Він хоче задовольнити свої вимоги і не може. Силкується, кричить, водиться з кобзарями, купує селянські горшки і вишивки – і не може творити!»⁵² . М.Хвильовий з усією глибиною трагізму виразив також невіднайденість українця в модерному революційному часі, часі жорстокого революційного Закону. Його новела “Я(Романтика)— символічне представлення цього змісту. Новела з її власне українським (кордоцентричним) змістом може бути прочитана на тлі античної (раціоцентричної) трагедії Есхіла “Евменіди”. В Есхіла Орест , помщаючись за батька (законність) вбиває матір (чуттєвість). Есхіл однозначно захищає помсту Ореста, ігноруючи жіночих опонентів — Ерінній, що в даному випадку захищали родові відносини і вимагали покари за матеревбивство. Еріннії для Есхіла втілення беззаконня і анархії. Захищаючи Ореста, Есхіл захищає раціональність, закон, патріархальність проти чуттєвості, душевності, «матріархальності». Таким чином він захищає майбутнє цивілізованої Європи. Роздвоєння , яке несе в собі герой М.Хвильового, його “фемінна “, романтична, поетична невизначеність, що прогнозує водночас крах української людини в раціоцентричному (революційному) світі, катастрофу самого автора, символізує, як на мене, оту “матріархальну” невизначеність українця в патріархальному світі, оту власне **українську неможливість бути оправданим за матеревбивство**. Однак критика “фемінності” української вдачі визначала чоловічі модерні стратегії протягом всього ХХ ст. І це прагнення бути “мужчинами” виражалося в різний спосіб. Так поняття України як матері, неньки , фемінна особливість нашого патріотизму в

⁵¹ Євшан М.Боротьба генерацій і українська література/ Українська хата, 1911., Ч.1.С.35.

⁵² Сріблянський М.Апотеоза примітивної культури. /Українська хата, 1912. Ч.6.С.358.

кінці ХХ ст. знову були піддані нищівній критиці, що стало своєрідною ознакою прилучення до “цивілізованого” партіархального патріотизму. Особливо на тлі сучасної американізації та європеїзації українського світу переживається почуття чоловічого сорому за власну інфантильність. У бубабістській літературі прозвучало відверте знущання над материнським образом України. Карнавальна деструкція “родового” мислення означала своєрідний чоловічий бунт проти прошевченківської українськості з культовими ознаками фемінного начала. Бубабісти натомість підносять П.Котляревського як справжнього українського мужчину, що культивує гульню, свободу, зверхність над жіноцтвом. Однак і Котляревський, і бубабісти, образно втілили надмірну чутєвість, емоційність, матеріальну плотськість, користуючись при цьому фемінною деструктивно буттєвою стилістикою.

Сам бубабізм у новому часі повторив і увиразнив цю власне українську інфантильність, історичну недорослість, що є джерелом зовсім нічим необумовленої життєрадості (воістину безпосередньо дитячої). Бубабісти, “буби”, за Шерехом, тобто хлопчиська (від німецького *Vub*)⁵³.

Куліш у свій час даремно бажав, щоб нова українська література починалась героїчною (конструктивною, «державотворчою», “дорослою”!) поемою. Він так само даремно бажав **високого** європейського українського першослова.. Котляревський почав українську літературу, піднявши архетип українського ментального мислення. Сутність його роздвоєна. Наші органічно українські молитви —замовляння— виразно передають цю першооснову подвійності мови—”одночасного утримування у

⁵³ Див. Шерех Ю.Го-Гай-Го. Про прозу Юрія Андруховича і з приводу./Шерех Ю.Поза книжками і з книжок.К,1998 .С.125-137.

слові його священного сакрального значення і профанічності, здрібнення його змісту”⁵⁴. Згодом — десакралізація християнського міфу в українській свідомості у так званому двовір’ї, про що мова йтиме далі. Тому недаремно Г.Грабович висуває тезу про те, що котляревщина з її подвійним смисловим дном — глибоко архетипічна саме для українського мислення, і як така вона пронизує всю нову українську літературу.⁵⁵ А тому у кінці століття знову ця неокотляревщина– бубабізм.

У“Перверзії” Ю.Андрухович , створюючи образну модель “Україна і світ”, раціоцентричній Європі протиставить український світ як хаос, карнавал і збочення. Представляючи Україну як безкінечну дифузність (“стонадцять племен влаштувало собі довічний карнавал у наших генах”), як невпинну душевну стихію—океан Чуття —та ірраціональну тьму, він не тільки визначає фемінний характер українського світу в цілому, але і чоловіцтва особливо, наголошуючи характерну невизначеність свого героя і його ставлення до світу (“Я звик поважати різність і непростоту...Ось тут ,сьогодні, перед вами... я змушений визнати в собі—меншою чи більшою мірою— тавра і невра, савдарата і тісамата, бастарна і вандала, андрофага і печеніга, можливо, ще когось,цигана, жида, поляка, і цілком не виключено,що довгана.”) Вся деструктивна (фемінна), “неокотляревська” стилістика не менше культивує жіноче, ніж високий шевченківський стиль. Спроба прищепити “чоловічі” риси Україні закінчується черговою фікцією.

Фемінність українського світу породжує ряд власне українських феноменів. У феміністичному психоаналізі є дуже

⁵⁴ Ятченко В.Замовляння та їх значення для вивчення ментальності українців /Народна творчість та етнографія.1996,№1.С.15.

цікаве пояснення фемінного та маскулінного в культурі через відмінності чоловічої та жіночої сексуальності. Традиційний психоаналіз, адаптований до західноєвропейської культури, виражений у формі фалічного символізму. Фалічній мові, що оперує поняттями мати / не мати, французька дослідниця Л.Ірігарей протиставляє так званий “вагінальний символізм”. Фалос — символічна структура одного, символічна структура вагіни — два в одному, тобто множинність, децентрованість, дифузність.

“Сексуальну” фемінність українського світу яскраво представляє так зване двовірство, при якому знімається агресивність християнства щодо язичництва у своєрідному мирному співіснуванні. Як пише В.Д.Нарівська: “Є всі підстави вважати, що “двовірство”, яке стало однією із сутнісних ознак української ментальності, реалізувалось у ХХ столітті в цілому ряді типів національного характеру: від характерника, в усіх його багатогранних проявах, до маргінальної особистості”.⁵⁶ Поряд з двовірством як “позитивним” феноменом можна назвати “негативний” феномен малоросійства, яскраво представлений постаттю М.Гоголя з його душевною невизначеністю (“сам не знаю, яка у мене душа, хохлацька чи російська...”). Також вся українська класика побудована на дуалістичній структурі художнього змісту, що обумовлює специфічну трагічність.

У межах українського світу гендерне співвідношення має особливий характер. На “фемінну” чоловічість часто випадає “маскулінна” жіночість. Б.Цимбалістий, піднімаючи проблему національної української вдачі, доходить такого висновку: “В нашій літературі жіночі представниці перевищують не раз чоловіків своїм

⁵⁵ Див. Грабович Г. Семантика котляревщини/ Сучасність №5,1995. С.65-73.

бойовим духом і мужеським тоном (Леся Українка, О.Теліга, О.Лятуринська). Іван Франко назвав Лесею Українку єдиним мужчиною в нашій літературі. Мабуть, рідко в якому фольклорі з'ясовуються так часто родинні ситуації, в яких жінка домінує над чоловіком, а то й побиває за його” ледачість “тощо, як це є в українській народній творчості. Аналогічних прикладів можна б наводити більше. Якщо так є, то не тому, що українські жінки вже через окрему біологічну спадщину більш агресивні, як деінде, але ні тому що вони бажають більше влади, але прямо тому, що такий є тип нашої суспільности і нашої культури.”⁵⁷

Неструктурованість українського у сучасному світі разом з особливим характером гендерного співвідношення та іншими проявами фемінних феноменів дає підстави мені гіпотетично уявити Україну як загублену у віках “*terra feminarum*”. Ідею, як на мене, дуже продуктивну для літературного міфотворення.

Сьогодні існують цікаві наукові свідчення про “матріархальний” статус “трипільської культури”. Цікавим є і той факт, що самі українці -чоловіки відшукують, або створюють гіпотетичну міфологію на користь жінок. Наприклад, що стосується інституції амазонства. Як відомо, вчені вважають, що така суспільна структура існувала десь 2500 років тому. Амазонки або так звані войовничі діви створювали військові формування на зразок Запорізької Січі (можливо, що Запорізька Січ виникла як відгомін давнього відокремлення жіночих та чоловічих поселень: оскільки, як відомо, за межами “жіночого царства” перебували чоловічі поселення, і це давало змогу продовжувати рід завдяки дислокальному шлюбові і добровільному розподілі дітей). В унісон

⁵⁶ Нарівська В.Д. Національний характер в українській прозі 50-70 рр. ХХ ст. Дніпропетровськ, 1994. С.71.

науковим гіпотезам про те, що амазонки є одним із праслов'янських народів (етимологія слова нібито це підтверджує—”самажонки”, “саможони”) І.Денисюк за матеріалами фольклорної експедиції видає книжечку під промовистою назвою “Амазонки на Поліссі”⁵⁸, в якій намагається пояснити феномен сильної жіночої ментальності в українському світі активною участю амазонок в етногенезі українців, знаходить цікаві свідчення в українському фольклорі про дівчину-воячку та дівоцьке військо. Він вважає, що, можливо, саме амазонська ментальність обумовила особливе місце української жінки у суспільному житті, на відміну від інших народів. Посилаючись на унікальне свідчення французького інженера 17 ст. Гійома Левассера де Боплана про рівне право української дівчини в інституції сватання (“Тут, на відміну від звичаїв і традицій інших народів, дівчина першою сватається до парубка, якого собі сподобала”⁵⁹), доповнює його характеристикою власне дівоцького сватання, коли матеріально забезпеченіша дівчина бере хлопця у прийми, сама засилає старостів, а сватання набирає специфічного зачину—”напитуванням бичка”. “Ми чували, що у вас є на продаж бичок-третячок”— така “купівля” дівчиною парубка засвідчувала її ситуативне верховенство у справі влаштування шлюбу, а загалом абсолютну рівноправність обох сторін в даній справі.

Однак у світі, де панує традиція чоловічої сили і насильства такий фемінний світ немає змоги зреалізуватися. Лише на тлі сучасної кризи цивілізації (а це криза власне чоловічої цивілізації) виникає перспектива і для українського фемінного світу. Мені здається саме тому феміністична стратегія як *елітарна жіноча стратегія* може бути особливо актуальна в українському світі. Власне український фемінізм виникає в контексті вищезгаданих

⁵⁷ Цимбалістий Б.Родина і душа народу /Українська душа. К.,1992.С.85.

⁵⁸ Див. Денисюк І. Амазонки на Поліссі.Луцьк,1993.

⁵⁹ Боплан ,Гійом Левассер де. Опис України / Гійом Левассер де Боплан.Опис України. Проспер Меріме.Українські козаки.Богдан Хмельницький.Львів,1990.С.73.

феноменів і має особливе забарвлення, виключаючи від самого свого початку характерну для світового фемінізму ідею “війни” між статями. Недаремно на рубежі століть, міфологізуючи ідею жінки-царівни, О.Кобилянська моделювала й образ українського лицаря, цей власне гендерний паритет у сфері божественного призначення людини. У контексті світового фемінізму **власне український фемінізм** завжди матиме свою специфіку. І тут варто говорити не про його неповноцінність стосовно світового, а про його іншу якість, зумовлену ментальністю. І власне про те, що такий «м’який» фемінізм матиме майбутнє.

Роздум ВОСЬМИЙ

Завершальний карнавал Юрія Андруховича.

Ще одна містифікація в останньому романі Ю.Андруховича “Перверзія” (1996). Цього разу мова йде про загадкове зникнення “добре знаного у Львові українського поета і культуролога молодшої генерації” Станіслава Перфецького. Подорожуючи по Європі, той потрапляє до Венеції на міжнародний семінар

“Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?”, закохується у свою перекладачку Аду Цитрину, розважається неймовірними пригодами, але, відчуваючи переслідування таємними силами, врешті-решт зникає з “поверхні світу”, інсценізуючи самогубство. Про венеційські авантюри Стаха ми довідуємося з пакета, переданого Ю.Андруховичу, і він, як видавець цієї “напівсенсаційної книги”, розміщує наявну в “пакеті” “лавину текстів” у певній послідовності, номеруючи кожен з поданих документів (допускається також інше розташування “шматків” — іронічний натяк на “Гру в класики” Х.Кортасара). У передмові та післямові видавця коментується версія загадкового зникнення Стаха Перфецького.

“Перверзію” складають характерні сюжетні мотиви фантастичного, готичного, авантюрного, пригодницького, любовного, а в цілому — **карнавального** роману. Яскрава любовна історія героя (пережите в минулому трагічне кохання і новий “роман” із заміжньою жінкою) переплітається з детективною лінією постійного переслідування Перфецького з боку загадкової організації та приватного розслідувача, сюди додається блукання по білому світу з містичним підтекстом “темного” світу. Трагічне кохання Стаха разом з його фанатичною пристрастю до музики переграє античний сюжет про Орфея та Евридику. Сукупність любовних, детективних, авантюрних мотивів, пов’язаних з постаттю головного героя, несподівано продовжується на театральній сцені в новітній постмодерній опері “Орфей у Венеції”: Перфецький занурюється у театральне дійство, входить в роль Орфея “як до себе додому”, перетворивши життя в суцільний театр.

Центральне місце в “Перверзії” посідає міжнародний науковий семінар по виходу із ситуації посткарнавальної (постмодерністської) кризи, кожна із доповідей, красномовно виписана в романі, пародіює різні способи сучасного розв’язання проблеми: феміністичного, езотеричного, постмодерністського, міфологічного... Сама конференція

постає своєрідною мовною авантюрою, що не вирішує жодних проблем, а забавляється сама з собою.

“Перверзія” — завершальний твір карнавальної трилогії (після романів “Рекреації” (1991) та “Московіада”(1992) . Простеживши очевидні зв’язки також з поетичною творчістю, розумієш суть останньої “акції” Ю.Андруховича. Головний герой Станіслав Перфецький — “уродженець міста Чортополя”, тобто означеного “Рекреаціями” простору, де панує карнавал і демонізм. На карнавальну самоактуалізацію героя вказують численні мотиви роману: Стах ховається за нескінченними масками, маючи "безліч облич і безліч імен”. Кожна його нова авантюра розпочинається з нового імені. Герой нагадує “молодого чорта”, котрий вічно міняє зовнішність, не абсолютизуючи нічого в собі, стверджуючи відносність усіх проявів. А тому про нього нічого певного сказати не можна (“Ми знали його лагідним і сумовитим, відкритим у всьому найповерховішому і в той же час наглухо замкнутим у найсуттєвішому”).

Стах Перфецький є втіленням карнавального духу святкової свободи з веселою плутаниною рольових форм, неймовірно напруженою емоційністю. Пристрасна натура героя гіперболізується: він — фантастичний музикант, що грав майже на всіх музичних інструментах світу, грав з найвідомішими рок-групами, симфонічними квартетами, вуличними джазистами...; він — незупинний поет-імпровізатор, що “кайфує” від словопромовляння, тому поетичні книжки, “немов камені, вилітали з його душевної пащі”; він — неперевершений коханець: дванадцять найкращих коханок голосять по ньому, коли він вирушає зі Львова; найдотепніший мандрівник, він проводить найгучніші подорожні акції у “впертому, невпинному і непомильному” просуванні на Захід; він — геніальний поліглот, котрий знає безліч мов, точніше безліч слів у кожній мові; він може

декламувати вірші, грати, співати, може бути ким завгодно: агентом на конспіративній квартирі, танцюристом у стриптиз-клубі, , гробарем, містиком, жінкою... Стах Перфецький представлений “акулою” в океані життя, що пожадливо хапає кожний його порух, кожна присутність. Його еротичне почуття скероване на весь світ, на його предметність, тілесність (“Але я, напевне, не витримаю до Венеції. Всього забагато — цих гір, зеленої трави, не баченої ще з вересня, цих арій... цієї Ади, напівповернутої, ось її вухо, вушко, просвічене наскрізь, воно наливається соком музики, спермою музики, італійськими голосами, ось лінія шиї переходить у плече, ось волосся, здається фарбоване, ясно-каштанове, а тепер руки, долоні...”). Свідомість героя скрізь і всюди демонструє першість почуттєвості і пасивність раціональної настанови (“Мені тяжко вигадувати якісь пояснення. Мені легше просто споглядати і пошепки перелічувати: кермо, дорога, трава, шия, плече, напівоберт, напіввигин, напівсон, напівпотяг, напівлюбов”).

Ю. Андрухович народився 13 березня 1960 року, за гороскопом — рік Щура і зодіакальний знак риб. Ці біографічно-гороскопічні знаки присвоюються героям двох останніх романів. Певною мірою “Московіада” відбулася під гороскопічним знаком Щура. Підземна історія з “кагебістами” (“щуроловами-інтернаціоналістами”) пояснювалася там буквально: “Але якщо зважити на факт, що за японським літочисленням ти, фон Ф., — самий що не є Щур, то відразу вимальовується абсолютний сенс усього. Щуролови піймали щура. Слава щуроловам, щурові ганьба!”. Роман завершується тим, що Отто фон Ф. везе до Києва загорнутого в газету мовчазного доісторичного сома. Ця мертва риба — своєрідний символ, оживлений у “Перверзії”. Останній роман широко розгортає гороскопічне пророцтво, накладаючи його цілком на **карнавальну поведінку героя-риби**. Стах Перфецький має численні “риб’ячі” псевдоніми. Він же — Сом Рахманський, Карп

Любанський, Йона Риб... “Риб’яча” вдача проявляється у вмінні вислизати з усяких небезпечних авантур (“відчайдушно працюючи плавниками”, Карп Любанський безслідно зникає з-за ґрат краківської поліції; Сом Рахманський несподівано “виринає з дунайських вод на береги Братіслави”...). Вся подорож по Європі Стаха Перфецького — це весела забава риби в океані життя; постійні таємні зникнення (“якогось дня він пропадає з поверхні світу і занурюється в неясні та каламутні товщі”) завершуються фінальним стрибком у Венеційський канал. Рибна реінкарнація естетизує самогубчий акт (“Зараз перечекаю барку — і вперед. Додому. До води. Риба хоче плавати. Мене чекає океан.”)

Посткарнавальний час як “безглуздя світу” має зв’язок також із авторською інсинуацією на перевтілення героя в рибу. Першого дня по закінченні карнавалу, в так звану великопісну попільну середу, Перфецький потрапляє у “смертельний” хронотоп (“Попіл, смуток, меланхолія, риба. Так починається піст.”), тобто в апокаліптичний час містичних оргій, на яких приносять рибу в жертву. Згодом любовна романтична історія Стаха із Адою постане також в контексті цього посткарнавального безглуздя: Стах буде “принесений в жертву” чоловіком Ади — Різенбокком. Тут знову “спрацьовує” гороскопічна символіка. Ада і Стах — риби. Пристрасна меломанка, замкнута у потаємнішому, мінлива і невловна Ада постійно “вислизала, ніби вкрита лускою”, манячи за собою закоханого Стаха. Її шлюб закономірно що не влаштовує Аду, бо чоловік — “Козерог”— повна душевна протилежність. Андрухович навмисне вводить гороскопічну ущербність Козерога як прихованого жононенависника, сексуального збоченця, внутрішньо спустошеного самця. Рокове місце в характері Різенбокка відводиться патологічній пристрасті “іхтіолога”. Його колекціонування риб передбачає садистську забаву: на одній з вечірок він демонструє

захоплююче видовище — поетапне пожирання більшими хижаками-рибами менших, після якого залишається одна рибна пара, до якої виноситься могутній Риб і з'їдає її. Різенбокк згодом продемонструє себе в ролі могутнього хижака, коли з'явиться до закоханих Ади і Стаха як спокуса статевого збочення, знищивши їх романтичне кохання. Назва роману втілює і цей смисл **любовного безглуздя**, тобто статевого збочення, привнесеного Різенбокком.

“Рибам”, потенційним художникам, музикантам і письменникам, бажано проживати у “морських країнах”. Уже, починаючи з епіграфа “Перверзій” (“Італія, благословенна Італія, лежала переді мною”) передбачається таке екзотичне місце для “Риб”. “Казкове місто над водами” Венеція — “притулок для митців і самітників”, згори скидається на величезну рибу, що, до речі, “пожирає” Стаха Перфецького. Українське географічне положення також ототожнюється з італійським, венеційським. Стах Перфецький іноземним слухачам характеризує Україну як край, химерніший за Індію і Китай, оточений зусібіч водою: чотирма великими ріками Доном, Дністром, Дніпром і Дунаєм (кожна з назв походить від слова “вода”). Крім географічної схожості, акцентується особлива увага на психічній, тобто ментальній (“Для кожного італійця Україна могла б стати рідною ненею”). Українсько-італійський “міф” постає на культурологічному ґрунті: талановиті італійці, не знайшовши збуту своєї “продукції” на інших, західних землях, прийшли в Україну — “начинені вщерть архітектурними, малярськими, музичними, еротичними та філософськими ідеями”. Українсько-італійське “безглуздя” проявляється в іменах, культурних алюзіях, химерному історизмі тощо. Автор-поганин схиляється перед популярним в Італії язичницьким богом Сатурном, на честь котрого (як спогад про Золотий вік) влаштовувалися веселі бенкети й забави. “Перверзія” —

невипадково переграє і відомого італійського постмодерніста Умберто Еко, його роман “Ім’я троянди”: міжнародний семінар відбувається у бібліотечних стінах монастиря, а його пристрасті нагадують гріховний текст про сміх; символічної забарвленості в монастирських коридорах і залах набирає розкотистий гучний регіт бісівського героя Мавропуле; детективна історія про таємне вбивство перед монастирським вікном, звідки має пролунати постріл, вказує на популярну в сучасній літературі тему “парадизму”, представлену в романах постмодерністів; Андрухович програє центральний символ У. Еко — заборонену містичну книгу (у майстерні друга Перфецького захована така книга-спокуса, яку слід читати тільки справа наліво, перегортаючи сторінки кінчиком свяченого ножа, проказуючи за кожною дев’ять молитов)тощо.

Україна з її архетипічним авантюрно-козацьким життєвим стилем, з визначальним емоційно-почуттєвим характером, так званою “кордоцентричністю”, а також Італія з притаманною їй інтенсивністю і глибиною почуттєвих переживань, сильно розвиненою вітаїстичністю та мистецьким покликом стають вагомими символами в поясненні внутрішньої сутності головного героя, як і роману в цілому: почуттєвість українська і афективність італійська виражають **сутність карнавалу як вічного свята життя** — наскрізного образу “Перверзій”.

Ідея карнавалу — центральна у поетично-прозовій творчості бубабіста Андруховича. Навколо неї розігрується постмодерна “драма”. Незважаючи на те, що читач у “Перверзії” відразу потрапляє в нуртуючу атмосферу особливого часопростору з всеохопною радістю буття і легкістю самих форм існування, карнавал має **амбівалентний** характер: він існує як **ідеальне поняття** (безчасся Золотого віку) і як **реальне**, що відбувається через своєрідне виродження справжнього Карнавалу. У першому романі (“Рекреації”) — карнавал внутрішньо

надломлений, уражений спадком тоталітаризму. Удругому (“Московіада”) карнавал — кінцесвітний. Тому суть доповіді Перфецького на міжнародному семінарі — дошукатися глибинної, вічної сутності карнавального змісту (“Якщо під карнавалом розуміти граничне напруження сил життя у всій повноті та невичерпності чи так само вищий вияв битви любові зі смертю (смертю як порожнечею, як антибуттям, як нічим), то він і справді не повинен закінчитися ніколи”).

Карнавал усвідомлюється як архетип первісної, не враженої цивілізацією чуттєвості. Цивілізаційний поступ — наступ на емоційний світ людини. А посткарнавальне безглуздя — це власне занепад чуттєвості, сповільнення живої крові в “сонних артеріях”, мертвотність. Венеційський “радісно-гіркий” карнавал, цей здавалося карнавал над усіма карнавалами, також глибоко вражений корозією розпаду. Присутність карнавалу нагадує Його відсутність, тобто того справжнього Карнавалу. Як пояснює головний “опікун” свята, доктор танатології, вчений-карнаваліст Леонардо ді Казаллегра: “Ми у Венеції схильні думати, що сталося втрачення Карнавалу. Нам видно це. Цього не видно майже нікому — адже карнавал є, відбувається з року в рік, по декілька разів, з різних приводів, з вогнем і масками, з вином і танцями!...Карнавалу робиться чим раз більше, він повсюдний і неперервний, скажуть вам ще інші, які від лукавого.

Але чи так насправді?... А якщо то вже тільки гола механіка, машинерія, холодна індустрія, суцільна консумпція, перманентне паразитування? А якщо це пастка?”

Всякий зіграний в сучасності карнавал — це завше “втрачення Карнавалу”. Він нагадує застигле у віках мистецтво, Венецію з антикварною пліснявою і накопиченням розкоші, це найпотворніше місто, як скаже один з героїв роману. Звідси, від застиглого мистецького світу народжується в Андруховича романтична туга за справжністю, за

тим живим "емоційним тисненням"(Е.Онацький), від якого митець, або просто людина прагнуть звільнитися у художньому творі, або на карнавальній площі. І герой –самітник з його індивідуальним святом на тлі всезагального святкового виродження (мертвого міста-мистецтва) втілює своєрідний **карнавальний романтизм** Ю.Андруховича.

Божественна Венеція несподівано виступає як продовження апокаліптичного міста Москви ("Московіада"). Тут і навмисна подібність: найпрекрасніше місто Європи гине так само, поступово поглинаючись водою ("Ми можемо стати свідками того, як з цього міста евакуюють все живе, бо жити в ньому буде просто неможливо. Я побачив у цьому страшну метафору людського безсилля культурою порятувати світ"). Казкова, божемна Венеція не менше вражена розпадом, ніж потворна, "малокультурна" Москва. Недаремно і міжнародний семінар під дивною назвою "Посткарнавальне безумство світу: що на обрії?" організований фундацією "La morte di Venezia". Дошукуючись істинних причин смерті Венеції, що власне виступає тут символом світу, старий карнаваліст Казаллегра запевняє, що "правдива смерть Венеції настане не від поглинання морем чи пісками, не від потопів чи громів небесних": "Усе це тільки зовнішнє, себто позірне, несуттєве". Під прекрасною формою Венеції — внутрішнє спустошення "Москви". Символом безумства як розпаду світу постане розкол між чоловіком і жінкою, між Адою і Стахом: посткарнавальний — як постлюбовний час.

Ідея Карнавалу тісно пов'язана із наскрізною ідеєю творчості Андруховича — "поясненням" України. І в "Рекреації", і в "Московіаді", і в "Перверзії" він створює її екзотичний емоційно-почуттєвий "краєвид". У першому романі письменник представив Україну з самої її реальної даності, в другому — через протилежність (Москву), в останньому — генетично спорідненою Італією. "Проти

кожного пригнічення — прихічного, фізичного, морального, себто чужоземного, проти обставин і завойовників, проти венеричних хвороб і сказу, проти Сходу і проти Заходу, проти всього на світі і проти всього світу ми мали Свято...”; “...Ми явили собою прекрасне збочення...” — такі підсумкові ідеї “України” як химерного життя, народженого із тотальної смерті, як карнавального бенкету під час чуми, як веселого “опору безглуздю” і як “безглуздя” такого опору. Україна — незбагненне свято життя, свято на тлі похмурого (багато мудрості — багато печалі) європейського світу. Одним словом, карнавал, збочення (звідси полісемантичність назви роману).

“Перверзія” — це також роман про український літературний карнавал — бубабізм. Постановка поезо-опери “Крайслер Імперіал” за творами бубабістів 1-4 жовтня 1992 року у Львові “геніальним режисером усіх часів і народів” Сергієм Проскурнею стане частиною “карнавального” історизму. Режисер опери “Орфей у Венеції” Метью Кулікофф (львівський режисер — його прототип) — alter ego письменника-бубабіста-постмодерніста, його “божевільного наміру” “створити оперу над операми, оперу опер, де сама стихія оперовості, її внутрішня даність, її субстанція пародіюється, переосмислюється...” Суть цього божевільного наміру втілює метафора “pasticcio” — “коли нові опери створювалися на підставі деконструювання і перекомбінування елементів з опер уже існуючих”. “Я чудував, як ніколи”, — скаже герой-режисер, але ці слова, безсумнівно, авторські. У своєму підсумково-карнавальному творі Андрухович досягає тотального штукарства, підсиленого прощальним настроєм. У “Крайслері Імперіалі”, цій бубабістській осанні поезо-оперній акції С.Проскурні, Андрухович напише, що тоді, під час вистави, прийшло розуміння завершення (“І ось раптом усі зрозуміли, що це кінець. Щось

завершилося, щось вичерпало себе. Поезо-опера підвела ризику”⁶⁰). “Перверзія” — як прощання з карнавалом в українській літературі повторила те, що Андрухович написав у 1993 році в “Аве, Крайслері”: “Але хіба може померти те, що не має початку й кінця? Хіба може померти Бу-Ба-Бу, ця Триєдиність і Тривідмінність, і Шестирукість, а отже і Шестикрилість? Або по-іншому питаюся: чи може померти душа з її кров’ю та реготом, поезія, лихослів’я, вино, музика, балаган, любов, зухвальство, буфонада, ритуал, магія, театр, сміх, плач, кайф, смак, джаз, рок, джаз-рок? Чи можуть ці речі померти?”⁶¹.

Проте Ю.Андрухович розуміє, що як стиль, як текст, як література — звершилося. “Перверзія” — це також фінальне догравання “Рекреацій” та “Московіади”, прощальний бенкет. Тому прізвище героя Перфецький (від перфект) означає й завершення, остаточну бенефісну подію. “Моє самогубство прошу оцінювати як естетичний акт”, — ці слова залишить у своєму “Заповіті” Стах Перфецький. В такий спосіб азартний гравець сходить зі сцени. Власне й Андрухович прощається зі своєю письменницькою роллю фанатичного карнаваліста. У післяслові до сенсаційної книги про Перфецького автор бадьоро переконує читача, що він живий, що життя не закінчилося, естетичне самогубство — його книга, від якої він утікає до нового життя. З чого почне цього разу Андрухович — невідомо. Але з його останнього роману зрозуміло, що має бути щось цілковито інше: карнавальний час **безглузлого світу** завершився.

Роздум дев’ятий.

Постмодернізм Юрія Андруховича у дзеркалі футуризму Михайля Семенка.

⁶⁰ Андрухович Ю. Аве, Крайслер. Четвер, №6. Крайслер Імперіал. Івано-Франківськ, 1996.С.61.

⁶¹ Там же.С.63.

Мільйони когорти лежать кістяками

Таких же футуристів, як
ми.
І вони будували вічні стіни і
брами
І в боротьбі лягли грудьми.
(М.Семенко).

Поява кожного нового письменника — значною мірою реставрація певного залежаного або забутого досвіду. Це обумовлює особливу форму існування літератури, мистецтва як єдиного організму, котрий щоразу живиться своїми національними та інтернаціональними коренями, минулою або далеко минулою “генетикою”. Постмодерну художність Ю.Андруховича можна розглянути як потужну постфутуристичну акцію і, зокрема, як реставрацію образу, стилю і художнього досвіду Михайля Семенка. Вона така ж новаторська, як і традиційна в українській літературі.

Свій ранній футуризм М.Семенко називає “кверофутуризм”. Поет приходить в українську літературу з пристрасним пошуком нового, бажанням оживити літературне русло, привести його застигли координати в рух, процес, перевернути традиційну статичну ієрархію. Про своє футуристичне бажання він писатиме:

Чому не можна перевернути світ?
Щоб поставити все догори ногами.
Це було б краще. По своєму перетворити.
А то тільки ходиш, розводячи руками.

Його намір модернізувати літературу, саме життя, свою власну персону (М.Семенко починав у дусі М.Вороного, О.Олеся і Чупринки, щоб згодом написати так іронічно-настроєво: “Сьогодні вдень мені було так нудно, /Ніби до купи зійшлися Олесь, Вороний і

Чупринка,/Почувалося дощово і по-осінньому облудно, /В душі цілий день парикмахер на гітарі бринькав...) співпадають з бурхливими процесами на межі двох століть. У поезії “Замір” М.Семенко писатиме:

Шукаю квінтесенцію модерного життя
Схопить момент переходу
Схопить момент історії
Щоб перекинути міст в епоху аеро

Притаманний футуристичній естетиці культ динаміки, пафос зміни, оновлення, руху всеціло охопить творчість М.Семенка. “Лише той живе, хто кохає рух...Матерія — то є рух”, — декларуватиме він своє естетичне кредо. “Я бажаю смерті цьому “щирому” українському мистецтву”, — писав М.Семенко у своєму футуристичному маніфесті “Сам”, відкидаючи провінційність, застиглість у мистецькому рухові. Протиставляючи традиційній сільській українській літературі свою естетику урбанізму, він утверджував образну стихію всюдирушного богемного міста. Вибираючи верлібр, як слововилив, свободу від тиснення, від диктату рими, він писатиме: “Мені обридають рими/Хочеться спостерігати рухи слів/ Щоб за ними тяглась моя думка/ Музика самособойне лилась...”.

Від ідеї тотального руху власне розпочинається творчість Ю.Андруховича. Його

протеїзм, що передбачає найрізноманітніші художні мутації, — та сама ідея оновлення, зміни, перетворення. Найбільшим гріхом, найглибшим тавром на шкірі Бу-Ба-бу, проголошував Андрухович, була спроба розтопити брилу “недовченої поважності на всьому українському”. Звідси і постала екзотична екзистенція України в образі суцільного неспокою: “Рух, ненастанний рух, чорні діри цілих століть, провали в пам’яті, відсутність форми та ієрархії, плазма, бродіння...”. Пояснюючи бубабізм, Андрухович так само звертатиме увагу на провідну у їх творчості урбаністичну естетику: поетів об’єднало місто, “місто як таке, місто взагалі, місто як абстракція”. Збірка Андруховича “Середмістя” представляє читання міста, розуміння міста як тексту, згодом проза вибудовуватиметься на символічній урбаністичній тематиці: Чортопіль — українське містичне місто сміху, місто чорта; Москва — апокаліптичне місто-імперія, Венеція — космополітичне постмодерне місто карнавалів.

З культом руху тісно пов’язаний і культ вітаїзму, обожнювання життя, емоційно загострений життєпафос. “Я хочу кожний час новожиття”, — писав М.Семенко, підносячи сенс буття у теперішності. Андруховича і Семенка пов’язує стильова імпресіоністичність на вираження молодого, потенційно здорового сьогоднібуття, цього “тут і тепер”.

Власне можна також стверджувати, що

безсистемність, характерна для постмодерної естетики, “парадокс попереднього майбутнього” (post modo), за Ж.Ф.Ліотаром, органічно споріднені з футуристичним принципом руху та хаотичного динамізму, з намаганням футуриста передати предмет у становленні, спрямуванні у майбутнє. Постмодернізм як постфутуризм поновлює ідею руху. І тут важливий момент в розумінні постмодернізму — не як кінця модернізму, а як “модернізму у стані зародження” (Ліотар), притому, що цей стан постійний, стан-рух, абсолютна відмова від знайденого, постійний пошук нових оформлень, але не заради створення реальності, а задля того, щоб передати, що є щось невстановлене, змінне, плинне. “Насправді ніякої дійсності не існує, — пише Ю.Андрухович у своєму останньому романі “Перверзія”, — існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємосуперечливими. Задля свого порятунку нам залишається прийняти, що кожна із безліч версій є істинною. Ми б так і зробили, якби не були впевнені у тому, що істина мусить бути і є лише одна, а її ім’я — дійсність”.

З культивованого руху, пафосу рухожиття постає і характерний для Семенка мотив мандрівки, насичений романтичною пристрасністю: “Якби довелось мені бути скрипником мандрівним

— і зазнати багато-багато гострих і барвистих пригод!"; "Я буду великим скрипником і поїду в Японію"; "Вабить мене в краї незнані, далекі"; "Загубитися десь в Чікаго чи Мельбурні"; "Хочеться далі. Ну хоч би в Австралію /виберу на мапі найсамотніший острів/ перекину з собою віків вакханалію / і мої поезії гострі" ...

Мандрівний мотив як романтична пристрасть до невідомих світів з'являється в Ю.Андруховича вже у перших його поетичних збірках ("Небо і площі"(1985) та "Середмістя" (1989)), ліричний герой ідентифікує себе з безтурботним блукальцем Енеєм. В "Екзотичних птахів і рослин" поет вакханалізує історичний "текст", мандруючи різними епохами, приводячи в рух застигли культурні феномени. У поемі "Листи в Україну" Андрухович напише: "Україна — це країна бароко, / Мандрувати нею для ока втіха".

Згодом свій перший роман подасть як свого роду мандрівку по екзотичному українському просторі з його потойбіччям, містичним задзеркаллям. Власне вся творчість Ю.Андруховича — це розгортання географічного простору. "Московіада" — нова подорож українського поета Отто фон Ф. по екзотичній імперській столиці (тому автор має справу з серіалом найменувань, подорожуючий відкриває для себе незвичайні об'єкти, сюрреалістичну екзотику реальності: наприклад, пив-бар на Фонвізіна — як "ангар посеред азійського пустиря", чи лабіринт

метрополітену тощо). Апогеєм мандрівної пристрасності постане “Перверзія”. Головний герой, блукаючи по європейському континенті, безпроблемно вештається заради фантастичних пригод бароковим шляхом в екзотичне місто карнавалів — Венецію. Станіслав Перфецький є той ідеальний мандрівник, що залежно від місця і часу змінює маски, мови, вірші, музику... У венеційському карнавалі з усіма його діями можна почути луна від Семенківського “зазнати багато-багато гострих і барвистих пригод”.

Семенка можна було би вважати прототипом образу Перфецького (“Перверзія”). З численних поетичних текстів Семенка можна було би сконструювати подібний образ його невірноважено-імпульсивної душі. У циклі “П’єро кохає” для створення її барокового портрету цілий ряд характерних означень: “розхристаний, настобурчений, отутурчений, до вісі розкручений, розфарбований, брат Дон-Кіхота, роззявлений, обездзвонений, обеззвучений...” Про Семенкову поетичну натуру Б.Якубський писав, що вона надмірно пристрасна: “Відчувалось, що ця напівбожевільна поезія в екстазі кинеться в яку-небудь бурю, в який-небудь вир...”. Мені навіть здається, що незакінчений автобіографічний роман Семенка “Мак Долина — футурист” продовжений романом-карнавалом Андруховича “Перверзія”.

Непосидюча, енергійна, скандальна особистість Семенка постає там разом з якоюсь екзистенційною тугою за буттєвою повнотою: “Мене тягнуло до науки, я хотів бути філософом, але були часи, коли ливнем виливалися вірші — і я хотів бути поетом. Однак раптом я знімав скрипку із шафи і грав по шість-сім годин в сутки. І хотів бути музикою. Хто я в дійсності, як “річ в собі”: поет, філософ чи великий скрипаль?” Оця “триєдиність” душевних поривів притаманна також Андруховичу. З одного боку він репрезентує собою наукове мислення (наприклад, коли карнавальну концепцію Бахтіна прикладає до свого твору, або коли в “Перверзії” дотепно переграє українську чи світову класику, або оперує термінологією постмодернізму, і взагалі , цілком законно претендує на звання науковця-філолога). З іншого — він поет і музикант. Всі прозові твори Андруховича сповнені посмодерного симфонічного звучання. Його героя не можна сприймати поза музичною стихією.

Не дивно, що Андрухович у новому часі розгорне семенківську ідею “синтетичного мистецтва”, тобто ідею зближення та взаємопроникнення різних творчих сфер: поезії, музики, живопису, балету, архітектури. Концепція синтетичного мистецтва породила у Семенка такі гібриди, як поезомалярство, поезофільми, фантазо-цирк тощо. Ю.Андрухович також створює цілий ряд

еротичних зчеплень, поєднуючи музику, поезію, оперу, “архітектурні, малярські, музичні, еротичні, філософські ідеї”. Синтетичним шедевром його “селекції” є “Крайслер імперіал” — “автомобіль-опера”.

Ю.Андрухович разом з бубабістами втілює метафоричну семенківську ідею “метамистецтва”, згідно якої, мистецтво, пішовши деструктивним шляхом через панфутуристичну революцію, повинно було влитися в атмосферу науки, спорту, техніки, довоколишнього життя взагалі. Постмодерний роман Андруховича “Перверзія” представляє власне “постфутуристичну” “постмодерну революцію”, що охопила мистецтво, політику, філософію, науку, релігію, кохання... А ідея закінчення чотириденної вистави поезо-опери “Крайслер-імперіал” за творами бубабістів 1-4 жовтня 1992 року у Львові — після останньої недільної вистави вийти на площу і влитися у буйність карнавального натовпу — нагадує безкінечні епатажні бажання Семенка всіх і вся футуризувати.

В Андруховича так само, як у Семенка, улюблений прийом — маскування, маска при цьому є вираженням своєрідного світоглядного розколу. Улюблена маска обох поетів — маска блазня (“Я паяц безреготний, натхненний дивовижно”, — писав про неї

Семенко, і зовсім відверто в Андруховича: “Щоб не так гостро цілили в душу / одягни їй дурня броню панцерну”). Семенко — невиправний романтик, антиквар. Його численні поезії можна схарактеризувати як ліричні інтермецо, романтичний відхід від футуризму. Родоначальник футуризму Філіппо Марінетті закликав “убити великий місячний світ романтики”. Ментально-український ліризм Семенка розхитує імідж істинного футуриста, і ми маємо на згадку воістину прекрасну, “антикварну” поезію, як, наприклад, “Бабусині іменини”:

Минулими роками, на бабусині іменини,
 Було в цій хаті без ліку гостей.
 Як колись ждали, як прибирались до сеї днини
 І скільки подавалось печених індиків і гусей.

В тіні абажура — скільки померлих тінів —
 Родичів, знайомих, нарочито званих
 Повна хата розмов і гомону у теплім тремтінні,
 Тепер —свідки останні — старі дідівські дивани.

Образи, вигуки, милі старосвіцькі інтимності.
 Тихо, тихо, мов в усі.
 Боже, всьому минулому подай твої святі милості!
 Сьогодні — іменини моєї бабусі.

Недаремно Семенко змушений не раз визнавати таке: “Життя мене обігнало. А я остаюсь романтиком”, або “Дух мій в захопленні можливостей футурних, а в крові — безліч архаїчних атавіз”. Отож

свій “антикварний романтизм” поет прикрив футуристичною маскою, таким чином спроектувавши в українську літературу досить популярне на початку століття в європейських літературах авангардне мистецтво, хоча й в дещо запізнілому варіанті. Про те вся справжня суть Семенка-поета — у цій цій органічній *непослідовності* українського кверофутуризму.

Ю.Андрухович — так само невиправний романтик. Про це говорить вся його поезія і проза. Подібно Семенку, котрий прийшов до української літератури із “чужою” естетикою футуризму і прищепив її на український ґрунт, Андрухович оживлює національну літературу динамічною “рознесеною” естетикою постмодернізму, що органічно поєднується з бубабістським карнавалом. Слова Гайне “Я не можу зрозуміти, де закінчується іронія і починається небо” можна використати і для творчості футуриста-романтика Семенка, і романтика-бубабіста-постмодерніста Андруховича. Поет-футурист вважав себе “космополітом, богемником і вічним мандрівцем”(М.Неврлий). Через свою “несправжність” український футурист був романтиком і нагадував більше постмодерніста.

Романтичний пафос є органічним для постмодернізму. Адже піддаючи іронічному сумніву всі попередні художні реальності,

письменник поривається у невідоме. Також автор володіє ідеєю цілісного світу, але не володіє здатністю її художньо втілити, тому текст з'являється у стані відсутності форми, передаючи наявність неоформленого. Герой Андруховича у Книзі-мрії гониться за істиною і не може її спіймати. І власне цей його стан (“він таки наздоганяв її, щоб тільки спитати та не дізнатися, щоб тільки глянути та не побачити, щоб тільки руку простягнути та не торкнутися...”) стан постійного, нездійсненого пошуку народжує романтично-ностальгійний настрій за якоюсь утопічною божественною Формою.

Ю.Яновський у “Майстрі корабля” про М.Семенка писав: “Романтик з романтиків... Йому небагато вистачало до геніальності. Але небагато не вистачало...” Подібне говорять про Андруховича. Аналізуючи “Перверзію” як гру текстів, тотальну філологічну забаву, Т.Гундорова на одній із конференцій сказала, що це текст, який хочеться аналізувати, але не твір, який хочеться перечитувати. Можливо, що сумнів викликає саме ця неоформленість, незупиненість пошуку. Тоді коли геніальність у непомодерністському розумінні пов'язана з чимось визначеним, формально звершеним.

Роздвоєність Андруховича — романтика з одного боку і бубабіста з іншого — проектується у постмодерністську задачу: спорудити твір високого стилю і твір низький, бурлескно-балаганний. У “Перверзії” є таке містичне дійство — “загальна натуралізація” учасників нічної церемонії, тобто переведення у форму, відповідну внутрішньому змістові. На цій церемонії головний герой Стах Перфецький потрапляє у Книгу. Поняття книги і Книги навмисне протиставлені. Герой з малої карнавальної псевдокниги потрапляє у бажану заповітну високу Книгу, де довгими музикальними пальцями тягнеться за істиною. Оце бажання бути у Книзі, оця роздвоєність між малим і великим чи не найбільше споріднює Андруховича і Семенка.

Не менш придатною до зіставлення є подібність формальних, художніх настанов. Передусім це програмний для футуризму і цілком бажаний для постмодернізму принцип “слова на свободі”, що обумовить численні формальні експерименти, динамічну естетику звукопису, лексичних новотворів, деструктивно-конструктивних метафор, прозаїзмів та вульгаризмів. Іронія — один з улюблених прийомів обох поетів, вона повноправно і закономірно входить в їх динамічну естетику. Як говорив Шлегель, іронія — це ясне усвідомлення вічної рухливості, безкінечно повного хаосу.

Футуристично-формалістична ексцентрика з її культом гри значною мірою живиться бароковими прийомами. Тут варто пригадати барокові рефутпоеми М.Семенка. Вибухом необароко можна вважати також “Екзотичні птахи і рослини” Андруховича. Барокова естетика приваблює обох митців апологетикою гри, своїм деструктивним пафосом, оскільки народжується з невираження цілісності світу. Вона проявляє повною мірою таку органічну для обох митців світоглядну двоїстість, що врешті-решт зливається з двозначністю так званого барокового епікуреїзму, коли “сонячні барви на картині барокового художника сполучаються з “темними” думками, вишукані строї — з душевним сумом, сильні енергійні жести — з розгубленими “гамлетівськими” очима (А.Макаров). Необароковий світогляд продукує такі поширені художні прийоми, як парадокс, антитеза, хаотичні називні ряди: окремі частини тексту створені як каталоги різнорідних, різновеликих речей, що мають виразити всеохопність, всеоб’ємність буття. “Я злякався, що випадковість користується нами постійно. Я хотів що-небудь проти неї змогти”, — говорить герой Ю.Андруховича. Називання деталей світу, кожної його миті, поруху є власне переливання минулості людини у слово, книгу, у її становлююче буття.

М.Семенка знали як майстерного стилізатора. Ю.Смолич переконався у талановитості Семенка саме після прочитання його стилізованої під Генріха Гайне “Германії”. Душа Семенкова перебувала в полоні культурних знаків своєї епохи (В моїй душі — Вітмен і Стрінберг”, “Хочу бути в парку і милій читати Верлена”, “І Паганіні і Кореллі схиліться до душі мені”...). Він втілював в українській літературі власне інтелектуальний авангард. Вводячи українську літературу до футуристичного процесу світового мистецтва він, як на мене, представив першу “постмодерністську” акцію в нашій літературі, продовжену карнавалістами та Андруховичем з його “божевільним наміром” “створити оперу над операми, оперу опер”. Безперечно, що масив текстів різних часів і народів, безкінечні стилізації Андруховича перевершили футуристичні успіхи. Тут відбувся воістину карнавал *кінця століття*.

...У 1937 році Семенка розстріляли. Я не можу уявити собі той день і ту хвилину, коли він усвідомив, що брав участь в жахливій політичній опереті, страшному спектаклі національного відродження. Чомусь мені здається, що уява про його розгублене обличчя перед звуком пострілу свідомо чи несвідомо спричинила надзвичайне закінчення “Рекреацій” Ю.Андруховича, картину, в

якій прозвучала генетична стривоженість сучасного поетичного покоління перед несправжністю карнавалу, принесеного на своїх танках озброєними та одягненими у військову форму чоловіками.

У

1919 році М.Семенко написав напрочуд пророчу поезію:

І закручусь, і забігаю: де промінь?...де промінь?

Умру, як жертва вечірня.

І затопчуть каруселеві коні

бідне створіння.

Мені хочеться вірити, що Карнавал, в якому брав участь Юрій Андрухович, був справжнім, мені хочеться думати, що немає страшної Семенкової смерті, а є просто вічне повторення свята.

Роздум десятий.

Про “безталання бути жінкою”: з приводу “Польових досліджень...” Оксани Забужко.

“Яке безталання бути жінкою. Та найгірше безталання полягає, по суті, в тому, що вона не розуміє, що бути жінкою — це вже безталання”, — писав К’єркегор. Роман О.Забужко “Польові

дослідження з українського сексу”(1996) є оригінальною спробою пояснити жіноче буття як людський “неталан” і спробу боротися з ним.

Твір О.Забужко з’явився на тлі завершення “карнавального” періоду, або так званого бубабізму. Протягом 1995-1996 рр.видаються підсумкові карнавальні книги (“Бу-ба-бу”, “Крайслер імперіал”), а центральна фігура “карнавальних часів” Ю.Андрухович завершує трилогію про карнавал романом “Перверзія”. Всюди в бубабістських як власне чоловічих сюжетах за Героєм, Поетом плететься у “реп’яхатій спідниці” блудниця. “Поліно, як мені осточортіли Ви...” — розпочинає одну із своїх “любовних” поезій В.Неборак. Зневага до жінки як сексуального об’єкта і водночас необхідність такої жінки як форми власного “справжнього” самоствердження (“Куди вона в чорта поділася, я показав би їй справжнього мужчину..., я дер би її, як мавпа папір...”) набуває своєрідної літературної моди. Знущально-агресивні і дотепно-розважальні настрої відображуватимуть ціннісну неповагу до серйозності чоловічо-жіночих відносин. Ця бубабістська, як загалом карнавальна, іронічність щодо жіночих цінностей у світі та значення їх для чоловіка як, наприклад, в “сонеті” Ю.Андруховича:

А все, що маєш, — є лишень дірою,
Котру я, грішний дурень, полюбив

можливо, що до певної міри провокує феміністичну позицію. Символічно, що роман Забужко виникає на тлі цієї самовдоволеної чоловічої розваги. Він складений у формі лекції на тему психоаналітики жіночої душі і дуже сильно перегукується з відомою лекцією З.Фройда “Жіночість”, де проаналізована ситуація “едіпового комплексу”. Ступінь подолання едіпового комплексу, на думку відомого психоаналітика, визначає суттєву відмінність між

духовністю чоловіка та жінки: хлопчик під впливом страху кастрації повністю витісняє в собі едіпів комплекс, замість нього з'являється незалежний духовний стержень, так зване строге Над-я, котре, до речі, асоціюється з вищою духовністю, вічністю; дівчинка через відсутність страху кастрації потрапляє, як правило, в едіпову ситуацію, на все життя, виробляючи залежний від чоловіка спосіб буття. З.Фройд знав, що його пояснення жіночості не сподобається феміністкам. Адже він психоаналітично доводив, що формування жіночого Над-Я “зазнає перешкод, а саме Над-Я не може досягти тієї сили і незалежності, що надають властивого йому культурного значення...”⁶². На жаль, О.Забужко майже повністю погоджується із Фройдом, на фройдівський психоаналіз натякають численні мотиви роману. Мало того, “Польові дослідження...” фіксують ідеологічно “залежне” мислення письменниці (як знак символічного жіночого підкорення). І хоч роман Забужко був дуже серйозним приводом для розмови про фемінізм, феміністичним романом його назвати не можна. Однак це один з перших серйозних романів про проблему жіночості.

Отже, людська неповноцінність жінки, проявлена великою мірою в її *залежності*, визначає в О.Забужко жіноче безталання:

Ти — жінка. В цім твоя межа.
Твій місяць спить, як срібна блешня.
Як прянощ з кінчика ножа
У кров утрушено залежність.

У своєму романі Забужко розвиває фройдівське твердження про те, що в психічному житті жінки важливу роль відіграють заздрість і ревності. “*Пенісну заздрість*” закодує сон героїні: “Ночами снилась собі хлопом — високим, довговолосим, чорнявим самцем — Мауглі, що волочить у койку стару відьму в звислих блатнавосивих

⁶² Фройд З. Жіночість./Фройд З. Вступ до психоаналізу. К., 1998. С.598.

космаках — і не може її взяти!”). Також потяг до материнського задоволення через “продукування” чоловіка — народження сина. Фройдівський *едіпів комплекс* підтверджує любовна ситуація роману, коли ставлення до чоловіка-коханця є своєрідною формою трансформованого любовного пориву до батька. Далі, Фройд, як відомо, пояснював жіночу психіку через мазохізм як типово жіноче збочення. Утворенню сильних мазохістських потягів, вважав психоналітик, сприяє жіноча конституція і суспільством накладена на жінку роль пасивного об’єкта⁶³. *Мазохістський синдром* героїні в романі Забужко також є підтвердженням впливу Фройдівської психоаналітики. Однак діалог з Фройдом, який представляє роман-лекція сучасної письменниці, відбувається через аналіз української ситуації. Власне введення національної онтології деформує фройдівський психоаналіз чоловічо-жіночого буття на користь феміністичному світогляду. Адже “едіпова ситуація” в українському варіанті (з його характерною історичною *неповноцінністю* саме чоловічого буття), обумовлює зовсім іншу, ніж у Фройда, жіночість: гнаний і принижений чужинцями, такий чоловік, подібно до жінки, не може досягти вищезгаданої духовної сили та незалежності. Перебуваючи в українській ситуації поряд із пригніченим чоловіком, жінка несе на собі тягар подвійного поневолення. Українські жінки, як писала М.Богачевська-Хом’як, — двічі знедолені у новітньому періоду, “підвладна група підвладного народу”.⁶⁴ Ця ідея є продуктивною для романного світогляду О.Забужко. Через чоловіка українська елітарна жінка, якою є героїня “Польових досліджень...”, сповна переживає національну ганьбу, про неї їй постійно нагадує архетипічна бездомність: спокон віку

⁶³ Див. Там же, С.584.

⁶⁴ Богачевська-Хом’як М. Білим по білому. К., 1995.С.16.

бути без Дому як без Батьківщини. М.Вінграновський дуже точно охарактеризував цей стан: “Ми на Україні хворі Україною, ми на Україні в пошуках її”. На такій Україні жінці не залишається вибору, як пристати до цих “хворих”, гнаних чоловіків. Українська жіноча ситуація цілковито пропадає: жінка мусить прийняти таку чоловічість, бо інакше вона опиняється на стороні чужинця. Філософія жіночого існування в О.Забужко отримує абсолютну відсутність вибору: “єдиний наш вибір, отже, був і залишається — mezi жертвою і катом: між небуттям і буттям, яке вбиває...”

В українській літературі не раз була спроба осмислити українство як екзистенційний тягар, онтологічне тавро. “Ох, проклятая, / ти, години смертная моя, нащо випхнула на світ мене/ та й із неньчиного черева/ нарекла й пустила з реготом / українцем, не людиною...”, — волав у чорну безвість ХХ століття Тодось Осьмачка. У своєму романі Забужко означає **екзистенційний тягар** українства особливо нестерпним для жінки (“якого ч о р т а було родитися на світ жінкою та ще й в Україні”), адже він подвійно маргіналізує її буття як буття жертви. Таким чином, *два* головних дискурси — *жіночий та національний* — тісно переплетені в “Польових дослідженнях...” Як дві клітки, дві в’язниці — жіночо-національної залежності та безвиході (“не бозна-який воно кайф належати до битого народу”). Проти такого небуття, проти такого безталання, що власне можна охарактеризувати як ситуацію абсурду, бунтує жіноча свідомість. Ми маємо воістину абсурдний бунт, про який говорив А.Камю. Адже він в Оксани Забужко позбавлений надії, виходить із фаталізму жіночого буття, однак позбавлений і рабської покірливості. Це протест, який дає смисл життю, який стає самим життям, який відновлює пригнічену велич життя.

“Польові дослідження” — роман літературний. Тут підсумовується **жіноча українська ідея** у новій українській літературі. Майже ціле ХІХ ст. в чоловічому літературному дискурсі вагоме місце займала жінка - “покритка”, “бурлачка”, “повія” — квінтесенція горя, нещастя та немочі, ця власне підневільно-чоловіча національна самоідентифікація. І лише у жіночій творчості вона постане так яскраво незалежною: “царівною”, “одержимою духом”. З образом *випростаної* жіночості пліч-о-пліч йде наш національний ренесанс початку віку. Попри навіть те, що українські чоловіки, одвічні наші романтики-зрадники, закохавшись трохи в націоналізм, трохи в комунізм, вже вкотре прогавлять державу. “Прогавили ми Україну, і вона пішла від нас. Тому що ми — не політики, ми — поети”, — розпачливо кидав Микола Хвильовий у постреволуційний, постапокаліптичний простір. І, мабуть, неспроста у своєму завершальному творі — “Вальдшнепах” — проти безпорадного, немічного, колишнього героя-революціонера Дмитра Карамазова поставив рішучо-відважну Аглаю: її тост за безумство хоробрих, за безстрашся конквістадорів лунатиме як ляпас безвольним фанатикам чужих ідей, віками поганьбленому українському чоловіцтву.

Жіноча визвольна ідея на переломі 19-20 ст. в українській літературі до значної міри спонукає чоловіцтво на боротьбу за національну свободу. Адже тоді могутньо і голосно — з глибини жіночої душі — прозвучить вперто несамовите почуття ненависті до чоловіка, з яким Вона не зможе стати “царівною” (випростатись духом), духовна зневага, виструнчена у вселенське бажання вбивати, проклинати, затоптувати, "як ту гадюку" недостойного її мужа — в повісті О.Кобилянської “Людина”. І в другій повісті “Царівна” романтично-спраглий погляд головної

героїні — в сторону царствующого дуба-великана, що підносить свою могутньо-незалежну силу духа у небесні простори — це вікове жадібно-насичене бажання нової національної “раси” (те саме “елітарної породи” — в О.Забужко).

В унісон поставленому О.Кобилянською в кінці ХІХ ст. питанню “Чи жіноче духовне життя менш цікаве, як її організм?” — символічно (через сто років: повість Кобилянської “Царівна” видрукувана у 1896 р.) звучить роман О.Забужко. І випростана вольова українська людина у героїчній жінці Кобилянської, котра щохвилини готова до “тіркого, бурхливого бою” з послідовним бажанням “мати таку свободу, щоби бути собі ціллю”, зі своєю “духовною напруженістю”, що лякає чоловіків, із зневагою до покори (“ненавиджу ... одностайний тужливо-хорий усміх на блідім лиці нашого народу”), а тому з гоном до боротьби, з глибоко вкоріненим переконанням власної міці та внутрішньої “відпорної сили” кровно споріднена з героїнею О.Забужко.

Свій “любовний роман” сучасна письменниця навмисне поставила в контекст всієї української літератури з її “культу трагічної любові”, намагаючись зрозуміти чоловічу дводушність: чому він — завше з “лжею на устах і на чолі”, а вона — “з плачем роздертої душі”, чому їй — Мавкою (або Марусею Чурай), а йому — Лукашем (або Грицьком). І в цьому незрушна “межа” кожного. Для літературної аналізи було би цікавим прочитання феномену любові у новій українській літературі. Романтизм розпочав ідеалізацію природньої жіночості, вважалося, що не зіпсута цивілізаційно жіночість сама по собі несла високий духовний смисл і була чужа життєвому (як правило, чоловічому) практицизмові (згодом цю тему вивершить М.Коцюбинський у “Тінях забутих предків”). Жінки-письменниці (О.Кобилянська, Леся Українка, Ліна

Костенко) загострять опозицію жіночого “духа” і жіночого “тіла”. Наприклад це “тіло” символізуватиме дородна сільська дівка Килини (“Лісова пісня” Лесі Українки). Ліна Костенко у поетичному романі “Маруся Чурай” в уста Гриця вкладає всю зневагу до “тупої” “селянської” природи жінки, її бездуховної плоти:

То ж слава богу, що боронить звичай
 Чіпати дівку. Я ж би і не зміг.
 Палив мене такий великий відчай,
 Отак би встав та й безвісти забіг!
 Воно ж, товкуще, навіть не завважить, —
 Пече, скубе, затовкує та смажить.
 Б'є в килими, неначе в тулумбачи,
 Та промиває кишки на ковбаси.

Натомість модерна одухотворена жіночість спровокує внутрішню чоловічу драму — “жить на дві душі” (образ Лукаша і Гриця). Проблему чоловічої дводушності, проявленої в ситуації з “духовною” жінкою, аналізуватиме також О.Забужко. Питання, як поєднати плотське і духовне у чоловічо-жіночих стосунках залишається відкритим питанням роману.

Чи не випадково однією із тем найновішої літератури у цей час постає тема *смерті кохання* (в “Перверзії” Ю.Андруховича, у книзі “бхо” Ю.Тарнавського,)? У романі О.Забужко йдеться також про смерть кохання. Сексуальна інтрига “Польових досліджень...” ускладнюється тим, що жіноча сексуальність в уяві чоловіка невибаглива, жінці повністю вистачає чоловічого задоволення, власне чоловіче задоволення — суть жіночої насолоди. Однак таке чоловіче уявлення про секс піддається жіночому перегляду, Забужко висміює чоловічу сексуальну поведінку, розгортаючи дискурс патологічного сексу, “болісного злягання”.

Крах жіночих ілюзій щодо кохання перетинається із крахом можливого національного міфу про *новий* вільний народ, позбавлений рабського генокоду.

. “Раби не повинні родити дітей, бо це успадковується”, — один з наскрізних роздумів роману. Спостерігаючи рабськи вироджений натовп з обличчям “у формах тупості і злоби”, натовп, що витворився від випадкових злягань у юрбу з плебейськими та здрібнілими душами, героїня Забужко носить в собі щемливе бажання вибраного, **благородного** материнства, бажання зачати Нового Сина без спадку страху і “класичної національної безвиході”. Вона плекає в собі ту елітарну жіночу “расу”, котра, належачи до “битого народу”, носить з викликом своє “історичне страждання”, виставляючи супроти нього індивідуальну “веселу і самовпевнену **небитість**”. Тому така погорда щодо чоловічого програного духу, коли співаються і вішаються на руках “благодійної” батьківщини, коли не знають, куди себе подіти “рідні алкаші у пропліщинах залишкової геніальності”, коли ледачіють “оплилі письменники, зугарні читати лише однією мовою”, коли спочивають кінчені “українські бунтарі, а нинішні лауреати державних премій із пухлими од спецбуфетівського жирку рученятами...”. Такий критично-знущальний погляд на українських чоловіків кінця століття контрастує з поглядом у минуле, поглядом болю і втрати — на уявному старому фотознімку вродливий і здоровий духом рід український: “... хлопці, як дуби, один в одного, мов перемиті, однаково зосереджено сурмоняються в об’єктив з-під нахмарених брів, старанно “на мокро” зачесані чуприни, волячі шиї розпинають тісно защипнуті комірці празникових сорочок..., а вони потім гинули під Крутами, під Бородами і де там ще, ті, з кого мала постати наша еліта...”

“Комплекс мужності” героїні Забужко робить її самотньою у своєму національному світі через неможливість зустрічі з достойним чоловіком. Як випадок незвичайної долі на тлі вигиблої чоловічої сили і мужності є така зустріч з героєм роману: “відразу проявила з ним — першим на віку! — готовність поступатися: вперше-бо мала до діла з мужчиною-переможцем. Українець і переможець: чудасія, їй-бо, в сні б не приснилося...”Ця зустріч із **зреалізованим** попри всю національну безвихідь “расовим” чоловіком у жінці з аристократичною душею пробуджує несамовитий порив: “лютий, яркий інстинкт п о р о д и , раз усвідомлений нею на весь обшир духа заповнив її і попер навмання, все на шляху змітаючи...” Жіноча пристрасть звучить в неймовірній електрично-нервовій напрузі, як пристрасть “останньої з українок”, як остання надія на останній союз, на якусь давно очікувану і затяту перемогу. Однак фатальний закон українського буття диктує свій незрушний “канон” — “трагічну любов”.

Романний “сюжет” О.Забужко— це жіноча спроба пробитися в чоловічий світ , здолати його герметичну неконтактність, адже “чоловік-переможець” не потребує жінки-переможця, не включається у витворений героїнею міф про кохання. Довгожданний герой постане у жіночих передчуттях містичним боленосним кривдником. Інтуїція героїні попереджає про те, що **саме цей мужній чоловік**, цей переможець долі, викликає жіночу долю. Руїнне начало переможного чоловічого духу вимагає жінки-жертви: воно веде її у світ мертвого духовного буття (“тепер не було ні снів, ні віршів: вона втратила орієнтацію, наче позбулася одного із зміслів, оглухла чи осліпла...”); знищує її тіло несамовитим гвалтом (“розбомблене вночі тіло цілий час відчувалось неповоротним, якимось одутлим всередині, ніби справді була

вагітна пакетом базарного м'яса у кровавих підтьоках...”); перетворюватиме її жадобу до життя у чорний відчай, що голосить “нескінченним двадцятичотиригодинним монологом”, очікувану любов — “у вогненно-пропекущу зненависть”. “Сатаною-чоловіком” **він** приходить у життя жінки, щоб знищити її остаточно: поезію “царівни” перетворити на грубу, розв'язну лайку “відьомськи розчіхраної лотри”.

Сексуальна неконтактність на тлі духовної відчуженості (“Чхати йому було на її вірші — як і на все взагалі і завжди було чхати, його вів власний, ні на що не зважаючий інстинкт дару...”) любовний потяг жінки (рух до єдності) змінює на агресивний руйнівний смерч (“ладна ... вгородити в нього всі наявні ножі й інші колющо-ріжущі предмети, щоб рухнув виблядок, стікаючи кров'ю, щоб ходив кров'ю, щоб кінчав кров'ю!”), що звучить в унісон представленому чоловічому демонізму. На просторі потоку свідомості розгортається жорстокий тріумф сатанізму, закинутого у жіночу душу: “Вся моя, з коліна в коліно громаджена жіноцька сила, досі спрямована до світла,... з тобою — вивернулась підкладкою назовні, зробилась нищівно-смертоносною...”

Відколи жінка стала вільною, як зауважує Сімона де Бовуар у книзі “Друга стать”, стосунки між двома статями набувають характеру боротьби: “Та ж діалектика перетворює еротичний об'єкт на чаклунку, що сповідує чорну магію, служницю — на зрадницю, Попелюшку — на людоїдку і взагалі з будь-якої жінки робить ворога: так доводиться розплачуватися чоловікові за те, що він, покрививши душею, втвердив себе як єдино істотне”. З таким “ворожим обличчям” жінки ми зустрічаємося в романі О.Забужко.

Злоба, ненависть і лють невпущеної у світ жінки разом із грізним почуттям загубленого поклику національної крові складають величезну енергетичну напругу “Польових досліджень...”. Гоголівський парафраз “Знаете ли вы, украинскую ночь, леди и джентльмены?” домислюється як: “Чи знаєте ви, український жіночий відчай, українську жіночу тьму?” За незреалізованим образом Мадонни проблискують обриси української апокаліптичної жінки. Лейтмотив “трагічної любові” народжує новий підсумковий смисл: “Рабство є інфікованість страхом. А страх убиває любов. А без любові — і діти, і вірші, й картини — все робиться вагітне смертю.” “Український секс” на полотні Забужко прочитується як несамовитий гвалт закомплексованого рабством чоловіка, як метаморфоза жіночості до “каструючої мегери з лещатами в лоні”, небезпечної яги із страшним прокляттям на вустах.

Психоаналіз *невідбутої* жінки на тлі *незреалізованого* національного буття, доповнений психоаналітикою жіночого світу американської чужини, дає сучасному читачеві широкий простір для найрізноманітніших інтерпретацій на цю тему. Ми маємо тут невідомий досі нашій літературі яскравий зразок напрочуд відвертої жіночої сповідальності. Роман починається символічно: “гнітючою тіснотою тимчасової хати” на чужині — її вікна виходять у глуху стіну, за вікнами — пожовклий, обгорілий “зимовий сад”. Вогонь густого депресивного синдрому палить кімнатні квіти. Задуха, печія. Вогонь і далі — один із наскрізних настроєвих образів роману: він з’являється у снах, палахкотить несподіваною реальною пожежею. Сповідальні слова так само несуться вогенно, пекуче. Трагічно “невідвзаємнена” любов’ю, без дому, без Батьківщини, що оберігає, а не майстерно вбиває на всіх її віддалях (“Україна — хронос, який

хрумкає своїх діток з ручками й ніжками”), вкрай осамочена, жінка посилає свій екзистенційний бунт в простір мови, що клекоче вулканічним потоком, вогненною магмою, збуваючи самогубчу агонію (в передмові до книги О.Забужко напише: “Я сказала — і спасла душу”).

Більша частина української літератури репрезентує чоловічий досвід. Жіночий досвід спонукає подивитися на проблематичність світу з іншого погляду. Роман О.Забужко представляє не лише жіночу “психологію”, він по-жіночому говорить про те, що є чоловік, що є чоловік і жінка в мистецтві, що є зрештою саме мистецтво. Цитата з Якоба Бьоме — “Коли диявола запитали, чому він залишив небеса, він відповів, що хотів бути а в т о р о м” — розкручує містичний демонічний смисл мистецтва. Все чоловіцтво здавна заражене диявольським бажанням **авторства**. Мистецтво як найвишуканіше втілення такого бажання стає кінцесвітною стратегією: воно розпинає живу любов. Що вагоміше — чутливо-спрагле життя (яке традиційно уособлює природа, жінка), чи “холодний зоряний блиск б е з л ю б о ї краси”, яку традиційно виражає мистецтво, чоловік — таке питання на початку століття ставилося героями В.Винниченка. Там рокову проблему нашого цивілізованого буття вирішувала **жінка-мати і чоловік-художник** у п’єсі “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”: жінка захищала природне материнство — життя дитини; чоловік — штучне, але єдино своє “материнство” — мистецтво. У цьому двобої програє жінка і мстить мистецтву вбивством творця. В О.Забужко ситуація модернізується: обоє, жінка і чоловік, творці, а в т о р и. Чоловік традиційно вибирає мистецтво і захищає в ньому свій “герметизм”. Розчеплена між мистецтвом і життям, жінка в романі Забужко відбиває цей внутрішній конфлікт: жіночим чуттям вона знає, що тільки любов

“єдина здатна нас ослонити”, захистити і вберегти, однак неабиякий мистецький дар примушує ненавидіти жіночу природу, свою залежність. Жінка прагне самотійного духу, самодостатності, тим паче, що власний “комплекс мужності” часто ставить її вище над національну чоловічу “породу”. І певною мірою у цьому зреалізованому художнику, в цьому стійкому українському чоловікові, хоча і герметично закритому від живого світу, вона вбачає власну бажану варіантність буття. Він — як віддзеркалення її бажання: фізичної і духовної незалежності. Той, хто хотів бути автором, піджидає жіночість, заражену одержимою вагомістю власного “я”. Іронічність, властива сповідальному монологу героїні, дає привід говорити і про фемінізм як один із варіантів демонічного **авторства**. І чи не тому в романі О. Забужко, котрий піднімає проблему духовної свободи жінки, неодноразово звучить іронія в сторону **обмеженого** нарцисизму? **Кровний демонізм** (“Брате мій, чорнокнижник, ми однієї крові...”), несвітське “побратимство” художника і поетеси насправді не об’єднує, а роз’єднує героїв, остаточно розводить їх по різних шляхах самотнього авторства.

Романом О.Забужко

представлена жінка як “вічне розчарування”, жінка, якій не вдається досягти самої себе (як пише Сімона де Бовуар, “Будучи всім, вона ніколи не є саме тим, чим повинна була б бути”). Пафос “Польових досліджень...” визначає жіночий порив до свободи, супроти гвалтівного, приниженого невірництва, супроти фатального жіночого безталання, заради утвердження жіночої цінності національного світу, жіночої цінності Світу загалом. Однак така жіноча сповідь озвучена на тлі чоловічого “герметизму”, а тому розколотість світу на чоловіче та жіноче буття залишається безнадійно неподоланою.

Роздум одинадцятий.

Два любовних романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко.

“Польові дослідження з українського сексу” О.Забужко розважали літературних гурманів задовго до виходу, оскільки роман у чорновій версії був розповсюджений серед друзів-колег авторки. Тому зовсім не випадково, поки роман готується до друку окремою книжкою, у першому числі “Сучасності” за 1996 рік з’являється роман Юрія Андруховича під назвою “Перверзія” — що може бути прочитаний як іронічне віддзеркалення “Польових досліджень...” Два романи тісно пов’язуються між собою: твір Андруховича не просто пародіює ідеологічність роману Забужко, а й, деформуючи основні його ідеї, доводить їх до нового тлумачення, читач ніби отримує роман в романі, де “Польові дослідження...” художньо “передсліджуються”, породжуючи новий власне чоловічий текст. Тому прочитання двох найбільш популярних у 1996 році романів особливо цікавим може бути — у протиставленні одне одному.

Романне мислення О.Забужко зав’язується навколо двох центральних проблем: перша стосується драми чоловічо-жіночих взаємин, друга — виносить цю драму в українське та американське буття, пояснюючи в такий спосіб Україну і світ. Головною ідеєю, якою оперує О.Забужко є ідея **збочення**. Проте вона замаскована і прихована в романі, натомість в Андруховича буде винесена навіть в назву твору і саме поняття “збочення” фігуруватиме як продуктивне на всіх рівнях роману: ідейному, стильовому, про що йтиме мова далі.

“Польові дослідження...” представляють жіночу еротичну трансцендентність. Вона полягає у жертвності, пасивності, вимушеній природній залежності від чоловічої суб’єктивності. Забужко підтримує фрейдівську психоаналітику, що ставить жінку в ситуацію “едіпового комплексу”, тобто в ситуацію несамостійності і сирітського страждання в разі невтоленої залежності. У її героїні час від часу прокидається “квильний і безпорадний, потерчачий якийсь голос”, в ньому “скоголить, скоголить, скоголить бідна, нелюблена, покинута на вокзалі дівчинка”, що ладна “йти на руці до кожного, хто скаже “Я твій тато””. Така вроджена несамостійність, узалежненість постає як збочення, як відхилення від нормальності, ознакою якої є свобода. “Ти жінка. В цім твоя межа” — поетична формула самомордування та самокопання героїні розгортає її двоїсту природу: вона визнає свою підпорядкованість і водночас прагне її позбутися, вийти за цю межу жіночого”я”, за клітку жіночої іманентності. Роман представляє боротьбу героїні за самостійну суверенну особистість, проти фатального збочення, продиктованого природою.

“Кохання жінки, — пише Сімона де Бовуар, — є найвищим намаганням подолати залежність, на яку її засуджено”.⁶⁵ Саме тому в любовному сюжеті “Польових досліджень...” абсолютизується вибір героя: жінка прагне чоловіка, в якому повною мірою втілена чоловіча ідеальність. Інтелектуалка, письменниця, з сильно розвиненим “комплексом мужності”, вона з погордою дивиться у свій національний світ, де повсюдно чоловіча програшна доля. Тому національний світ постає в критично-знущальному світлі, в зневаженій тональності: “але вдома, в твоїй бідній забембаній країні — країні урядовців в обвислих штанях і всіяних лупою піджаках, оплилих письменників, зугарних читати лиш однією мовою, та й з того вміння

нестак-то вжиткуючих і бистрооких, жучкуватих бізнесовців із навичками колишніх комсомольських секретарів, — все воно якось ні до чого не кріпилося, провисало не притокмане й ото хіба тільки до виливу жовчі дрочило своєю туманною, зашифрованою в незнайомих іменнях і реаліях недосяжністю, натоптуваних домашніх самоуків (чомусь незмінно — на куцях, жокейськи вивернутих ногах: порода така чи що?), закваснілих де-небудь в обласній публічній бібліотеці імені Грьоміна в час, коли ти мала нахабство (чи, може, дурне щастя, думалось їм?) вештатися по Гарвардській “Вайденер” і де там ще...” Така жіноча гординя не може бути втолена цим програтимим “побратимом”. Її обранець постає як вищий прояв чоловічої мужності, таланту і національної “породи”, тобто як втілення ідеальної свободи і перемоги. Однак попри несподіване бажання підкоритися йому, вона прагне від свого елітарного героя визнання власної обраності, власної самоцінності. Ця примхлива жіночість загострить любовну драму, виведе її в площину жіночо-чоловічого змагання.

Химерна героїня Забужко крім свого бажання підкоритися незвичайному чоловікові прагне **ним володіти**. Звідси — прихована мрія про шлюб і дитину. Шлюб — іманентний світ, в який жінка хоче помістити чоловіка, його ідеальну трансцендентність, щоб в такий спосіб приручити задрісну їй свободу. Героїня відчайдушно намагається “спокусити” героя подвоєною свободою: “Навіщо ж ти обертаєш на смерть те, що могло б бути таким безумно яскравим — життям, горінням, парним польотом навзаєм зчеплених зірок крізь fin-de-siecle- івську тьму?”.

В романі постійно акцентується **рівність** обох героїв, їх побратимство: вони обоє талановиті митці (він — художник, вона — письменниця), поєднані на якомусь вищому ідеальному рівні духу

⁶⁵ Сімона де Бовуар. Друга стать. У двох томах. Т.2. К., 1995. С.327.

єдиної мови (“ а то був перший мужчина з т в о г о с в і т у, перший, з ким обмінювалася не просто словами, а зараз усією бездонністю мерехких, колодязним зблиском підсвічених тайників, тими словами відслонених, і тому говорилося легко, як дихається і сниться, і тому пилося розмову смажно висушеними вустами, і впивалося все запаморочливіше, о, ця ніколи не знана сповна свобода бути собою, ця гра, нарешті, в чотири руки по всій клавіатурі, натхненність імпровізації, скільки іскристої, сміхотливої енергії вивільняється...”). У такий спосіб О.Забужко виражала **феміністичний ідеал про побратимство** як взаємну спрямованість свобод чоловічого і жіночого духа. Однак романна логіка, звернена до реального світу, дошукується причин такого бажаного, але неможливого побратимства. Наскрізною проблемою вважається страх як провідний настрій національного світу, пронизаного комплексом споконвічно нажаханих рабів: “ех, братіку мій, і побратимство ж наше довбане — все’дно що з одного табору кореша, скільки ж, мати його за лапу, справді років тривать цьому спадку. І як його з себе викров’янити, вихаркати — як?”

Жінка в романі Забужко терпить абсолютну поразку: їй не вдається встановити з чоловіком ні фізичний, ні духовний контакт. Душевність героя, як і його мистецтво, красномовно визначається **герметизмом**, метафорою якого є “кам’яне яйце” із семантикою недоступного, жорстокосердного смислу (звідси сексуальна проекція на “болісне злягання”, гвалт тощо). Відштовхуючись від своєї поразки, героїня роману розпочинає люту і запеклу боротьбу проти чоловіка, а разом з ним проти свого бажання жертвності. “Польові дослідження...” постають як компрометація чоловічих цінностей, чоловічої істини, загалом чоловічої трансценденції. Компрометація набуває особливої гостроти, бо стосується пониження героя як

еротичного суб'єкта. Якщо чоловіча “перемога” в національному самоутвердженні захоплювала, то тепер, в коханні, вона набуває критичної оцінки, оскільки вимагає підкорення, жіночого приниження (“ім усім треба п е р е м а г а т и...”). Представивши інтимні стосунки як патологічний секс, як гвалтування, в якому жінка залишається фізично невдоволеною, письменниця не лише підставляє “чоловіка-переможця”, але, що є особливо важливим, залишає жінку **непідкореною**: героєві не вдається “взяти” тіло жінки, отже подолати її, утвердити свою органічну активність над її “неповноцінною” пасивною природою.

Якщо в еротичній драмі чоловік постає як суб'єкт, а жінка як об'єкт, то Забужко навмисне перевертає таку конфігурацію: своїм романом вона **перетворює чоловіка на об'єкта**. Що композиційно позначається на романному мисленні: виопуклена жіноча суб'єктивність, агресивна, войовнича, наступальна, певною мірою скеровується на чоловічу пасивність (у загальнонаціональному і індивідуальному вимірі); у праві голосу героєві категорично відмовлено, отож і в праві самооправдання і повноцінного представлення — відсутність в романі чоловічої особи як активно діючої робить твір наскрізь монологічним, асиметричним.

Представивши український секс як сворідне збочення (без поразки об'єкта, тобто як програш суб'єкта), О.Забужко пояснює Україну чоловічою слабкістю і вимушеною (історично) жіночою відважністю. Цим “поясненням” обумовлений наростаючий невротичний синдром особистості, що задихається від небуття, що супроти обставин, психофізіологічного фактора, супроти всього світу виставляє власну агресивну відважність, репрезентуючи разом з нею гіркоту невдоволення та розчарування жіночою буттєвістю, при якій

ніколи не досягти бажаної свободи і ніколи не змиритися з наявними формами існування.

Еротична драма в Андруховича має цілком протилежний характер, що продиктоване **іншим** ставленням до кохання. “В глибині душі чоловіки залишаються незалежними суб’єктами,— писала Сімона де Бовуар. — Кожна жінка є лише однією з кількох інших цінностей. Чоловіки допускають жінок до свого життя, намагаючись не втратити своєї незалежності.”⁶⁶ Цю ідеальну чоловічу ментальність виражає Ю.Андрухович в образі головного героя — Станіслава Перфецького. “Перверзія” прочитується в першу чергу як пригодницький, авантюрний роман. Це — воістину чоловічий твір.

Стас Перфецький театралью прощається з Україною, вирушає в Європу, мандруючи, потрапляє у фантастичне місто карнавалів — Венецію, кожний свій крок супроводжуючи неймовірними пригодами. На такому авантюрному шляху жінка осмислюється як захоплююча мандрівка. Однак на те, що конкретна жінка не становить вирішальну пригоду, вказує множинність жіночих образів. Незважаючи на центральну любовну історію Стаха Перфецького з Адою Цитриною, навколо неї існують інші варіанти еротичних драм. А романтично-трагічне кохання, що проектується на любовну тугу Орфея до Еврідіки, тут ідеальне кохання, також обплутане масою інших розважальних “кохань”. Поета Перфецького, коли він покидає Львів, проводить голосіння “дванадцяти найкращих коханок” — деталь, що компрометує саму сутність *кохання з єдиною*. У Венеції на карнавалі героя чекає одна з давніх приемних приятельок, що обіцяє захоплюючу любовну авантюру. Проте, зустрівши ще цікавішу пригоду в образі Ади Цитрини, Перфецький змушений щоразу тікати і переховуватися від тепер вже не потрібної йому коханки.

Якщо еротичний потяг головної героїні Забужко принципово скерований на вибір одного-єдиного, достойного серед недостойних, і зрештою цей потяг виростає не з тілесного “низу”, а з духовної висоти, то герой Андруховича стосовно жінки мислить винятково через тілесність: в жінці він бачить цікавий еротичний об’єкт, своє палке жадання, що спрямоване переможною ходою на плоть як таку. І чим більше цих здобутків, тим впевненіше почуває себе герой. Чоловіча еротична трансцендентність — це пізнання власної природи, коли дух пізнає плоть. Як в одній з поезій Андруховича:

Скільки плоті зім’яв, ніби грек-ворожбит,
І промацав натуру в ключиці й гоміліці,
Щоб украсти в природи цей тупіт копит,
І пізнати тотожність у дівці і гілці.

Звідси іде — зверхність і бажання варіантності. Оскільки пізнання невичерпне, то одна плоть не може задовольнити процесу пізнання. Таким чином, любовна драма Андруховича і сексуальніша, і легковажніша, ніж в романі Забужко, вона позначена суцільними переходами духа в тілесність, вниз. Натомість в О. Забужко драма набирає важкоти, серйозності, проблемності: письменниця з “тіла”, з “низу” виходить на філософічність і там веде розмову. Навпаки, всі події “Перверзії” перенесені в царину ігрової діяльності, де яскравою забавою прочитується чоловічо-жіноча драма. Любовна інтрига Забужко і любовна інтрига Андруховича протистоїть як **серйозне і гра**. У першій панує зацикленість на одному моменті — нездійсненому коханні, в іншій — панує рух, варіантність, авантюра. Тому, коли аналізується роман “Польові дослідження...”, спочатку звертається увага на проблемність, “ідеологічність”, а вже потім на формальні

⁶⁶ Сімона де Бовуар. Друга стать. Т.2.С.297.

особливості, коли звертатися до “Перверзії”, відразу впадає в око передусім робленість, віртуозність, формальність, а вже потім — дотично— проблемність.

Ось як постає центральна еротична розвага в “Перверзії”. Стах Перфецький безтямно закохується в заміжню жінку (фатальну, тобто “елітарну”, але насамперед в тілесному розумінні). Це кохання постає на тлі життєвого гурманства героя. Воно загострює відчуття недовговічності, відчуття солодкого перебування в теперішньості (“Ця жінка, ця кава, ця сигарета, ця минуцність, проминальність, скінченність, це тільки “тут і зараз”...”). У ставленні до Ади проявляється ставлення до світу в цілому: жінка манить героя як загадкова таємниця, якою хочеться насолодитися, “набутися”. (“Була Ада. Була Ада цього дня. Властиво те, що я в ній бачив, а не цілком. Напівоберт, напівпрофіль, напіввигин”). Ада втілює собою отой жаданий чоловічий “напівпотяг”, “напівсон”, оту власне **“напівлюбов”**, що не посягає на незалежність, на самозабуття.

Вибравши для своєї еротичної драми традиційний любовний трикутник, Андрухович авангардно споганює його через ситуацію збочення. Латинське слово “perversio” означає збочення, зокрема статеве. Андрухович поглиблює саму сутність патологічного, на відміну від О.Забужко, хоча воно також розраховане на компрометацію любові: чоловік Ади , Різенбокк, приєднується до любовних втіх своєї дружини з її палким коханцем Стахом Перфецьким, руйнуючи їх романтичне кохання.

Тема *збочення* тісно пов’язана з гороскопічною характерологією в романі “Перверзія”, що ніби пародіює гороскопічне пророцтво “Польових досліджень...” Герої Забужко за символікою гороскопу представлені як “Кіт”(тут явне доповнення до хижого портрета чоловіка з його “ненастанною хіттю” жертвоспоживача) і “Миша” (що

асоціативно характеризує жіночу приреченість). На відміну від гороскопічного протиставлення Забужко Андрухович використовує рівноправну конфігурацію, нібито натякаючи на ідеал “Польових досліджень...” — про рівність двох свобод. Герої “Перверзії” — “Риби”: обоє люблять свободу, незалежні від обставин, мінливі і невловимі за характером, пристрасні меломани і т.д. Їх любовна фатальна пригода задовольняє обох, вони їй віддаються повністю і всюди. Вони також одностайно приймають збочення в образі Різенбокка. Однак в оцінці цього прийняття проявляється “чоловіча” позиція письменника: він раптом зупиняє забаву, щоб засудити розпущену жінку. В останній сцені еротичної драми Андрухович — яскравий антифемініст, котрий у свободі жінки бачить неминуче зло для світу і для себе передусім. З’являється осудливий погляд на Аду Цитрину, котра приймає обох коханців — Різенбокка і Перфецького, та ще сміє насолоджуватися, віддаючись обом одночасно. Її спокій і вмиротвореність після скоєного “зла” пробуджує до свідомості Перфецького, фізичне задоволення якого обертається переляком (“Тож коли я нарешті вибухнув і зійшов на килим ясним струменем, то був у ньому мій жах. Ніколи, ніколи повторював я, бо ніколи.”). Отже, ошуканим в любові постає герой роману, котрий сподівався на щось визначне в житті (“Я нічого не знаю про неї, крім того, що до самого... хотів бути поруч. До самого кінця.”). В Андруховича сексуальна розбещеність жінки раптом затьмила чоловічу розбещеність, до речі, остання всюди подавалася лише як весела пригода. Воістину, що дозволено чоловікові, то не дозволено жінці — Андрухович чітко дотримується цього патріархального закону.

Роман “Перверзія” пародійно представив феміністичний дискурс. Можна допустити, що в такий спосіб Андрухович перегравав “Польові дослідження...” Забужко. Оскільки жінка там представлена у

своїй подвійній суперечливій сутності (вона претендує на суб'єктивність, залишаючись водночас об'єктом, тілом, заздрісною і залежною істотою, з різними психологічними комплексами), а також через сексуальність, то Андрухович фемінізм прочитує, відштовхуючись від жіночо-тілесних проблем. Його героїня Лайза Шейла Шалайзер — відьма, еротоманка, сексуально невдоволена фурія (а від цього — “розгнівана” і “нестримна” феміністка). Фемінізм за Андруховичем - це світогляд сексуально незреалізованих жінок, скерований на помсту чоловікам: істерична доповідь Шалайзер про визволення жіночих структур з-під влади чоловічого органу навмисне подана паралельно непристойному зляганню Ади Цитрини і Стаха Перфецького; на великому сатанинському шоу, де відбувається “загальна натуралізація” учасників церемонії, тобто переведення їх у форму, відповідну внутрішньому змістові, Лайза Шейла перетворюється Андруховичем у “змієтілу крилату... Ліліт”. Автор “Перверзій” ще раз, пародіюючи основні ідеї “Польових досліджень...”, утверджує опозицію чоловічо-жіночого, як опозицію вищого духовного і нижчого тілесного смислу. А фемінізм в такому розумінні є не що інше як прояв цього нищого смислу — сексуальної жіночої проблеми. Тому чоловічо-жіноча драма у “Перверзії” легко і дотепно пояснюється “карнавалом”, “невиконанням” героями любовних ролей, чоловічою забавою (“У нас триває велике статеве непорозуміння, — говорить Стах Перфецький на міжнародному семінарі.— Наші дівчата і далі недолюблені нами. Будь-які вияви повноти буття, цього вічного солодко-гіркого свята з його дарами й дірами, для нас замінило застілля — цей ерзац карнавалу, де надто багато п'ють, їдять і глитають, де навіть “коїтус не коїться”, де “тузна цвяхами присилено”, де “ми йдемо у наступ і грузнем у харчах, і, як лицарі, ляжем кістьми у гостях”. А наші жінки робляться від цього

товстішими і пійманими в пастку...”). Андрухович продовжує традиційно-чоловіче уявлення про жіночу проблемність буття. Сексуально вдовольнити жінку — це означає, за Андруховичем, вирішити всі жіночі проблеми. Тому плоть у нього набуває безлічі форм, вона постійно рухається, змінюється. Чоловіча плоть тут здатна вирішити все у світі. Натомість в Забужко тіло — це прокляття, смерть, в ньому змагає Дух, бунтує і знесилюється. Дух, що оплутаний тілом, кінечністю, несвободою, — таке розуміння жіночої сутності, породжує й цілком іншу гендерну проблематику.

Роздум дванадцятий.

Повість «Я, Мілена» О.Забужко у «феміністичному» дзеркалі.

В українському суспільстві народжується нове дитя — феміністична фобія. Фемінізм як культурне поняття, здається, не приживається в нашій свідомості. Натомість розгулює бульварне уявлення про фемінізм як сексуальну патологію, ворога сім'ї та держави, нервові збочення окремих хворих жінок і т.п. Серед патріотично настроєної інтелігенції негативне уявлення про жіночі студії стимулює і так званий “жеребкінський” фемінізм харківської школи з його яскраво вираженим шовіністичним спрямуванням і патологічною ненавистю до всього українського. Відродження феміністичного духу в кінці нашого століття зумовлене появою талановитої жіночої еліти: в українському літературознавстві цей факт став уже очевидним. А коли з'являється покоління талановитих жінок, неминуче виникає своєрідна елітарна стратегія, коли жінка переживає свою обраність, свою причетність до

культурного процесу, свою віднайденість у слові. Фемінізм з його протистоянням статевій дискримінації є передусім тісно пов'язаний з процесом культурного самостворення жінки. Поняття, що сформувала про жінку патріархальна ідеологія, є одностороннім та історично тимчасовим. У культурному русі, яким став фемінізм ХХ ст., переосмислюються владні суспільні структури та прочитується іделогічне, міфологічне мовлення, що забезпечує панування однієї статі над іншою. Замість чоловічого /традиційного/ уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає у суперечність з міфами патріархальної культури. Так у кінці ХІХ ст. в українській літературі замість традиційної — покритої та зневаженої— народилася ідея царствующої жіночості. Феміністична повість О.Кобилянської “Царівна” стала символічною предтечею нового віку, в якому еволюція чоловічо-жіночого світу зазнає радикальних змін. Якщо до цього часу українська література була літературою про пропашу чоловічу силу і жіночу недолу, то тепер вона започатковувала жіночий образ української людини, яка стає сама собі ціллю і успішно самостверджується: “ненормальний” для традиційного літературного дискурсу *happy end* та вітальний оптимізм. Українська феміністична ідея провокувала і моделювала у своїх ідеальних рефлексіях також образ героїчного рицарства. “Я хотіла би, — писала О.Кобилянська, — щоб всі українці були орлами... Так беріться до чогось, робіть щось, якусь працю, що сталась би світочем для других і потіхою у вашім життю, чинила би вас твердим, могучим і гідним поваги.”

Фемінізм в Україні від своїх початків знімав характерну для світового фемінізму “війну” між статями, оскільки українська чоловіча стаття була безсила і поневолена. Недаремно досліджуючи

історичну ситуацію України, М.Богачевська-Хомяк приходять до висновку, що “жодне з визначень фемінізму — від найліберальнішого до найрадикальнішого— не можна прикласти до українського жіночого руху”⁶⁷. Однак попри традицію національного фемінізму, або, “прагматичного”, як його називає Марта Богачевська-Хомяк, цілком можливе виникнення в сучасній ситуації модерного неофемінізму з його власне проблемами статевої дискримінації, критикою цивілізації як домінування чоловічого начала, чоловічих традицій влади та насильства. Такий космополітичний характер фемінізму є культурним намаганням виявляти та аналізувати архетипну модель всякого гноблення і поневолення, закладену у міжстатевих стосунках. Відома американська дослідниця Кейт Мілет у своїй книзі “Сексуальна політика” на матеріалі літературних творів доходить висновку, цілком закономірному у таких студіях: “якщо не покінчити з ідеологією реальної чи уявної чоловічої сили, якщо не перестати чіплятися за чоловічу вищість за правом народження, то всі системи гноблення й далі функціонуватимуть — просто через те, що матимуть логічне та емоційне виправдання в споконвічних людських взаєминах.”⁶⁸

Українська література — багатий матеріал для феміністичної критики. Однак тільки уявлення про фемінізм як культурне поняття, а про феміністичну критику як одну з методологічних стратегій сучасної літературної науки може забезпечити нормальне /культурне/ побутування даного явища в Україні. Адже сьогодні феміністична позиція залишається у суспільній свідомості чимось непристойним і таким, про що часто

⁶⁷ Богачевська-Хомяк М. Білим по білому.К.,1995.С.19.

⁶⁸ Мілет Кейт.Сексуальна політика.К.,1998.С.46.

не мають уявлення. Наприклад, повість О.Забужко “Я, Мілена”, надруковану 1998 року “Кур’єром Кривбасу”, була не взята до антології жіночої прози під редакцією В.Даниленка, оскільки, на думку упорядника, вона представляє феміністичну, отож, очевидно, не пристойну жіночу позицію. Парадоксальним є і той факт, що письменниця, котра поетично сконцентрувала власне жіночий фаталізм, яка так іронічно “підставила” фемінізм у своєму першому романі і не перестає це робити далі, стала символом українського фемінізму, що дискредитує традиційну жіночість. У той час, як, наприклад, роман С.Майданської “Землетрус” із своїм дійсно феміністичним настроєм не представляє літературної небезпеки для вище згаданої антології. Хоча при уважному прочитанні саме цей роман можна було би вважати ідейним предтечою “Польових досліджень...” О.Забужко.

Все, про що пише О.Забужко, символічно означає боротьбу інтелекту з уготованою людині, передусім жінці, життєвою реальністю. Повість “Я, Мілена” нагадує уже відому читачеві шалену, дещо неврівноважену, невротичну оповідь, спонукану внутрішнім гоном бунтівливої особистості. Іронічна позиція письменниці, що межує із нігілізмом, втілює глибоко пізнане ошуканство, коли від світу чудес не чекають. Це позиція усамітненої свідомості, котра зневірившись, збагнула власне безсилля.

О.Забужко

знає, що жіноче існування — це безкінечний театр для чоловіків-глядачів, це вічна неможливість бути собою, це суцільна фальш. Цю сутність виражає передусім художня структура повісті . “Я, Мілену” можна читати як пародію на популярну жіночу передачу “Я сама”, як авторську іронію з приводу свого скандального роману “Польові дослідження з українського сексу”, коли твір, що за наміром мав

втілити актуальну філософічність жіночого та національного буття, обертається в читацькому “споживанні” сексуально розбещеною картинкою; як символічну жіночу долю в образі Мілени і загалом як сповідь письменниці в цьому театрі необхідних маскувань. **Мотив оборотня, мотив двійництва** багато смисловий в повісті. З одного боку, це концептуальний прийом спародійованої телепередачі, котра символізує боротьбу двох позицій — феміністичної та традиційної, з іншого — це поширена у світовій літературі екзистенційна проблематика.. Двійництво в О.Забужко дає змогу проаналізувати модерне жіноче буття, амбівалентне за своїм характером. “В жінці, як в церкві, до якої забіг біс і молиться”, — як скаже Марія Столярова.

Героїня О.Забужко — романтично скерована благородними феміністично-патріотичними намірами: здійснити своє професійне життя на благо українського суспільства. Однак Міленине романтичне трансцендентування до світу зазнає натуралістичного оборотня. Замість уявного просвітленого образу, що має виразити “ніжність, і біль, і гордість за мужню й мовчазну жіноцьку “стожильність”, що має допомогти українській жінці знайти себе у нашому складному часі, — само собою твориться, органічно і закономірно, цілковито протилежний образ — вульгарної, сексуально розбещеної, хтивої і жаданої чоловіками і жінками екзотичної самки-нарциски, чиє успішне багатосерійне самоспоглядання і самовиставляння стає улюбленою потіхою фанатичного глядацтва. Замість того, щоб самостверджуватися і спонукати до цього подруг-сестер, Мілена явно і публічно самознищується (“... Мілена зі стогоном закрила голову руками: її ятрило глевке, і, головне ж, незаслужене почуття поразки — адже вона якраз усе робила як слід, старалась і викладалась, як навіжена,

перепрацьовувалась... а тепер у студії сиділа та якась огида, підморгувала й на щось брудне натякала, і ніхто, головне, не завважив різниці!”). Отже, намагання представити жінку в новому статусі — незалежної і самодостатньої особистості — в культурному просторі з традиційним поняттям про жінку як бажаного чи небажаного сексуального об’єкта так чи інакше приречене на провал. Боротьба реальної “передекранної Мілени” з “екранною спокусницею” як боротьба творця із своїм твором-образом, що вийшов із-під контролю і зажив “злочинним” життям набуває символічного двобою *жіночої плоті та жіночої душі*. Закономірно перемагає плоть. **Поразка** — загалом симптоматичне явище в творчості О.Забужко. Це дає підстави багатьом стверджувати, що письменниця — більше антифеміністка, ніж феміністка. Цьому сприяє й іронічна дистанція, яку неминуче зберігає у своїх творах письменниця. Іронік за допомогою свого розуму може піддати сумніву будь-яку ідею, розхитати будь-які авторитети. Іронічна насмішка, як це звучить не парадоксально, у повісті дійсно розвінчальна для жіночого існування, екзистенційний смисл якого зводиться до ніщоти, абсолютної неспроможності звільнитися з цивілізаційної в’язниці. О.Забужко свідомо того, що ментально невизначальна жіночість, в якій співіснує “феміністичне”(якщо під ним розуміти активну позицію самоствердження) та “антифеміністичне” (як пасивна позиція самознищення, самознецінення), в межах раціонально регламентованої культури неспроможна знайти своє адекватне вираження.

Цілком очевидно, що жінка приходить у світ, де вже склалося патріархальне уявлення про неї, як гріховну тілесність, як саму лише сексуальність. І власне жінка як така є нормою для чоловічого традиційного світу. Як така згодом вона стає нормою і

для себе самої. Прагнення фемінізму подолати це традиційне уявлення про жінку вбачається чимось зловіще непристойним. Не лише для чоловіків (що само собою зрозуміло, адже **інша** жінка для них просто є не бажана і небезпечна). Але й для жіноцтва, котре в переважній більшості є консервативним, фемінізм також незрозумілий.

Мілена в О.Забужко як сексуальний об'єкт повністю перемагає Мілену з її духовним трансцендентуванням до світу (О.Забужко при цьому іронізує над романтичними мріями своєї героїні, у «чоловічому» світі вони дійсно стають до непристойного мріями школярки-відмінниці). Такою романтичною мрією є прагнення героїні створити феміністичну передачу. Адже результатом феміністичних студій з його пафосом сестринства і жіночої взаємодопомоги стає новоязичницька оргія, в якій жінка-феміністка перетворюється на божество, символ плотської розпущеності, до якого в екстатичному пориві звернене як чоловіцтво, так і жіноцтво.

Жінка в О.Забужко — завжди сексуально активна. Надмір сексуальної енергії зустрічається з інтелектуальним поривом, проза від цього стає особливо плотська, тілесно-жіноча, детально-інтимна, що поєднується з... ностальгійною самотністю. Героїні повісті — “зарадненькі” або “незарадненькі” самочки, істерички-невропатки, мазохістки із жорстокими еротичними фантазіями, одним словом, імпульсивно-неврівноважена, заздрісна, фанатична, сексуально розбещена, нещасна “бабота”. Через таку надмірну плотськість прозі О.Забужко не вистачає благородства воістину модерного феміністичного духу, як це було в творчості О.Кобилянської або в Лесі Українки. Або як це спостерігається у сучасній прозі С.Майданської.

Виходячи з того, що чоловіче начало проявляє себе як дух,

котрий поривається за межі людського, а жіноче — як душа, що спрямована до єдності та любові, Н.Хамітов робить висновок, що туга чоловіка та жінки мають свою специфічну особливість: “Чоловіча туга — це переживання нереалізованості в бутті **за межами роду**, в той час як туга жінки є переживанням нереалізованості і самотності в **межах роду**.”⁶⁹ Героїня О.Забужко — дійсно відповідаю такому чоловічому уявленню про жіночу особистість. У “Польових дослідженнях” прозвучав жіночий плач-реквієм над родовим /національним/ світом разом з усвідомленою неможливістю роду-сім’ї. У кінці повісті “Я, Мілена” героїня приєднується “до сонму” всіх тих незліченних покинутих жінок — “куди так невхильно прошкувала від початку”. Її бажання сховатися від усіх життєвих незгод у затишній домівці біля коханого чоловіка, її рожева жіноча мрія (зовсім не феміністична!) бути просто дружиною свого чоловіка, а не сексуально розбещеним телевізійним образом-привидом, — банально нездійсненна. І тут, як і в попередньому романі, чоловік визначає її нещасну долю. Цивілізація, що символізує перемогу чоловічого над жіночим, що утверджує абсолютну значимість чоловічого бажання, ця цивілізація вибирає телевізійний тиражований секс-привид. Вся повість О.Забужко — це насмішка над ніщотою жіночого життя-буття, над його суєтною реальністю, марно і так званий “фемінізм” ведучої стає потішним для чоловіків релігійним “лесбійанством”. І за цією іронією ховаться ностальгійна туга, оскільки всі звичні та стійкі цінності втрачають смисл, народжуючи неподолану самотність у світі буденності. Самотність — означену Бердяєвим як “тугу за трансцендентним”, тугу, “що спрямована до вищого світу і супроводжується почуттям нікчемності, пустоти,

⁶⁹ Хамитов Н.Пределы мужского и женского. К.,1997.С.49.

тлінності цього світу”, тугу, що означає велику безодню між людиною і трансцендентним.⁷⁰ Жінка через свою “надмірну” плоть особливо гостро може відчувати таку тугу. І саме в цій іронічності над жіночими, “бабськими” межами, разом з відчуттям неможливості саме в них і реалізуватися виникає необхідність не бажаної, а спровокованої сильної жіночої позиції в О.Забужко.

Однак якщо фемінізм у своїй найблагороднішій, дійсно елітарній іпостасі, виходячи за межі патріархальної культури, робить спробу створити новий культурний міф, то проза О.Забужко немає такого міфотворчого завдання. Хоча вона і констатує драматичну розколотість людського буття на статі і переживання жінкою неймовірної самотності і безталання через невтолену жадобу утраченої єдності. Але у повісті перемагає звірожіноче, плотське начало над душевністю-духовністю, підтверджуючи патріархальне уявлення про жінку як джерело чуттєвості та гріха.

Роздум тринадцятий.

Естетичне вбивство жінки.

У 1998 році Юрій Тарнавський, яскравий представник так званої “ню-йоркської групи”, видав свою нову книгу “6x0”. Поетичне жіноненависництво й раніше з’являлося в творчості цього поета. Ця книга, можливо, своєрідний підсумок — остаточне вбивство ідеї кохання. Цикл “6x0”,

⁷⁰ Бердяев Н. Самопознание. М., 1991. С.50.

що став основою книги Ю.Тарнавського, можна розглянути в двох аспектах: як аналіз драматичної техніки і як представлення літературної теми. Що стосується техніки драми, або за визначенням автора “формальної теми”, то ця техніка є цікавим поєднанням модернізму та постмодернізму і протистоїть традиційній з її акцентом на вираженому дією драматизмі. Тут йдеться про створення драми, в якій розповідь заступає дію, принципово протистоїть їй як літературному застарілому канону. Наприклад, у драмі “Коні”, де техніка розповіді майже повністю витіснила театральну дію, формальна суть зводиться до читання двома героями уривків з роману. Стосунки між героями -читачами віддзеркалюють стосунки між романними героями і є символічним акомпонементом до романної дії. Дія на сцені залишається лише задля її постмодерністського перегравання. А тому вона навмисне ексцентрична: чоловічо-жіночу трагедію представляють кобила і огир, що може бути прочитана як власне іронія автора в сторону традиційного глядача, котрий звик до розгортання дії і сподівається на неї в театрі.

У формальному підтексті кожної драми лежить форма класичної грецької трагедії. Твір Тарнавського накладається не лише на формальну, але й смислову матрицю класичної грецької трагедії, про що йтиметься далі. Автор експлуатує класичну форму тетралогії, що складається з трилогії /трьох трагедій/ та сатирівської драми, в якій відбувається осміяння героїв та теми трилогії. Класична форма тетралогії символічно представляє “модерністську” у трагедіях та “постмодерністську” у “комічних трагедіях” манеру. Та й загалом завдяки літературній матриці класичної драми / Есхіла, Евріпіда, Шекспіра / та загалом введення різного роду літературних алюзій, а також відсилання до “текстів” інших мистецтв, обігрування образів, тем, мотивів тощо, можна говорити про постмодерністську стилістику.

Драматичний цикл “6x0” побудований як своєрідна будівля, яка приречена на **ніщо**. У драмі “Коні” один з героїв – конюх буде споруду за кулісами, в кінці драми ця споруда розвалюється.

Винесення героя із кону разом з темою в кінці циклу нагадує символічний постмодерністський розвал тексту. Тематичною основою, на якій виростає споруда, є драматична поема, виконана білим віршем, “Сука/скука/ – розпука”. Тут накреслено формальну та головну літературну тему, означену самим автором як “тему кохання чоловіка до жінки, відкинення цього кохання жінкою, і його остаточна смерть”⁷¹. П’ять наступних драм – це варіації на тему і форму “Суки/скуки/–розпуки”. Основні мотиви **трагічної** теми виражає опозиція “м’якого чоловіка” та “брутальної і нецнотливої жінки”, а також старогрецька метафорика жінки, як зрадницько-вбивці-повії /комплекс Клітемнестри-Медеї/. Сатирівська драма /”Карлики” та “Коні”/ представляє виродження героїв як символічне виродження та огидження високих почуттів кохання. Остання драма “Гамлетта”, в якій переграється Шекспір, подібно до того, як в попередніх драмах переграється Есхіл та Евріпід, буквально за поясненнями автора “описує... презирство до жінки, що вириває в чоловікові внаслідок усвідомлення її ницості, і спонукає до вбивства кохання”⁷².

Моя увага буде зосереджена на характерній для модерністської літератури *темі смерті кохання*. Виходячи з того, що кожен з митців модерністської епохи творить власний нарцистський міф, тут розглядатиметься книга Ю.Тарнавського як творення такого типу **чоловічого міфу**. Ми мали змогу не давно прочитати власне жіночий нарцистський міф у романі О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”, де йшлося також про неможливість кохання і його смерть. Однак якщо там йшлося про естетичне вбивство чоловіка, то тут мова йтиме про **естетичне**

⁷¹ Тарнавський Ю. 6x0.К.,1998.С.33.

⁷² Тарнавський Ю.6x0.С.335.

вбивство жінки , а також ідеї кохання, ідеалізму-романтизму в цілому. Постмодерністська експлуатація літературної, мистецької теми смерті кохання дає змогу говорити про так званий літературний мистецький міф про жінку, створений чоловіком. Драматичний цикл Тарнавського –це уявлення чоловіка про кохання і про його розрив на тлі жіночого мовчання. Як пояснюється у післяслові до метафоричного етюдю “Останнє прощання”, “жінка грає тут пасивну роллю, і її погляд на цю подію без сумніву цілком інакший, та нам невідомий.”⁷³ Отже, —подібно до роману О.Забужко, де на тлі чоловічого мовчання звучить жіночий тотальний монолог на тему неможливого кохання.

Мистецтво, створене чоловіками, здавна було “компрометуючим” стосовно жінки /що породило жіноче мистецтво з його “компрометацією” чоловіків, з єдиною різницею, що мистецтво чоловіків займало панівні позиції і жіноча мистецька “компрометативна” опозиція була лише тихим бунтом стосовно чоловічих міфів про жінку і нездійсненою спробою звільнення від них/. І те, що у творчості Ю.Тарнавського, як загалом у творчості модерніста-постмодерніста, мова йде про естетичне вбивство жінки, є закономірністю. Адже маємо літературний міф. Автор книги “6x0” звертається до першоджерела – давньогрецької трагедії–основи цієї міфічної споруди і далі до різноманітних літературних та мистецьких варіацій власне цього джерела /! така сама побудова його циклу/. Художнє завдання циклу – представити **жіночу суть жорстокості та підлості** як архетип Клітемнестри-Медеї, представити жінку **як чоловічу “погибіль”**. І в цій негативній інтерпретації жінки є своя традиція.

⁷³ Тарнавський Ю.6x0. С.324.

Ю.Тарнавський – палкий прихильник еллінської трагедії, іде шляхом Есхіла та Евріпіда. Для в'яснення цієї чоловічої мистецької солідарності подивимося на стосунки давньогрецької трагедії з міфом. Це дасть змогу замкнути коло “міф–давньогрецька трагедія–Ю.Тарнавський”.

На ранній стадії міфотворчості, у прадавній допатріархальний період, елліни творили “сюрреалістичні” образи — різних страхітливих потворних богів, що відображали такий образ світу, де в первісній єдності існує чоловіче та жіноче, надлюдське та людське, активне та пасивне, живе та неживе. Очевидно, тоді був створений міф про “бісексуальну” людину, а саме міф про андрогінів, **єдину** стать, яка, за легендою, маючи надзвичайну могутність, стала загрожувати богам і була за це покарана роз'єднаністю, а разом з нею довічною тугою за цілісністю буття. Як пише Ойген Фінк, “розколотість людського буття на фрагментарні форми життя, чоловічу та жіночу, є дещо більше, ніж випадковий біологічний стан, ніж чисто зовнішня обумовленість психофізичної організації: подвійність статей відноситься до буттєвого ладу... нашого існування. Кожен із нас виступає одночасно особистістю і носієм статі,... кожен із нас позбавлений іншої половини людського буття, позбавлений в такій мірі, що саме ця позбавленість і породжує велику і могучу пристрасть, глибинне почуття і тривожний потяг до доповнювання та тугу за неперебутнім буттям – загадкове устремління приречених на смерть людей до якогось вічного життя”.⁷⁴ Міфічне уявлення про *єдину* людину очевидно відобразило в такий спосіб уявлення про Абсолют як Цілісне, Досконале, Гармонійне буття. У так

⁷⁴ Цитую за: Хамитов Н. Пределы мужского и женского. К., 1997. С. 20.

званий героїчний вік, що відповідав патріархальній ідеології, боги, як відомо, набули антропоморфної форми. Антропоморфізація богів означала, що відчуття всеєдності /чоловічо-жіночої в першу чергу, коли як чоловіче, так і жіноче могло бути носієм зла або добра/ руйнується. Темне і світле, зло і добро, диявольське і божественне виокремлюється стосовно гендерної нерівноправної моделі. Чоловіча стать починає перебирати на себе, концентрувати сакральний, позитивний зміст світу, “стягуючи” його повністю з жіночої статі. Це стане очевидним, коли ми простежимо, як еллінська традиція переробляла міф відповідно до патріархальних вимог часу.

Міфи, які безпосередньо присутні у книзі Тарнавського, це міф про Клітемнестру та міф про Медею. Міф про Клітемнестру та Агамемнона розповідає про те, що Агамемнон, чоловік Клітемнестри, гине від рук її коханця Егіста. Есхіл, для якого ідейною настановою є посилити опозицію між чоловіком та жінкою, **посилює злочинність** Клітемнестри. Він вкладає її в руки сокиру, і тепер вона сама вбиває свого чоловіка Агамемнона, цього, очевидно, “м’якого” чоловіка, за Тарнавським, заради хижого коханця. Таким чином, жінка – не просто зрадниця, вона – жорстока, брутальна істота. Вбивця.

Міф про Медею розповідає про те, як чаклунка Медея, реагуючи на зраду свого чоловіка, вбиває його коханку Главку та її батька корінфського царя Креонта. Тікаючи до Афін, вона залишає коло вітваря своїх дітей. Обурені корінфські громадяни роздирають дітей на шматки, в знак помсти за смерть царя. Евріпід у своїй трагедії “Медея” знову іде типово чоловічим шляхом, *посилюючи злочинність Медеї*. Ненависть Медеї до свого чоловіка Ясона така сильна, що вона перемагає материнське почуття. Отже, *Евріпід*

“примушує” Медею власноруч зарізати своїх дітей..Все це дуже тенденційно посилює семантику жіночого як “жорстокого, злочинного, смертеносного” , задля протиставлення чоловічого смислу, як вищого, людянішого. Що особливо увиразнив Есхіл, коли вбивство батька визнав злочинним, а вбивство матері виправдав законом / трагедія “Хоефори” та “Евменіди”/.

Уже в поетичному засновку теми – драматичній поемі “Сука/скука/–розпука”–/ тобто теми неможливого кохання чоловіка з жінкою/ говориться про спадкоємність чоловічого культурного смислу / “народився новий/ авангардний/ трагічний герой/ клясичного, античного/ світу”/. Згідно гендерної міфологеми “небо–земля” розбудовується семантика чоловічого як поетичного, душевного, піднесеного, одним словом, “небесного” і жіночого як заземленого, бездушного /якби Ю.Тарнавський був на соборі 585 року, він, очевидно, що голосував за бездушність жінки/. Поетична душа чоловіка, що метафорично розгортається **духовною** семантикою краси, болю та страждання, для яких бракує мови, та жінка з її бездушністю, брутальністю / красномовна метафора злюки-черепахи, яка постійно сичить, щоб одкусити чоловікові палець або руку/ , злоносійством (“ з-під вій /стирчать леза/ безпечних бритов”), згодом, у наступних драмах:сокира, ножі, пила – постійні атрибути жінки, як метафори міфологічного комплексу Клітемнестри-Медеї/, – все це пояснює для трагічності героя, його одинності “на пустім майдані кохання”. У лірично-драматичній поемі-зачині хор /оцінюючий голос народу, за давньогрецькою трагедією/ виступає на стороні героя , підсилюючи “жалібну” тему (“горе йому/ нещасному/ покохав він/ не жінку–/пустку”). Метафора жінки-Клітемнестри з відтятою головою

чоловіка (очевидно, що голова чоловіка незвичайного, чоловіка митця), жінки-князівни (тут–княжого роду, та не княжого духу), яка віддає перевагу блазневі, що означає власне чоловічій плоті, а не душі , така жінка, краса якої обертається в бридоту, є причиною любовного розчарування героя, в результаті якого він опускає образ коханої на брудну землю :

...як
ти міг мо-
литися до цієї ко-
лекції клі-
тин, клі-
торису, Клі-
темнестри?

І опоетизовує, естетизує власне страждання:

...не хлюпа-
є плач у горлі, за-
стряг зім'я-
тими, закривав-
леними, прости-
ралами, не дає ви-
мовити сло-
ва,
аа бб
вв сс
кк хх
фф кк
нн
цц!

Герой, розчарувавшись у коханні до жінки, повертається в коло мистецького нарцисизму, про що мова йтиме далі.

Після поетичного зачину відбувається розгортання панорами естетичного вбивства об'єкту кохання. Тут наскрізна метафора бруду (жінка купається у помиях, їсть сміття тощо). Драма “ Жіноча анатомія” метафоризує брутальність жінки. Жіноче буття розкладається на дитяче, доросле і старе. Однак , навіть, чистота

дівчинки вже заплямована брутальною жіночістю. Апогеем огидної жіночої брутальності стає образ старої “вбивці” (“Баба йде до середини кону, стає напівплечима до глядачів, й одним рухом, вправно відтинає півневі голову. Голова падає безвладно на землю і кров бухає півневі з шиї. Баба кидає півня на землю, де він, як це буває в таких випадках, робить кілька кроків, падає на землю, б’є крилами, і в кінці затихає. Баба стоїть з рукою, що тримає ніж дещо піднесено, як тріумфаторка, широко розставивши ноги. Водоспад води бухає їй з-під спідниці на долівку – це вона втратила контроль над своїм міхурем від екстази.”). Жіночий “текст” розкладається в опозиції до чоловічого. Характерні його метафори: сокира, що нагадує жіноче тіло; жінка, що точить ножі, леза, пили і т.п.; чоловік дає жінці квіти, які в її руках перетворюються на ножі; жінка, що гадюкою повзе до чоловіка; жіноча мертва скульптура, що порожня всередині; жінка, котра здирає з себе волосся та шкіру і перетворюється на ляльку з білого пластику, порожню всередині; жінка, що виливає з відра чоловічі сльози, як звичайну воду; одним словом, жінка як погроза для чоловіків, що й символізують “чоловічі” метафори: мертві півні з одрізаними головами; чоловік з обтятою лівою долонею; кривава туша бика з втятим ножем; чоловік, що ніби утопився у власній крові тощо. У наступній драмі, яка за наміром автора має представити “ницість жінки”, нарощуються вже відомі читачеві метафоричні смисли /так, це жінка-м’ясожерка; хижа жінка-вбивця, жінка-брудна повія тощо/. Драма закінчується неприємним, поморщеним обличчям виродженої жінки, жінки-карлика на тлі брудного району міста.

У поетичному зачині був накреслений мотив боротьби героя “з самим собою за її кохання”. У “Не Медеї” цей мотив втілено в такий спосіб, що жінка програє дві ролі: жіночу і чоловічу.

Роздвоєння душі героя на “чоловічу” та “жіночу”, “шляхетну” та “нищу” і боротьба між ними є не лише підтвердженням екзистенціалістського стану внутрішньої боротьби, душевного роздвоєння, як пояснює автор⁷⁵, але і як основа такого закономірного тут нарцисизму. Об’єкт кохання свідомо знищується (остання драма за задумом автора має описати “презирство до жінки” і неминучість вбивства “мрії, ім’я якій кохана”). Краса об’єкту кохання зводиться до потворності. Чоловік з об’єкту кохання переключається на власну суб’єктивність. Символи драми “Не Медея” красномовно натякають на нарцистичну семантику. Загалом, що стосується психічного стану героя, то тут яскраво виражений **нарцистичний невроз**, про що говорить зосередження на болісній чутливості, споглядання власного болю, нещасність чоловіка, переоцінка об’єкта кохання (герой кохав янгола, а виявив брутальність, ницість, порожнечу); це також метафорично представлені різного роду манії: манія ревнощів (герой постійно бачить свою кохану-повію з чужими чоловіками); манія величчя (він – митець, герой, а покохав “суку”); манія переслідування, коли йдеться про кохану жінку як страхітливую вбивцю, наділену демонічною владою—владою плоті. Так, героя драми “Коні”– Франца – переслідують страшні сни, в яких його доганяє Німфа-еротоманка з батогом, і він у страшному переляці, подоланий, падає на коліна, в очікуванні появи страшної, нездорової, згубної жінки. Всюдиприсутня метафора **ненаситної статі**: наприклад, яскраво представлена образом Німфи, жінки, яка не здатна поєднати “сфери емоції любови зі сферою статевого гону”; або ж страхітливий портрет кобили-самки – драма “Коні”(“Коли вона позіхає, не

⁷⁵ Див. там же С.335

заслоняє собі рота, і видно її велетенські, білі зуби та страшну червону пащу, що кінчається чорним, круглим горлом.. Здається, що , заглянувши в нього, можна побачити всі її нутроці, ген аж до яєчників”⁷⁶). Це також метафорично представлена еротоманія разом з агресивністю чоловіка до кохано-ненависної жінки, бажання помсти (“ Я тобі відомщу...”), що перетворює самого героя на **можливого вбивцю**. Один з героїв драми недаремно провідує психіатра. Естетичне вбивство об’єкту кохання це і є власне **ритуальне вбивство**, до якого фанатично спрямований герой . Давньогрецька міфологема , що тут як підсвідоме героя, (жінка з’являється у його снах застрашуючим образом жінки-вбивці, жінки-зрадниці) служить своєрідним “оправданням” цього вбивства.

У книзі Ю.Тарнавського поєднано два пафоси: модерністський та постмодерністський, що робить її особливо цікавою. Модернізм тут виступає власне як **нарцисизм**, постмодернізм як антинарцисизм. Хоча провідним все ж таки є модерністський, нарцисистичний настрій-пафос. Якщо “пропсихоаналізувати” модернізм, то нарцисистичний невроз є органічний для цього мистецтва, оскільки як зауважує Ю.Тарнавський таке мистецтво є “зображенням мистця, по суті, його автопортретом”⁷⁷. Смерть кохання – неминуча літературна тема, до якої прошкує модернізм як “антинатуралістичне”, за визначенням В.Петрова-Домонтовича, мистецтво. Згадаймо, героя “Доктора Серафікуса”, який панічно боїться жінок, відкидаючи в такий спосіб ірраціональність, хаос, чуття, доводячи на власному бутті перемогу інтелектуалізму на суб’єктивізмом.

⁷⁶ Там же. С.237.

⁷⁷ там же. С.306.

Коли Ю.Тарнавський пише про елітарний театр, тобто коли йдеться мова про власне модерністський театр, то він загалом декларує **інтелектуальну елітарну художність**: “В такому театрі кожен рух, кожен звук, кожна мізансцена зумовлені законами такими ж чіткими та абсолютними, як закони математики”⁷⁸. І як таке штучне мистецтво, яке не відтворює життя, а конструює образ світу /символічна споруда, яку будує конюх у “Конях” і яка розвалюється/, заперечуючи природу, психологізм, а, отже, жінку, є власне *чоловіче самогубче* мистецтво. Героя Ю.Тарнавського в кінці циклу виносять із кону разом з темою (над його головою постійно висить мотузка , що, можливо, символізує майбутнє постмодерністське самовбивство автора).

Модернізм, що витягнув із-під свідомості античність, і який пішов постмодерністськими шляхами, – така , на мою думку, літературна тема циклу ”6x0” Ю.Тарнавського. І її красномовно виражає тема кохання як смислова тема.

Незважаючи на наскрізне використання постмодерністської техніки, власне постмодерністськими є драми “Карлики” та “Коні”, виконані за зразком сатирівської драми. До речі, античний матеріал, що за своїм характером є модерністським у трагедії та постмодерністським у сатирівській драмі, якраз підтверджує концепцію літератури , обґрунтовану літературознавцями, а саме, що традиція, модернізм, постмодернізм-авангард існують на кожному етапі мистецтва.Ці гротескні твори, які висміюють героїв та тему “трагічних” драм, представляють вироджених істот чоловічої та жіночої любовної драми. Тепер це огидні карлики чоловічої та жіночої статі , кобила та огир. У них іронічно висміяний нарцисизм як основний пафос трагічного-модерністського змісту драм :

⁷⁸ там же.

наприклад, розмова карлика першого (чоловіка) з карликом другим (жінкою) про те, як він з Наполеона III стає Наполеоном XII (нарощення числа сприймається як нарощення манії величі). Однак нарцистичний – трагічний – модерністський настрій не подоланий іронічним сміхом постмодернізму. Тут автор також іде шляхом античної драми : трагічне залишається високим провідним смислом.. “Гамлетта”, остання драма циклу повертає смисл “на круги свої”: знову загострюється семантика жіночого як жорстокої, брудної, кровожерної істоти . Автор виставляє її на кону з кривавою шпагою, якою вона вбиває чоловіків, а потім глядачів, насолоджуючись самим убиванням. Клітемнестра і Медея, вона переслідує чоловіка-героя. Його страх перед жінкою-вбивцею, презирство і ненависть до неї виколисує нарцистичну мрію вбивства об’єкту кохання, що метафорично представлена відтятою жіночою головою, котра висить на гаку, розкришеним на пил обличчям жінки, жіночою статусю, яку пожирають вівці тощо. В уяві героя один раз спалахує брехлива романтична мрія (адже ідеться про смерть кохання-ідеалізму-романтизму), мрія про можливе поєднання чоловіка і жінки, цей, можливо, патріархально забутий античний міф про андрогінів – єдину людину:

“Виглядають вони, як два білі хрести, що зустрічаються, щоб злитися в один, щасливий. Їхні тіла доторкаються. Він простягає руки до неї і з’єднує їх там. Вона робить те саме. Форми їхні ідентичні. Ось-ось вони стануть єдиними! Серпанок десь зник. В його свідомості тільки смак облатків і янголів, що літають спільно в необмеженім просторі.”⁷⁹

Однак цей міф для модерністського героя є брехливою ілюзією. І він продовжує творити свій власний – міф смертельного еросу.. Шість драм представляють власне шестиразовий чоловічий голос- смисл, помножений на жіноче духовне безсмысля – брутальність.

⁷⁹ Там же.С.293.

Тотальна міфологема смертоносної, бридкої жіночої реальності подана для виправдовування естетичного вбивства ідеї кохання і поетичного нарцисизму. Якщо більшість поетів підносили і боготворили жінку (що було своєрідним лицемірством, адже йшлося про прославлення чоловічої поетичної душі), то Ю.Тарнавський поетичний нарцисизм утверджує авангардним (і дійсно чеснішим способом!)— через явне жіноненависництво.

РОЗДУМ №5

ДВА ЛЮБОВНИХ БЕСТСЕЛЕРИ КІНЦЯ ТИСЯЧОЛІТТЯ, АБО ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ ПРОТИ ОКСАНИ ЗАБУЖКО.

“Польові дослідження з українського сексу” О.Забужко розважали літературних гурманів задовго до виходу, оскільки роман у чорновій версії був розповсюджений серед друзів-колег авторки. Тому зовсім не випадково, поки роман готується до друку окремою книжкою, у першому числі “Сучасності” за 1996 рік з’являється роман Юрія Андруховича під назвою “Перверзія” — що може бути прочитаний як іронічне віддзеркалення “Польових досліджень...” Два романи тісно пов’язуються між собою: твір Андруховича не просто пародіює ідеологічність роману Забужко, а й, деформуючи основні його ідеї, доводить їх до нового тлумачення, читач ніби отримує роман в романі, де “Польові дослідження...” художньо “передосліджуються”, породжуючи новий текст. Через те особливо цікавим може бути прочитання двох найбільш популярних у 1996 році романів — у світлі одне одного.

Романне мислення О.Забужко зав’язується навколо двох центральних проблем: перша стосується драми чоловічо-жіночих взаємин, друга — виносить цю драму в українське та американське буття, пояснюючи в такий спосіб Україну і світ. Головною ідеєю, якою оперує О.Забужко є ідея **збочення**. Проте вона замаскована і прихована в романі, натомість в Андруховича буде винесена навіть в назву твору і саме поняття “збочення” фігуруватиме як

продуктивне на всіх рівнях роману: ідейному, стильовому, про що йтиме мова далі.

Візьмемо “Польові дослідження...” як першоджерело, де представляється жіноча еротична трансцендентність. Вона полягає у жертвовності, пасивності, вимушеній природній залежності від чоловічої суб’єктивності. Забужко підтримує фрейдівську психоаналітику, що ставить жінку в ситуацію “едіпового комплексу”, тобто в ситуацію несамостійності і сирітського страждання в разі невтоленої залежності. В її героїні час від часу прокидається “квильний і безпорадний, потерчачий якийсь голос”, в ньому “скоголить, скоголить, скоголить бідна, нелюблена, покинута на вокзалі дівчинка”, що ладна “йти на руки до кожного, хто скаже “Я твій тато””. Така вроджена несамостійність, узалежненість постає як збочення, як відхилення від нормальності, ознакою якої є свобода. “Ти жінка. В цій твоя межа” — поетична формула самомордування та самокопання героїні розгортає її двоїсту природу: вона визнає свою підпорядкованість і водночас прагне її позбутися, вийти за цю межу жіночого”я”, за клітку жіночої іманентності. Роман представляє боротьбу героїні за самостійну суверенну особистість, проти фатального збочення, продиктованого природою.

“Кохання жінки, — пише Сімона де Бовуар, — є найвищим намаганням подолати залежність, на яку її засуджено”.⁸⁰ Саме тому в любовному сюжеті “Польових досліджень...” абсолютизується вибір героя: жінка прагне чоловіка, в якому повною мірою втілена чоловіча ідеальність. Інтелектуалка, письменниця, з сильно розвиненим “комплексом мужності”, вона з погордою дивиться у свій національний світ, де повсюдно чоловіча програшна доля. Тому національний світ постає в критично-знущальному світлі, в зневаженій

тональності: “але вдома, в твоїй бідній забембаній країні — країні урядовців в обвислих штанях і всіяних лупою піджаках, оплилих письменників, зугарних читати лиш однією мовою, та й з того вміння нестак-то вжиткуючих і бистрооких, жучкуватих бізнесовців із навичками колишніх комсомольських секретарів, — все воно якось ні до чого не кріпилося, провисало не притокмане й ото хіба тільки до виливу жовчі дрочило своєю туманною, зашифрованою в незнайомих іменнях і реаліях недосяжністю, натоптуваних домашніх самоуків (чомусь незмінно — на куцях, жокейськи вивернутих ногах: порода така чи що?), закваснілих де-небудь в обласній публічній бібліотеці імені Грьоміна в час, коли ти мала нахабство (чи, може, дурне щастя, думалось їм?) вештатися по Гарвардській “Вайденер” і де там ще...” Така жіноча гординя не може бути втолена цим програтим “побратимом”. Її обранець постає як вищий прояв чоловічої мужності, таланту і національної “породи”, тобто як втілення ідеальної свободи і перемоги. Однак попри несподіване бажання підкоритися йому, вона прагне від свого елітарного героя визнання власної обраності, власної самоцінності. Ця примхлива жіночість загострить любовну драму, виведе її в площину жіночо-чоловічого змагання.

Химерна героїня Забужко крім свого бажання підкоритися незвичайному чоловікові прагне **ним володіти**. Звідси — прихована мрія про шлюб і дитину. Шлюб — іманентний світ, в який жінка хоче помістити чоловіка, його ідеальну трансцендентність, щоб в такий спосіб приручити задрісну їй свободу. Героїня відчайдушно намагається “спокусити” героя подвоєною свободою: “Навіщо ж ти обертаєш на смерть те, що могло б бути таким безумно яскравим — життям, горінням, парним польотом навзаєм зчеплених зірок крізь *fin-de-siècle*-івську тьму?”.

⁸⁰ Сімона де Бовуар. Друга стать. У двох томах. Т.2. К., 1995. С.327.

В романі постійно акцентується **рівність** обох героїв, їх побратимство: вони обоє талановиті митці (він — художник, вона — письменниця), поєдані на якомусь вищому ідеальному рівні духу **єдиної** мови (“ а то був перший мужчина з т в о г о с в і т у, перший, з ким обмінювалася не просто словами, а зараз усією бездонністю мерехких, колодязним зблиском підсвічених тайників, тими словами відслонених, і тому говорилося легко, як дихається і сниться, і тому пилося розмову смажно висушеними вустами, і впивалося все запаморочливіше, о, ця ніколи не знана сповна свобода бути собою, ця гра, нарешті, в чотири руки по всій клавіатурі, натхненність імпровізації, скільки іскристої, сміхотливої енергії вивільняється...” У такий спосіб О.Забужко виражала **феміністичний ідеал про побратимство** як взаємну спрямованість свобод чоловічого і жіночого духа. Однак романна логіка, звернена до реального світу, дошукується причин такого бажаного, але неможливого побратимства. Наскрізною проблемою вважається страх як провідний настрій національного світу, пронизаного комплексом споконвічно нажаханих рабів: “ех, братіку мій, і побратимство ж наше довбане — все’дно що з одного табору кореша, скільки ж, мати його за лапу, справді років триває цьому спадку. І як його з себе викров’янити, вихаркати — як?”

Жінка в романі Забужко терпить абсолютну поразку: їй не вдається встановити з чоловіком ні фізичний, ні духовний контакт. Душевність героя, як і його мистецтво, красномовно визначається **герметизмом**, метафорою якого є “кам’яне яйце” із семантикою недоступного, жорстокосердного смислу (звідси сексуальна проекція на “болісне злягання”, гвалт тощо). Відштовхуючись від своєї поразки, героїня роману розпочинає люту і запеклу боротьбу проти чоловіка, а разом з ним проти свого бажання жертвності. “Польові дослідження...” постають як компрометація чоловічих цінностей,

чоловічої істини, загалом чоловічої трансценденції. Компрометація набуває особливої гостроти, бо стосується пониження героя як еротичного суб'єкта. Якщо чоловіча “перемога” в національному світі подавалася як захоплююча риса, то тепер, в коханні, вона набуває критичної оцінки, оскільки вимагає підкорення, жіночого приниження (“ім усім треба п е р е м а г а т и...”). Представивши інтимні стосунки як патологічний секс, як гвалтування, в якому жінка залишається фізично невдоволеною, письменниця не лише підставляє “чоловіка-переможця”, але, що є особливо важливим, залишає жінку **непідкореною**: героєві не вдається “взяти” тіло жінки, отже подолати її, утвердити свою органічну активність над її “неповноцінною” пасивною природою.

Якщо в еротичній драмі чоловік постає як суб'єкт, а жінка як об'єкт, то Забужко навмисне перевертає таку конфігурацію: своїм романом вона **перетворює чоловіка на об'єкта**. Що композиційно позначається на романному мисленні: виопуклена жіноча суб'єктивність, агресивна, войовнича, наступальна, певною мірою скеровується на чоловічу пасивність (у загальнонаціональному і індивідуальному вимірі); у праві голосу героєві категорично відмовлено, отож і в праві самооправдання і повноцінного представлення — відсутність в романі чоловічої особи як активно діючої робить твір наскрізь монологічним, асиметричним.

Представивши український секс як сворідне збочення (без поразки об'єкта, тобто як програш суб'єкта), О.Забужко пояснює Україну чоловічою слабкістю і вимушеною (історично) жіночою відважністю. Цим “поясненням” обумовлений наростаючий невротичний синдром особистості, що задихається від небуття, що супроти обставин, психофізіологічного фактора, супроти всього світу

виставляє власну агресивну відважність, репрезентуючи разом з нею гіркоту невдоволення та розчарування жіночою буттєвістю, при якій ніколи не досягти бажаної свободи і ніколи не змиритися з наявними формами існування.

Еротична драма в Андруховича має цілком протилежний характер, що продиктоване **іншим** ставленням до кохання. “В глибині душі чоловіки залишаються незалежними суб’єктами,— писала Сімона де Бовуар. — Кожна жінка є лише однією з кількох інших цінностей. Чоловіки допускають жінок до свого життя, намагаючись не втратити своєї незалежності.”⁸¹ Цю ідеальну чоловічу ментальність виражає Ю.Андрухович в образі головного героя — Станіслава Перфецького. “Перверзія” прочитується в першу чергу як пригодницький, авантюрний роман. Це — воістину чоловічий твір.

Стас Перфецький театралью прощається з Україною, вирушає в Європу, мандруючи, потрапляє у фантастичне місто карнавалів — Венецію, кожний свій крок вакханалізуючи неймовірними пригодами. На такому авантюрному шляху жінка передчувається як захоплююча мандрівка. Однак на те, що конкретна жінка не становить вирішальну пригоду, вказує множинність жіночих образів. Незважаючи на центральну любовну історію Стаха Перфецького з Адою Цитриною, навколо неї існують інші варіанти еротичних драм. А романтично-трагічне кохання, що проектується на любовну тугу Орфея до Еврідіки, тут ідеальне кохання, також обплутане масою інших розважальних “кохань”. Поета Перфецького, коли він покидає Львів, проводить голосіння “дванадцяти найкращих коханок” — деталь, що компрометує саму сутність кохання з єдиною. У Венеції на карнавалі героя чекає одна з давніх приемних приятельок, що обіцяє захоплюючу любовну авантюру. Проте, зустрівши ще цікавішу пригоду в образі

Ади Цитрини, Перфецький змушений щоразу тікати і переховуватися від тепер вже не потрібної йому коханки.

Якщо еротичний потяг головної героїні Забужко принципово скерований на вибір одного-єдиного, достойного серед недостойних, і зрештою цей потяг виростає не з тілесного “низу”, а з духовної висоти, то герой Андруховича стосовно жінки мислить винятково через тілесність: в жінці він бачить цікавий еротичний об’єкт, своє палке жадання, що спрямоване переможною ходою на плоть як таку. І чим більше цих здобутків, тим впевненіше відчуває себе герой. Чоловіча еротична трансцендентність — це пізнання власної природи, коли дух пізнає плоть. Як в одній з поезій Андруховича:

Скільки плоті зім’яв, ніби грек-ворожбит,
І промацав натуру в ключиці й гоміліці,
Щоб украсти в природи цей тупіт копит,
І пізнати тотожність у дівці і гілці.

Звідси іде — зверхність і бажання варіантності. Оскільки пізнання невичерпне, то одна плоть не може задовольнити процесу пізнання. Таким чином, любовна драма Андруховича і сексуальніша, і легковажніша, ніж в романі Забужко, вона позначена суцільними переходами духа в тілесність, вниз. Натомість в О. Забужко драма набирає важкоти, серйозності, проблемності: письменниця з “тіла”, з “низу” виходить на філософічність і там веде розмову. Навпаки, всі події “Перверзії” перенесені в царину ігрової діяльності, де яскравою забавою прочитується чоловічо-жіноча драма. Любовна інтрига Забужко і любовна інтрига Андруховича протистоїть як **серйозне і гра**. У першій панує зацикленість на одному моменті — нездійсненому коханні, в іншій — панує рух, варіантність, авантюра. Тому, коли

⁸¹ Сімона де Бовуар. Друга стаття. Т.2.С.297.

аналізується роман “Польові дослідження...”, спочатку звертається увага на проблемність, “ідеологічність”, а вже потім на формальні особливості, коли звертатися до “Перверзії”, відразу впадає в око передусім робленість, віртуозність, формальність, а вже потім — дотично— проблемність.

Ось як постає центральна еротична розвага в “Перверзії”. Стах Перфецький безтямно закохується в заміжню жінку (фатальну, тобто “елітарну”, але насамперед в тілесному розумінні). Це кохання постає на тлі життєвого гурманства героя. Воно загострює відчуття недовговічності, відчуття солодкого перебування в теперішньості (“Ця жінка, ця кава, ця сигарета, ця минущість, проминальність, скінченність, це тільки “тут і зараз”...”). У ставленні до Ади проявляється ставлення до світу в цілому: жінка манить героя як загадкова таємниця, якою хочеться насолодитися, “набутися”. (“Була Ада. Була Ада цього дня. Властиво те, що я в ній бачив, а не цілком. Напівоберт, напівпрофіль, напіввигин”). Ада втілює собою отой жаданий чоловічий “напівпотяг”, “напівсон”, оту власне **“напівлюбов”**, що не посягає на незалежність, на самозабуття.

Вибравши для своєї еротичної драми традиційний любовний трикутник, Андрухович авангардно споганює його через ситуацію збочення. Латинське слово “perversio” означає збочення, зокрема статеве. Андрухович поглиблює саму сутність патологічного, на відміну від О.Забужко, хоча воно також розраховане на компрометацію любові: чоловік Ади , Різенбокк, приєднується до любовних втіх своєї дружини з її палким коханцем Стахом Перфецьким, руйнуючи їх романтичне кохання.

Тема збочення тісно пов’язана з гороскопічною характерологією в романі “Перверзія”, що ніби пародіює гороскопічне пророцтво “Польових досліджень...” Герої Забужко за символікою гороскопу

представлені як “Кіт”(тут явне доповнення до хижого портрета чоловіка з його “ненастанною хіттю” жертвоспоживача) і “Миша” (що асоціативно характеризує жіночу приреченість). На відміну від гороскопічного протиставлення Забужко Андрухович використовує рівноправну конфігурацію, нібито натякаючи на ідеал “Польових досліджень...” — про рівність двох свобод. Герої “Перверзії” — “Риби”: обоє люблять свободу, незалежні від обставин, мінливі і невловимі за характером, пристрасні меломани і т.д. Їх любовна фатальна пригода задовольняє обох, вони їй віддаються повністю і всюди. Вони також одностайно приймають збочення в образі Різенбокка. Однак в оцінці цього прийняття проявляється “чоловіча” позиція письменника: він раптом зупиняє забаву, щоб засудити розпущену жінку. В останній сцені еротичної драми Андрухович — яскравий антифемініст, котрий у свободі жінки бачить неминуче зло для світу і для себе передусім. З’являється осудливий погляд на Аду Цитрину, котра приймає обох коханців — Різенбокка і Перфецького, та ще сміє насолоджуватися , віддаючись обом одночасно. Її спокій і вмиротвореність після скоєного”зла” пробуджує до свідомості Перфецького, фізичне задоволення якого обертається переляком (“Тож коли я нарешті вибухнув і зійшов на килим ясним струменем, то був у ньому мій жах. Ніколи, ніколи повторював я, бо ніколи.”). Отже, ошуканим в любові постає герой роману, котрий сподівався на щось визначне в житті (“Я нічого не знаю про неї, крім того, що до самого... хотів бути поруч. До самого кінця.”). В Андруховича сексуальна розбещеність жінки раптом затьмила чоловічу розбещеність , до речі, остання всюди подавалася лише як весела пригода. Воістину, що дозволено чоловікові, то не дозволено жінці — Андрухович чітко дотримується цього патріархального закону.

Роман “Перверзія” пародійно представив феміністичний дискурс. Можна допустити, що в такий спосіб Андрухович переграв “Польові дослідження...” Забужко. Оскільки жінка там представлена у своїй подвійній суперечливій сутності (вона претендує на суб’єктивність, залишаючись водночас об’єктом, тілом, заздрісною і залежною істотою, з різними психологічними комплексами), а також через сексуальність, то Андрухович фемінізм прочитує, відштовхуючись від жіночо-тілесних проблем. Його героїня Лайза Шейла Шалайзер — відьма, еротоманка, сексуально невдоволена фурія (а від цього — “розгнівана” і “нестримна” феміністка). Фемінізм за Андруховичем - це світогляд сексуально незреалізованих жінок, скерований на помсту чоловікам: істерична доповідь Шалайзер про визволення жіночих структур з-під влади чоловічого органу навмисне подана паралельно непристойному зляганню Ади Цитрини І Стаха Перфецького; на великому сатанинському шоу, де відбувається “загальна натуралізація” учасників церемонії, тобто переведення їх у форму, відповідну внутрішньому змістові, Лайза Шейла перетворюється Андруховичем у “змістілу крилату... Ліліт”. Автор “Перверзій” ще раз, пародіюючи основні ідеї “Польових досліджень...”, утверджує опозицію чоловічо-жіночого, як опозицію вищого духовного і нижчого тілесного смислу. А фемінізм в такому розумінні є не що інше як прояв цього нищого смислу — сексуальної жіночої проблеми. Тому чоловічо-жіноча драма у “Перверзії” легко пояснюється “карнавалом”, “невиконанням” героями любовних ролей, чоловічою забавою (“У нас триває велике статеве непорозуміння, — говорить Стах Перфецький на міжнародному семінарі.— Наші дівчата і далі недолюблені нами. Будь-які вияви повноти буття, цього вічного солодко-гіркого свята з його дарами й дірами, для нас замінило застілля — цей ерзац карнавалу, де надто

багато п'ють, їдять і глитають, де навіть “коїтус не коїться”, де “гузна цвяхами присилено”, де “ми йдемо у наступ і грузнем у харчах, і, як лицарі, ляжем кістьми у гостях”. А наші жінки робляться від цього товстішими і пійманими в пастку...”). Сексуально вдовольнити жінку — це означає, за Андруховичем, вирішити всі жіночі проблеми. Тому плоть у нього набуває безлічі форм, вона постійно рухається, змінюється. Плоть тут вирішує все. Натомість в Забужко тіло — це прокляття, смерть, в ньому знемагає Дух, бунтує і знесилюється. Дух, що оплутаний тілом, кінечністю, несвободою, — таке розуміння жіночої сутності, породжує й цілком іншу гендерну проблематику.

**Роздум чотирнадцятий.
Про романи Євгена Пашковського.**

“... в Гаагському суді розглянуть тексти моїх колег по перу і мої власні...”

Є.Пашковський.

У моїй уяві існують два Євгена Пашковських. Одного я зустрічаю на вулицях Києва, вислуховую його пронизані пекучо-вулканічною пристрасстю монологи, іноді чую

дивовижні історії про нього, що переходять у живі легенди... Цей *реальний* “авторитарний”

Пашковський — запеклий біблієць і традиціоналіст (здається, що він готовий вже сьогодні очолити релігійний орден інквізиції проти сучасних “модерністів”), не терпить свободи для жінок, розуміючи її лише як розпусту (“під кортячкою жіноцтва до свобод криється невситиме: хоча б один раз на віку нажаритися до сказу, розірвавшись на шмаття”⁸²), він же — український “диктатор”, егоцентрист, жорстокий і немилосердний до Міста і Світу, здається щохвилини готовий до

⁸² Цит. за: Пашковський С. Щоденний жезл (Уривок з роману-есею) / Світовид, 1998, № I-

жорстокої мсти... Другий *ідеальний* Євген Пашковський (образ якого створюють також його романи) — надто поет (недаремно Віктор Шакула назвав його прозу “кращим верлібром української літератури”), талановитий, беззахисний, як дитина, дуже ранимий. Вважаю його найбільшим письменником літературного покоління “восьмидесятників”, найобдарованішим стилістом, дійсно “людиною-мовою”, як назве його Т.Гундорова. Мені хотілося б поєднати ці дві особистості. Парадоксальність Пашковського нагадує мені парадоксальність Сальвадора Далі, який був надзвичайно

ЧУТЛИВИМ ХУДОЖНИКОМ І ВОДНОЧАС СИМПАТИЗУВАВ ФАШИЗМУ.

Аналізуючи найновішу українську літературу, Пашковського обминути не можна, адже він витворив оригінальну стильову експресію, незвичну словов'язь, концептуальну мову пам'яті. Однак ніколи не можу погодитися з тією, на мій погляд, фальшю, що існує в найновішому критичному мисленні стосовно прози цього письменника. У ситуації, коли все нове однозначно зараховується до постмодернізму, Є.Пашковський постає цілком неправомірно як один з найпомітніших письменників постмодерністського дискурсу в Україні⁸³. Хоча насправді Пашковський належить до того нового покоління письменників неотрадиціоналістів (В.Медвідь, В.Портяк, В.Габор), тобто які є апологетами національної літературної традиції і які обертаються в колі цієї традиційності. Очевидно те нове, що несе з собою проза Пашковського у стильовому аспекті, спонукає критиків вивести цього письменника у таке модне означення. Як на мене, тут також спрацьовує хибне уявлення про традицію як щось закорузле та застаріле. Однак варто було би враховувати очевидний факт: у межах традиції постійно відбуваються свої новаторства. Але, щоразу оновлюючись, традиція зберігає свої сутнісні сталі цінності як етичні, так і естетичні. Є.Пашковський — безперечно найяскравіший новатор сучасної української прозової традиційності.

Наша літературна традиція оберігає етично-естетичні цінності українського патріархального селянського світу. У її межах трагедійна естетика народжується з теми «погибелі однієї з останніх сирітсько-сільських цивілізацій»(Є.Пашковський), якою є Україна. А тому

⁸³ Див.Плерома. 1998, № 3.С.87.

духовність «селянської» нації творить своєрідний ідеальний простір цієї літератури. Отож, якщо подивитися на проблему традиційності з цього боку, то в різні часи творцями української традиції були і Т.Шевченко, і І.Нечуй-Левицький, і В.Стефаник, і Т.Осьмачка, і Григорій Тютюнник, і В.Медвідь, і Є.Пашковський. Етично-естетична співпричетність до української традиції письма особлива відчутна у творчих медитаціях Пашковського на творчість своїх учителів. Так, коли він «ощаслиблює» світ Григора Тютюнника, то безсумнівно, що це той світ, в якому він сам дошукується істини:

«І знову туга: безнастанна, гнила, безпросвітна осінь, біда і прокляття, розкваслий чорнозем зачумлено пожирає раптовий сніг, мов тлін нечитану знебесну сторінку, і придорожній ранок перетворюється в невідомість, у примарливість краю, де розростаються тільки пустки, божевільні і цвинтарі, а земля в лихоманному забутті дозгублює лік годинам, порам року й нічийним вічностям; тільки ближче до вечора, в колір посушеності сторінок ти згадаєш — десь же лишилось справжнє! — мов дід тебе запитає, *куди це ти парубче, наджигурився?* Десь так само, плеснувши одеколону на носовичок, молодь ладнається на вулицю і потім приносить на губах *солодку пекучу спрагу поцілунків; десь поночіє рано, особливо взимку*; це тому, що ліс під боком; поміж стовбурами і в заліплених снігом куцах уже снують тіні, лізуть у причілкові вікна і стають по кутках — німі і холодні; хата враз меншає, нижчає стеля: десь так само час стає безберегим і вночі хтось довго не міг заснути, бо в хаті було видно од великих зірок на небі і *густо пахло холодною м'ятою*; можливо навіть трапиться так, що інший хлопчик впіймає перед грозою щуку, наловить в'юнів і обмине потопельну яму; можливо, інша жінка, наплакавшись за поштою над листом, отримає три зозулі з поклоном — *і вони одружаться, так одне одного чуючи на віддалі*; можливо, інший сирота з мішком солі дійшовши до своєї станції, очуняє після поранення; можливо навіть обійдеться так, що йому ніколи не випаде в гіркоті подумати, мовляв, *тіні коротшають так само непомітно, як і людське життя*; але то відкривається інший, добріший світ, інша проза та інша справжність.»⁸⁴

Очевидно, що тут поетичний пафос народжується від ностальгії за утраченою гармонією та первісно чистою радістю, від болю перед лицем цивілізаційної

⁸⁴ Пашковський Є. Можливо — після грози. На 65-ліття з дні народження Гр.Тютюнника. /Кур'єр Кривбасу, 1997, лютий .С.78.

покривдженості сільського світу, а також від відчуття його вічно воскресаючої духовності. Глибинний «епізм» прози Г.Тютюнника, на думку Пашковського, визначає повнобуттєва *справжність* народного життя. До речі, свою творчість він так само осмислює не в модерністському «нарцистичному» самоствердженні, а в традиційному покликанні виразити повноту народного буття з його великими трагедіями. «Є творчість як самоствердження, як нарцисизм, і є творчість від страху, — говорить Є.Пашковський. — Я буду балакати за останню. Страх перед неосяжністю цього життя породжує переконання, що життя в його мільйонноликій людській подобі страждань і доль збагнути абсолютно неможливо, адже письменник повинен був би побувати в мільйонах людських шкур, тоді він може сказати про народ.»⁸⁵ Власну творчість «від страху» він вписує в контекст так званих «біблійних письменників» (Шевченка, Фолкнера та ін.), виходячи з високого етичного завдання літератури — бути «вакциною проти зла», «очищенням», «своєрідним прищепленням пам'яті». Отож на глибині ідейно-тематичного змісту Є. Пашковський залишається дійсно традиційним письменником, який не приймає стилізуючі «вивихи» постмодернізму (називаючи його «мертвоткнижністю», «венеричними стилями» і т.п.), не приймає сексуальну тематику (за його визначенням це «мистецтво лобка»), як загалом всяку антитрадиційність на зразок фемінізму тощо. Він також залишається до певної міри традиційним письменником на рівні мови, продовжуючи органічну для української літератури *поетичність* письма. Він власне перетворює історичне і сучасне буття народу в поезію мови, у поетичне літописання, створюючи надзвичайний за своєю смисловою важкотою ліричний міф.

Представляючи перший роман Є.Пашковського «Свято», Валерій Шевчук визначив його як «реалістичну драму», виконану у традиції християнської притчевості («Біблійна притча про блудного сина так чи інакше трансформувалася у творчості Т.Шевченка, Панаса Мирного, А.Кримського, В.Підмогильного,

⁸⁵ Пашковський Є. «Є дві категорії людей, приречених на схиму, — це письменники і монахи...» / Кур'єр Кривбасу, 1998, серпень. С.3.

М.Хвильового, а також у досвіді шістдесятників»⁸⁶). Цей твір дуже відчутно зберігає сліди народницької стилістики (на народно-пісенних мотивах побудовані численні асоціації) з її ідеалізацією і драматизацією селянського світу. Основна сюжетна лінія нагадує традиційну сюжетність: шлях селянина-українця до міста. А тому виникає аналогія з романом Підмогильного «Місто». Місто, до якого прямує селянський хлопець Андрій і яким марить він, сподіваючись на щастя, постає страшною чужиною, *жорстоким світом*, де людина трагічно приречена на поразку, самотність і страх загубленості.

І.Козаченко у вірші, присвяченому Є.Пашковському, метафорично точно передає настроєвість його прозопису:

Легені, мов крила метелика, — хлипають стиха.
 Сотається часу павучого нить золота.
 На шпильці тоскноти скипіли затислі вуста.
 Здається, ніколи не буде вже більшого лиха,
 як ця Самота.

Осінній пейзаж, взагалі осіння пора є символічно-екзистенційною: картини прощання й згасання посилюють «тоскне відчуття самотини». Романна сюжетність насотує історії індивідуального людського нещастя (історія Сави, Сергія, Олени, Івана тощо). Індивідуальна трагедія вписується в історичну трагедію цілого народу, в «похоронну безодню 30- років». У художній світ вплітаються біблійні мотиви марності, абсурдної суєтності людського існування. Самотність, жаль, туга, страх, тривога, розпач — складають негативно-сповідальні переживання героїв, вони пробуджують пізнання вищого сенсу життя («Така туга мене окутала, мов життєве прозріння, я відчула тлінне життя в нетлінних стінах»). У химерно-трагічному світі Пашковського акцентується воістину дитяча беззахисність перед жорстокістю світу. Протяжна тривожність разом з невтішно-печальним відчуттям безпритульності набувають тотальної мотивації. Так означається основна тема у творчості Пашковського: *тема*

⁸⁶ Шевчук В. Чи ж буде вороття додому? //Дніпро, 1989, №9.С. 7.

чоловіка-дитини, закинутого у жорстокий прагматичний світ., яким і є місто. Тому тут так багато картин-спогадів, дорослої («міської») туги за щемливо- буттєвою радістю у світі природи:

«... лагідний струм любові тис груди, і вперше Андрій відчув скорботну вмирушість хмелевого пилку, забутого чорнохрестого цвинтаря за селом, джерела в дуплі осокара за річкою, куди вбрід жодна школярка не поспішила за ним, і світле натхнення юності перекипіло в божевільний листопад під кам'яним небом, у тиші змілілого озерця, де пацанва з мулу витягувала міднобоких карасів і вицупила знечая медянку, з якою, мов батіжком, хльоскаючи по гумових халявах, бігала лугом під захоплений гвалт вихователів, під горобинну пожежу обвислого гілля, під золотавий, тихіший від тиховоддя, димок, що застилав густі вруна за котовилами стерновищ...».

Перша тема тісно пов'язана з другою наскрізною темою *безповоротності часу*. А також страху перед часом, що відбирає найкращі коштовності, страху перед неможливістю повернення до світлоносного дитячо-природнього світу, цього власне жалю-квиління за збуванням часу-життя («куди схлинуло літепло часу...»; «куди поділася острогозька осінь...»; «куди поділися ревність і жаль...»; «куди поділися тижні...»). А звідси романтично-нездійсненне бажання повернення («раніш кожен виїзд у село обертався на свято») — в тепле лоно, в ложе природи, на «свято землі», в «літепло часу».

Жорстокий світ міста, по якому блукає герой, є джерелом неспокою, тривоги, туги. У покинутому світі природи — спокій, благодатний, милосердний, глибинно-сущий. У пошуках його втраченого раю — всі герої письменника. Світолад, який прагне передати у своїх картинах художник, потребує «лагідного спокою для роботи», постійної присутності первозданного світу («Ігор прикурив сигарету, при спалаху сірника на підвіконні признав картину: два білогривці нахильці п'ють воду, ріка проковтнула блакить, у прірві неба між лимонного на зламах хмаровиння молоде сонце сотається на вільних коней»). Наскрізним прийомом є споглядання, бачення. Основним констуктивним елементом

тексту стає пейзажна деталь, спрямова передусім на вираження ліричної цінності природнього світоладу. Водночас жіноча сутність у поетичному світі Пашковського також традиційно осмислена через метафізику вічного зла: «... головна риса Анни — робити зло; цікаво, на кого озлівши, злигалася з отим хлопчиною, Андрієм, здається, живка порода: може, розсипаним сухим волоссям обтирала находжені, пустельно засмаглі ноги, може, з потерпілими біду амазонками звабливо намовляла скіфських парубків гнати за Дон, може, пучками запалювала тривожні свічки в узголів'ї Мазепи, може, вік Анни — тисячолітня осінь, де чоловічі тіні млинкують змервленим листям над прірвою».

Спогади — це той дійсно єдиний рай, з якого ніхто не може вигнати героя Пашковського. Бездонна пам'ять, її невпинна занепокоєність, тривожне бродіння забутих спогадів стає основою безугавного словов'язання, що виливається у своєрідний стиль, важкодоступний міф, асоціюється з безкінечною просторовістю шляху, котрий вабить далечінню, але відштовхує важкопрохідністю. У цих спогадах — неприйняття міста з його божевіллями, котрі ловлять людину «білими халатами», з його самогубчими спонуками, з його безпритульністю. Місто в уяві письменника — самогубче для творчості. «Київ мені спохабив душу відразу, як я сюди приїхав, — пояснює Є.Пашковський свою нелюбов до міста.— ...На Києві висить прокляття. Я передчував це до Чорнобилю, а про теперішнє і говорити не випадає...Я можу писати про Київ і про свій досвід тут у будь-якому місті, але не в цьому епіцентрі непостійності. Найбільше це пов'язане, напевно, з відсутністю в аурі міста живого українського слова, яким ти живеш у своєму середовищі, але якого немає навколо тебе... Крім того я поважаю такі чоловічі розваги, як риболовля і полювання, чому завжди на заваді ставало це місто, де, здається, щодня мало щось відбутися, але вже відбулося, і надія на

майбутнє — всього лиш спроба захистити себе від пам'яті»⁸⁷. Отож, уже в першому своєму романі супроти *проклятого міста* Пашковський поставив «свято землі», підтвердивши таку традиційну для української літератури тему «справжності». Ця тема стає наскрізною у його подальшій творчості. Вона виростає з естетичної настанови очищення міського безпам'ятства, прищеплення пам'яті про свято, про загублений у місті рай вічно живого оновлення землі.

Окремою книгою вийшов у 1991 році роман Є.Пашковського «Вовча зоря». За задумом це була спроба народження романного об'єму з так званої «імпульсивної новелістики». Роман у новелах представляє світ розколотий на тисячі речей, настроїв, почувань, його цілісність повсякчас імпресіоністично руйнується. Незмиренність суперечностей представлена через амбівалентну природу речей. У сюжетній композиції роману новела «Вовча зоря» є символічним центром. Поряд з молитовною зорею, що здіймається над небом, зустрічаючи рибалок на світанку, отож поряд із зорею первозданного світу, а тому світлом надії і життя, з'являється смертоносне пекуче світіння штучного «цивілізованого» світу — «вовча зоря електрички». Апокаліптичне наближення цієї фатальної «вовчої зорі» (подібно до того, як наближається світло поїзда в темноті горобиної ночі) — основний мотив роману. Біблійна стилістика підсилює «урочистість» цього рокованого наближення:

«хто буде живий, той узрить безслав'я велике, багацько, сину, сатанинських спокус і гріх самовбивства самий лютий докатує село, всіма коростами палене, кволу судому буднів перетворює на епілепсію грізних проклять, спалахує змученим злотерпінням, і змагнічені ангели добра і зла зливаються єдиним байдужим полюсом, дух тікає від пульсу чобіт при мертвотному годиннику під оком апокаліптичної зорі...»

⁸⁷ Пашковський Є. «Є дві категорії людей, приречені на схиму...». С.6.

Природний «апокаліпсис» осмислений як довершений, дозрілий час. Кінець літа, початок праведної божої осені переростає в узагальнений образ пори осмислення, грядущої грандіозності часу спокути. Роману присутня наскрізна урочистість поминального «біблійного» мовлення:

«... пора й нам, братове, достойну, сріблом окуту, чару з молодою наливкою підняти в бронзовому світлі лип за неприкаяних і скорботних співвигнанців по недолі, за нас, без вини німих, пора стати лицем до грізних лляних одеж на західному видноколі і довіритись ясно-врочистому спокоюєві в дні перед листопадом-вогнепадом...».

Обрамлення оповідної структури урочистим словомовленням, трагедійною зливою слів, поетичною метафорикою, багаторазовим повторенням мотивів стилістично нагадує думу співця-лірника.

Природний світ у «Вовчій зорі» — це знову істинний світ, першосвіт, котрий ще зберігає сліди божественного «саява художності». Автор боготворить цю незіпсуту ще першотворчість, до неї молитовно повертаються його герої. Мотив повернення із абсурдного міського світу у світ природи, це повернення із грішного апокаліптичного світу людини у світ Бога:

«... ми повернулись, Господи, до псаломно пісенних очеретів, до вирію янголів від чорних пустель, дивно плачуть сліпі по володарях сліпих своїх, співають осанну видихові із колодязя прірви, відхрести себе, брате, від коронованих станцією голосів, що подібні на лиховість сича, дорогою додому нахились до гнучкості лободи на церквищі».

Шлях, який проходять герої роману, пролягає від «молитовної зорі» до вовчого світла електрички. Цей згубний, невідворотній шлях символізує шлях із родового природнього світу у цивілізаційний, це власне шлях самовигнанців з раю. Згубність такого життя представляють численні сюжетні історії: Галя, романтична мрія чоловіків, стає повією; Микола, переживши розлучення, тюрму, витверезники, лікарні, смертельно хворий, повертається додому, щоб померти; Сергій гине наглою смертю під колесами поїзда; Павло — божеволіє... Щось має цій

згубності, безвихідності життя протистояти. І це в Пашковського — пам'ять про втрачену просторову благодать. Тому пам'ять Галі «блискавкою» летить додому, «щоб роззирнутись і бачити: під березовим білоліссям коні дзеленькають залізними путами»; Андрій, обминаючи армійське безглуздя, живе надією спогаду і повернення: «перемовчу дві осені, згадуючи: десь перед ніччю світло іконно огніздилося в сільських хатах... десь немає обстеження роздумів, щоденної флюорограми, коли на екрані чужих очей світліє ріка»; Микола, загубившись у жорстокостях чужого повсякдення, бажає, як і всі герої, втраченої минулості: «сидячи на прикорені похиленої верби хотів писати друзям і їхніми спогадами будити в собі повернення, я є!, перламутрово закипали уявні слова, я є!».... На романтичному контрасті «тут» і «там», «тут» і «десь», «тепер» і «тоді» побудовані всі новели роману.

У творах Пашковського, як загалом в романі «Вовча зоря» — багато смерті. Тут відбувається також своєрідна естетизація вмирання, передана настроєм прощання, поминальної скорботи, метафорикою, яка, зокрема, твориться навколо образу свічки: «свічково тліли верхи ялиннику», «текуче полум'я хвиль свічково займалось», «сухі свічки відрожевілої любки», «обкоровані свічки беріз чорно тліли над грудням свіжих могил», «хлопцям чувся тріск свічкового полум'я на мерлинах», «рідкі ягоди на калині жевріють гнотами тільки-но задмуханих свіч»...

У «Вовчій зорі» Пашковський повністю позбувається діалогічного мовлення. У суцільному потоці вібрують різноманітні переживання, голоси, давній досвід, тисячі коливань болю, страждання, страху, подиву. Звучання твору підноситься до біблійно-метафізичної проблематичності. Історія проклятої людини, як загалом історія проклятого народу постає у світлі символічної біблійної притчевості.

Роман «Безодня»(1992) продовжує долю героїв «Свята» та «Вовчої зорі», отже можна говорити про прозовий цикл — трилогію. Останній твір

кульмінаційно вивершує переживання безпритульності, вона тут тотально акцентується. Всіх героїв об'єднує страх безпритульності у великому жорстокому місті. Це також страх перед соціумом, перед його руйнівними механізмами. Божевільня, що лише помножує «дбогтярну тугу» «білими халатами», є однією з найлицемірніших інституцій соціуму, де людське милосердя доведено до страшного блюзнірства, де відчувається абсолютна вбогість людини. Тут гине художник Ігор, самогубством покінчує «невсидючий», «блудний» Микола.

Пашковський знову вдається до знайомої нам контрастності: герой живе у двох вимірах — ідеальному, тобто у спогаді про благодатну пору дитинства і юності, що складає своєрідне імпресіоністичне виокремлення в дорогий йому світ природи, і реальному — цивілізаційному антисвіті, де втрачаються здорові інстинкти самозбереження, з'являється хворобливий потяг до смертеіснування, таємничий страх перед невідомим хаосом («страх явився танцівливою юрбою, котра волаючи похідних пісень і бубном гупаючи об лікоть, брела краєм вирубки, в одного за плечем бронзовіла сурма, в іншого з-за халяви визиркував прапорець, ватага кидалась плавом, на новому березі по-собачому обтрушувала загривки...»). Вся емоційно-смілова нервова напруга твориться на антитезі відкритого сподіваного простору і закритої в'язниці міста. «Клаустрофобія» почувань героя («... понад річкою всевишній солов'їний пульс і осторога бути пійманим на в'язки»), «біснувата розтривога» породжує неймовірно загострену чутливість до природнього ладу: « за довгим полем ріллі спалах крейдяного пагорба, над дорогою яструб п'є спокій очей лисиці, вклякнути й плакати, літо розгортається легше, ніж томик Ахматової...».

«Світ є пробудженням у спогади», — також наскрізний мотив роману «Безодня». Герой Пашковського переживає втрату минулого благодатного часу, перегукуючись у такий спосіб із Прустом, його

копітким колекціонуванням минулих настроїв, речей, картин. Потік пам'яті без опертя на закінченість, на ясність, на остаточність втіленого смислу є водночас переживанням страху «вмерлого часу». « Коли думав, що час вже мертвий, — пояснює Пашковський, — час оживав і ставав живішим, ніж був, але вже вдруге оживши, він ставав тягарем»⁸⁸. Тяглість стає дійсно безкінечно висловлюваною і невисловленою, звідси — відчуття неспроможності форми, що нагадує постмодерністську неоформленість.

В образній системі двох попередніх романів була повторена символіка «колодязя-прірви», «озера-безодні»: безодня з кришталевими водами окрай лісу зі своїх водяних товщ вигойдує пам'ять про те, що на місці прірви колись стояла красуня-церква і її проковтнув трус землі. Образ глибоченного озера з божим храмом на дні стає також знаком рідної «проклятої» землі. Тепер цей таємничий образ є центральним для третього роману. Пашковський поєднує образ апокаліптичної зорі із образом кінцесвітнього бездонного колодязя, що є алюзією на одне з пророцтв Іона Богослова: «І я бачив зорю, що спала із неба додолу. І їй даний був ключ від криниці безодньої...». Буттєво-сучасний смисл постчорнобильської України Пашковський метафорично осмислює як «ранок прогіркої звізди», в якому лунко відбивають «повільні секунди апокаліптичного годинника». Звідси — і поминальна скорбота і просторова німота, в якій довго, безголосо і тривожно «горять свічки». Від переживання завершальності Епохи, смертельної туги народжується розуміння мистецтва, яке мусить заговорити «багряним криком», мистецтва основою якого стає *тривога і страх*.

«Богопокинутість» українського світу буде тематично продовжена у романі «Осінь для ангела». Пашковський, повертаючись до теми страшного безчасся, утверджує абсолютну віру в те, що лише у такому

⁸⁸ Пашковський Є..»Є дві категорії людей, приречених на схиму...».С.4.

смертельному часі письменник народжується як духовна істота і воістину пізнає воскресіння із мертвих себе і свого народу:

«А я народжений в тілі року половини століття і просвітлений духом Дива, дотоді лишу коридори п'тьми і буду більше живий, ніж тепер, та й ви зі мною, молитвами заступлені, також воскреснете до життя»

Однак повернемося до образу водяного бездоння, що символічно завершує, на мій погляд, перший етап творчості Пашковського. Він з'являється у спогадах героїв у своїй нездоланній суперечності — як дзвін кришталевих джерел рідної землі і як тривожний подзвін потойбічного світу. За своєю символічною суттю — він може бути потрактований як «жіночий» образ. Адже вода — передусім один з найуніверсальніших материнських символів, її відроджуюча і поглинаюча сутність в романі Пашковського — цілком очевидна.

Озеро-безодня — символічний образ батьківщини, рідної землі. Його амбівалентність (чистота кришталевої води, джерело і страшна прірва, що проковтнула церкву) викликає любов і ненависть, радість і страх, а ще якусь «генетичну» тривогу. Міфологема рідної землі викликає асоціації із відношенням чоловіка до жінки: в «оволодінні» жінкою чоловік знищує себе як такого — в результаті жінка оволодіває чоловіком, «поглинаючи» і «руйнуючи» його; жінка народжує, але вона і прирікає на смерть того, хто народився. «З того дня, коли чоловік народжується, він починає вмирати. Цю істину і втілює Мати»,⁸⁹ — писала Сімона де Бовуар. Ця жіноча двоїстість («То спільниця, то ворог, вона постає як похмурий хаос, де вирує життя, і як саме життя, як потойбічний світ, якого вона прагне»⁹⁰) відповідно породжує і амбівалентність ставлення — як до Зла, яке обертається на Добро і навпаки («Через неї без упину здійснюють перехід від надії до краху, від ненависті до кохання, від добра до зла, від зла до

⁸⁹ Сімона де Бовуар. Друга стаття. У двох томах. Том 1. К., 1994. С.176.

⁹⁰ Там же. С.149.

добра»⁹¹). Трилогія Євгена Пашковського виконана під знаком цього жіночого образу (безодня символізує материнський морок, в якому страшна смерть воскрешає, а тому священна) і за пафосом своїм є інфантильно-чоловічим мовленням, з його тугою за минулою благодаттю, бажанням сну-спокою, бажанням злитися з землею, з її вічним святом. Неорганічна матерія, як писав Ніцше, це і є материнське лоно, а тому вивільнитися від життя (у даному разі від міста з його ритмом, власне аритмією, діяльністю) означає знову стати істинним, завершитися, і той, хто це збагнув вважав би за справжнє свято повернутися до первозданного стану нечутливого праху. А тому така естетизація смерті, несамопитий виклик життю у самогубчому акті, ненависть до життя як недоречної жорстокої дії. Мотиви безсилля та безпритульності.

У подальшій творчості утверджується власне чоловічо-доросла тематика сили і впевненості. Вона народжується загалом з романтичного світогляду: поряд з абсолютною недовірою до майбутнього, видимою даремністю людської суєтності у творчості Пашковського присутня абсолютна віра в «недаремність слова». Якщо ця творчість народжена зі страху, то це також страх не за себе, « а за тих, що німо постали з пороху й німо повертаються туди ж без жодної надії на Слово»(Є.Пашковський). Так власне в романтичному сенсі поета-пророка знімається «прокляття» з народу, йому німому і безпам'ятному він повертає Слово. Шевченкове возвеличення «малих отих рабів німих» тут зримо присутнє разом із біблійною етикою праведності і величі. До речі, символічно своє покликання і призначення як письменника Пашковський втілив в останньому творі під назвою «Щоденний жезл». Він присвячений темі особистісній, самосмислюючій, а саме це тема про власне призначення, як про призначення письменника в «чорнобильському» світі. Тема знову представлена у біблійно-притчевій символіці і продовжує традиційну

⁹¹ Там же. С.149.

«франківську» тему, втілену «Мойсеєм». Мойсей, щоб надихнути «кочовисько ледаче» (І.Франко) на перемогу над ворогом під час битви невтомно тримає жезл у руках: доки він його тримає над головою, народ вірить у перемогу і перемагає, як тільки він його опускає, людність занепадає духом і гине. Такий «фалоцентричний», власне чоловічий символ яскраво репрезентує Пашковського в образі цього потрактованого Мойсея з піднятим жезлом у руці, що втілює переконливість і міць. Отож «щоденним жезлом» письменник мислить власну творчість, чий дух призначається для цивілізованого «несвіту» як пробуджуюча і надихаюча сила. Тому тема дитинної природної беззахисності перед жорстоким цивілізованим (дорослим !) світом поєднується з *темою сили*, започаткованої у романтичній метафорі поета-пророка.

«Щоденний жезл» — це не лише роман. Подібно до того, як Пашковський у попередніх творах остаточно поламав сюжет, перетворивши романну структуру на безкінечний епос пам'яті (правда, зберігши при цьому традиційне поняття про героїв твору), то тут він деформував саму суто художню специфіку через тотальну прямолінійність та публіцистичність. «Щоденний жезл» поєднує есеїзм та проповідь. Виходячи з подібної до свого «побратима»-письменника В.Медведя позиції, Пашковський вважає, що людству потрібен «якщо не вогонь, то суворя новітня євангелізація». Його проповідь «Щоденний жезл» пронизана пафосом нового застерігаючого слова.

« Я з радістю зараховую себе до «дикунів і людей безкультурних», тих, які живуть, як народ і є народом», — говорить Євген Пашковський. Із цієї позиції він критикує світ передусім за вибір антитрадиційності, за схиляння перед цивілізаційністю, що знищує «реліктові етноси і їх культури». Перевагу «живого існування» над «закультуреним» він бачить в тому, що перше «рятує інстинктом, а друге згублює невірою...». Україну, яка зберігає ще таке «живе існування», може врятувати лише

традиція і самодостатність. Однак, на думку письменника, та «ліберально-демократична парадигма», куди втягнув цивілізований світ Україну, при цьому сповідуючи абсолютну байдужість до конкретного людського життя, веде її до страшного Шевченківського пророцтва «погинеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі». Явивши очевидні картини дегенерації людини, світ, на думку письменника, показав наочно, як людина втрачає кращі природні риси в умовах «комфортабельної цивілізаційності», як людство позбувається чуттєвості, співчуття і любові. Політичну демократію (як власне модний світовий міф) за міру її блюзнірства щодо людини автор «Щоденного жезла» вважає більшим фашизмом, ніж всі попередні фашистські режими: «жорстокість ситих лютіша від жорстокості сильних». Пророцтво Пашковського, адресоване світу та Україні, застерігає у спільності апокаліптичної долі всіх і вся: полинова зірка впала не лише на українську землю, вона впала на весь світ («ви тут, ви в одній ланцюговій реакції з нами... звикайте: скажене кнуряче рило, розриваючи мерзлий ґрунт, як жолудя за жолудем, чавкає хату за хатою. Кожен думає, що обмине його, та нема спасу... тож коли прийде по ваші душі чорнобильський джихад, втіштеся, що це одна віддяка за чотири лиха...»).

«Щоденний жезл» в окремих своїх монологів — як «громове послання» з його ненавидячим і пристрасним словом «вбивчої мсти» нагадує мені інвективу Івана Вишенського, послану єпископам, які відмовилися від православної віри. У свій час цей «документ» 17 століття Іван Франко назве «могучим маніфестом талановитої, незалежної особистості, гордої своєю правотою і своїм почуттям душевної солідарності з масами рідного народу». Воістину, що в літературі все повторюється, як в дійсності, як в самій історії. Сьогодні у своєму вбивчому тексті (тут слово — дійсно меч, що повинен зняти вражі голови) Пашковський картає всіх, хто відступився від національної

традиції, православної віри, від свого народу. Так, наприклад, символічно ганьбиться «карнавальна доба», що пройшла під знаком деструкції:

«Доба, поіменована абсурдною, знадлива для любителів повистьобуватись, покрасуватись, добігає скону, заповівши наступному століттю випробувати, чого ж варті стьоби і красування за античної можливості посерйозніти на очах глядачів, бо з тієї сцени немає втеч, між публіку, в маси, загубитися до фіналу; вже в головному потягові демократії, загубитись, стоятиме предтеча відповідальності, від акторів запрагнуть вчинку: ви відали, що творили, плювали в заповідану манну, продавали дари з яєшнею, скорботнійте, плачте!»

А загалом пристрасно розвінчується *ліберально-демократична цивілізаційність* з її тотальною руйнацією органічного національного буття.

З роману «Щоденний жезл» постає символічний образ мисливця: з його прямим значенням — звіролова, котрий з улюбленим псом і єдиним другом-співбесідником блукає полями, сповідаючись у великому і малому, або женеться в азарті за здобиччю, і письменника, цього власне «мисливця за життєвим матеріалом», котрий «став жертвою його хижності». Цей життєвий матеріал примусив письменника кричати про «обікраденість» і про «землю крові» не стільки з бажання помсти, як з прагнення позбутися тупої мовчанки вмираючого проклятого краю. Це голос чоловіка, який відчув, що його позбавили власного органічного життя («якби не комунія, не совдепія, ти б, може, нині випасав там коней за прадідівським звичаєм»), який знає, що «був поставлений княжити», але в нього забрали князівство... Звідси народжується осанна мсті, неминучій розплаті, справедливому Божому Суду.

Свою творчість Є.Пашковський осмислює в ідеалах жертвовності: він є той, хто поклав своє серце, життя і кров «на боротьбу з лібералами, еретиками, реформацією як початком вселюдської зараженості». Азарт мисливця напередодні полювання трансформується в азарт мисливця-

письменника, що *полює на час*, втримуючи в слові ідеали традиції і самодостатності. Цей «крик про обікраденість і землю крові» разом з мріями «про святу інквізиційну можливість», разом з вірою, що «погибельне має згинуть», а «Бог змете нечестивців, як смердінь труп'ятини, як сморід блюзнірства, як смердоту над відстойниками — принесе меч...», разом з надією, що найближчий собор поставить питання про «новітню євангелізацію» українських споганених теренів, де «видебілення голодом, радіація і непокараність совдепу» «замінила триєдинство Отця і Сина і Святого Духа» — складає образ письменника, названого «вірусом», письменника, який бере на себе національний обов'язок «знищити хворобливість подій, конкретного скотства, конкретного відступництва, конкретного блюзнірства, конкретного свинорилля», який в такий спосіб ставить проблему нової літературної мови, а саме «вплетення в мову іншого коду, іншої сили», щоб «вдихнути мужність в серця і вирівняти горбатих»... Тема *національної чоловічої сили* у «Щоденному жезлі» набуває такої вулканічної пристрасті, якої дійсно ще не знала українська література. У цьому романі Пашковський абсолютно переконаний у власній обраності, в істинності свого Слова, в неминучій для лживих пророків розплаті.

Роздум п'ятнадцятий.

Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка.

“Лихо, котре спіткало нас, походить не від світу,
в котрому ми живемо, воно в нашій
душі”.

Сенека.

1997 рік приніс визнання прозаїку нового покоління — Олесю Ульяненку: він став лауреатом Малої Шевченківської премії. Одним

із перших серед вісімдесятників, межової генерації, повсталі в умовах тоталітарної епохи і новонародженої держави. За плечима письменника — пережите пекло на батьківщині і нелегкий шлях до Києва: божевільня, голодні і безпритульні дні, хвороби, бомжування на вулицях байдужої столиці, а потім перші твори, прочитані в колі столичної еліти і визнання у “завойованому” місті. В’ячеслав Медвідь та Євген Пашковський не лише впливали на формування прозового стилю О.Ульяненка, але й перші визнали його як письменника. Недаремно виникає спорідненість мотивів, настроїв, стильової манери, особливо з творами Євгена Пашковського .

У 1995 році В.Медвідь видає антологію сучасної української прози, що маніфестувала себе опозиційно до карнавальних, постмодерних стилізацій, тобто як *конструктивна міфологічність*. Серед десяти нових українських прозаїків був предсталений і О.Ульяненко. Того ж року була видана перша книга письменника “Зимова повість”.

“Зимова повість” стала своєрідним підсумком “революційної” юності прозаїка. Вона започаткувала таку характерну для О.Ульяненка химерно-похмуру картину світу. На тлі “білої безмежі”, монотонно застиглому світу-снігопаду, на тлі мертвотно безкрайого і безглузлого міста вештається неприкаяна чорна постать озлобленого чоловіка. Колишній терорист, що займався улаштуванням держави, вкрай зневірений у всіляких патріотичних ідеях, повертається із в’язниці до міста, щоб “безглуздо і героїчно загинути”. Незалежна держава з її насильницьким змістом позбавляє героя “Зимової повісті” останніх ілюзій: національна революція повторює давно вторований шлях всіх світових революцій, винісши на політичний “олімп” нікчому-Генерала, патологічного онаніста, недолугого поета, жалюгідного “свинопаса”, що, втоляючи свої психопатологічні

комплекси, стає головним конструктором “поліційної держави”. Ідея **виродження** в образі диктатора-патріота (“маленьке створіння з одвислими вусами”, “куценькими ручками”, з “мініатюрним личиком ліліпута”) — одна з улюблених ідей також і в наступних творах Ульяненка.

Колишній терорист, що убивав задля романтичної ідеї державної незалежності, спостерігає її моторошну реальність. Державою править його колишній соратник, вчорашній студент, тепер Генерал, що наказує стріляти в непокірних студентів. Романтика боротьби за свободу скінчилася диктатурою. Помилуваний диктатором в'язень намагається збагнути, звідки взялася в колишній недолугій людині ця пристрасть до насильства: “Він думав про те, скільки знав Генерала. Напевне, ще тоді, коли той не був Генералом, а лише ловив кожне сказане більш-менш розумне слово, пхався по тусовках, зазірав у рота і кишені іноземцям, писав недолугі вірші, трактати по переворотам, а трохи пізніше по ресторанах гвалтував кельнерш. Але щось за цим стояло. Можливо, тінь того, що є зараз. Швидше так. І не треба взагалі мати в голові ні Бога, ні чорта, щоб не вгадати, чим це скінчиться.”

Держава, якою править Генерал, це — держава смерті і насильства. Передчуття власної загибелі, загибелі Генерала, всього міста багатократно повторюється в романі, нагнітаючи безвихідь. Мотивацію фатальної неминучості створюють “негативні” деталі і картини: студенти валяються по підвір'ю “зламаними ляльками”, “охорона в розхристаних мундирах” стягає трупи, безкінечно тягнуться похоронні процесії, мізерні люди, маленькі чорні комахи, “яких ось-ось накриє густа попона снігу”, жінка з кривавою плямою нафарбованих вуст... Семантика **крокуючої смерті** підсилюється наскрізною кровавою метафорою, “червоним

снігом” індивідуальних візій: “Вітер кидав ошмаття брудно-червоної хуги, і тільки в чорні прошарки ночі Генерал бачив, як пес натужно задирає пісок догори; перевів погляд, глянув на відрубану голову з роздряпанним ротом, далі на Ката, й удар наростаючого бурану покрив його хурделицею”.

“Зимова повість” є відчуттям світу, в якому неможливі ідеали, історія цього світу є послідовне втрачення ідеалізму. Наказ диктатора відновлювати церкви і повернути людям Бога для героя є ганебною оманною у формі державної релігії. Найбільшою оманною виступає омріяна у романтичних віках незалежна держава, а в дійсності реальний історичний абсурд, в якому чоловіцтво замкнуте на помсті та безсиллі, проводячи споконвічні родові міжусобні війни, продаючи жінок у рабство. Нація, дешева повія, безвольна і стадна юрба, мініатюрним віддзеркаленням якої постає Генерал, викликає в героя презирство, її огидний образ пояснює той нігілістичний бунт чоловіка проти свого патріотичного світогляду, що привів його у політику, “у таке лайно, як улаштування держави”.

Отже, перший прозовий твір Ульяненка постає на ґрунті історичного песимізму, що є явищем симптоматичним у сучасній літературі. Звучить парадоксально: приреченість і крах історичної національної людини осмислюється у час державотворення, власне час досягнутого національного сподівання. Очевидно, що вичерпаність історичного (колоніального) шляху має вивести письменника в простір іншої вселюдської мови. Вичерпаність, викінчення епохи породжує космічну зневіру, голосом якої говорить вся проза Ульяненка.

Автор “Зимової повісті” **національну** людину осмислює через архетип абсолютної жертвності: віками жертвуючи собою ради вільної держави, вона зрікалася власного буття — на вітальну

користь торжествуючої нікчемності. Роман закінчується сумною іронією в сторону національно-державницького героїзму: “Держава і незалежність, будь колись вона вільною, ніколи не втратить своєї свободи — ця держава відвоює її в доблесній офірі, покладе на олтар тисячі жертв, мільярди світлих громадян, достойних вільної, у повному розумінні цього слова, держави; щоби потому країною правили нікчеми. Так було. Але кінцем сторіччя ми не вирішимо: бути чи не бути — відвічне питання. На гною росте пшениця. Нова парость. Але пшениця. Гною, ми з тобою.”

Наскрізним образом художнього світу О.Ульяненка є образ мудрого і упослідженого Жида, який, починаючи із “Зимової повісті”, формує визначальний іронічно-надмірний інтелектуальний пафос. Саме цей герой виступає дзеркалом навколишньої недоцільності людини. Жид із своєю громадською невизначеністю так само гнаний і непотрібний у “незалежній країні” як герой-патріот, котрий воював за державу. За цією логікою знецінюється зміст національного патріотизму: “Як на мене, то краще померти триклятим жидом, аніж бути справжнім патріотом і загинути в ім’я того, чия назва — ніщо”. Сучасні О.Ульяненку політичні реалії досить виразно простежуються за символікою його образів. Звучить наскрізний цинізм стосовно національного романтизму і його сподівань: проголошення державної незалежності не є тим надійним шляхом, до якого прямувала українська людина, опинившись перед створеною нею глибинною порожнечою. Довгостолітня стома разом з відчуттям ніколи раніше не знаної спустошеності (недаремно головний герой “Зимової повісті” ностальгійно згадує дідове осмислене життя з революційними надіями, переховуваннями, забороненими книжками, навіть, божевільнями) формує загальну похмуру тональність роману. “Эх, куда бежать?... Куда бежать... страна вечных дураков и

поэтов...», — навздогін утікачам із божевільні Лорду та Лопаті летітимуть слова іронічного інтелектуала-жида Бушгольца з нового роману «Сталінка». Символічна модель національного новонародженого державного світу «Зимової повісті» — диктаторський режим. Ця реальна держава, а не ідеальна, вимріяна у довговічному рабстві, в дійсності спонукає людину до глибоких страждань, оскільки є втіленням пережитої історичної омани, «правда» якої не може претендувати на позачасові істини. Абсурдна країна, абсурдна столиця Ульяненка втратила буття у вічності, а тому мусять загинути. Закономірно що у його тексті патріотична свідомість перероджується у **терористичну**.

Поведінка героя-терориста (вбивством покарати зло), спрямована на вистеження Генерала-диктатора, є така ж абсурдна, як і життя у місті. Знаючи, що вбивши Іуду, не зробиш із нього праведника, герой Ульяненка таки іде вбивати Іуду. Насильство, що панує у місті, панує і в душі самого героя, робить його одержимим ідеєю помсти. Індивідуальна смерть стає насущою осмисленою необхідністю: « його загнуто в цей велетенський кам'яний мішок, і єдине, чим може зарадити собі нормальна людина — це втекти; але втікають ті, що здаються, які ні на що не здатні. А йому лишається — померти. Для нього це і є необхідністю, яка не потребувала доказів, самозречень, запевнень». Отож, головний герой «Зимової повісті» перебуває в некрофілічному просторі —розтягнутого на певний час (до акту помсти) **смертеочікування**. Різного роду химеричні картини, деталі та образи підсилюють фатальні мотиви роману: циганка розкладає колоду карт на снігу, прочитуючи з них смерть; чоловік з

обличчя коханої жінки зчитує зловісне видіння (« А потім його гойднуло теплою хвилею, пронесло перед зором довгі ряди будинків,

вікон, парканів, скупало у білому лататті, що обкидало річку, витягувався мокрим тілом, деручись на човен, а на дні лежало чиесь розпростерте тіло, і він падав на нього, колисався човен, плакучі верби стьобали голу, попечену травневим сонцем спину, далі — на дні човна здригається дівчина, ноги її по щиколотки в багні, і темними зірками на днищі світяться плями крові»); снігова хуртовина замітає криваві сліди... Блукаючи в чорному лабіринті головного героя, здається, що той на своєму шляху до смерті тягне за собою все живе, тягне ціле місто.

«Життя — довге сновидіння», — говорив Шопенгауер. В сучасній українській літературі таке відчуття життя як сну, марення, безкінечного сніва пам'яті майстерно виразив Є.Пашковський. В.Медвідь у вступній статті до «Антології сучасної прози» поетику марень і сновидінь пам'яті проголосить новою естетикою, що виводить українського літератора за межі традиційного історизму. Аналізуючи естетичні уроки свого покоління він, зокрема, виділяв **нову філософічність**, покликану індивідуальною міфологією марення:

«Підсвідомі марення стають за арену, де твориться інакша історія і гартується інакша людина... Митець, бодай підсвідомо, зізнається у немочі осягнути подієво-мисленну перевантаженість цього «осяйного» й трагічного віку, що вже доходить скону... Теперішнє становище усутужнюється «триєдиністю» мистецького прямування на протигагу колишній, можливо, «дво-роз'єдиненості»: традиційність текстового помислу на людину, що прагне виборсатися з намари збожеволеності; порив до світової стилістики з її біблейськими домаганнями; та «європейська» стомлена школа, що мляво заміфологізовує найдрібніший життєвий плин... Чітка ідеологічна «дво-роз'-єдиненість»... заступається в новому часі аполітичністю звільненого тексту,

який щодалі й щобільше почувається «вигнанцем у рай»⁹².

”Всі ми хворі на пам’ять”, — скаже один з героїв “Зимової повісті”. Однак сниво Ульяненка, на відміну від Пашковського і Медвідя, закорінене в національному нігілізмі, воно не визнає ніяких ідеалів, свідомо перетворюючи реальну сучасність у страшне біблійне пророцтво кінцесвітнього безчасся, руйнуючи всяку історичну ілюзію про незалежність і свободу.

Уже в першій своїй книзі О.Ульяненко започаткував символічну для його подальшої поетики опозицію *язичництва* як прокляту національну безбожність і *християнства* як неспадкованої віками істини. Тому містичні візії “Зимової повісті” поетично виражають цю наскрізну для творчості письменника символічність: “Його розбудили тонкі та кістляві пальці, пробуркали, повели до вікна; віконна рама падала хрестом між перенісся, а до замусоленої шибки прикипала дрібненька кулька сонця; далі кулька похилилася ліворуч, покотилася небосхилом, з шипінням кудись відійшла — простягався білий день — і враз сонце загорілося в зеніті яскравою зорею”. Давній міфічний образ — біла птаха Гамаюн — символ високоносної надії— махає раз по раз крилом у песимістичних картинах роману, що власне є надією на новітню християнізацію “проклятого” краю.

Завдяки містичним маренням проза Ульяненка досягає живописної поетичності. Загалом у текст із його “брудним”, “земляним” змістом блискавично вривається поезія із своїм “світлим”, “білим” змістом, що вмотивовує на художньому рівні міфологічний смисл. Письменник недаремно вважає, що поезія — божественна за своїм походженням (“вона падає на людину

⁹² Антологія сучасної прози. Десять українських прозаїків. К., 1995. С.5-6.

відразу, стовпом, це — музика”), проза ж — “може бути і від нечистого”, “бо це — земля”. В одному часі, як стверджує автор, писалися його наступні твори — “Богемна рапсодія”(1994) та “Сталінка”(1995). Переважаюча “поетичність” першого та домінуюча “прозаїчність” другого, очевидно, створювала в авторській свідомості своєрідну естетичну рівновагу при написанні цих романів. Однак, беручи до уваги всю прозу Ульяненка, можна було б визнати, що ця містична “земля” таки поглинула її поодиноке світло, недаремно творчість письменника співвідносять з російською “чорнушною” прозою 80-х (Петрушевська, Орлов, Токарева)⁹³.

Деякий час О.Ульяненко жив на Сталінці — в Московському районі міста Києва, як він згодом скаже, в цій оселі “маргиналів і гегемонів”. Це послужило матеріалом до написання роману із подвійним смислом (за “логікою” символу будується загалом художнє мислення прозаїка): з одного боку, твір про соціальне дно, злочинців, суспільних покидьків та босоту 80-х рр., з іншого — релігійний твір, покладений на матрицю біблійного міфу про ніневійського пророка Йону. Темний соціальний смисл виражає неонатуралістична стилістика; духовний, релігійний смисл обумовлює містично-символічну перспективу, що загалом підпорядковує собі так званий соціальний зміст, вимальовуючи основну пафосну спрямованість творчості письменника — *виборювання християнського світла у язичницькому “царстві зла”*. О.Ульяненко загалом повторює традиційний містицизм із домінуючим живописанням зла, негації, насильства. У Гоголя, наприклад, язичницька гріховність сильніша і красномовніша від християнської святині. Переважаюча чорнота також у світі Т.Осьмачки та В.Стефаника. Що цікаво— всім цим письменникам

⁹³ Див. Плерома, Мала українська енциклопедія актуальної літератури., 1998, №3.С.111.

загрожувала витворена творчістю містична чорнота . “Кожна річ, яку я пишу, — відзначав В.Стефаник, — граничить з божевіллям”. Божевільний світ з’явився у творчості Осьмачки і, можливо, невидимо впливав на його долю. Гоголь боявся власної творчості, як, здавалося йому, через свій негативний, темний смисл вона може викликати революцію; наслідком цього страху , можливо, постала й фанатична релігійність письменника. Звідси йшла думка про спасіння християнської душі від язичницького варварства — як головна духовна проблема малороса Гоголя. О.Ульяненко іде подібним шляхом, піднімаючи у своїй творчості цю “гоголівську” внутрішню проблематику.

У символічних візіях і містичних картинах “Сталінка” розгортає кінцесвітний сюжет загибелі “язичницької” божевільної епохи. Неонатуралістичне моделювання художнього світу подає історію біологічного виродження українського роду Піскурів-Піскарьових. Три покоління помножують патологію звиродніння. Патріарх роду — енкаведист-сталінець з неприхованою насолодою згадує свою причетність до насильства і смерті (“... да-да — а я в галіфе, тьху, не те зара время, отоді було... А ти бац з ліворвера, шматки черепа з мозгамі по стінах, а він падаллю на цемент, якраз у рівчак, де кров стікає... І не людина вже... та й не був... падло.”). Назва роману несе символічний смисл деградованого національного буття із духом сталінщини, що деформує рід, родину, людський світ до потворної злоби і звірячої жорстокості. Інші представники роду є “гідним” продовженням патріарха, закономірно відтворюючись в некрофілічних нащадках, позбавлених Духу. Вони всі прямують в Ульяненка одним шляхом — шляхом безуму. Божевілля поглинає людину у своєму страшному пеклі. Ніби хробак залазить у алкогольну свідомість Михайла, невидимий родовий біс

переслідує його лютим ревищем діда, голосами вождів народу, страхіттями і гріхами історичного роду. Жахіття роздирають його свідомість зсередини, доводять містичну причетність до всього злодіяного. “Їсть мене, Маша, щось ізсередини”, — говорить він своїй дружині. Вогонь безуму несподівано вибухає і в жіночій свідомості (“... а то несподівано проймало її нестримне бажання затопити комусь у пику або зняти вереск на всенький квартал, і вона наче б забула скільки їй років, — усе мацала там, де за давньої пам’яті були у неї дівочі кіски”). Материнство тут — темне, неповноцінне, гидке, його символізує недотямкуватий виродок, ідіот Сьо-Сьо, що в нестямному пориві до насильства задушить свою бабусю.

“Некрофілічному” стану суспільства відповідає розклад навколишнього світу. Ульяненко безкінечно нагромаджує деталі тліну та смерті. “Смердота”, щурі, рої мух над контейнерами смітників, таргани, брудкі сірі будинки підсилюють моторошні картини знелюднення людини. На тлі розкладаючої тілесності міста образ Марії Піскурихи (ім’я Марії — невипадкове, воно в повному антагонізмі до богородного імені) — це вираження матері божевільного світу: роздираючи гнійні, сифілітичні виразки на ногах, “деручи горлянку до навіженого вереску “Ой-ой-ой, лишенько... голівонька моя... Голівонька моя... Хробаки поїдом їдять”, іде вона у нічну темряву міста, ведучи за собою своє страшне творіння — жахливо-потворного Сьо-Сьо. Пекельне, моторошне “у-у-у-у-у-у” ідіота постає звуковим кінцесвітнім орнаментом божевільної Сталінки.

У злиднях і нечистотах Сталінки шукає “праздніка для душі” останній з роду Піскурів — Горік. Своє місце він знаходить у босяцьких бригадах, у злочинному царстві, що має свого коронованого патріарха — “старого вурку”, колишнього зека-

рецидивіста Нікандрича. Нечестиве та гріховне міське дно з поганським блудом, садистськими містеріями представлене кривавими оргіями босяцько-парубоцької Сталінки. Культивованим насильством освячені перші спроби вбивства у так званих “войнухах”. Зловіщі експресивні картини мають виразити кровожерний світ: небо палахкотить червоними загравами, котить чорноту, місто — «наче хто підпалив з-під низу», голодна кітна сука хлебче криваву воду, у брудній калюжі людський труп з роздертим ротом, небо реве військовим винищувачем... Це світ — із передчуттям Великої Війни.

Передчуття смертельної безодні та безвиході до краю насичене в романі. Відсутність духу, духовна порожнеча бродить тілами героїв. Горік, чи то звір, чи то людина, (недаремно прізвисько — Вовк), «кришучи емаль на губах», вигукує на чорне громаддя будинків. Всі герої «темного» світу Ульяненка пройняті страшним відчаєм, онтологічним жахом перед «подуvom могили» — кінечною несмисловістю життя. Тому «нудить нудом» Горік, нудять нудом його бригадні братчики в передчутті осіннього смертельного часу.

О.Ульяненко — письменник-урбаніст, тема його творчості — апокаліптичне місто. Він, подібно Пашковському, продовжує тему В.Підмогильного. Але це продовження не несе в собі жодних ілюзій. Місто початку століття постало у творчості Підмогильного з характерними елементами розкладу, воно нагадувало “розпусну черву”, “важке болото”, ненажерливе хтивє створіння, із натуралістичним дном, від якого смердить “покидьками, випарами блювоти, розлитим вином, перегноєм тіл”. Один з героїв “Міста” Підмогильного — філософствующий поет — пророкує людству кінцесвітне безумство. Однак тут апокаліптичні мотиви приглушені переможним шляхом селяка Степана Радченка на завоювання міста.

У кінці роману головний герой, посилаючи міському пейзажу свій "зачудований поцілунок", відчуває себе перед величчю підкореної міської стихії завойовником-переможцем. Він, визнаний український письменник, розпочне свою "повість про людей". Весь роман Підмогильного парадоксально звернений до цього бажаного майбутнього.

Автобіографічні факти автора "Сталінки" спонукають до проведення аналогії. Ульяненко також вирушає на "завоювання" столиці. Завойовницький мотив час від часу проривається у його творах. Завоювання так само подорожує разом із насильством, яке, тут, правда, набуває домінуючого значення. Очевидно, що свідомо О. Ульяненко піддає сучасному перепрочитанню останню життєствердну нотку "Міста" Підмогильного: мрію героя-письменника написати повість про людей. "Все життя я думаю написати книгу про людей.— пояснює О. Ульяненко перед подачею уривка зі "Сталінки" в антологію сучасної прози. — Проте неможливо написати про це, зневірившись у людині." Мотив божевільного майбутнього В. Підмогильного О. Ульяненко перетворює у сучасну тему **крокуючого безумства**. Картина світу, виписана автором "Сталінки", створена не лише настроєм зневіри у людину, але і зневіри у народ, цю, за його словами, "невдалу, а то й божевільну до тотальності мімікрію".⁹⁴ Через те апокаліптична візія одного з героїв роману Підмогильного власне в Ульяненка стає тотально присутньою на всій площині "Сталінки", авторською візією.

Р. Харчук, аналізуючи роман О. Ульяненка, писатиме: "Сюжет "Сталінки" — це подієвість душі". Дійсно із зовнішньо подієвого роману виростає внутрішня драма одного єдиного героя. Містична символізація романної реальності ("його чорний кінь з обірваною

гривою, що навстріч білому летить”) побудована на зіткненні двох персонажів, котрі уособлюють дві основи буття — темну і світлу. Одна частина твору (значно більша) представляє бездуховний поступ Горіка, інша — просвітлену ходу Лорда-Йони. Йонин шлях лежить назустріч Горіку, темрява Горікової душі блукає в пошуках світлої Йониної сутності. У такий спосіб закодовується в романі пізнання істинного: “Хто жив у темряві, той бачив світло.” Йона-Горік, отож, задуманий автором для вираження людської дволикості.

Першу символічну єдність темного і світлого мотивуватиме мікросюжет, пов'язаний з історією Лорда та Лопати. Лорд, втікаючи з божевільні, тягне за собою збожеволілого вбивцю, їх зв'язує якась притягальна містична сила. Коли в дорозі Лопата помирає, Лорд переживає глобальну самотність і порожнечу. Іменуючи себе по-новому — Йоною— він зачинає новий сюжет, рухаючись до нечестивого міста, назустріч — Горіку. У романній розв'язці Горік прийде сповідатися до Йони. Видиво, в якому згори Йона спостерігає страшну насильницьку смерть Горіка, символізує і завершення Йониного шляху. Людина — це гріх, говорив Лопата, гріх у людині, гріх виходить з неї. Горік є втіленням темноти, людського гріха, проти якого повстає праведність Йони. За романною логікою шлях героя має вивершитись очищенням, спокутою, світлом у темряві. Однак “Сталінка” залишає пророка Йону невіруючим чи, навіть, байдужим до покаяння грішного міста (“”У вікні баба, і вона молиться” — сказала жінка, мов видихаючи. “Не вигадуй” , — кинув недбало Йона і перевернувся на спину; подумав: уже осінь — слава Богу, не зима.”). Цей останній мотив роману нагадує біблійну легенду про місіонера-

⁹⁴ Цит. за: Антологія сучасної прози. Десять українських прозаїків. К., 1995. С.150.

пророка, котрий віщував нечестивій язичницькій Ніневії страшну загибель, але в душі не прагнув її покаяння і прощення. Хоча в ліричній сповіді неодноразово звучить засторога від зневіри: “І ця країна зі сліпнями замість вікон назавжди покине катувати моє нутро і вернеться в мене вже, коли золотом умиють коси руки мої тобі... І ти, Йона, кохатимеш, а не в чеканні коротка смерть, довга смерть...”

Ця країна поверне замість вікон пучки свіжих айстр, тугих свіжих айстр, бо треба вірити, бо треба любити, бо треба загубити геть у собі слово “надія”, щоб його не було зовсім”.

Релігійна передісторія автора (Ульяненко, ще невідомий нікому “завойовник” столиці, певний час жив серед монахів у Києво-Печерській лаврі), а також реалії кінця 80-х рр., з яких творилися містичні візії, тобто епоха закінчення “безбожної” есесерівської епохи і перших суспільних навернень до Бога, — сприяли символічному дуалізму “Сталінки” — на визначення боротьби християнства і поганства. Свій задум автор пояснює, виходячи із цього епохального смислу: “Зміст роману пронизаний єдиним символом: чорне сонце поганства заходить, ламаючи кістки, розриваючи м’ясо, пронизуючи повітря променями трупного смороду, але сходить сонце християнства — воно зійде”. Вивершення поганського злочасся передає нагнітаюча важкота, сповнені внутрішньої тривоги пейзажі, тяжкі передчуття, поступи страху та відчаю: відлітають птахи, їх політ гнітючий, камінний, нервовий, птахи ніби тягнуть за собою непосильну ношу, тяжко перекидають крилами, ламають тишу, зирять “чорними голками очей”, свердлять “туге повітря”, ватаг чогось кидається сторчголів понад високовольтними стовпами; страшне сонце налазить на місто “великим червоним оком”, обпікає землю “пекучим багряним листом”, погрожує смертельною спекою — пейзаж нагадує біблійну Ніневію. Картини скону Епохи

оформляються у живописні марення :“... темінь ллється чорнилом, сипле градом дощ над дахами, починається вітер, — море реве, викидає хвилі, ковтаючи смугу за смугою похололу рінь із мертвими водорослями, змітає дохлу рибу; в потемках, синіх потемках він уловлює гуркіт... Упало чорне сонце, за ним за вікнами горобці, тінь приймає руки, падають горобці, із сонцем падають; підступає розруха: дикий свист наступа зі сходу, розпанахуючи повітря, вибиваючи “та-та-та-та-бам-бам-бам-та-та-м-м-м-м” ритмом залізних вагонів, роз’їдаючи холодом плоть, усмоктуючи тіло — нужденне і змучене — у якесть драговиння. Падало сонце. Чорне сонце.”

Загалом християнізація світу в сучасній українській літературі набирає сворієдної тенденції, і навіть симптомів нового авторитаризму. У творчості Олесь Ульяненко це особливо помітно. Опозиція між християнською та юдаїстичною свідомістю, християнською та мусульманською є також своєрідними модифікаціями боротьби “світлого-темного”. У бригадних босяцьких “війнах” столичного міста перемагає нехрист Султан: одрубані голови “соратників” Горіка символізуватимуть перемогу кровожерного насильства і злочину. Однак Йона виведе невольників-християн із мусульманської темряви Халяма та Нуріма. Попереду, на хиткому плоту, виспівуючи псалми, Йона вестиме ватагу назустріч сонцю, озвучуючи простір псалмом надії (“...попливеш ти пустельними берегами, а вони не видаватимуться пустелею, й тільки серце щемітиме від радості...”).

Створивши страхітливі картини безбожного світу, Олесь Ульяненко постане у своєму романі “Сталінка” в образі зневіреного аскета-пророка, котрий зневажив життя, пізнавши людину, її природу як суцільний гріх. Роман “Богемна рапсодія” — за своєю поетичною, ліричною стихією перевершує попередні

твори. Тут поетичність взята основним стилетворчим елементом. Текст складається з численних ліричних рефренів; мотиви туги, нудьги, еросу складають своєрідну елегійність, куди вплітаються суб'єктивно пережиті картини природи: осінь, зима, весна, літо, період дощів і період сонця відповідають внутрішньому психопочуттю героя. Взагалі, у всіх творах природа перетворена на психознаки і психосимволи. “Сталінка” виконана переважно в осінній погоді, порі вмирання, з безкінечними дощами-сльзьми (“дощ, бабо, де він береться той дощ?” — “сльози в небі — Божі сльози” — “а хіба Бог може плакати, бабуню?” — “може, внучко, може... Він тіко і робить те, що за нами плаче...”). У “Зимовій повісті” снігова метафоризація працює на тотальне означення смертоносного простору. “Богемна рапсодія” знову розпочинається осіннім часом, в якому “ніколи не полишає відчуття, що ось-ось щось кінчиться”, часом, в якому невблаганно швидко приходить, впевнено стукаючи у двері, старість. У цій порі старіння і вмирання, коли у в'язкій напівтемряві нудно, монотонно і порожньо падає краплинами дощ, в брудній, тісній комірчині, з обдертими стінами, брудними матрацами і тарганами, споглядаючи, як за вікном “приходять, проходять, приходять, відходять... автобуси”, давлячи всередині відчуття “повсякденної, повсякчасної нудоти”, головний герой — художник Костя Клюнов думає довгу думу про смерть. Його психічний стан нагадує **некрофобію**, адже весь навколишній світ зміщений до єдиного значення: важкого передчуття смерті (дитиною кричить пугач, істерично верещать щурі, розламують горлянки півні, рвуться з ланцюгів собаки, нагрібають кігтями землю, тривожно кугичуть птахи, з висоти пташиного лету видно, як воруються маленькі комахи-люди, йде довга похоронна процесія, світ людський нагадує живий рух майбутніх покійників тощо). Страх перед насильством,

перед смертельною темрявою, перед невідомою ірраціональною силою оформляється в психічних містифікаціях (“Ти панічно боявся темних кімнат з опущеною стелею і з більмами вікон, із вітром на дахах, ниттям тополь; страхався вулиць, де чавкають роти, де закінчилася одна війна, а інша — збирається”; “а в кімнатах, де пахне білизною, спеченим, свіжим хлібом, щось глибоко сховане, з’являється, зникає, з’являється, зникає. Голубим ходить по сволоках, проймається іскрами, а голубим сходить, дріж бере від ніг і прискає з очей: а він заходить, виходить, заходить, виходить.”). З дитинства Кості виринає моторошне переживання, коли навколо синьо лежав сніг, сніг лякав своєю холоднечею, а “він гепав маленьким рожевим кулачком у двері та вікна і ніхто не відчиняв...”. Страх перед зимовим простором — наскрізний у творчості Ульяненка.

М. Гайдеггер, шукаючи прикмету для визначення людини, називав людину *єдиною смертною істотою*, тобто такою, **яка єдина може померти**, оскільки знає про смерть, чекає її впродовж всього свого буття.⁹⁵ За авторським задумом “Зимова повість” разом з “Богемною рапсодією” мала створити своєрідний цикл, присвячений психології людини, **яка взнала про смерть**. “Я пішов на край ночі, щоби дослідити смерть”, — пояснює О.Ульяненко. Як і в попередніх творах, тут звучить неприхована зневага до людського життя, приреченого на гниття і розпад (“а внизу — тисячі мурах, що звалися людьми, — нудно, доскіпливо копирсалися в роздутому череві подібно глистам і вперто торували свій шлях”, або “люди заворушилися червами” і т.п.). Цинічна позиція героя до людського світу, “юрби”, фабричного товару природи (за А.Шопенгауером) поєднується із зневагою до власної персони (“бо він, в якійсь частці,

⁹⁵ Див. Гайдеггер М. Вечірня розмова в таборі для військовополонених. Пер. з нім. Н.Зборовської /Українські проблеми, 1998, №1.С.114.

вартій того, щоб називатися могилою. Всі варті.”). Шлях героя — це шлях смерті, а тому на цьому шляху гинуть всі ілюзії стосовно людини, дружба, любов і віра. Роман розпочинається осінньою порою, яка переходить в холодний зимовий сутінок, де неможливе тепло і бажання. Художник Костя Ключонов зимує із чарівною жінкою-натурщицею, придбаною ним як застава жертва. Жіноча краса на тлі зимового небуття не пробуджує життєвого інстинкту героя, його власний Ерос завмер разом із зимовою смертю, із приреченістю, що прозирає з очей дівчини: в її очах застигли жовті безсмертники, які замітає снігом. У природньому ритмі споконвічного щезання і відновлення художник пізнає свій страх перед осіннім і зимовим часом (“ось, дочекавшись весни, зрозумієш, що цього чекання полишилося і до осені, і восени все перемішається тугою рудою, жовтою тугою осінніх дерев, тулитиме до зими, зимою — скоріше б та весна...”). Туга героя, що бродить у його почуванні, об’єднує з ним всі навколишні речі, людей, повсякденність, є тугою за буттям, що вислизає з-під ніг. Вона ходить разом із “передчуттям незнаного страху, міцного, посланого кимось”, “страху відчуття чогось, коли нема куди дітися”, страху перед вічною Чорнотою.

Туга за життєвою сексуальністю і спалах життєвого інстинкту пов’язує сон і реальність в “Богемній рапсодії”. Роман розпочинає живописне сновидіння, що багатократно повторюватиметься у візіях героя: гарна жінка беззвучно пливе у широчезній річці, за її спокусливим, біло-мармуровим тілом невідривно стежить чоловік, потім так само беззвучно входить у ріку і пливе вслід, спонуканий спокусливим бажанням (“тіло жінки до нестерпного бажане, що пекло аж у паху”). Сновидіння тугим вузлом пов’язує ерос і смерть: жінка постає страхітливою спокусницею, яка під оманливою красивою плоттю приховує свій смертельний лик,

вона втягає його у страшну безодню беззвучної ріки смерті.

Теплою літньою порою, на романтичному острові, де багато моря, птахів і спокою, до смертельно хворого Кості Клюнова знову приходить жінка, вона нагадує те спокусливе сніво. Однак жінка має символічне ім'я — Надія. Присутність її на тлі сонячного дня переживатиметься радістю спізнаної цілісності як надійного, солодко щемливого прихистку у світі (“Цей короткочасний дощ, жінка на животі, — лежить, зігнувши в колінах ноги, а палець бігає шовковистою шкірою, а миром іде сонце, день шелестить м'якою парусиною; це так пекло його, що гіркий ком підступив до горла, і він пригорнув дівчину до себе, задрімав, заколисаний, немов прийшло те, чого він шукав.”). Однак роман “Богемна рапсодія” завершується зимовим, смертельним часом. Смерть наближається довгим сліпим снівом (“Тільки тоді, коли прийде час, то ти подивишся на це згори, наче крізь сон і підеш спати. Буде світ, світ поміняється, з'явиться все, але ти тоді будеш втомлений. Наче сліпий.”).

Роман, дійсно, відповідає своїй назві, нагадуючи епічну пісню про богемне життя художника. Пастельні, живописні картини, містичні відіння разом із реаліями злочинного середовища сплітаються в химерну візію вигнаного буття. “Свобода, — це великий шматок нудьги”, — говорить Костя Клюнов. Таке нудьгуюче буття з'являється йому і в потойбічному відінні: “він побачив велетенський простір, тонко встелений снігом, там гуляла осінь, повії, поети і вигнані королі”. Наскрізна нудьга, пануюче чоловіче безсилля веде в небуття, в непробудний сон...

P.S: ПІСЛЯ ПРОЧИТАННЯ “ВОГНЕННОГО ОКА”

Якщо взяти до уваги тезис К.Юнга про відмінність у походженні художніх творів, а саме, що одні з них є свідомим продуктом, сформованим і розробленим для досягнення певного ефекту, а інші — представляють собою подію, що має витoki в несвідомій природі, є чимось надособистісним, з незвичайною формою і змістом, думками і символами, котрі звернені до інтуїтивної природи читача, то Олесь Ульяненко претендує саме на другий тип творчого світотворення, розгортаючи закодований текст як символічне пророцтво. У його творах не йдеться про ясність вітального процесу, нам пропонуються темні закапелки людського буття, з його непросвітними нечистотами та розкладом, світ, від котрого «несе помями». Тому такий твір постає як жахливе сновидіння, пронизане наскрізь «нічними» страхами. Складається враження, що самого автора несе текст нестримним потоком, керованим різними негативними емоціями і станами: ненавистю, страхом, відчаєм, злобою, сексуальною невдоволеністю... Такі твори, очевидно, симптоматично з'являються на рубежі епох, тисячоліть, вони несуть в собі дуже багато цінного «інформативного» матеріалу про так звану «перехідну» людину. Спробуємо поглянути на фантасмагоричну тьму, явлену творчістю Олеся Ульяненка, через аналіз нігілістичних тенденцій, оскільки **духовний нігілізм** складає основу художнього змісту всіх його творів.

Навідміну від романтично настроєних українських письменників, що створили радісно-світлий міф дитинства, О.Ульяненко розвінчує подібну міфологію, позбавляючи в такий спосіб свій світ романтичного ґрунту: його герой «походить» з **дикого**, нелюдського світу дитинства. Рід Піскурів у романі «Сталінка» (1994) представлений у трьох поколіннях. Розклад їх людської сутності,

вихолощення материнського та батьківського смислу, духовного авторитету сім'ї складає сімейну передісторію скотоподібного Горіка. У цьому ж дусі **осквернення** світу дитинства написаний роман «Вогненне око»(1997). Тут батьківщина постає в образі «шолудивого містечка, розплюснута затхлою водозбірною ставу», зі школою, в якій процвітає педерастія та солодійство, із правом сили та жорстокості, явлених в образах хижого «гайдамацтва» (братів Роздайбідів), а також скотським зляганням, канібалізмом, самогубствами... Закономірно, що далі постане в таких негативних елементах і столичне місто Батьківщини, а за ним передбачається — «рахітичне існування усієї земної кулі». Негативну енергію творів, можливо, спричиняє прихований архетипічний національний комплекс — успадкованої походженням «маргінальності», що в українській літературі має свої високі і низькі варіації (селянина у дворянстві Мартина Борулі у Карпенка-Карого, малороса Мина Мазайла у Миколи Куліша, переживання «хлопського» походження І.Франком тощо). Ульяненко користується яскравою літературною аналогією: роман «Місто» В.Підмогильного з його наскрізним мотивом завоювання, а також апокаліптичною візією значною мірою впливає на творче мислення автора як пророка безнадійного майбутнього. Завойовницька мета «маргінала» як власне чоловіча ідея по-різному постає в романі «Вогненне око». Наприклад, в історії Родика, який проніс у своїй пам'яті зневагу від жінки як привід до зла, або в історії завойовника міста Віталія («місто розчепіреною п'ятірнею, мов під зором князя владики, лежало під його ногами»). У майбутньому завоюванні столичної шльондри («Це місто. І він його любить; він завоює його і ту пещену дерихвістку, стерво з пляшечкою пива...») Родик відчуватиме свій тріумф — приналежності до столичного центру, власне як тріумф влади, що

проявляється, з одного боку, в наскрізному образі диктатора, з іншого — в образі гвалтівника і рабовласника жінок (« Ї та, яка мене образила там, біля фронтона головної пошти, зараз миє підлогу. Іноді я віддаю її за пляшку пива якомусь бомжеві. А якщо вона піднімає голос, то саджаю на ланцюг, і наступного дня вона ходить на тому золоченому ланцюгу бенкетною залою між моїми гостями...»).

Оскільки світ дитинства — гидкий, жорстокий, то він неодмінно явлений насамперед через патологію материнських образів. Втрачання святості матері (коли материнство ототожнюється із розпустою, гріхом, спрагою тілесного насильства) породжує красномовний мотив страху перед ніжністю, котра тотожна жорстокості (очевидно через дитячий спогад про втрачену ніжність). А тому сон, в якому з'являється мати, не віщує добра. І всі інші жінки прозового дискурсу О.Ульяненка (зоофілки, лесб'янки, клімактерички, фригідні феміністки, одним словом, «стерво») — це породження материнського «збочення». На тлі жорстокого, агресивного, гвалтуючого чоловічого світу жінка постає як абсолютна відсутність духу, як **причина** нещасного світу («І лишень жінка, тільки вона перетворює жах на жовту гнійну бовтанку; тільки жінці до снаги, до смаку лигнутися з самим чортом, породивши на світ, на муку — людину»). Можливо за подібною логікою причину нещасного світу автора варто шукати в його провінційному походженні, пережитому як — недолуга батьківщина.

Патологічна жіночість — це також закономірний продукт релігійного фанатизму О.Ульяненка, автора, що світоглядно може бути сприйнятий своєрідною жертвою християнського авторитаризму. Його Україна як світ зла і насильства — це дика і темна **язичницька** країна, (тут, очевидно, що Ульяненко протиставляє свою позицію письменникам-карнавалістам з їх

язичницьким світлом). А тому язичницька темрява однаковою мірою визначається чоловічим і жіночим скотством.

Осквернення батьківщини обумовлене могутньою авторською ціленаправленістю: зруйнувати віру у духовність своєї Батьківщини. І саме ця деструкція керує твором. Антихристиянськість України, як і нездатність на свого Бога, визначає тотальну релігійну негацію Ульяненка. Безвихідь, яка формує нігілістичний пафос письменника, це власне безвихідь, що виникає між сучасним і майбутнім. Сучасність символізується диким демонічним язичництвом, яке у скотському вимірі («люди бовтаються як купа лайнопереробних автоматів») бредє до своєї погібелі («Рух смерти в натовпі — ось що він бачив. Не більше. Він бачив учорашніх людей...»). Власне майбутнього в Ульяненка немає. Майбутнє — це диктатура, тотальне насильство, Велика Війна, це — кінець. Пророцтво війни як закономірної погібелі складає головний стержень художньої символізації. Таким чином, своїм творам Ульяненко настирливо намагається дати вигляд страшного сновидіння з пророкуванням смерті.

«Завдяки колективному несвідомому, — писав К.Юнг, — поети і ясновидці дають вираження невимовленим сподіванням свого часу і словом або ділом вказують дорогу для їх виконання — незалежно від того приведе ця сліпа колективна тенденція до зла чи до добра, до спасіння епохи чи до її загибелі»⁹⁶. Взявши на себе роль нігілістичного пророка, котрий однозначно вловив у колективному несвідомому майбутню загибель, вказавши безнадійну дорогу своїй країні, автор прив'язався до зла світу, закономірно що сам став в'язнем цього злого світу, його співцем-

⁹⁶ Цит. за: Юнг К. Психология и литература. /Психоанализ и искусство.К., 1998.С.46.

невільником, його рабом. Один з його героїв, пророк Йона з роману «Сталінка» (правда, зі своєю прихованою міфологічною розв'язкою) — може бути прочитаний як alter ego автора. Як відомо, пророк Йона отримав від Бога наказ іти в Ніневію і проповідувати нечестивому місту загибель. Його проповіді вражали людей своїми страхіттями, і грішники розкаялися і були прощені Богом. Але сам пророк залишився незадоволений тим, що божественний суд не відбувся. Він вийшов із міста, зробив собі курінь і засів в ньому, дожидаючись виконання своїх пророцтв. Отаким очікуванням підтвердження своїх страшних пророцтв натхненна проза О.Ульяненка. Тому останній роман «Вогненне око» (після «Зимової повісті», «Богемної рапсодії», «Сталінки») є не що інше як таке **нудьгуюче** очікування. Нудьга — недаремно наскрізний настрій творчості Ульяненка.

У своїй прозі письменник послідовно прагне виразити психологічне поняття людської цілісності як дволикої істоти, як єдності протилежностей: світла і темряви («Два янголи в мені борються... чорний і білий... Хто переможе... Знаю — Великий Руйнач і Будівничий...»). Ілюзія рівноваги, настрої в томи і нудьги є не що інше як паралізована воля, що йде від презирства до життя, до людської природи, до жінки (у світі письменника зневажена вщент любов, її заступила тваринно-тупа порожнеча статевого задоволення, скотоподібне злягання і гвалт).

«Я не співець смерти; вона навіть не посестра мені...», — намагається переконати нас О.Ульяненко перед читанням «Вогненного Ока». Однак у його чорному світі високе сонце вихлюпує палючою пекучістю **богодиявольського** Вогненного Ока, грізного і караючого, бездоганного мисливця людських душ (« Але радість моя уривається...Вогненні спалахи... Язики холодного

вогню над дахами... Це він... Вогненний, могутній, скрипучий, величний. Його око налапує мене над чорними жерлами димарів крематорію, гонить цвинтарем, над слизькими, засипаними снігом могильними плитами...») О.Ульяненко так само — не співець життя, оскільки життя в нього — нікчемність, гріх, блуд, те, за що переслідуватиме Вогненне Око.

Духовний і вітальний нігілізм, явлений в творчості О.Ульяненка, — це також продукт успадкованого тоталітаризмом безсилля, а тому тут власна свобода, як і незалежність Батьківщини, переживається лише — як «великий шматок нудьги».

Роздум шістнадцятий.

“Дводушність” людини.

“О, не журися за тіло!

Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.”

Леся Українка.

“Після нашої смерті ми знову станемо трансцендентними істотами, подібно до того, як стаємо чуттєвими істотами, прокидаючись від сну. Перехід наш в потойбіччя є тільки образним вираженням зміни форми нашої організації, зміни, з якою, звичайно, зникне існуючий тепер в нашій уяві світ. Матеріалісти говорять: ми помremo, світ

залишиться; ми кажемо навпаки: ми залишимося, щезне наш світ”

Карл дю

Прель.

З давніх давен психологічні студії над людською душею фіксували складну природу людини, яка постійно конфліктує сама з собою. Однак в цих студіях малася на увазі, як правило, чоловіча душа. З актуалізацією психологізму у другій половині 19 ст. в українському літературному дискурсі важливе місце зайняло дослідження людської двоїстості. Однак людська двоїстість набирила фактичного асиметричного представлення: яскраво репрезентованій чоловічій дволикості душі протиставлялася, як правило, жіноча душевна однозначність, цілісність, духовна одержимість тощо.

Радикальний (модерністський) фемінізм критично прочитує таку літературну презентацію, негативно осмислює представлення жіночої екзистенції як простої, вважаючи що така спрощеність обумовлена традицією пізнання жінки як неповноцінного чоловіка, як власне чоловічу тенденцію визнання жіночої вторинності. Жіночі образи або із знаком “мінус”, або із знаком “плюс”, але ні в якому разі як складні рефлексуючі свідомості, вважаються фальшивим уявленням про жіночу людськість. Позитивні, “нещасні” героїні у творах Шевченка виявляються в такому аналізі уподібнені речам, “нерефлексуючим тілесним машинам бажання”⁹⁷, так само, як і сильні духом героїні Тараса Шевченка, Лесі Українки та Ольги Кобилянської не задовольняють, оскільки продовжують ту ж репресивну щодо жіночого світу традицію. Отож, радикальний фемінізм в такому критичному несприйманні чоловічих уявлень про жінку має на меті заперечити традиційні уявлення про жіночість як

нескладну людськість. Однак подивимося на цю проблему з іншого погляду. Передусім зауважимо такий культурний факт.

Оскільки історія нашої цивілізації — це історія послідовних репресій ірраціонального та чуттєвого, це становлення, за німецьким філософом Гербертом Маркузе “репресивної” цивілізації, то саме християнство дає нам символічний матеріал такого гендерного прочитання. Зрозуміло стає, чому в історії людства більше завважив досвід апостолів-учнів, які через сумніви і зневір’я (конфлікт інтелекту та душі) прийшли до прийняття Богочоловіка, ніж нераціональний досвід жінок-мироносець, учениць Христових, котрі нібито таких сумнівів не знали, а йшли за Ним з абсолютною вірою, заснованою на інтуїтивному чутті й любові. Однак чоловіки ніколи не забували про те, що Христос вперше воскреслим з’явився жінкам. Вся чоловіча культура попри осквернення жіночості, звернена чомусь до жіночих “очей”.... Перш, ніж розпочати розмову про жіночу і чоловічу духовність, репрезентовану українським літературним словом, звернемося до психологічної проблеми *двоїстості* людської істоти, яка має глибокий метафізичний смисл.

Згідно Плотіну, душі нагадують амфібії, живучи то в посеїбіччі, то в потойбіччі, а людина — це і є дводушне “я”, двоїста душа: вища занурена в надчуттєве (трансцендентний світ, за Кантом), нища — ув’язнена і діюча в тілі. Ціль людського земного існування Плотін бачив у відреченні від чуттєво-плотського, що веде до безпосереднього бачення істини. У цьому аспекті характерний і висновок неоплатоніків, які також вважали людину двоїстою істотою, що стоїть на межі почуттєвого і надчуттєвого світів. Подібно до своїх попередників середньовічні містики проглядали в людській душі два

⁹⁷ Див. :Жеребкина И. Женское политическое бессознательное. Харьков, 1996. С.146.

ока: одне бачить вічне, інше — тільки тимчасове, але разом дивитися не можуть: тому, хто хоче дивитися тим або іншим оком, повинен звільнитися за потребою від того, або від іншого. Осмислення непримиренного антагонізму між чуттєвим і трансцендентним формувало високий погляд на трансцендентний спосіб нашого пізнання, що у свою чергу підносило аскетизм, презирство до тілесного. Жіноче символізувало нищу, плотську природу людини, якої чоловік намагався позбутися в собі (цього прокляття народження від жінки) — заради Духу.

Моністичне вчення про душу на відміну від дуалістичного долало цей штучний розрив, виходячи з того, що дуалізм душі і тіла **не існує в дійсності**, а є продуктом нашої самосвідомості. Карл дю Прель, що довгі роки займався експериментальною психологією, аналізуючи явище сомнамбулізму, науково доводить двоїстість людської істоти як її цілісність, коли наш трансцендентальний суб'єкт є спільним коренем нашої душі і нашого тіла. Отож людська душа живе водночас і земним, і трансцендентним життям, і життя власне є моністичною єдністю двох життів (до речі, блага вість Боголюдини у тому і полягала, щоб відкрити земним людським очам її вічні обрії, сам образ боголюдини поєднував в собі це знання). На трансцендентне життя людської душі вказують аномальні функціонування людської свідомості, що проявляють, на думку вченого, приховані зародки інших, ніж форма чуттєвої свідомості, форми пізнання-існування (вони звернені до майбутньої еволюції людства, в якого набуде розвитку “орган” пізнання вічного — про це також не перестають твердити всі знамениті містики XX ст.) . Загалом, посилаючись на теорію розвитку Дарвіна, Карл дю Прель бачить людину дволиким Янусом, який зберігає в собі залишки біологічного минулого і паростки майбутніх вищих

здатностей душі. Отож кожна форма життя дивиться в минуле (як смерть) і майбутнє (як вічність).

Колективне несвідоме, очевидно, що у своїй міфології також проявляє містичне знання про людину — як про дволикого Януса. В українській літературі з цього погляду буде цікава творчість Івана Франка, де тема роздвоєності людського "я" є наскрізною. Її, на мій погляд, певною мірою обумовила душевна "травма" дитинства — своєрідне відкриття, яке сталося в дитячому переживанні минулої страшної події в рідному селі Нагуєвичі. Там, 1831 року під час епідемії холери в колективній уяві під страхом невмолимої смерті пробуджується віра в упирів, які насилають хворобу (оживлення потреби в метафізичному згодом переживе і закоханий поет, коли могутня пристрасть породить в його душі "віру в чорта, віру в чудеса" — ситуація "драми серця" в "Зів'ялому листі").

За народними віруваннями упирями називали людей, які мали дві душі, були **дводушниками**, а тому могли непомітно покидати людське тіло і віддалятися на далекі відстані, залишаючи тіло у звичайному для нього місці з усіма ознаками життя. Можливо, у народній уяві в образі упирів осмислювався той аномальний стан людини, в якому між людиною і світом виникав новий, ніж звичайно, зв'язок: притлумлена чуттєва свідомість випускала до дійсності — трансцендентну, для котрої існувала інша часопросторова форма буття, ніж для звичайної (а тому й долаються будь-які відстані, будь-які просторові і часові перешкоди). Із свідчень І.Франка саме розповіді про упирів потрясли його дитячу уяву, змушували не раз здригатися при найменшому шересі і навіть втрачати свідомість⁹⁸. Згодом він навіть напише етнографічну розвідку

⁹⁸ Див. Франко І. Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г. / Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. К., 1991. С.512.

про спалення упирів в с. Нагуєвичях, згадку про цю подію включить до повісті “*Voа constrictor*”, а оскільки упирі були чоловічої і жіночої статі, то створить образ фатальної жінки-звіра, жінки-упириці — у своїй збірці “Зів’яле листя” (“За саме серце вхопила мене, / Мов сфінкс, у душу кігтями вп’ялилась, / І смокче кров, і геть спокій жене.”).

Пізнання

двоїстості людської душі архетипічно закорінено в фольклорному дискурсі, наприклад в пісенному сюжеті, згідно з яким парубок покохав дві дівчини (до речі, варіант зворотній, тобто що дівчина покохала двох хлопців не має подібного представлення). Згодом це стане улюбленою літературною темою: невизначеність чоловіка між двома жінками. Так, у “Безталанній” І.Карпенка-Карого Гнатове серце розірване між Софією і Варкою. В повісті О.Кобилянської “У неділю рано зілля копала” те ж саме відбувається з Грицем. У “Лісовій пісні” Лесі Українки — з Лукашем... Роздвоєння людського єства пізнається типово — в чоловічому образі. Дві дівчини в любовній ситуації відображають дві частини душі. Якби то так поєднати Марічку (що символізує в пошлюбленій нареченій —земну неволю) і Мавку (що символізує в образі спокусливої коханки — бажану свободу), безнадійно мріє Іван з полонини в О.Олеся (“Ніч на полонині”). Але така єдність в реальному земному вимірі є неможливою. Тому у символічному вбивстві йдеться про спробу розв’язати конфліктність: Гнат вбиває Софію у “Безталанній” Карпенка-Карого, Мавка вбиває Марічку (“Ніч на полонині”О.Олеся), Гнат вбиває Олександру(“На віру” М.Коцюбинського) ... Але що робиться з душею потім? “Коли помре Лель, буде жити Полель” (“Лель і Полель” Франка) — так здається має вирішитися проблема. Проте насправді не знаходить собі спокою Іван після смерті Марічки, тягне в смертельну безодню за собою Лель Полеля... Франко як перехідна постать від старої епохи

позитивізму до нової епохи модернізму сам своїм життям і світоглядом втілював цю проблему. На тлі Франківських психологічних студій над власним “я” буде цікавим також його сприйняття Лесі Українки, а заодно представлення людської духовності в гендерному прочитанні — можна було б зіставити творчість Лесі Українки та Івана Франка — зокрема, через зіставлення “Касандри” та “Мойсея”, “Одержимої” і “Зів’ялого листа” тощо.

Згідно моністичного вчення про душу, наш трансцендентний суб’єкт і його земна форма вираження не є діаметрально протилежними субстанціями (тобто трансцендентне – це не однозначно святе, а земне – це не однозначно грішне). Трансцендентний суб’єкт, як зауважує Карл дю Прель, є так само, як і земне його вираження, продуктом розвитку, а тому моральність не може бути його винятковою приналежністю, як і неморальність – винятковою приналежністю нашого посеїбиччя, адже це б позбавило наше земне існування всякого морального значення.

Пізнання “дволикості” Франком наводить його на шлях відмови від однозначностей. Зло виявляється не лише злісне, зрадництво не лише зрадливе, безсилля не лише безсиле... Тому тут Каїнове братовбивство має божественний, світлий лик (“Смерть Каїна”). Каїн людству несе нову мудрість: “У власних серцях рай новий створити”. Отже, злочин, крім свого реального однозначного факту, набирає метафізичної величі. Адже, вбиваючи брата, Франків Каїн і викупляє... свій гріх, відвертаючи внутрішній зір людства від братовбивства:

Я, перший вбійця, викуплю свій гріх

Тим, що відверну всіх людей від вбійства.

У своїй творчості Франко також розгортає культурно-

психологічну міфологему зрадництва, перепрочитуючи Юду, християнський символ відступництва. Подвійна семантика зради зайняла в його філософствуванні вагоме місце. Викликано це було й автобіографічними моментами: Франкові не раз доводилося бути самому затаврованим зрадником, і як з боку своїх (“хлопів”), так і з боку чужих (“аристократів”). Так, у 1897 р. до збірки оповідань “Галицькі образки” письменник додає передмову “Дещо про самого себе”, в якій аналізує псевдопатріотизм галицької інтелігенції. “Народовці” цього не пробачають Франкові, оголошуючи йому бойкот, називають “зрадником Русі”, “смутною появою”. Опублікування тоді ж статті “Поет зради” викликає обурення польсько-шляхетського табору, що віднині вважає Франка ворогом і зрадником у своєму таборі. Зрадництво як вчинок посеїбичної “нищої” душі набуває у Франка воістину високого “потойбіччя”. Він пише автобіографічну поему “Похорон”, де йдеться про близький і далекий зір на відступника. Його герой поступає аналогічно Юді, що продав Христа на муки. Спокушений дияволом, він зраджує “хлопськеє повстання”, посилаючи всіх месників на смерть, забезпечуючи перемогу аристократії. Таким чином стає подвійним зрадником: ворогом у народному таборі і в таборі аристократичному. “Для нас ви ворог, зрадник і простак”, - говорять йому переможці. На тріумфальному балу торжествує сатана. Але слово “зрадника” розхитує диявольський тріумф: генерал, піднявши хлопський бунт, побачив, що підняв на помсту брутальне плебейство, без ідеалу, без віри, підняв рабів, волів, що прожили весь вік в ярмі, і в душах були “темні й підлі / Такі ж раби, як уперед були”. А тому замість дешевої, “плебейської побіди” він поведе їх на “геройську смерть”:

Я гнав його, немов лінивий скот,
В огонь і в січу, в труди й небезпеки,

Щоб знівечить плебейські всі інстинкти,
Щоб гартувались лицарі-запеки.

І в результаті — поразка обернулась початком, а не кінцем борні.
Зрадництво – перемогою. Плебейство – аристократичністю.

Франко сповна пережив у своєму внутрішньому житті духовну силу і духовне безсилля. Відступництвом від революційної свідомості та раціональних ідеалів була його збірка “Зів’яле листя”. Франкову душевну драму, що спричинила духовний злам, – можна прочитати в образах Арістотеля (“Притча про красу”), Олександра Македонського (“Легенда про вічне життя”), Каїна (“Смерть Каїна”), Начка (“Лель і Полель”), Мойсея (“Мойсей”)... Франко навмисне бере могутні чоловічі постаті мудреця Арістотеля, полководця Олександра, пророка Мойсея... Моменти душевного спаду говорять про людськість його богорівних героїв: будучи могутніми і безсмертними, як боги, вони водночас залишаються смертними і слабосилими, як люди. Внутрішня боротьба, яку проводить герой Франка з самим собою, це власне боротьба сили і слабкості, істини і фальші, гуманізму і егоїзму... Приховану внутрішню проблему- поєдинок сили і слабкості – можна було б відчитати і в драмі “Украдене щастя”, де добрий і тихий Микола Задорожній та злий і сильний Михайло – дві частинки авторської душі. Кровавий бунт Миколи, до якого спонукає його Михайло (провокація Миколиного вчинку – щось на зразок виклику злої волі з доброї та тихої душі) – це виклик паралізованого добром індивідуального бунту-вчинку.

Філософсько-психологічний погляд у власну душу стикається з подвійництвом як неминучою проблемою приватної людини.. У поемі з промовистою назвою “Поєдинок” Мирон у розпалі повстання “роздвоюється”: з повстанського пожару виходить проти нього такий же бунтар із такою ж стрільбою, виходить проти нього

самого, проти його раціональних світлих ідеалів. Два “я”(відвага й відчай) змагаються між собою за місце в реальності. Герой-повстанець дорікає герою-зраднику, що той привид і мара:

І назва й доля вся обом нам спільна,
Лишень, що я живий, правдивий, дійсний,
А ти мій привид, ти мара свавільна,
Нервової гарячки твір безвісний!

Однак друге “я” вважає саме воюючого повстанця приви́дом, і, щоб довести це, стріляє в нього, але створене могутнім зусиллям волі “я” стоїть непорушно. У такий спосіб Мирон примушує відступити, щезнути “до нічого” цей “твір” безсилля і розпачу. І ми маємо характерне для Франка вертикальне умогутнення героя до богорівної людини. “Колосальний його силует/ Видно геть у пустиню”, - пише він про свого **сильного** Мойсея. В іншому випадку його герой вимірюється горизонтальними мірками, земними людськими межами. Тоді його Мойсей – слабосилий дідусь, що “стоїть край могили”, одурений “маловір”.

Вершинним підсумковим твором І.Франка стала поема “Мойсей”(1905). З допомогою біблійної легенди про єврейського пророка, що виводить свій народ з єгипетського полону до “землі обітованої”, поет персоніфікує власний життєво-творчий шлях. У попередньому слові до “Мойсея” він зазначить, що основною темою зробив смерть Мойсея як пророка, не визнаного своїм народом, і що ця тема “в такій формі не біблійна”, а його власна, хоч і заснована на біблійному матеріалі. Вся Франкова творчість і діяльність (втілена в “ідеології” поеми) говорить про те, що він як поет, як громадянин і як людина не міг до кінця життя позбавитися внутрішньої боротьби, роздвоєння ішло з ним повсюдно, примушуючи сумніватися у своїй силі, так само, як і у своїй слабкості, і що ця невтишима боротьба і

визначила його людську духовність, його індивідуальний міф національного пророка. Злам Мойсея, його голос зневіри “Одурив нас Єгова!” — також символічний, чоловікоозначувальний в культурі. Це те саме, що трьохкратне відречення Христа, зрада Юди, сумніви апостолів. Можливо й не випадково, читаючи “прометеївську” поезію Лесі Українки, Франко назве її “єдиним мужчиною між сучасними українськими поетами”. А згодом після читання поміщених у “Життю і слово” віршах за 1897 р. скаже те саме:

“Ще раз повторюю: читаючи м’які та рознервовані або холодно резонерські писання сучасних молодих українців мужчин і порівнюючи їх з тими бадьорими, сильними та смілими, а при тім такими простими, такими щирими словами Лесі Українки, мимоволі думаєш, що ся хвора, слабосила дівчина — трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну”⁹⁹.

Можливо, споглядаючи творчість і життя Лариси Косач, цей “м’який” чоловік І.Франко з усіма своїми національними комплексами (образно втілених у поезії “Матінко моя ріднесенька!” — “Ти дала ще мені три недолі в наділ / Три недолі важкі, невідступнії./ Що одна недоля — то серце м’яке./ То співацькеє серце вразливе.../ А що друга недоля — то хлопський рід, / то погорджений рід, замуrowаний світ.../ А що третя недоля — то горда душа...”) бачив в ній того цільного, ідеального “духа”, одержимого єдністю думки і дії. Недаремно ж символом мужності (революційності) Леся Українка постане і в каноні радянської літератури і для теоретика національного волюнтаризму Д.Донцова.

Явлена в творчості Лесі Українки жіноча духовність дійсно є цільною і не роздвоєною. Чим пояснити таку жіночу одержимість? Простішою людськістю? Еміль Дюрґгайм, досліджуючи чоловіка як

⁹⁹ Цит. за: Леся Українка. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. К., 1979. С.91.

“набагато складнішу суспільну істоту”, пояснює жіночу “перевагу” (жінка зносить ізольоване життя краще, ніж чоловік, вдова “легше переживає своє нещастя”, ніж удівець і т.п.) тим, що вона у меншій мірі належала до сфери колективного життя і воно справило на неї менший вплив (“Її суспільні потреби обмежені, й задовольняє вона їх мінімальною кількістю засобів”), а це приводить до того, що “її чуттєвість перебуває скоріш у зародковому, аніж у розвиненому стані”¹⁰⁰. Звідси дослідник робить висновок: “Оскільки він (чоловік — Н.З.) є набагато складнішою суспільною істотою, то й рівновагу може зберігати лише тоді, коли знаходить більше точок опори поза своєю індивідуальністю, а оскільки його моральний стан залежить від більшого числа умов, то й збурення його відбувається набагато легше, аніж це спостерігається у жінок.”¹⁰¹

Мені цілком імпонує розмова про жінку як про більш іманентну істоту, ніж трансцендентну, але з тією умовою, що власне жіноча іманентність може витворити і ґрунт для могутнішої, ніж в чоловіка, трансцендентності. Як говорив відомий художник Сергій Калмиков “Легше бути лінією, важче бути крапкою”. Чоловік в культурі розвинув більше раціональності, він більше й схильний до роздвоєної свідомості. Дуалізм душі і тіла неминуче витікає із чоловічого логоцентризму. Апостоли стосовно Христа подібно що чоловік стосовно жінки. Жінка більш релігійніша істота, у неї більш розвинений орган до трансцендентного. Якщо прийняти тезу Дюркгайма про менш розвинену чуттєвість (а жінка органічно менше потребувала суспільних ролей) то це означає, що їй присутній і менший антагонізм між чуттєвим і трансцендентним. Як говорив Карл дю Прель: діяльність органа до трансцендентного тим вільніша, чим більше ослаблена наша

¹⁰⁰ Дюркгайм Е. Самогубство. Соціологічне дослідження. К., 1998. С.253.

¹⁰¹ Там же. С.254.

чуттєва свідомість. Таким чином, жінка більш “потойбічна” істота, ніж “посейбічна”. Сімона де Бовуар, аналізуючи жінку в культурі не раз наголошує на тому, що жінка в чоловічій культурі залишалася чужим *Іншим*: вона інакше мислила, інакше працювала, була підвладна містичним силам життя, вона мала владу, але в якомусь іншому, чужому чоловіку світові: “...Земля, Мати, Богиня, вона не була для чоловіка рівнею, її могутність утверджувалася *по той бік* людського царства, отже вона була поза цим царством. Суспільство завжди належало чоловікам і політичної влади вони ніколи не випускали з рук.”¹⁰². Це у свою чергу вело до ідолопоклонства, схилення перед цим Іншим: власне чоловічий страх перед містичністю незрозумілого буття зводив жінку на п’єдестал. У майбутній еволюції людства, як на мене, цілком по-іншому має проявитися саме маргіналізована жіноча душа, про що й свідчить наше століття, повернене до жіночих сутностей. Творчість Лесі Українки саме тим і цікава, що вона повертає чоловічу культуру очима до жінки і навпаки.

Безсмертя можливе лише тоді, коли в душі є щось таке, що більше за людину, щось таке, що не може померти з тілом. Мавка саме до нього повертає зір Лукаша, пояснюючи відсутність смерті у світі духу (“Мені здається, що жила я завжди...”), пояснюючи також смерть як “безсилля”, оскільки вона не шкодить трансцендентній сутності (“Лісова пісня”). Вона навчає Лукаша не боятися смерті (“О, не журися за тіло!”). Мавка Лесі Українки приходить із світу безсмертного, світу *абсолютної свободи* (тому вона просто *не розуміє* застереження Лісовика — обминати людські стежки, бо “там не ходить воля, — там жура тягар свій носить”, “раз тільки ступиш — і пропала воля!”: “Ну як таки, щоб воля — та пропала? Се так колись і вітер пропаде!”) їй легко

¹⁰² Сімона де Бовуар. Друга стаття. У двох томах. Т.1.К.,1994.С.80.

повірити в *той* світ, бо вона відкрита до нього оком і душею. Лукашу важче, бо його душа глибоко закорінена в земне, він губить у ньому “трансцендентне” бачення. Власне Мавка відкриває йому його ж власний дар — воскрешає зір в потойбіччя, подібно до того, як Лукаш розкриває її очі в посеїбіччя, наділяючи людською душею. З пізнанням любові до чоловіка як солодкої людської “неволі” до Мавки приходять і гірке пізнання свого безсмертя. “Я не можу вмерти, а шкода...” — говорить вона Лукашеві в час їхнього кохання. Жінка із потойбіччя несе в собі цю “гірку” пам’ять про свободу. Можливо, тому всі філософи вважають, що визначити жіночу сутність у якихось постійних означеннях є неможливим завданням. “Бути жінкою, — говорить К’єркегор, — це щось таке дивовижне, таке заплутане, таке складне, що жоден предикат не може цього виразити, а якщо вжити всі ті численні предикати, які хочеться вжити, вини будуть настільки суперечливі, що витримати це до снаги лише жінці.”¹⁰³ І можливо, що аристотелівське твердження про жінку як неоформлену “текучу” сутність в умовах ХХ ст. прочитуватиметься на користь нової загальнолюдської культури?

Драми Лесі Українки поставили проблему розходження чоловічих та жіночих цінностей у патріархальній культурі. Так конфлікт “Камінного господаря” письменниця визначала у такий спосіб: “Опозиція живого / камінного руху, застигності надзвичайно важлива в розвитку драматичної дії. Анна уособлює рух, мінливість, вона — свавільна хвиля, легкокрила чайка. Натомість її наречений — це носій камінного, раціонального начала, це символ незрушності, тривкості, вірності традиціям і устоям”. Анна, прийнявши чоловічі “камінні” цінності, втрачає власну *цільну* сутність непідкореної волі, стає роздвоєною і переможеною раціональним началом. Але в Лесі

¹⁰³ Цит за : Сімона де Бовуар. Друга стаття. У двох томах Т.1.С.148-149.

Українки завше є героїня, яка залишається у непідкореному власному світі. Такою є Долорес (“Камінний господар”). Про жіночу ідею цього образу Леся Українка писатиме: “...усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати, власне, невиразимі ні в яких формулах почуття, але те, що в тих формах є “камінного”, пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею”¹⁰⁴.

Було в доречно згадати також драму “Одержима”. Поема написана Лесею Українкою біля смертельно хворого Сергія Мержинського, нерозділеного свого кохання. У листі до І.Франка (від 13-14 січня 1903 року) Лариса Косач з цього приводу зізналася: “...я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогею. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: *J’en ai fait un drame*¹⁰⁵”. Ми маємо реакцію на нерозділене кохання Франка — ліричну драму “Зів’яле листя” і реакцію Лариси Косач у драматичній поемі “Одержима”. Із своєї любовної пристрасті Леся Українка сотворила драму про жіночу силу. Із своєї любовної пристрасті Іван Франко сотворив драму про чоловіче безсилля (“І дармо дух мій, мов у сіті птах, / Тріпочеться! Я чую, ясно чую, / Як стелиться мені в безодню шлях / І як я ним у пільму помандрую). Якщо там чоловіча пристрасть — погибельна, веде в абсолютну смерть, і вона водночас є *людяніша* (“Зів’яле листя”), то жіноча — воскресаюча, веде в абсолютне життя, і вона є *божественніша* (“Одержима”). В одному з листів Леся Українка писала, що її творчість пройнята “погордою до смерті”. У такій самій мірі можна стверджувати, що творчість Лесі

¹⁰⁴ До О.Ю.Кобилянської./Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т.12.К., 1979.С.462.

¹⁰⁵ Я з того сотворила драму (франц.).

Українки пройнята погордою до рабства. Образ Месії-Христа виник з реального образу смертельно хворого Мержинського, який, до речі, відкинув любов Лариси Косач. Якщо ліричний герой І.Франка смертельно прив'язується до коханої, він готовий продати за любов душу, позбавити себе безсмертя, він готовий на “рабство”:

За один її цілунок,
 Най горю сто тисяч літ!
 За любов її і ласку
 Дам я небо, рай, весь світ.

То Міріам віддає душу і тіло *нізачо, не за любов, а з любові*:

Месіє! Коли ти пролив за мене...
 Хоч краплю крові дарма... я тепер
 за тебе віддаю ... життя... і кров...
 і душу... все даремне! ... Не за щастя...
 не за небесне царство... ні... з любові!

І в такий спосіб ця любов не передбачає рабства, Міріам утверджує право вірити і любити *по-своєму*. Вона зрікається всього, крім цієї свободи зрікатися, отож вона не зрікається себе як свободи. Тому її віра позначена парадоксальністю віри-невіри:

О, я вірю,
 Без краю вірю в тебе, сине божий,ї
 Та я не вірю в себе! Я не вірю,
 Що я могла твої слова прийняти.

Для Месії така жіноча любов і абсолютно жертвна і абсолютно непокірна:

Уперта річ твоя, ти мов рабиня,
Що знає волю пана і не слуха.

Подібну любов репрезентує Долорес (“Камінний господар”).

Міріам як жінка повторює шлях Месії як Богочоловіка, але це не бажання “дорівнятися”, вона іде на абсолютну жертвність не ради всіх, (вона ненавидить юрбу як втілення рабства !) а ради абсолютної любові до Нього Одного як ради Свободи. Міріам — alter ego Лариси Косач, подібно до того, як Мойсей — alter ego Івана Франка.

Чи може така людина, як жінка, бути пророком ? Чи міг Христос прийти на землю в жіночому образі? Пам’ятаю, як мене приголомшив той факт, коли жінка у Києві проголошувала себе Боголюдиною (у так званому “Білому братстві”). Мене дуже вражала ця подія своєю знаковістю: адже “апробувалося” нове пришествя в жіночому образі. Думаю, колись ще буде осмислена ця подія як одна з цікавих подій кінця нашого віку.

“Касандра” і “Мойсей” — дають символічну відповідь на тему пророка. Мойсею Франка так само не вірять, як Касандрі, він , на перший погляд, також невизнаний пророк. Але це лише на перший, близький погляд, його “колосальний силует” випростовується на весь історичний шлях народу. Касандра, як скаже Леся Українка, “гірше мучиться, ніж мученики віри і науки”, її в сто раз гірше, ніж Мойсею.

Невизначеність жіночої сутності Касандри (“Я, брате, не рабиня, й не царівна, а більше й менше, ніж вони обидві”) позначається на такій же невизначеності її мови: “вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, *але не так, як треба людям*; вона знає, що *так* їй ніхто не повірить, але *інакше* казати не вміє; вона знає,

що слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо душа її і слово не дається під ярмо...”¹⁰⁶. У драмі “Касандра” Леся Українка навмисне супроти Касандри, жінки-пророчиці, виставляє Гелена, чоловіка-пророка, з його ясним фрігійським розумом. Касандра знає все, але це знання несвідоме і безпосереднє, не розумне, а інтуїтивне. “Я не знаю, окрім того, що я бачу”,— говорить пророчиця. Отож вона бачить, але пояснити його не може, для її знання як видіння не має мови. Гелен ясно називає таке нещастя Касандри:

...Певне,
боги в тім винні, що дали тобі
пізнати правду, сили ж не дали,
щоб керувати правдою. Ти б а ч и ш
і, склавши руки або заломивши,
стоїш безвладна, мов закам'яніла...

Гелен бореться проти Касандри, і ця боротьба символічна (“Се правда, що на полі /воюють не лідійці й не ахейці, а ти і я. /Одвагою керує Гелен, а розпачем Касандра править”). Буття Гелена як пророка — це творення з неправди міфу.

Його “дуалістична” природа дається до оформлення цієї боротьби суперечностей. “Те, що роблю, — говорить Гелен. — Я з правдою борюсь і сподіваюсь її подужати і керувати, от як стерничий кораблем керує”. До речі, з такою правдою (внутрішнього відчаю і зневіри) боровся все життя Франко, з історичною правдою національного небуття боровся його Мойсей. ”Моністична” природа жінки стає всупереч міфотворенню. Гелен має мову, з якої творить “правду”,

¹⁰⁶ Леся Українка. До О.Ю.Кобилянської. / Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 12. Листи.(1903-1913). К., 1979.С.55.

Касандра має істину, для якої немає мови (“віри в рятунок у неї нема і не може бути”¹⁰⁷) Тому їй справедливо дорікає Гелен:

Знов правда і неправда!
 Лишім оці слова, нема в них глузду.
 Ти думаєш, що правда родить мову?
 Я думаю, що мова родить правду.

Жіночі очі Касандри “сліпі” перед реальністю земного буття, проте вони зрячі перед Вічністю.

Частина друга.

Роздум перший

“Карнавал мертвих поцілунків” Миколи Бабака, або чому в українській літературі немає любовних романів?

Матері чотирьох доньок Мар’яні Рубчак і просто Мар’яночці, моїй подрузі, під радикальним впливом якої зародилися ці роздуми...

¹⁰⁷ Леся Українка. До О.Ю.Кобиллянської. С.55.

Моє знайомство з Миколою Бабаком, автором роману “Вільхова кров”, відбулося на цьогорічних шевченківських святкуваннях у Черкасах. У мене й до цього була думка — поміркувати на тему *культової материнської любові* в українській літературі і відсутності тут справжніх любовних романів. Мова не йде про еротичний, або відверто сексуальний твір, моду на якого в сучасній літературній ситуації Т.Кознарський означив як “комплекс забужко”¹⁰⁸. Мені здається, що у нас зовсім не випадково немає жодного письменника, на зразок американця Гемінгуея, який своєю творчістю виразив би щось подібне, тобто як одну з мужніх чоловічих чеснот, з необхідностей чоловічо-письменницького життя — любов до жінки. Тоді в Черкасах думка культової материнськості нагадала про себе. Я побачила якусь приховану символічність у розташуванні могили черкаського поета Василя Симоненка поряд з його матір’ю, так само як типово символічно-українською уявлялася мені пошвита черкаського письменника і художника Миколи Бабака у книзі “Вільхова кров”(1998):

Цілую твої руки, мамо,
І стелю тобі в ноги
Мою синівську любов,
Омиту щемом вільхової крові.

У краєзнавчому черкаському музеї мене також вкотре вразила монументальна споруда здорової жінки із могутніми грудьми, могутніми руками і ногами, біля якої інфантильно юрмилися постаті відомих

¹⁰⁸ Див. Кознарський Т. А що під сподом? / Критика, 1999, №4.С.26.

українських діячів — Б.Хмельницького, Т.Шевченка... Ця Жінка втілювала маскулінну мужність, її груди сприймалися не інакше як фалічні батьківшинні символи. Мені тоді пригадалося міркування відомого психолога Е.Ноймана про те, що мати по відношенню до дитини, яка ссе материнські груди, завжди представляє собою “уроборічну”, тобто чоловічо-жіночу велич, оскільки вона виношує, викормлює і захищає, а її груди — не що інше, як фалічні символи, і дитина по відношенню до них — об’єкт запліднення. У цій ситуації дитина, незалежно від статі, є “жінкою”, об’єктом запліднення, а мати — запліднюючим “чоловіком”¹⁰⁹. Може, містична прив’язаність українського чоловіка до матері, присутня в нашій культурі, робить його на все життя таким інфантильним хлопчиком біля материнських грудей, такою прихованою “жінкою”? І йому важко полюбити чужу жінку, оскільки для цього потрібно *стати чоловіком*? Тобто мені хочеться поміркувати над тим, що в українській культурі, як мені здається, ми маємо справу з **комплексом матері**, або, як говорив Е.Нойман, патологічною “інфантильною” зацикленістю на її образі, яка робить неможливим повноцінне чоловіче життя. Нова книга в українській літературі — роман “Вільхова кров” Миколи Бабака — дає унікальний матеріал

¹⁰⁹ Див. Нойман Е. Леонардо да Винчи и архетип матери. / К.Г.Юнг, Е.Нойман. Психоанализ и искусство.К., 1998. С.95-153.

для розмови на цю тему. Вона написана з претензією на страшну серйозність (чого вартий лише претензійно суворий портрет автора!). І саме ця претензійність на *похмуру серйозність*, отож ця сувора книга, в якій художник вдався до письменства, щоб сказати про страшну приреченість своєї батьківщини, про палку любов до матері, про неминучу смерть і безкінечну трагічність життя, несподівано спровокувала мене до... критичної розмови про те, що є український народ, український чоловік і український письменник...

Частину роману складає текст, який би я назвала химерою на тему “модерністський мазохізм”. За жанром автор визначає свій твір як роман із чернеток згорілого сценарію. Він дійсно нагадує щоденникові уривчасті записки, демонстративний герметизм, який майстерно відчужує читача від тексту і часом його присутність робить цілковито зайвою. Тоді — це типово нарцистичний текст, в якому автор залюблено видивляється на власний біль і власну самотність.

Ліричний герой поетичного тексту роману постійно в пошуках матері, яку втратив, ц я ностальгія за матір’ю малює печальний образ сина-любовника

(“— Мамо!

Не відштовхуй!

Я замерзну від холоду.

Наші могили поряд.

Кожний день я гладжу твоє волосся і обціловую твоє обличчя.

То я ! Твій син!”)

і вивищує загалом некрофілічний пафос твору. Адже “Вільхова кров” — це роман кривавих смертей. Тут гори мертвих лелек, мертвих дітей, тут людські обличчя вмерзають у дзеркала, тут відчутний “терпкий запах вбивств” і запевнення, що усі помруть “разом”. Метафора вільхової крові (коли сільська балка рідної землі кровоточить живими стовбурами вирубаних вільх), що може бути прочитана як “менструальна” кровотеча землі, має представити приречену на смерть матір-землю. Тут отож не стоїть і питання : бути чи не бути: “ГАМЛЕТ МАЄ ВМЕРТИ!”.

У романі є цікавий епізод, в якому представлена символічна метаморфоза, коли замість матері раптом з’являється “колюча” дівчина (з кактусом на голові!) , котру чоловік прагне “взяти” і не може. Мати-дівчина-птаха виражає двоєдне підкорення матриархального героя (через божественну доброту і містичну владу):

“На порозі стояла усміхнена мама.

— Візьми, сину, я напекла тобі пирогів із маком.

Простер руку, але на місці мами стояла фіолетова дівчина із кактусом на голові.

— Не чіпай мене, — сказала вона.
Та мої губи уже торкнулися її вуст.

Важкі перса вмить потугішали.

— Що ти хочеш зробити зі мною? — мовила вона вдруге.
Та моя рука ковзнула донизу і оголила стегна.

Пухлі губи сіпнулися по краях, очі примружились, а потім зовсім заплющилися.

Витончені форми тіла знервовано потягнулися догори, голова ще більше відкинулась.

Вогонь маку впав на вологу білизну і розірвав тишу.

— Не роби цього! — востаннє закричала фіолетова володарка.

Гострий камінний дзьоб вдарив мені в око.

Безтямно закричавши, я впав на підлогу.

Заливаючись кров'ю, бачив, як величезна сіра ворона, змахнувши крильми, вилетіла у розчинене вікно”.

Тут жінка-володарка по відношенню до чоловіка-жертви займає ворожу та фалічно-активну позицію. Загалом потяг до жіночого тіла чоловіка-дитини як пасивне раювання біля материнського ества повсюдно присутній в романі образом “великих грудей” (“Дотримуючись жалобних звичаїв, пишні груди цілую — чудо незбагненне!”).

Значну частину “Вільхової крові” займають документальні матеріали та екскурси у трагічні події ХХ століття, що мають загострити некрофілічний пафос твору. Тут особливо виписані картини голодомору та голодних страшних смертей. Подивитися на голодомор в українській історії з іншого боку, ніж прийнято, тобто

не з боку співчуття, а осудження, мене спонукала одна розмова з Євгеном Пашковським та статті Мілени Рудницької. Якимось ми говорили про випадки людоїдства в українських селах, про те, що в одних селах ці випадки були поодинокі, зате в інших — просто масові, все залежало, очевидно, від людей. Тоді Пашковський несподівано мене запитав, чи змогла би я з'їсти свого ближнього? Я подумала, що краще сто раз померти голодною смертю, ніж жити *після людоїдства*. Мені страшно було уявити свій народ — голодною юрбою, яка накидалася одне на одного. Тоді вперше я подумала, що саме голодомор показав нашу дійсну нікчемність, що в людоїдських історіях прозирає передусім ця онтологічна нікчемність нації: замість того, як говорила Мілена Рудницька, щоб померти на полі бою лицарями, у боях за свободу, ми подихали як останні нелюди, пожираючи людські трупи.

Не можна не звернути уваги на те, що страхіття голодомору в українській літературі представлене — в жахливих материнських образах. Думаю, тут спрацювала не скільки багато красномовніша реальна дійсність, як саме *культове материнство*, материнський архетип птиці-трупіда. Щоб показати історичні жахіття, український письменник бере образ Грізної Матері, адже для сина-чоловіка найстрашнішою реальністю є саме цей образ жорстокого

містичного материнства. Цим шляхом іде, наприклад, Павло Тичина, представляючи матір-вбивцю (“Загупало в двері прикладом...”), Микола Куліш через образ збожеволілої матері-людоділки (“97”). Микола Бабак іде подібним шляхом, живописно показуючи, як мати забиває одну свою дитину і гвалтовно годує дитячою кров’ю свою іншу доньку. Ця картина виписана воістину з натуралістичним смаком, тим більше, що про матір-вбивцю розповідає її ж налякана дитина. Жіночу злочинність матері символічно продовжує посягання голодної жінки на чоловікове тіло: після жорстокої розправи з дитиною ця жінка-вбивця надумує забити і з’їсти чоловіка. Дітовбивця і чоловіковбивця, така жінка-труподка, думаю, не випадково, хоч і віддалено, нагадує жіночий образ Ю.Тарнавського у книзі “6x0”. Тому що тут і там присутня типово чоловіча логіка сприйняття жіночості: через поклоніння (коли йдеться про священне материнство і отождервовану любов) і через містичний страх (коли йдеться про відступ від такого священного материнства і абсолютної любові). Образ Жахливої Матері, котра повертає мертвих дітей у свою утробу, також може бути прочитаний архетипічно. Загалом *матріархальна психологія чоловіка* (представлена, зокрема, через жахливе, що асоціюється з темрявою агресії та насильства, і священне, що

асоціюється із світлом добра та захищеності) визначальна для роману Бабака “Вільхова кров”.

Що цікаво, українські письменники так званої селянської орієнтації — це передусім письменники “бабські”. Тобто їх улюбленими героїнями є баби похилого віку, ці власне антижінки, котрі володіють життєвою мудрістю і турботою, отже — бажаною для чоловіка-сина материнськістю. Якщо скористатися романною фразою Бабака, “таке враження, що вся Україна пенсійного віку доживає”. Найяскравішим сучасним “бабським” письменником є В’ячеслав Медвідь. Миколу Бабака за його перший роман я би також зарахувала до письменників селянської “бабської” орієнтації. Міфотворчим образом “Вільхової крові” є загублений і понищений сільський рай — село дитинства автора — Воронинці. Там і доживають його улюблені герої, переважно баби. Українське Село — традиційно-трагічне, це земля мертвих. Приреченість рідної землі, символічно представлена образом матері –вбивці. Цьому образу Страшної Матері вторять і образи смертоносної гадюки (очевидно також і материнський страшний символізм?), украдених від сина грудей тощо...Тому материнський голос наказує синові тікати з мертвого подвір’я, яким є рідна земля, “бо там все молоко випиває чорна гадюка”.

Чоловіча інфантильність безсумнівно що веде за собою чоловічу слабкість. Недаремно герой роману ідентифікується із хворим птахом, який пурхає по світу і не може злетіти. Жіночий символізм, навпаки, передбачає агресивного птаха. У романі багато таких недолугих і ворожих птиць: це кам'яний дрізд, чорна ворона, дятл, що також нападає на чоловіка: він б'є його “пекучим дзьобом у скроні і потилицю”... Автор-художник малює, очевидно, своєрідний автопортрет — картину із здоровенним незграбним птахом, прикутим до стола ... Один із афористичних висловів М.Бабака “ Я УКРАЇНЕЦЬ І БІЛЬШЕ НІЧОГО НЕ ВМІЮ”чи не є емоційним підтвердженням такого національно-синівського безсилля? Хоча час від часу в романі йде розмова про силу і мужність, але тут — не що інше, як вдавання, на що натякає одна із красномовних “дитячих” метафор: “...із гнучкої горішини змайстровую гостру шаблю і вдаю хороброго воїна”.

Хоча Нойман і вважав, що *матріархальна свідомість* властива передусім творчим людям, а нормальний розвиток західного чоловіка іде, як правило, патріархальним шляхом, тобто через домінування архетипу батька і витіснення архетипу матері, в українському світі матріархальна свідомість представляє загалом типовий розвиток українського чоловіка і наш чоловік-митець лише

символічно фіксує цю загальну неможливість “матеревбивства” , а отже неможливість звільнення заради власної мужності і свободи.

Те, що син-герой роману “Вільхова кров” іде по матриархальному шляху, свідчить і його власна дорога смерті: він іде вслід за своєю померлою матір’ю. Що символічно представляє життєве бездоріжжя: “Сам у собі втрачаю слід, звикаючи до болю і самотності”. Герой Бабака *живе* лише минулим дитячим раюванням. Романтичне минуле “Вільхової крові” приховує в собі неможливе в сучасному царювання-панування: “ На тому місці хутір Бабаківський стояв. А тепер роївні глини”. На тлі ностальгуючої за дитинством свідомості постає жорстокий і холодний світ. Документальна романна частина — листи, заяви, прохання, завіряння у власній праведності і доброті є також не що інше, як свідчення інфантильної безпомічності української людини 30-х рр., людини страшного сталінського лихоліття: логічно що всі сльозливі і жахливі свідчення покривджених селян звернені до всесильної і справедливої людини влади.

Підкорення матері нагадує в романі підкорення небесній богині, поряд з якою з’являються різного роду низькі жіночі істоти, які лише підкреслюють недоступну материнську велич. Таким

чином, земна жіноча реальність, віддалена від високого божественного царства матері, породжує комплекс відчуження від жінки, страху перед її низькими путами, а зрештою відчуження від життя загалом. Друга частина роману є красномовним свідченням цього відчуження. Ерос тут має жорстокий, страшний жіночий лик. Можна також говорити про відразу до сексу, як до нижчих тілесних потреб. У романі багато старих жінок. Справа в тому, що материнський образ подається у двох протилежних реальностях: божественної, небесної реальності Мадонни з її плодоносними молочними грудьми і земної, похитливої реальності Старої Відьми з її гидливими, гнійними грудьми (“А стара якась баба / із закривавленими зубами, Витягла із пазухи зморщену цицьку — і давай у рота мені пхати...”). Цей власне характерний для роману гидкий секс із старою відьмою-“мамою”, через потворне тіло якої чоловік змушений пройти, щоб відродитися від старості і смерті, є складовою едіпового комплексу героя:

“Піднімаю голову, а то баба Ярина.

Це та, що по вісім пальців на нозі.

Чи святки, чи будні, а вона по селу тиняється.

Пилюгу зайвими пальцями толочить...

На лискучому її черепі — ані волосинки.

“Хоч ба на голову щось наверхкала”, — думаю.

З села почулося виття собак.

Вітри-блукальці війнули по тілу.

І заголили до попереку її спідницю.
 Якої небувалої краси різьба!
 Підходжу і милуюся.
 Гладжу жіночі принади.
 Звідки ж тут взявся мій син?
 Розплівши довгу косу.
 Вона усміхається до мене.
 І підводить до зотлілих полукипків.
 Усередині все перевернулося.
 Не приховуючи нічого.
 Стою, в чому мати народила.
 ЛЯГАЙ, КАЖЕ.
 Перш, ніж вгамувати своє бажання.
 Висмокчи із грудей моїх гнояки.
 Чуб став сторч, тьху, яка мерзота.
 НУ ТО ЯК?
 ТВОЄ ЩАСТЯ, ЩО ТИ...
 І чую, ялозиться нижче пупа.
 Ткнувся було до грудей, а попав у око.
 — ЛИЖИ МЕНЕ, ЛИЖИ, — ЧУЮ СТОГІН.
 — І ти позбавишся старості...
 Тим часом піднімаюся і дивлюся на неї.
 СХОЖЕ, ЦЕ — КРОКОДИЛ?!
 Чи якесь морське чудовисько.
 Що зірнуло із дна океану.
 Війнувши руками, немов латами.
 Вона зірвала перуку.
 БОЖЕ!!!
 ЯКЕ СТРАХІТТЯ!”

Образ старої вагітної жінки (“Скубе білу курку вагітна стара жінка)

є символічним продовженням цього еросу “омолодження”. До речі,

рідна земля також нагадує жахливу стару коханку — з “захаращеним протічком”, з глибінню, що “повигнивала в черевах вільх”... У цілому скрізь підкреслюється архетипічна схожість землі і жіночого материнського тіла (“У закривавленому череві землі лежить Марія в потугах свободи.”).

У романному світі “Вільхової крові” батько помирає, а мати переходить у міфічний безсмертний світ. У час смерті батька мати з’являється перед сином як жінка, а син поводить як любовник, про що свідчать сповнена прихованого еросу мова роману:

“Рипнули сінешні двері.
 На порозі у одній нічній сорочці.
 Із каганцем в руці стояла мати.
 Я поклав її у постіль.
 І намастив лице маззю безсмертника.
 — Батько мертвий, — сказала вона.
 — Я знаю, — відповів я.
 — Я спав із ним цілу ніч.
 А вранці катав його на колясці.
 Але він був уже неживий.”

Отже, ерос і смерть зіткнулися у цій події: подія відбувається вночі, мати з’являється “в одній нічній сорочці”, син *кладає її у постіль*, вона повідомляє про смерть батька, батька присипляє (умертвляє?) син-любовник, в той час як мати переноситься у світ безсмертних.

Один з головних мотивів роману, може бути виражений цим закликком — “ЖИТТЯ ВІДДАЙ ВОГНЮ”, але не в значенні пориву, а в значенні смерті, пороку, попелу. Так наскрізним мотивом третьої частини роману є сільська пожежа, в якій все згоріло дотла. Символічним образом світового згарища є зависла над Землею жахаюча вогненна комета. Тому характеризуючими поняттями цього твору є також мертвий текст, зотлілий аркуш, попел, зтіліле кохання, мертвота почуттів. Жінку (не матір!) чоловік перетворює на минуле, схололу покійницю — у камінній статуї, обгорілому портреті:

“ХТО ВОНА?

.....

А може то дівчина посміхається.

На зотлілому аркуші паперу.

Навіяла спогади про минуле.

Карнавал мертвих поцілунків твоїх.”

Тут символічно також, що закохані жінки несуть перед собою “сковороди розпечені”, а від чоловічого потягу-доторку жінка “зчорніла, обвуглившись до шиї”. З іншого боку, жорстокий і холодний світ обумовлений фригідністю кохання, в якому чоловік та жінка не можуть одне одного відчутти і зачати повноцінне життя:

“— МИ НЕ ЗМОЖЕМО ВІДЧУТИ ОДНЕ ОДНОГО. —

даючи волю сльозам, кричу я...

МИ НЕ МАЄМО ПРАВА ПЛОДИТИ.
МАЙБУТНІ ПОКОЛІННЯ ІДІОТІВ.”

Якщо жінка й обдаровує чоловіка плотським блаженством, вона так само — страхітлива істота, особливої яскравості набуває всеодно її *загрозливий лик*. Такою символічно-негативістською є сцена, де два чоловіки-самці запросили у своє логово фатальну коханку: жінка перетворюється на голодну вовчицю, що привела на світ подібне до себе загрожуюче дитя. Присмоктавшись до грудей жінки-вовчиці, чоловік розмірковує, як умертвити ненависне йому дитя-вовчиня. Очевидно, у такий спосіб втілено підсвідомі чоловічі заздрощі-ревності до дитини, котрій, а не чоловіку, жінка-мати віддає свої груди. І тому герой роману так живописно жарить на розпеченій сковороді (улюблений злісний образ?) дитя-вовчиня. А жінка у цьому *чужому* для чоловіка материнстві (він недаремно припадає до грудей жінки-вовчиці, змагаючись за материнські груди!) викликає асоціацію із хижим *фалічним* створінням. В іншому епізоді чоловік-герой вбиває дитину власної дружини і, відсовуючи “мертве пухкеньке тіло”, добувається до жіночого тіла, щоб зануритися у нього. “Я люблю спати, занурившись у землю”, — цей очевидно, улюблений сон у материнському лоні!

Вогняна, кровава мозаїка представленого тут світу в цілому тісно пов'язана із жіночою поглинаючою (активною!) символікою. Світ — як “пастка червоного кольору” асоціюється з жіночим статевим органом. Молода жінка скрізь і всюди метафоризується як пастка або в'язниця, вона заманює туди чоловіка, прирікає його на неволю. Такою пасткою є і ненависний шлюб:

“ШАЛЕНІЮ.

Брязкаючи кайданами в церемонії шлюбу.”

Шлюб як активне та ув'язнююче життя лякає інфантильного героя роману. З одного боку, ми маємо справу з українським чоловіком-сином! У листі на материнські застереження один з героїв-синів повідомляє матір про свою чоловічу пильність: “Тепер относитільно тої дівчини. То це не така яку ви її представляєте собі. Люди вони дуже хороші для мене. Я конечно знаю що це маскировка а під маскировкой капкан із щучими зубами. Стоїть трохи лопухнуть так і не виберешся. Я конечно дію обережно, так що їм непогано і мені харашо. Ви думаете що мені не надоїло за службу стірать каждую субботу... Я краще б за волами ходив чим робить цю бабську роботу.” З іншого боку, ми маємо справу з чоловіком-творцем, що значною мірою, ніж “нормальний” чоловік, відсторонений від матеріальної сторони активної реальності, якою є також шлюб. Як

писав Е.Нойман, чоловік-творець є “жінкою” через свою пасивну відкритість потокові творящої енергії¹¹⁰. Тому романний герой прагне позбутися жінки, котра вимагає від нього активної чоловічої ролі — тобто жінки як ненаситної коханки, або як потенційної дружини, по відношенню саме до неї проявляється відчутна в романі агресивність:

“Вона думає з вами одружитися? А становище і статки?

Так-так, це і є пікантність шлюбної угоди.

У глиняній печері, де ми зможемо жити з нею, закріпи за собою право.

У крайньому випадку в часи смеркання сліпої юності замори її голодом.”

Оскільки “матріархальний стан” героя позбавляє необхідної для життя активності, то цілком закономірний і страх перед фізично сильною жінкою як проявом страшною для нього вітальної активності:

“Переді мною стояла тьолка.

Вища за мене голови на дві.

Ого, думаю, сестра-жалібниця!

З такою справишся.

Якщо і до фейса не дістанеш.

Відкинувши з плечей довге волосся.

Вона глянула на мене.

То був удар сталевого ножа.

¹¹⁰ Там же.С.112.

Можливо, це був я.
 Бо відчув себе лантухом.
 Прілою січкою напханим.
 А може, відштовхнути й обплювати?
 ТА НІ, ДУМАЮ.
 Вона не посміє мене чіпати.
 І я прожогом шастонув далі.”

У цій “еротичній” ситуації герой у відношенні до жінки-“тьолки” більше жінка, ніж чоловік, у той час як “тьолка” більше чоловік, на що вказує означений у її реальності фалічний символ — “удар сталевого ножа”, порив сили тощо. Отож, у романі “Вільхова кров” маємо “психопатологічний” випадок творчої людини: перевага архетипічного світу Великої Матері, залежність від її “великих грудей” настільки вагома, що чоловік-творець зовсім не здатний на “вбивство матері”, необхідне для звільнення від жіночого начала, а тому “творчі люди , (за винятком тільки найвидатніших) як правило, у більшій мірі творці, ніж мужчини”¹¹¹. До того ж в українській ситуації ми маємо не випадкову (як у житті творчих людей), а загальнопоширену фемінність *основного чоловічого типу*, що можливо також пов’язана із присутнім тут загальнопоширеним творчим комплексом (“співучий” народ).

¹¹¹ Там же. С.106.

Домінування пасивно-жіночих рис героя “Вільхової крові”, як уже було сказано, поєднується з негативістським чоловічим уявленням про чужу для його сну-буття активну жінку. Це закономірно передбачає трактування чоловіка як істоти вищої — саме через пасивність до життя — отже, істоти духовної. А тому, наприклад, таке красномовне протиставлення жіночих сліз і СЛІЗ:

“Не можу терпіти жіночих сліз.

СЛІЗ.”

Або у цьому “великобуквенному” вислові “Я ПЛАЧУ” — однозначно, що ТАК плакати і страждати у світі може лише чоловік, а жінка саме тому і чужа йому істота, бо занадто вітальна: вона плаче — як плаче саме життя, тобто *назустріч життю*, а не *назустріч смерті*. Жінка зтягає чоловіка-творця у вир ненависного йому *матеріального життя*, тому страх перед нею обертається страхом героя перед життям, відразую до його буденного суєтного світу, що символічно, наприклад, втілює **ця ненависть** до реальності базарної площі:

“Підходжу до базару.

Як я його ненавиджу.

Цей бездонний шлунок.

Натоптаний по горло багнюкою.

А ВІН ДИХАЄ.

Немов бульбашка під носом.

Всмоктуючи в себе все нові й нові орди.

Ненаситних шукачів смердючої відрижки”.

“Вільхова кров” — це осанна смерті та небуттю. Мотив трупного шляху (“Путь наша по мертвому гирлі річки”) і батьківщини-трупа (“Це країна мертвих геніїв”), мотив трупної землі, що нагадує “згаслий сірник”, і мотив трупного холоду (“І дихає над головою холодом брила смерті”) органічно виростають з образу *чоловіка-трупа*. І з цього тихого бунту зізнання (“Я втомився вже виконувати роль трупа у цьому краї вироджених ангелів”) також органічно випливає манія статевого безсилля:

“Дістав гармошку.
І зотягнув пісню №5.
Із циклу “Клімаксофобія мутанта”.
НУ І ПІСНЯ?
НУ І СЛІВЦЯ?
Смердюча струганина.”

Інфантильність чоловіка-творця, представлена романом у яскравих символах та метафорах заперечення життя, веде за собою нездатність героя до активного творення життя загалом, а тому продукує лише споглядання руїної української реальності. Мотив смерті “Вільхової крові” — мотив тотальної відсутності героя (“Прикладаю до обличчя дзеркало — і нічого не бачу”) і відсутності всього роду його (“НАС ТУТ ТАК І НЕ БУЛО”).

У найновішій українській літературі відчуження від життя стає популярною темою. Закономірно що воно іде поряд із відчуженням від жінки. Однак, як на мене, єдиний прозаїк Євген Пашковський свідомо пішов на символічний розрив із характерним для української душі жіночим архетипом і, орієнтуючись на готику, середньовіччя, архетип Небесного Отця, витворив у новому есеїстичному романі “Щоденний жезл” фалоцентричний мужній дискурс (до речі, невластивий загалом українській літературі, а тому несподівано продуктивний саме зараз, у державобудівничий час). Герой роману Бабака навпаки живе у *матріархальному міфі*, у створеній чоловіком-сином “легенді сили” (“МАМО! Окутий сталевим тілом міста, я думаю про тебе. ТИ МОЯ ЛЕГЕНДА, ЩО ПОВНИТЬ НАДПИТИЙ КЕЛИХ МОЄЇ СИЛИ”), котра насправді обертається реальним чоловічим безсиллям. Закономірно, що матріархальний український міф несе силу власне для жінки. Отож, у своєму першому романі М.Бабак пішов типово українським шляхом, шляхом так званої “матріархальної свідомості”, що повертає національного чоловіка у безвихідне коло споглядального мазохізму, власного болю і самотності і що, зрештою, також робить потенційно неможливою любовну (чоловічо-жіночу, а не синівсько-материнську!) ситуацію у такому світі.

ПІСЛЯМОВА

Щоразу, коли мені доводилося писати про сучасників моїх, ставало дуже прикро від того, що багато речей, страшенно важливих у своїй конкретності та вітальності, стають просто зайвими в об'єктивній літературній науці. Ця моя книга — не зовсім певний крок у бік від академічного літературознавства. Саме гендерний підхід та “м'яка” феміністична настанова спонукала зробити мене цей крок.

Ця книга — мій власний тупик. Я не знаю, як писати далі, оскільки страшенно спокушає живий життєвий матеріал. Мені шкода, наприклад, що я не спромоглася розповісти більше про унікального письменника, сучасного українського “диктатора” і запеклого антифемініста Євгена Пашковського, для якого ознакою чоловічости є парадоксальна спроможність вбивати і любити, що зрештою любов наближає до вбивства, а вбивство до любові. Я знаю, що колись, коли я писатиму про Євгена Пашковського, мені знову захочеться розповісти щось непристойне, наприклад, про те, як він зателефонував мені о першій годині ночі 22 червня 1999 року, щоб сказати, між іншим, що почалася друга світова війна. І ми декілька годин пили по телефону горілку, Женя проголошував тости і весь час говорив, що таки напише любовний роман, бо в любові між чоловіком і жінкою є щось страшно

метафізичне, страшно важливе. І тоді саме я відчула вікову ностальгію всієї заангажованої та заполітизованої літератури нашої ... за любовним романом. І мені також захотілося написати любовний роман.

Мені подобалося аналізувати таких сучасних письменників, як Пашковський, Ульяненко, Забужко, Андрухович, тому що у них *високий рівень пристрасті*, а з пристрасті починається література, завдяки їй вона стає не лише живою, але й страшно містичною, як, наприклад, у Тодося Осьмачки.

Вже, коли була укладена моя книга, я познайомилася з новим для мене автором — черкаським художником Миколою Бабаком. Знайомлячи його з Оксаною Забужко, я, навіть, мала один “підлий” план — змінити у своєму мемуарному пліткарському тексті основний епізод: запустивши цілковито справжню плітку про те, що саме Бабак — прототип роману Забужко “Польові дослідження з українського сексу”. Така була спокуса і головне все співпадало: “провінційний” художник, герметизм, його картини з потойбічними “мертвими” сюжетами, неможливість любовного роману... Певний час я, навіть, забавлялася з того, що нарешті моє створиво буде пліткарським! Але потім не захотілося його змінювати. Думаю, що зовсім даремно: загубити такий пліткарський шанс!

Мені доводиться примусити себе завершити цю книгу, в час, коли з неймовірною швидкістю народжуються унікальні плітки, коли з'являються нові тексти. Коли так хочеться писати і почати з першого роздуму... Закінчуюючи цю книгу, я раптом збагнула, що мені не довелося уникнути насильства, яке особливо мені нестерпне. Проти нього я даремно боролася протягом цих кількох сторінок. Воно з'явилося переді мною у своєму неминучому образі як завершення цієї книги ...

2 липня 1999 року.