

ТАРАС ПАСТУХ

**ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ  
МОДЕРНІЙ РОМАНІСТИЦІ  
(ВОЛОДИМИР КАШКА, ЮРКО ҐУДЗЬ,  
ЄВГЕН ПАШКОВСЬКИЙ, ОКСАНА ЗАБУЖКО,  
КОСТЬ МОСКАЛЕЦЬ)**

Що становить собою поле пам'яті і як вона працює у модерній літературі? Які культурні коди проявляються тут? Означену проблематику я спробую розглянути на прикладі кількох модерних романів, що з'явилися в українській літературі у 1990-х та 2000-х роках. Ці романи написали Володимир Кашка («Житло»), Юрко Ґудзь («Не-ми»), Євген Пашковський («Щоденний жезл»), Оксана Забужко («Польові дослідження з українського сексу») та Кость Москалець («Вечірній мед»). Чим зумовлений такий вибір? По-перше, український пізній модернізм у його прозових виявах не достатньо відрефлексований у літературознавстві. Порівняно зі студіями над раннім модернізмом зламу ХІХ–ХХ ст., модернізмом 20–30-х та 60–80-х років ХХ ст., у дослідженнях пізнього модернізму, попри наявність проникливих осмислень низки авторів<sup>1</sup>, проблема комплексного бачення явищ постає доволі виразно. Запропонований підхід є спробою подивитися на кілька модерних романів 1990-х та 2000-х років під певним кутом зору й визначити їхні важливі конституючі складові. Йдеться про набір кодів, які акумулюють екзистенційно-буттєву проблематику людського існування та проблематику мистецької сфери людської діяльності. Ці коди визначають розвиток наративів окремого автора, вони в певних варіаціях та конфігураціях реалізуються у просторі тексту й задають напрями читацьких інтерпретацій.

Обраний підхід схиляє до зосередження уваги на романах, оскільки їхні текстуальні поля дають змогу побачити присутність кодів у літературному творі та роботу пам'яті в ширшому, аніж це є у випадку малої прози, прояві. Я зупинив свою увагу на згаданих романах, оскільки вони, на мою думку, є знаковими текстами

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

пізнього українського модернізму. Розгляд визначальних кодів в обраних творах дасть змогу побачити спільне та відмінне у відповідних авторських пропозиціях. Простеження спільного засвідчить певні універсальні лінії у модерній прозі обраного часового періоду, а відмінності вказуватимуть на авторські індивідуальні виражально-сміслові тенденції. Образно кажучи, всі рухаються в одному напрямку, але кожен йде своїм шляхом. Обрані твори, попри їхню приналежність до модерної світоглядної парадигми, відрізняються у своїх нарративних стратегіях та ідіостильових формах. Варто зазначити, що в текстових фрагментах коди можуть виступати окремо, а можуть, що часто відбувається, поєднуватися один з одним, виявляючи певні комбіновані виражально-сміслові інтенції.

\*

Володимир Кашка у рефлексіях щодо свого «роману-робітні» «Житло» власне окреслює поєднання двох важливих кодів Божественного та Мистецького. Він говорить:

Веду мову про інтуїтивне й емпіричне, про віру і знання, про космічне й земне, про Абсолют у екзистенційному рівнянні, котре не те що не розв'язується, а й записаним бути не може. Іншими словами, його можна записувати моторошною множиною варіантів, кожен з яких лише вказує, але не називає, не вичерпує Бога-Абсолюту, кличе невідомо звідки й куди. Не виключено, що й моє Чотирикнижжя з Вежею є лабораторною спробою написання чи відмови від написання такої універсальної буттєвої формули, великим експериментом з текстами-доданками, зменшуваними, від'ємниками, співмножниками, сумами, добутками, різницями, що поволі переходять в стружку, в тирсу, в попіл. І все через спокутування карми, через упокоєння долі і темне діяння – задля вивільнення енергії і тепла<sup>2</sup>.

Як бачимо, автор стверджує можливість наближення через художнє письмо до Бога-Абсолюта. Він свідомий того, що адекватного запису-представлення бути не може, адже Бог-Абсолют є невизначальним у принципі. Але існує шанс через множинність фрагментів (а такі фрагменти і складають «тіло» його роману) вказати на прояви божественного в навколишній дійсності. Володимир Кашка

свідомий межі, яку не може переступити мистецтво у своєму намаганні представити непередставлюване (Бога-Абсолюта). Але він визначає великий позитив від цього, хай не цілковито успішного, намагання. Адже автор у процесі пошуків та відображення божественного спокутує свою карму, упокорюється власній долі та перетворює особисте «темне діяння» у, можна сказати, «світлу» енергію й тепло. Про свої взаємини з Богом Кашка говорить так:

І мене справді вів Бог. Із самісінького початку я знав: найбільшою проблемою є чистота резонування, вчування й інструментування Його вказівок. Дитя спроможне збагнути батька, дослухаючись до його голосу в собі, доростаючи до батьківства. Світ – лише цех, робітня, нива і поле бою, де духовні орієнтири гартуються, знаходять буттєве наповнення. Ледь не кожне моє слово мені самому видається зарубцьованою раною чи імунно-захисним плацдармом, відвойованим у кожної з недуг, що їх пережив-переборов-перебув<sup>3</sup>.

Точність передання «вказівок» Бога визначає не лише авторську майстерність, але й є ознакою світоглядного дорослішання. Адже воно призводить до усвідомлення певних божественних послань та принципів, за якими світобудова була встановлена і за якими вона розвивається. Варто звернути увагу на те, як автор бачить світ. Останній постає не як фізично-матеріальна субстанція, у якій перебуває людина, а як «поле бою, де духовні орієнтири гартуються, знаходять буттєве наповнення». Бачимо прояв ідеалістичного світогляду, за яким основою навколишньої дійсності є не матеріальні речі та явища, а духовні першооснови. Слово, завдяки його виражальній сутності, здійснює світотворення в його питомому духовному вимірі. Але творення світу в слові потребує напруги, без якої неможливе перетворення «темного» прагнення та діяння (неуникнені частини людської натури) у щось «світле» та прекрасне. Володимир Кашка дає зрозуміти, що справжнє письмо (світотворення) неможливе без екзистенційної напруги, болісного долання у собі «людського, надто людського», кшталтування себе в духовних орієнтирах. Ба більше, для адекватного сприйняття твору також необхідний відповідний досвід напруги, долання та кшталтування. У розмові з уявним співбесідником Кашка зауважує:

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Пам'ятаєте, як Шарль Азнавур сказав про сцену? «Три стіни – і безодня». От ми й свідчимо власним життям про цю безодню всі разом – читачі, автори, їхні герої – і ведемо діалог через буттєву різновекторність. Це і є поліфонією хаосу, що тужиться з власного лона виштовхнути бодай щось гармонійно-вартісне. Всі ми з природи любомудри<sup>4</sup>.

Концепт «безодні» символічно промовляє про відкритість автора до читача й відповідну відкритість читача до тексту. Попри таке спільне налаштування на відкритість, і автор, і читач мають відмінні життєві досвіди та різні естетичні вподобання, що творять невідповідності між написаним та його відчитанням; до того ж слово, унаслідок своєї багатозначності та асоціативності, спричинює до різноманіття рецепцій. З огляду на це, між текстом та читачем виникає «поліфонія хаосу», у якій завдяки читацьким зусиллям може народитися «щось гармонійно-вартісне». Це зумовлено налаштованістю людської свідомості на осмислення того, що вона сприймає («любомудрість»). Відтак стратегія процесу інтерпретації полягає у заповненні «порожнеч» тексту і зрощенні авторського досвіду, виявленого в текстуальних фрагментах, із власним життєвим та естетичним досвідом.

У романі «Житло» окреслюється код Бога, який має низку нюансувань. Автор відзначає існування у власній свідомості прагнення «жити в Істині», й таке прагнення визначає його «поступ до Бога». Такий поступ він вбачає не в кордонах церковно-обрядових ритуальних практик, а в напруженому індивідуальному русі до істини. У цьому русі не потрібно ніяких підтверджень та аргументацій, цілком достатньо лише «світла зірок»<sup>5</sup>. Оповідач бачить свої взаємини із Богом не в традиції пасивного підпорядкування Його наказам. Він налаштований на особистісне активне діяння, яке у свій спосіб відображає «шлях до Бога»:

Лише собі самому я Бог, бо ніхто не здатен погасити полум'я під ногами у мене, якщо я справді віднайшов у темних лабіринтах власної совісті шлях до Бога і викликав Його з напівзасипаної нори на світ білий: «Виходь, Боже, хоча б через двері мого тіла, бо загинеш, учадієш – рятуйся, Боже, якщо тобі роковано бути безсмертним!»<sup>6</sup>.

У такій візії Бог наче передає людині всі свої творчі здатності та потенції, й вже не від Нього, а від людини залежить творення й тривання світу, а також «порятунок» їх обох. Бачимо вельми характерне для модерного часу перенесення всієї відповідальності за те, що відбувається, із Бога на людину, акцентування на особистому виборі та діянні останньої. Людина отримує повну автономію для власних дій, але цими своїми діями вона рухається «шляхом до Бога». Тому оповідач, будучи присутнім під час смерті матері, посилає «в сіру безодню німий клич». Таке звернення до Вищої сили є цілком природним в умовах сильного емоційного зворушення. Він не отримує жодної відповіді і свідомий слухності такого мовчання «безодні». Адже, як оповідач сам розуміє, «шлях до вищої інстанції даленіє і губиться в мені самому»<sup>7</sup>. І тут неминуче постає проблема: як розпізнати те, що веде людину цим шляхом, від того, що відводить від нього. Оповідач згадує про іудеїв, які не впізнали Ісуса й розп'яли Його; говорить, що ми можемо прогавити друге пришествя Сина Божого. Це стається через те, що ми зачаровані «сліпучим сьйвом попереду». До цього «сяйва» належить все те, що «дезоріентує», робить нас «невидючими» (до таких дезоріентувальних дороговказів належать, зокрема, ідеї «вультгарного прогресу»). Уникнути згаданого зачарування можна завдяки «здогаду» і «природній інтуїції»<sup>8</sup>, а також зосередженому мовчанню, у якому розпізнається щирість та чистота думок, прагнень, дій<sup>9</sup>. В авторській візії, якщо людина вже перебуває «на шляху до Бога», то інтуїтивне відчуття, вміння розпізнавати чисте та щире, не дадуть їй збитися з обраного курсу. Допомогає людині вистояти на обраному шляху, здійснити своє покликання – а кожен має плекати своє «дерево» і перетворювати землю у «квітучий сад віри» – душа, яка втілює в собі невичерпну живильну та творчу енергію Бога. Вона визначає напрям руху оповідача до Бога; водночас, будучи втіленням автономності, неприрученості, сили, душа викликає гостре несприйняття усього того, що викривлює божественні закони справедливості та любові.

У контексті релігійної автономії людини постає код Трансцендентного як того, що представляє вихід «поза межі» досвідного пізнання і що вказує на буття Суцього, наприклад, на такі його іпостасі як, Єдине та Істинне, а також – Благо<sup>10</sup>. Трансцендентне у Кашки може пов'язуватися із Богом, а може, і це трапляється частіше, існувати окремо. Оповідач високо цінує можливість подивитись за

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

межі реального й побачити щось у «найпотаємніших сховках світу». «Вікна вглиб істини» відкриваються, як він стверджує, спокійним, неприскіпливим, люблячим та мужнім. Необхідними тут є внутрішній спокій, відкритість до життя, мужність, щоб витримати зустріч із істиною. Побачити відображення Суцього можна у найпростіших і найбуденніших ситуаціях: у літньому дощі, який постає у вікні, обрисах останнього серпневого ранку, в зусиллях щодо творення власного роману. Таке відображення з'являється як «спалах», одкровення, що приходить невідомо звідки. І перевірити його «правдешність» можна за допомогою двох чинників – «безпричинності» і «ненавмисності»<sup>11</sup>. Вони власне вказують на те, що цей «спалах» має іншу природу, аніж просте логічне узагальнення причинно-наслідкових зв'язків у реаліях навколишньої дійсності. Його джерело міститься у схопленні того, що стоїть за цими реаліями і що визначає їхні невидимі співвідношення та сутнісні прикмети. Відповідно таке схоплення відбувається у несвідомому, інтуїтивному акті, на що й вказують згадані означники «ненавмисності» й «безпричинності».

Трансцендентне визначає не лише модус сприйняття дійсності, а й спосіб мовлення про неї. Оповідач зізнається:

Майже два десятки літ мені було потрібно, аби збагнути необхідність трансцендентного мовлення, – треба говорити, упереджуючи запитання живих, звертаючись до мертвих і ненароджених<sup>12</sup>.

Оскільки трансцендентне перебуває у просторі універсального, то мовлення про нього має охоплювати три часові періоди – теперішнє, минуле і майбутнє. Ба більше, немалий життєвий та творчий досвід призвели оповідача до переконання, що єдиним справжнім мовленням у царині літератури і є отаке трансцендентне мовлення. У ньому слід говорити так, аби «упереджувати запитання живих», тобто йти на пів кроку попереду читача, визначаючи насущну проблематику його існування, больові точки його екзистенції. У трансцендентному мовленні автор повинен показати читачеві, що справді є важливим, а що – другорядним; націлити останнього на правдиву самореалізацію, яка так чи так пов'язана із Суцшим. Оповідач вдається до промовистої символіки «мертвого лісу,

на стовбурах якого паразитують смердючі і потворні гриби буттевих прав», тоді ж як призначення «лісу» полягає у «фотосинтезі сонячного проміння в зеленому листі»<sup>13</sup>. Автор критикує інституції, які встановлюють та регулюють суспільні зв'язки між людьми, з одного боку, і виявляє плідну практику проглядання в навколишній дійсності проявів трансцендентного – з іншого. Оця опозиція суспільного та індивідуального, тимчасового та позачасового, імітаційного та творчого є однією з центральних не лише в романі Кашки, а й, як ми побачимо далі, в романах інших обраних тут авторів. В автора роману «Житло» є промовистий афоризм, який виявляє несполучуваність, навіть протиставність соціального та трансцендентного світів. Він каже: «Правда ніколи не була, не є і не буде навіть стежкою для істини, – швидше навпаки»<sup>14</sup>. Правда належить до житейського, істина – сакрального вимірів людського існування. Одна – відносна і може змінюватися під впливом обставин, інша – сутнісна й не міняється в часі.

Оповідач бачить суспільство як тотальний простір несвободи, який програмує наступні покоління на такі чи такі форми духовного рабства:

Чи не увесь видимий відтінок людської історії – це історія рабства, неволі, залежності людини від людини, людини від племені, від класу, держави. Аж на генетичному рівні विकристалізувалася пам'ять про н е о б х і д н е рабство. Його тінь падає навіть на християнську мораль, бо людину у вірі ми не мислимо інакше як рабом Божим, – не зуміли, не спробувалися та й, певно, не вельми тужилися знайти ліпше слово. Ми не можемо не бути рабами. [...] Аж тоді, як стаємо бранцями грошей і достатку, клопотів про авто, квартири й імпорتنі штани, як заплутуємось у павутинні суєти і катастрофічної залежності одне від одного, нарешті заспокоюємось, бо життя наше заповнюється приналежністю комусь і чомусь, набирає сенсу...<sup>15</sup>.

Цій несвободі оповідач протиставляє власне «намагання стати вільним». Прояви цього намагання втілюються у конкретних життєвих ситуаціях: скасовується автобус до села, де оповідач пише свої тексти, тоді він пересідає на велосипед і долає відстань у

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

30 кілометрів самостійно, принагідно дорогою спостерігаючи красу груш-дичок, що ростуть на узбіччі; підіймається ціна на взуття – оповідач ходить по землі босоніж близько 6-ти місяців на рік. Він прагне уникнути тих уз несвободи, які йому, як і всім іншим, накидає суспільство. Натомість стан свободи оповідач отримує у процесі творення – чи то в облаштуванні-ремонті купленої хати в селі, чи у процесі писання самого роману. У такій недовірі до соціуму, який засадничо сприймається як вороже для розвитку особистості середовище, проступає авторське високе поцінування індивідуальності, з одного боку, й характерний скепсис до пострадянського суспільства, в якому залишилися й активно виявляють себе радянські способи соціальних взаємин і породжені попередньою владою етично-моральні викривлення – з іншого. Ці способи та викривлення «нової постесесерівської» дієності із західної соціокультурної перспективи добре побачив Михайло Найдан. Він відзначив «розладнаність» культурного простору України у 1990-х роках, яка відбулася на багатьох рівнях:

...від особистого, коли вчинки не мають жодної моральної чи етичної основи, родинного – з епідемією розлучень, абортів й алкоголізму, суспільного, коли спільне громадянство давно зруйнували совети, і до геть розладнаної політично-бюрократичної надбудови, яка нічого не робить, щоб утілити зміни задля трансформації статус-кво<sup>16</sup>.

На прикладі прозових творів Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Богдана Жолдака, Юрія Винничука критик простежує відображення «морально-етичного банкрутства» українського суспільства, яке полягає, зокрема, у загальному спрямуванні людей на отримання особистого зиску, безвідповідальному ставленні до власних обов'язків, нездатності на глибоку любов<sup>17</sup>. Письменники так чи так відображають те, що вони бачать довкола. Таке представлення дійсності може спонукати читача задуматися над ситуацією в країні. Можливо, він у подальшому захоче змінити цю ситуацію – про це свідчать тексти згаданих тут авторів. Натомість інтенція роману «Житло» дещо інша: оповідач засадничо не сприймає навколишню реальність і на протигагу їй прагне вибудувати свою дійсність, що-правда ця дійсність є текстуальною.



Оповідач детально зупиняється на проявах блага в тексті. Його поява уможливується завдяки різноманітним способам активізації, і виявляється воно в різноманітних формах. Щоб відчутти гармонійний вплив блага на власну душу, людина повинна вибрати відповідний шлях та здійснити зусилля. Благо може постати завдяки «малій свічці», якою людина освітлює «найпотаємніші глибини п'їтьми» і «вихоплює зором стежки до Бога»; низці «суттєвих подолань власної втоми, відчаю, зневіри»; «поверненню до найпростішого, про що мала б запитувати дитина»; настанові – «не брати, а давати» – з тих «плодів», які посилає їй життя; підтримці іншого, в час найбільшої зневіри в «доцільність» поступу; здійсненню свого покликання, до того ж це здійснення має бути ретельним, якісним і тривати «до останку». Оповідач вміє розпізнавати добрих людей завдяки їхній доброзичливості, уважності та ненав'язливій підтримці:

Такі люди, як правило, намагаються подати по роботі теплу воду в емальованій білій мисці, а самі стоять поряд з рушником і чекають, доки вмиєшся...<sup>18</sup>.

Етичні принципи оповідача загалом формуються моральними засадами та традиційною звичаєвістю патріархального українського села. Відповідно, оповідач дотримується переконання: «чисте житло» має споруджуватися «чистими руками»; в хаті, яка будується, нічого не повинно бути зробленим «на подаяння» (за гроші, отримані внаслідок старцювання); робота має бути оплаченою, однак розрахунок може відбуватися не відразу й на «цьому», а потім й на «тому» світах. Водночас оповідач далекий від характерної для патріархальної свідомості практики вивіряння своєї поведінки та думок відповідними ґештальтами колективного «ми». Він – зрілий суб'єкт, налаштований на критичне бачення дійсності, індивідуальний пошук та представлення в слові проявів Суцього. Загалом, можна стверджувати, що в просторі житейського поводження з іншими він є прибічником традиційних моральних засад, але в сфері мистецької творчості його мислення визначається оригінальністю (зокрема саморефлексій, які є чужими для фольклору), а образні ряди – новаторською поетикою.

Особиста зрілість та самостійне мислення мають свій зворотній бік. Оповідач зізнається, що звичка «пізнавати світ самотужки»

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

спричинила його життєву відстороненість, яка подекуди насто-рожує людей, а інколи налаштовує їх супроти нього<sup>19</sup>. Відчуваючи власну творчу нереалізованість (написані твори ніхто не хоче друкувати), усвідомлюючи, що за чесно зароблені гроші не заробити на хату, зазнаючи переслідувань із боку контролюючих державних органів (Комітет державної безпеки (КДБ), міліція), він вдається до втечі від гнітючої реальності, яка уможлиблюється завдяки алкоголю:

Єдина, Альфо, наша найсвітліша нора, житло земних утіх, вотчина пророків, котрих немає у своїй батьківщині та й, мабуть, ніде вже немає, – спиртне. Воно не дає скурвитись, ізсучитись, продатись... Якщо цей земний світ – витвір Сатани, котрого я не можу подужати, то кому я маю дякувати за вино, яке не дає змоги Сатані подужати мене?<sup>20</sup>.

Алкоголь – паліатив, він лише на якийсь час полегшує душевні страждання, приносячи натомість безсонні «чорні» ночі, сварки в сім'ї, творчі завмирання, примусові перебування в лікувально-виправних установах, призначених для алкоголіків та наркоманів. Однак оповідач часто вдається до спиртного, щоб хоч на трохи позбавитися екзистенційного болю й отримати короточасну ілюзію радості. І хоча він сповідує рух на «шляху до Бога», це не позбавляє його від життєвих розчарувань та страждань. Оповідач говорить, що «той, хто довіряє безпричинній радості, має довіряти і невмотивованому стражданню»<sup>21</sup>. Тобто існує певний баланс між цими станами в душі, а саму їхню появу не можна передбачити чи прорахувати – так само, як не можна визначити наперед час прояву трансцендентного. Схожим чином оповідач пов'язує зло, до якого вдається людина, із добром, яке вона робить завдяки голосу совісті. Зло, вважає він, є «джерелом енергії» для совісті. Водночас енергія людини є частковим відображенням пульсації Всесвіту. І завдяки останній оповідач відчуває, що його існування виходить за межі окремого часового періоду і що воно є незнищеним<sup>22</sup>. Як бачимо, в міркуваннях про співвідношення добра та зла оповідач вдається до способів пояснення, які пропонують християнська та натурфілософська візії світу.

Мистецька творчість також зумовлена «пульсуванням Всесвіту», адже воно дає поштовх інтуїції, призводить до «осянь» (зокрема

щодо переходу одних життєвих форм в інші)<sup>23</sup>. Згадане пульсування зумовлює також гру, яка у випадку із романом «Житло» визначає специфічну будову твору. Останній складається з коротких фрагментів, у яких автор представляє «роман про роман», у процесі писання рефлексуючи над самим писанням. Текстуальний простір «Житла» власне визначають різноманітні рефлексії оповідача – щодо Бога, блага, трансцендентного, мистецької творчості, слова тощо. Ці рефлексії розгортаються у специфічних взаємопереходах, поверненнях до сказаного, нашаруваннях одне на одне, доповненнях чи підваженнях спостереженого. Все це складає відповідний простір гри. Завдяки останній, як стверджує автор, твориться «протистояння і співстояння первісної реальності з вищою»<sup>24</sup>. Гра забезпечує зв'язок реальності, що простирається перед очима оповідача, із реальністю, яку він відчуває інтуїтивно. А точніше, завдяки грі в одній проглядається інша. І це визначає відповідний статус гри в романі, який можна назвати трансцендуванням реального. Автор показує різницю між грою у своєму тексті та грою в романах Юрія Андруховича, що визначає вододіл між модерною та постмодерною творчістю. Ця різниця загалом полягає у тому, що в першому випадку гра у часі свого самоздійснення апелює до трансцендентного, істинного, Суцього, а в іншому – така апеляція відсутня. Завдяки грі як прояву життєвих сил один автор намагається «збороти страх смерті», а другий – розважити свідомість вигадливою та чистою забавою із сюжетом, образами, словами. І тут треба сказати, що хоча гра в апеляції до Суцього в романі Кашки і набуває статусу сутнісної події, однак вона втрачає безпосередність та легкість свого самоздійснення, які можна побачити в романах Андруховича.

Завдяки апеляції до Суцього мистецька творчість, на думку оповідача, «за значимістю не поступається релігійному вченню»<sup>25</sup>. Він неодноразово наголошує на важливості мистецької творчості у передачі-конструюванні світосприйняття людини, увиразненні духовних та моральних цінностей, які визначають її поведінку та спосіб мислення. Оповідач стверджує, що поезія є «шляхом до молитви», називає роман «Житло» «приватною біблією приватного двадцятого століття». Ба більше, він переконаний у тому, що культура – а йдеться, насамперед, про її продукування творчими літературними осередками – спроможна порятувати світ<sup>26</sup>. Оповідач наділяє мистецтво тими функціями, які віддавна пов'язувалися із релігією.

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Сам він як модерний автор схиляється до творення власної мистецько-сакральної взаємодії із Сущим (ця взаємодія і творить текст «Житла»), однак не відкидає практики більш традиційного релігійного діалогу із Богом. Його романний наратив поєднує і мистецький, і власне релігійний діалоги, оскільки в обох йдеться про напружений індивідуальний пошук божественного в собі та світі довкола.

Оскільки через художнє письмо встановлюється контакт із Сущим, воно набуває сакрально-провіденційних рис і починає впливати на життя оповідача, що сам він із подивом констатує:

Найдивовижнішим, майже містичним, я вважаю те, що відтоді став не просто автором чи літописцем «Житла» – я збагнув, що був народженим і жив досі як дійова особа роману. Все, що було, воскресло в моїй пам'яті під знаком слова «збулося». І почало збуватися те, що я означив лиш пунктирами для фабули майбутньої книги. Більше того, реальні події зачали випереджати уяву. Відпала необхідність що-небудь вигадувати. Треба було просто жити і квапитися писати слід у слід...<sup>27</sup>.

У цьому пасажі відображено не лише вплив тексту на реальність, а й реальності на текст. Виникнення такого зустрічного руху виглядає цілком закономірним, адже якщо провіденційний текст впливає на реальність, то відповідно сформована реальність може впливати вже на сам текст. Отож, оповідач виявляє засадничий та плідний зв'язок текстуальної і позатекстуальної дійсностей, коли одна визначає іншу й сама зазнає від неї впливу.

Автор так представляє сам процес писання:

З душею холодною і пружною, як велика глибоководна риба, але з чашкою гарячого чаю у правиці сідаєш до столу під яблунею. Кожне слово неквапно береш до рядка, озирнувши попередньо щонайменшу його грань та прожилку. Поспішати вже немає куди – попереду неоглядна вічність: і для тебе білобрового, і для чорнобривців на квітнику. І навіть для вишні під вікном із кухні, хоч зеленіти їй полишилось кілька тижнів. Я дам їй змогу ще подихати і помилуватись на дзвінку блакить осіннього неба. Хоч попереду у всіх

нас вічність, ні сьогодні, ні завтра я не буду її рубати. Хай віджевріють чорнобривці, відрожевіють завжди хворі флокси. Вічність така солодка, однак лише мить теперішня, а не завтрашня, хай і щедра на обіцянки-цяцанки, є реальною кладкою у вічність<sup>28</sup>.

Якщо у попередньому випадку йшлося про «квапливе» записування того, що відбулося і що пережилося, то тут – про неспішне, розважливе, вільне фіксування «теперішньої миті». «Вічне» (або трансцендентне) проявляє себе у миті. І цей прояв позачасового у часовому є дивовижним та прекрасним. Він передає повноту та красу існування – чи то «дзвінкої блакиті осіннього неба», чи то «вишні під вікном із кухні», чи то «чорнобривців на квітнику». Мить як земне представлення трансцендентного характеризується самобутністю та самозначимістю. Мить вихоплюється з часу, як щось сутнісне та до певної міри самодостатнє у плинному. Попри це, вона має свій час, але її тривання в часі зумовлюється повнотою розгортання трансцендентного в навколишній дійсності – як це бачить людина. Оповідач говорить про те, що, маючи справу із миттю, «поспішати вже немає куди». Спостереження прояву вічності в навколишній дійсності схиляє людину на цілком інший лад: до замилування побаченим, рефлексій, неспішного писання – із поцінуванням найтонших нюансів та обертонів слова. Бачимо, що оповідач окреслює два модуси письма: швидке, спонтанне записування того, що з'являється у свідомості під впливом певного імпульсу, і неспішне, медитативно розважливе фіксування проявів трансцендентного в реальній дійсності.

Доцільно зазначити, що такі прояви можуть спричиняти не лише стриману радість від спостереження повноти буття, але й щемкий сум від усвідомлення проминання цієї повноти у певному прояві. В одному з епізодів роману оповідач спостерігає за бабою Явдохою, яка свого часу як колгоспниця була відома своїми високими врожайми і яка тепер обкопує електричні опори в зораному полі. «Холодний осінній вітер шарпає їй спідницю», а самотня жінка переходить від одного стовпа до другого. Вона поступово віддаляється і потім «розчиняється» на фоні ріллі, «ніби її саму проковтнуло поле». Побачене викликає в оповідача краплю суму, гіркоти та ще чогось «незбагненого і незнаного», без називання чого він не

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

здатний далі жити і писати свій роман<sup>29</sup>. Ймовірно, йдеться про комплекс почуттів, зумовлених наочним увиразненням ідеї проминання людського життя; неминучим відходом людини із простору, де її бачать, у простір, де вона є вже невидимою для будь-якого людського ока. Однак представлений епізод символізує не лише поступовий відхід людини із баченого у небачене, а й здійснення нею свого покликання доти, доки вона спроможна це робити. Власне накладання ідей відходу та самоздійснення людини є причиною виникнення в оповідача почуття суму та гіркоти, з одного боку, а з іншого – відчуття того, що тут є щось, без усвідомлення чого він не здатний жити і писати далі. Це щось є важливим для розуміння життя та для його представлення у романі. Воно стосується засадничої людської потреби реалізувати власну екзистенцію, здійснювати себе у «сродній праці» – чи в обробці поля, чи в побудові хати, чи у написанні роману. Таке самоздійснення – а воно має відношення до Суцього, оскільки йдеться про активізацію закладених в особистості здатностей та здібностей – визначає життєвий шлях та надає сенсу індивідуальному існуванню. Без нього життя в особистому триванні втрачає доцільність та значення. Тому людина повинна продовжувати здійснювати своє покликання до можливих меж самореалізації, про що, власне, і свідчить згаданий епізод.

Творчість може викликати відчуття морального очищення та емоційного піднесення. Оповідач спостерігає, що після того, як «виписався» вранці, він має відчуття, «наче висповідався самому Богові» – став «лагідним» та «чистим» душею, щасливим. Звична реальність його не дратує, а навіває позитивні враження. Однак такий стан не триває довго, завершуючись із приходом ночі<sup>30</sup>. Однак мистецька творчість далеко не завжди є тією, яка налаштовує на доброзичливе, примирливе ставлення до людей довкола. Автор зізнається, що його роман є «широю спробою сягнути іншої реальності – коштом енергії любові до ближніх та далеких»<sup>31</sup>. Він фіксує своє внутрішнє дистанціювання від сім'ї, адже стосунки з рідними не дають сконцентруватися на творчості, забирають внутрішні сили та час.

Рефлексії щодо власного творчого покликання призводять до увиразнення ідеї власної обраності, про що оповідач говорить неодноразово. Свою обраність він бачить не у досконалості власного письма (його рефлексії щодо особистих текстів можуть бути доволі

критичними), а у підтримці з боку провидіння Господнього. Воно полягає у змозі вчасно завершити свій роман, появі, врешті-решт, можливості здійснити журнальну публікацію в Києві, отриманні важливих книжок від друзів. Обраність також має і суто життєвий вимір. Вона полягає у здатності отримувати радість від того, що маєш, або вмінні розчулюватися спогляданням ранкового сонця у серпневий день.

Хоч автор і постулював свій підхід як «великий експеримент із текстами-доданками», що «поволі переходять в стружку, в тирсу, в попіл», однак інколи його роман зумовлює скептичні думки в нього самого. «Житло» він бачить як «книгу-решето», у якій немає «жодної довершеної штуки», а лишень «кволі пунктири егоїстичних та чудних претензій»<sup>32</sup>. Такі думки призводять до відчаю, «пронизливої самотності», «зусебічного наступу пільми». Але, будучи зануреним у суцільну пільму, оповідач починає відчувати «непевну, але вже потужну ходу заобрійних здогадів»<sup>33</sup>. Критичне ставлення до свого письма є запорукою його подальшого руху. Йдеться не лише про авторську вимогливість до написаного, а й про зосереджене і подекуди болісне творче самоочищення, шукання, які призводять до подальшого окреслення того, що не перебуває в просторі прямого бачення, а належить до царини «заобрійних здогадів» і символічно проявляється «на межі» сказаного.

У текстуальному полі роману неодноразово виринають рефлексії автора щодо слова (мови). Таке звернення може зумовлюватися прагненням автора наблизитися до таємниці мови, через яку і в якій постає світ, увиразнити для себе закони та особливості літературної творчості (і тут вдячним матеріалом є його власний поетичний та прозовий досвід). Для письменника важливим є індивідуальний досвід, який він поєднує з універсальним досвідом мови. Творчий акт власне об'єднує індивідуальне автора та колективне мови і творить найглибші виражальні спроможності тексту.

Мова для автора є «кристалом та зерном Духу». Відповідно, «Дух може бути “оречевленим” для людини лише через Слово», що об'єднує безмежний Дух та обмежену людську свідомість. Оповідач сповідує ідею божественного походження мови. Остання, на його думку, залишається носієм божественного в сучасному профанному світі («наша мова запам'ятала Бога ліпше за нас»). Але не кожне слово є таким носієм і не через будь-яке слово можливе духовне «очищення»

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

людини. Існують слова «для хліба насущного» й «для словоблудства»; останні хоч і мають сильну ігрову потенцію, але призводять до світоглядної «дезорієнтації» людини. Інший випадок становить слово, що є «шляхом до молитви». Це слово проявляється в поезії – «на різних рівнях чистоти, напруги, спроможності». Поет «молиться завжди»; інша річ, що його напружене й «темне» мовлення зрозуміти відразу не вдається нікому, і лише з часом хтось із читачів може побачити у цьому мовленні рух до «безміру Духа»<sup>34</sup>.

У часовій перспективі оповідач бачить таку траєкторію розпаду слова: від «єдиного шляху до Бога» (цей шлях, як пам'ятаємо, характеризується напругою та «темнотою» мовлення) до «цілісного та гармонійного Міфу» (його гармонійність викликає закономірні сумніви), далі до Метафори (яка становить «гірчичне зерно» значення) і, зрештою, до асоціації (що є «сполукою нетривкою і непевною») <sup>35</sup>. У цій траєкторії від первісних часів до сьогодення простежується загальний рух мови в напрямку десакралізації і пов'язане із цим зростання її суто утилітарних властивостей. Однак тут неправомірно протиставляються одне одному поняття, що належать до різних таксономічних рядів: сакральний монолог до Бога, оповідь-пояснення світу, художній троп та форма зв'язку мовних одиниць. Слово як «єдиний шлях до Бога» творить свою напружену й «темну» оповідь власне через асоціації, які не визначаються чіткими значенневими «ходами». Щоб повернути мові колишню чистоту, необхідно пройти період мовчання, під час якого слово позбавляється свого утилітарного доважку, стає чистішим та прозорішим.

Оповідач кілька разів повторює, що слово не повинне бути точним у тексті. Воно, пригадаймо, лише намагається «вказати» на Бога-Абсолют, який не може бути означеним засадничо. Також він неодноразово говорить про потребу «нової мови» (пізніше ми побачимо, що концепт «нової мови» проступить у романі Москальця, але там цей концепт ознаменуватиме не втрачувану в часі актуальність словесного повідомлення). Нова мова, на думку оповідача, – це та мова, яка «розлита в усьому, в кожному зримому образі, в дрібниці незначущій»<sup>36</sup>. Йдеться про мову, яка повертає собі «первісну виражальну силу» (Ганс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer)), що реалізує свої гносеологічну та експресивну функції із найбільшою повнотою та субтильністю. Образно кажучи, така мова входить у найтісніший і найбезпосередніший контакт із реальністю й



відтак відображає останню якнайточніше. Щоб краще усвідомити природу такої мови, доцільно звернутися до аналогії мовлення Альфи (персонаж, який виступає в ролі alter-ego оповідача) із берегами річки Сейм. Береги річки завдають течії «траєкторію, малюнок, норми поведінки», також вони «одухотворюють» воду віддзеркаленням «верболозів, тополь, осик і сосон»<sup>37</sup>. Річкова течія, яка формується берегами і миттєво відображає те, що потрапляє на її поверхню, – це і є в авторському розумінні «нова мова». Вона безпосередня, пластична, виражально точна. Посталий через неї текст також акумулює в собі її пластичність, тому він складається з фрагментів, у яких спонтанно виринають різноманітні авторські «відображення» дійсності. Тут майже відсутнє характерне для класичного роману композиційне розгортання, послідовне змалювання характерів героїв, сюжетна єдність. Натомість у фрагментарних «уламках», попри їхню непорядкованість та виражальну різноскерованість, окреслюється рух до Бога-Абсолюта. Цей рух призводить до глибшого пізнання сутнісної природи світу і самого себе. А це є однією з визначальних ознак художньої літератури загалом та романного жанру зокрема. Костянтин Москалець однією з ознак бахмацької групи «ДАК» (Володимир Кашка, Микола Туз, Андрій Деркач і сам Костянтин Москалець) вважав налаштованість на «усвідомлений світогляд» (за Альбертом Швейцером (Albert Schweitzer)), що полягає у «баченні сповна, цілковитій притомності і реалізованому прагненні якомога повнішого осмислення того, що-де-коли-як ти бачиш, а також осмислення того, хто дивиться в оцьому “ти”»<sup>38</sup>. Цю налаштованість на споглядальність та медитативність Кашка-романіст виявляє уповні. Водночас він відчуває межу, що можна осмислювати, а що є поза людським розумінням і що можна лишень означувати загалом.

Роман «Житло» розбудовується на авторських рефлексіях із приводу різних феноменів та ситуацій. Рефлексія (лат. reflexio – *повертатися назад*) постає як повернення у свідомості до подій, які відбулися раніше. Відтак значення пам'яті у постанні рефлексій не можна переоцінити. Завдяки пам'яті конструюється наратив роману. Ось що автор говорить про роботу пам'яті:

Часто-густо пронизує мене гадка, що дійсне минуле, а також наша пам'ять про нього – зовсім різні світи, які мають

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

одну лише спільну точку у безмірі космічного духу – власне людину, котра колись жила і котра тепер згадує. Ми повертаємося до споминів щоразу з іншими джерелами світла і з новими еталонами, з незваними досі критеріями вад і чеснот. І що більше днів і ночей віддаляють нас від пережитих картин і подій, то все свавільніше ми поводимо себе на просторах пам'яті, ніби живемо вдруге, втретє – вишуканіше, чистіше, вище та вище здіймаючись над рівнем минулого чи й заглиблюючись у підземні його пласти. Відтак заднім числом люди стають володарями найвартіснішого з багатств – непродуктивної мудрості, безпідставного щастя, оскільки така мудрість і таке щастя назавжди замкнені в собі, мов скорпіони, залляті прозорою епоксидною смолою<sup>39</sup>.

Він наголошує на відмінності між подією та тим, як вона пізніше пригадується, і чим більша часова дистанція між ними, тим більше зростає ця відмінність. В останній автор вбачає важливу тенденцію: «викривлення» події з боку пам'яті відбувається не просто як спотворення того, що відбулося; пам'ять перекшталтовує подію так, що остання втрачає зайві риси й починає прозоріше виявляти свою сутність. Образно кажучи, пам'ять виокремлює певний фрагмент минулого, «очищує» матеріал спогадів від непотрібних частин і являє свідомості певний феномен у повноті його прояву. Таке «очищення» Олександр Потебня називав «ідеалізацією», його прояви він вбачав і в постанні окремого слова (коли з усієї можливості ознак об'єкта у внутрішній формі слова виокремлюється якась одна), і у виникненні художнього твору, в якому наперед виходять сутнісні – для певної точки зору – ознаки<sup>40</sup>. Існує певна заданість пам'яті у спогадах, яка підбирає та організовує матеріал спогадів. Відповідно виникає те, про що пише Кашка: люди «заднім числом» формують із досвіду минулого візії мудрості чи щастя. У романі «Житло» пам'ять автора налаштована на виявлення екзистенційного досвіду людини, а також представлення певних життєвих та мистецьких феноменів. Автор прагне явити минуле в досвіді теперішнього розуміння життя. Він загалом не згадує минуле як щось «назавжди замкнене в собі», воно є для нього живою даністю свідомості, яка допомагає наблизитися до розуміння життя, мистецтва і себе самого. Це підтверджує здійснений розгляд важливих кодів роману Кашки «Житло».

\*

Роман Юрка Гудзя «Не-Ми» із підзаголовком «книга видінь і шезнень» також складається з коротких фрагментів, у яких автор фіксує плин навколишнього життя, а також свої відчуття та міркування. З формального огляду ці фрагменти ще більш нестандартизовані, аніж фрагменти в романі Кашки. Останній довільно поєднував частини, що мають назви, із частинами, що назв не мають. Натомість Гудзь фрагменти першої третини роману присвятив літерам алфавіту (й довів, не подавши навіть на цьому відтинку усіх букв, до літери Ж), а потім змінив принцип представлення й почав давати матеріал як записи у щоденнику із зазначенням дня, місяця та року здійснення запису. Ба більше, паралельно до відповідних щоденникових фіксувань у романі несподівано виникають цифрові позначки (від 5 до 31), які так само несподівано зникають із тексту. Це створює ефект неодновимірності у представленні текстуального масиву роману, за яким стоїть неоднозначність бачення життя; а також свідчить про спонтанність авторського письма, оскільки під впливом певних імпульсів автор змінює способи оформлення матеріалу.

Таке оформлення матеріалу засвідчує ту скерованість романного наративу, яку проникливо схарактеризував Марко-Роберт Стех:

...це також процес шукання «себе» із вихідної точки самозабуття й відмови від звичних координатів людської свідомості, які достатні для «нормальної особи» в «нормальних обставинах», але тут і тепер уже не спрацьовують. [...] Юрко Гудзь і герой-герої «Не-Ми» йдуть у протилежний бік, парадоксально шукаючи «себе» поза межами «Я», поєднуючися з особистостями та свідомостями інших, в першу чергу, живих і мертвих родичів, найближчих людей, не лише відчуваючи їхню присутність і вплив на себе, а живучи їхніми уявленнями, почуттями, на хвилини стаючи ними<sup>41</sup>.

Критик робить висновок, що це призводить до «будування-усвідомлення ідентичності ширшої і універсальнішої від “ero”», до «ставання чимось поза собою»<sup>42</sup>. Отаке «ставання», додає він, ознаменовує «смерть» старого, віджилого порядку, включно з уявленнями про сутність власного Я (йдеться не лише про радянський

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

культурний дискурс, але й про позитивістичні візії структури особистості), та початок «усвідомлення-кристалізування нових ідентичностей та форм поведінки»<sup>43</sup>. Тут Стех виявляє важливу настанову модерної свідомості, яка (на відміну від традиційної) налаштована на відображення-творення нових ідентичностей та форм поведінки, але вона (на відміну від постмодерної) трактує їх як важливі, значущі складові людського існування та реалізації.

Назва роману «Не-Ми» засвідчує окреслення чогось, про що можна сказати лишень через заперечення, – це те, що перебуває поза колективним *Ми*, частиною якого мислить себе оповідач. Йдеться про ставання чимось не лише «поза собою», але й поза певним збірним уявленням колективних індивідів. Основну лінію внутрішніх трансформацій оповідач бачить так:

А будовання «себе» наново відбувається через Слово в біблійному сенсі, бо сам текст, матерія слів і словосполучень, нагромадження думок, спогадів, вражень (від витончених екзистенційних рефлексій до плакатних роздумів про долю українського народу), стає носієм нового змісту «Я», «новим тілом» людської особистості...<sup>44</sup>.

Цілком поділяючи таке бачення світоглядної еволюції головного героя роману, варто розглянути важливі коди тексту, які власне і мають виявити складові формування та зміст проголошеного «не-ми».

Оповідач виявляє унікальне, захоплююче, інспіруюче відчуття спільності з іншими, насамперед із представниками власного роду, і таке позалогічне, ірраціональне, інтуїтивне відчуття власне зумовлюється трансцендентним зв'язком, який поєднує живих, мертвих і ще ненароджених. У цьому відчутті час втрачає свою структуру (із чіткою послідовністю руху: минуле–теперішнє–майбутнє) і владу над живою матерією (час визначає її появу, існування та зникнення):

Я сів на лавку під вікном і заплющив очі.. Густий зеленавий присмерк проникав крізь повіки.. Десь відійшов біль, душа урівноважилася з тілом, й глибокий спокій заповнив моє ество.. Вечір і справді був незвичайний, у всій відповідності з десь вже записаним: «вечір – ворота раю..» Я відчув

поруч себе (на відстані простягнутої руки) незриму присутність діда, баби Софії, тітки Ольки, баби Якилини, нашої мами, яка принесла їм щось повечеряти.. відчув їх всіх так, як ніколи до цієї пори – малими дітьми, що зібралися в сутінках довкола мене, старого і втомленого людяка, щоб втішити його й втишити своїми миттєвими легкими доторками, щоб примус завтрішнього повернення у безпритульність чужого міста не видавався таким всевладним і безнадійним, – щось шептали-шепотіли мені на вухо, лоскотали ледь вловимими пахощами чистого полотна мої ніздрі й притишено сміялися над моєю неспроможністю відгадати бодай одну з їхніх дитячих загадок...<sup>45</sup>.

Трансцендентне уможливорює дивовижний зв'язок із померлими, який позбавляє оповідача екзистенційного відчуття особистої «безпритульності» й наповнює його почуттями глибини, повноти, єдності, гармонії світу. Водночас воно не лишень уможливорює цей зв'язок, але й визначає сутність того, до чого оповідач апелює – «життєвої повноти кожної вечірньої миті», «урочистої праці наприкінці літа», «обіймів заспокійливої втоми – на межі засинання без сновидінь»<sup>46</sup>. Власне прояв трансцендентного призводить до того, що звичайні речі вириваються з плину часу, набувають глибини та універсальності. Відповідно можна проінтерпретувати назву роману: «Не-Ми» – це вказівка на трансцендентне, що перебуває поза межами індивідуальних людських ознак. Його прояв скасовує особистісне та часове. А точніше – переводить індивіда з індивідуальної в універсальну систему виміру. Конкретні постаті діда, баби Софії, тітки Ольки втрачають свої проминальні особистісні риси та стають втіленням незнищеної родової пам'яті та мудрості; вони надають душевну підтримку оповідачеві в його життєвих мандрах.

Умовно кажучи, «не-ми» (трансцендентне) засвідчує універсальне «ми» персонажів роману, виявляє в них сутнісні й непроминальні ознаки людської екзистенції. «Не-ми» творить «далекий» обрій, у якому увиразнюється глибинна природа і «ми», і світу навколо «ми». Це стосується також вечірньої миті, яка втрачає свою звичну зникомість й набуває «життєвої повноти»; праці наприкінці літа, що несе не відчуття втоми, а почуття «урочистості»; втоми, що не спричинює нарікання на життя, а супроводжується «заспокоєнням»

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

та глибоким сном. Сюжет роману відображає пошуки відблисків цього «не-ми» у навколишній дійсності та у внутрішньому світі особистості. Відтак персонажі починають «повільно занурюватися вглиб обірваної колись розмови», «жити в зворотньому напрямку», писати листи невідомо до кого й приклеювати їх до стін, розмовляти зі своїми вже померлими родичами. Оповідач переконаний:

Неможливо, щоб речі й з'явища такої сили, повноти ще-зали назовсім.. їхня позірна невидимість ще не доказ нездоланої відсутності.. Бо ж і культура (як відображена частка осягненого світла вечірнього) – то є мистецтво спілкування з мертвими, змога бути разом із живими...<sup>47</sup>.

Вже йшлося про те, що трансцендентне руйнує прийняті уявлення про просторово-часові відносини в навколишній реальності. Адже ці відносини відображають лише одну частину дійсності, а другу формують ті відносини, які лежать поза фізичним світом, у ній виявляються надчуттєві принципи та засади буття. І ця частина могутніша за першу. Трансцендентне має потужну й незнищенну силу, завдяки якій явища дійсності набувають повноти буття і не зникають цілковито після відходу з цього світу. Відповідно до міркувань оповідача, його свідомість здатна вловлювати трансцендентне в різноманітних проявах. Це стає можливим через те, що сама свідомість є причетною до позачасового. Відповідно у свідомості відбувається долання просторово-часових обмежень навколишньої дійсності, формулюються надчуттєві принципи та засади буття завдяки певним образам та концептам, уможлиблюється міркування про згадані принципи та засади. Трансцендентне проявляється також у просторі мистецтва, адже останнє прагне відобразити «світло вечірнє» в усій повноті його прояву, налаштовує на «спілкування з мертвими», дає змогу «бути разом з живими».

Для оповідача ледь не вся культура постає як спілкування з «мертвими» співбесідниками, які в його свідомості насправді «живі», адже є активними учасниками внутрішнього діалогу. Бачимо феноменологічний акцент на структурах свідомості, які є основним об'єктом уваги. На думку автора роману «Не-Ми», культура загалом і мистецтво зокрема у своїх найпитоміших проявах налаштовані на відображення позачасових та сутнісних основ буття. Відповідно,

благом є перебування поруч із найближчими, найріднішими людьми – живими і померлими. Автор із сумом фіксує те, що сучасний ритм життя руйнує традиційний уклад, який формував і підтримував спільні родові практики (одруження, догляд за дітьми тощо). І тут виникає цікавий феномен: оповідач роману «Не-Ми» зі своїми модерними поглядами виломлюється із традиційних сімейно-родових життєвих практик; але він виявляє ностальгію за ними й час від часу або актуалізує у свідомості духовний зв'язок із рідними, або робить нетривалі в часі повернення до реального простору батьківської хати. Так він отримує змогу «розмовляти і жити інакше», аніж це було б, якби він жив тільки в селі чи тільки в місті. Оповідач свідомо чи несвідомо прагне перебувати на межі – модерного міста та патріархального села, уявного та фізичного, мови та мовчання. Це збільшує відчуття свободи і розширює досвід життя героя.

Вже йшлося про те, що оповідач намагається зафіксувати трансцендентне у різноманітних формах його прояву й у такий спосіб або відчуті гармонійну повноту миті існування, або у доєднанні до чогось більшого, аніж індивідуальне буття, на якийсь час позбавитися екзистенційної самотності. Оповідач пригадує, як ще у дошкільному віці він, приїхавши з батьком до міста, побачив на ринку двох жебраків – чоловіка та жінку. Завдяки уяві він здійснив часове переміщення в просторі їхнього життя, а також представив себе на їхньому місці:

...несподівано для себе побачив тих двох зовсім по-іншому, ніби крізь стіну часу, побачив їх малими дітьми, поруч своїх батьків, біля їхньої втіхи й непоказної радості, біля людей, що захищали їх, як могли, від лихого ока чужого світу, захищали своєю ще не змертвою в зусиллях не людського виживання любов'ю, своїм бажанням зберегти, не віддати їх немилосердній силі. На мить він уявив і себе, такого ж обдертого і старого, з простягнутою до похмурих людей рукою, – побачив, ледь вміщаючи в своєму малому тілі, найперше недитяче переживання спільної людської незахищеності в цьому світі...<sup>48</sup>.

Бачимо, що трансцендування, яке здійснює оповідач (а це стається в дуже ранньому віці), дає йому відчуття внутрішньої єдності з

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

тими, хто опинився на соціальному дні. Він уперше для себе бачить велику прірву між сподіваннями та реальністю – тим, що батьки бажали цим жебракам, коли ті були дітьми, і тим, якими вони зараз насправді є. Це зумовлює щемке усвідомлення «спільної людської незахищеності» у світі, екзистенційного «програшу» людини жорстокій долі. Трансцендування спричиняє далеко не дитячі відчуття та думки. Воно призводить до болісних переживань, але ознаменовує – у цьому випадку занадто ранню – світоглядну зрілість людини. Оповідач зізнається, що має особливе відчуття (його він характеризує як «жіночу надчутливість») до живих людей, до «миттєвих спалахів мерехтіння» життя «на поверхні в собі недостатнього небуття»<sup>49</sup>. Це відчуття, додає він, заважає нормально жити та професійно писати. Але воно ж, будучи емоційно збалансованим, проявляється як творча емпатія, уможливує сам процес писання, у якому важливим є відчуття та усвідомлення інших людей зокрема та дійсності навколо загалом. У рефлексіях оповідач приходиться до усвідомлення «незбагненої марнотратності життя», його «несправедливої байдужості до найсуттєвіших своїх проявів». Вже йшлося про те, що трансцендентне (або Сущє) має незнищенну енергію й проявляє її у різних явищах дійсності. Ця енергія – «марнотратна», бо вона є безмежною. Такою згадана енергія постає у візії людини, чие життя обмежене у часі. Власне людина виявляє та поціновує оце поєднання вічного та проминального у миті.

Трансцендентне проявляється у ритуальному спілкуванні з землею, яке демонструють українські селяни. У візії оповідача під час першої весняної сівби батько зачерпує і розсіває ячмінь «не з почорнілої дойнички, а прямо з власного тіла»; дід Кость «красиво йде за бороною» із виразом «свята на обличчі». Згадане спілкування оповідач характеризує як творче, інтимне, і навіть еротичне<sup>50</sup>. Така характеристика своїм походженням завдячує міфічним уявленням про родючість землі, до прояву якої залучені батько та дід головного героя; і треба зауважити, що вони виконують свою роль в усій красі та урочистості ритуальної дії. Екзистенційне самоздійснення у ритуалі також є проявом трансцендентного. Оповідач говорить, що тепер для селян праця на землі є більше ритуальною, адже з практичного боку немає потреби стільки сіяти і збирати зерна. Однак вони далі працюють, реалізуючи своє покликання та виявляючи потребу «неусвідомленого спілкування з невидимим»<sup>51</sup>.



Прояв трансцендентного оповідач бачить у небі, де лелеча пара вчить літати своє бусленя, і де ще вище кружляє лелечий гурт, окреслюючи перед відльотом у вирій «невидиме небесне гніздо». У міркуваннях головного героя воно може призначатися для померлих пращурів; ще ненароджених нащадків; його власного погляду, на якусь мить відокремленого від тіла. Трансцендентне локалізується у просторі неба (головний герой завершує своє споглядання словами: «небо нас всіх пам'ятає»), що суголосне із традиційними міфологічними уявленнями про небо як простір перебування сакральних сил.

Оповідач сповідує народне повір'я про те, що після смерті душа сорок днів літає над землею й прощається із тими місцями, де людина була за життя. Його ж міркування про «той світ» постають як комбінація первісних релігійних уявлень та модерних візій реальності:

Мені видається інколи, що той світ – це лиш якась суттєве (сутніснодійсне) відображення нашого земного життя... Щось схоже на перехід од геометрії трьох вимірів до більш складної системи – може, стереометрії багатовимірностей... Але щось найхарактерніше, найсуттєвіше з цього світу зберегється й в тамтешньому просторі... Щось залишається без змін...<sup>52</sup>

У візії оповідача вона, звичайно, не може бути верифікована науковими доказами, однак отримує «достовірність» завдяки його внутрішньому чуттю – існує тісний зв'язок між «тим» і «цим» світами. Трансцендентне власне й забезпечує те, що перший своєрідно продовжує другий. Щоправда, тривімірна візія світу в одному змінюється на «стереометрію багатовимірностей» в іншому (оповідач тут вдається до наративу неевклідової геометрії). Такий погляд свідчить про неканонічну християнсько-релігійну візію людського існування, про «приватні» релігійні медитації головного героя.

У романі постає образ блаженного п'ятдесятилітнього Зінька, який пройшов через багато сект (еговісти, штундисти, п'ятдесятники тощо) і в жодній надовго не затримався. Він любив приходити й довго розповідати присутнім, серед яких був і тоді шестилітній оповідач, про земне життя Ісуса, про Його смерть і воскресіння, але найчастіше і найдетальніше – про Рай, «котрий раз побачиш і

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

все забудеш, і підеш туди, все покинувши, так неймовірно там гарно»<sup>53</sup>. Ці розповіді (апокрифічного спрямування) викликають у малого хлопця відчуття захоплення та страху, адже якщо він потрапить до Раю, то вже не зможе повернутися назад, до найрідніших людей, які живуть тут. Його манять дивовижні розмови про Рай, але водночас він тісно прив'язаний до свого земного дому і людей, які у ньому проживають. Це був перший випадок ознайомлення героя із християнським релігійним нарративом та його міркувань про божественну благодать. Вже пізніше оповідач усвідомить, що тоді йому, шестилітньому, бракувало життєвого досвіду, який із часом формує спочатку «дорослу прирученість», а потім «старечу приреченість»<sup>54</sup>.

Будучи у дорозі до батьківської хати у Страстну п'ятницю, він фіксує свої почуття та думки:

Не міг зрозуміти, звідки лягає на душу несподівано непо-  
мірний туск.. звідки це відчуття повного випадання з при-  
належного людям ритму, – ніби йдеш, продираєшся навпро-  
ти густого потоку злютованих єдиним прагненням тіл...  
А сам – поза ними, осторонь рятівного (ім чутного) поклик-  
ку... Чи це надсвідома пам'ять про містерійне призначення  
цієї години пополудневої – тоді, на тридцять третьому році  
від Різдва Христового, і тепер, на Богом забутій станції, дає  
так знати про себе?..

Віра моя, певно, дуже слабка, якщо навіть такої хвилини  
під рукою немає хоча б сторінки, бодай рядка, переписано-  
го з Євангелії... Потроху втрачав розуміння, для чого я тут  
і чому... В свідомості кружляють одні лиш імперативні за-  
перечення: ніколи, ніхто, нізвідки.. Щоб не знейтилися зов-  
сім, не впасти на заплывану залізничну платформу, почав  
пошепки вибирати з «Т.Л.Р.» Вітгенштайна окремі речення й  
повторювати їх крізь себе, крізь світло холодне, – заучував  
їх напам'ять – щоб не знейтилися, не впасти на заплыва-  
ний бетон...<sup>55</sup>.

Цитований фрагмент виразно передає вже дорослий релігій-  
ний досвід оповідача. У ньому поєднано слідування народній зви-  
чаєвості (коли на Великдень всі діти з'їжджаються до батьківської

хати, щоб у родинному колі відсвяткувати воскресіння Христове); екзистенційне випадання із звичного трибу життя, яке зумовлене спонтанним відчуттям події, що трапилася 2 000 років тому (згідно з православною традицією, Христос був розіп'ятий о 12-й годині у п'ятницю, що отримала назву Страсної); пов'язана із сильним переживанням страти Ісуса Христа втрата просторово-часової орієнтації та психічної цілісності; прагнення за таких обставин знайти опертя на якийсь важливий та присутній наратив. Характерно, що таким наративом (молитвою) для оповідача стає не Євангеліє, а філософський твір «Tractatus Logico-Philosophicus» Людвіга Вітгенштайна (Ludwig Wittgenstein). У цьому творі автор міркує про такі концепти, як значення, розуміння, свідомість, речення тощо й наголошує на важливості мови у розумінні світу. Мова, стверджує Вітгенштайн, пропонує поняття, які відповідають явищам (логічна структура мови ідентична онтологічній структурі світу), також вона має логічну структуру, що уможлиблює пізнання та комунікацію між людьми. Власне повторення уривків зі згаданого трактату повертає оповідачеві притомність. Загалом його захоплення працею одного із засновників аналітичної філософії суголосне з особистою схильністю до критичних рефлексій. Людвіг Вітгенштайн стверджував:

Мислення оточене німбом. – Суть його, логіка, являє собою лад, а саме, апріорний лад світу, тобто лад *можливостей*, що має бути спільним для світу і мислення. Але цей лад, здається, повинен бути *надзвичайно простим*. Він *пере*дує всякому досвідові, має пронизувати весь досвід, до нього не повинна пристати жодна емпірична тьмяність чи непевність. – Навпаки, він має бути з найчистішого кришталю. І цей кришталь хай буде не якоюсь абстракцією, а чимось конкретним, ба навіть найконкретнішим, сказати б, *найтвердішим*<sup>56</sup>.

Оповідач роману «Не-Ми» власне шукає у навколишній дійсності проявів «апріорного ладу світу» – того, що вже містить його свідомість. Ці прояви постають як динамічне становлення об'єктів та явищ (як, наприклад, кружляння лелек у небі), але за цим становленням проглядаються структури, які вказують на існування ладу у світі; на те, що життя у своєму розгортанні має певні логічні

тенденції. Оце звернення до філософського тексту у контексті переживання подій Страсної п'ятниці є характерним проявом модерної свідомості. Адже особистісне переживання канонічної християнської події супроводжується актуалізацією не відповідних коментарів із текстів Отців церкви чи пізніших у часі християнських мислителів, а філософською працею, що ознаменувала у філософії ХХ ст. «лінгвістичний поворот» – повернення до мови, яку стали розглядати як онтологічну підставу мислення і людської діяльності.

Схожим чином у контексті практики різдвяного колядування оповідач акцентує не так на традиційному побажанні нового щасливого року, добра та щастя («адже це лише слова і в них мало втіхи»), як на можливості «відновити в собі зимову святкову тишу, хоч ненадовго віднайти зруйнований саудшафт Різдвяного мовчання»<sup>57</sup>. Окрім того, тут бачимо альтернативний варіант проживання сакральної події. Народження Христа й те, що ознаменовує це народження, може відчуватися та переживатися у стані безмовності, в зосередженому плеканні у собі «святкової тиші». Адже про таємне та незбагненне краще не говорити, а утримувати їхню значимість у мовчазному переживанні.

Поцінування трансцендентного спричиняє критику суспільства, у якому «апріорний лад світу» послідовно викривлюється, руйнується, і це часто супроводжується облудними, цинічними заявами. У романі Гудзя мало, порівняно, наприклад, із романом Кашки, проявів критичного ставлення до суспільства. Виглядає на те, що автора «Не-Ми» суспільство загалом не цікавить. Він сприймає його як неминучий соціальний конструкт; і якщо воно таким є, то не варто витрачати на нього увагу та сили. Однак в одному епізоді роману Гудзь відходить від свого філософського дистанціювання щодо суспільства. Він проникливо вглядається у навколишній соціально та політично організований простір й дає гротескно-сюрреалістичне, макабрично-танатосне його бачення. У візії оповідача в якійсь кухні сидять п'ятеро «добродіїв», зодягнуті у білі сорочки з однаковісінькими краватками та чорні однострої, на їхніх грудях висять рядками кольорові «ромбики, квадрати, прямокутники». Підлога на кухні зірвана і ще один «добродій» заступом викидає з ями чорну землю. Раптом один із них підіймається і починає голосну й патетичну промову, яку зрозуміти було важко, попри те, що там лунали знайомі слова: «презентація», «духовність», «наша

віра», «гебрейська небезпека», «виродження», «відродження». Після доповіді доповідач виймає кейс, дістає звідти ложки і роздає присутнім. Усі підходять до труни, що стоїть на столі, знімають з неї віко і починають щось жадібно їсти. Коли оповідач наближається до них, аби розгледіти, що це за смакоту вони споживають, то він:

Побачив – і мало всі нутроці з мене не вивернуло: в розмальованій ложці ворушилися хробаки: жовтуваті, блискучі, з білими поворозками впоперек товстих тілець. Ще мить – і вся замогильна братія щезає у пащі могого мимовільного сусіди. Він обертається, до мене – делікатно здивований, із приязною усмішкою на масних устах, – зі дна труни черпає повну ложку й обережно, щоб не розхлюпати, підносить мені до рота... Я не витримую – зі всієї сили, обома руками штовхаю його від себе... чоловік падає, збиває з ніг свого напарника, той – іншого, й один за одним всі вони валяться в яму, в роззявлену пельку голодного потойбіччя. Зіштовхую вслід за ними труну з хробаками й похапцем закладаю дошками отвір у підлозі...<sup>58</sup>.

Бачимо ревносних служак суспільства; тих, чие завдання полягає у простеженні виконання владних рішень на місцях, контролі над людьми, запровадженні тотальної суспільної уніфікації, свідченням чого є їхня зовнішність. Автор представляє їх в одностроях, які виявляють як корпоративний дух самих служак, так і їхню контролюючу функцію у суспільстві. І чим більше суспільство авторитарне, тим більша в ньому роль контролюючих органів. Вони можуть мімікрувати під різні владні наративи, але їхня функція залишається незмінною – наглядати і за потреби карати. «Добродії» використовують пострадянську владну лексику, за якою нічого не стоїть. Вона лишень засвідчує здатність політичних еліт міняти риторику відповідно до вимог часу. А також – незмінність самого авторитарного мислення, де послідовно вибудовуються якісь зовнішні «загрози», проти яких необхідно об'єднуватися і яким необхідно протидіяти; це дає підстави для обмеження громадянських прав та свобод. Оповідач не сприймає лексики «добродіїв», не приймає запропоновані ними умови гри. Він проникливо бачить усю їхню огидну суть. Відчуття трансцендентного – а воно дає особливе усвідомлення стану

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

свободи – тільки посилює саркастичне ставлення до того, що постає перед його очима. Свобода особистості протиставляється тут несвободі суспільного контролю в усій гостроті постановки.

У романі можна знайти прояви любовно-еротичного коду. Їх не є багато, але вони уповні виявляють природу кохання. На початку роману йдеться про історію Лук'яна та Йолі, які познайомилися на засіданні літературного гуртка, покохали одне одного й віддалися своїм почуттям, незважаючи на те, що жінка вже була одружена і мала малолітнього сина. Обоє «відважилися впізнати одне одного», їхнє кохання стало «єдиним виправданням усього їхнього життя»:

...вони вже нічого не чули, пригорнувшись міцно одне до одного, плили крізь темні води чужого (власного) забуття, а течія напівдितячих уповільнених сновидінь відносила їх чимраз далі, звільняла від пережитого страху, несла їх геть од чорно-білого, наповненого рогатими примарами райцентру, від скрипучої контори найостанніших ритуалів, все далі, далі, але не до гирла, як мало те бути, а навпаки – ближче до витoku свого...<sup>59</sup>.

Кохання дає відчуття емоційної й тілесної близькості, коли чоловік та жінка розпізнають одне в одному споріднені душі. Воно ж дає чуття прекрасного, яке є одним із проявів Суцього (хода Йолі нагадує Лук'янові «коливання, хвилювання свічки», а в її обличчі він бачить «віддзеркалення тихого світла»). Проїняті цим почуттям, закохані прагнуть виявити кращі властивості своїх душ. Це і є поверненням «ближче до витoku свого». У стані закоханості час біжить інакше, аніж зазвичай, й інакше бачиться навколишня дійсність. Наприклад, Лук'ян переконаний, що справжнє ім'я його коханої не Йоля, а Марія. Однак почуття кохання та житейська практика не йдуть у парі: Йоля одружена з чоловіком, із яким не має душевної близькості; той не погоджується віддати сина, коли мова заходить про розлучення; відтак вона повертається додому, а потім здійснює спробу самогубства й дивом залишається живою; своєю чергою, Лук'ян опиняється в психіатричній лікарні й після курсу лікування виписується, вже «нічим не відрізняючися від нормальних людей»<sup>60</sup>. Історія їхнього кохання засвідчує непримиренну опозицію між коханням як поривом душі до прекрасного й досконалого

в іншому/іншій та логікою життя, яку визначають побутові, фізіологічні, інстинктивні прагнення й інтереси.

Любовний досвід самого оповідача розгортається по-іншому. Він втратив цноту перед армією, коли приятель привів його до однієї жінки й попросив її зробити так, щоб той не пішов до війська незайманим. Вона виконала це прохання із жіночим розумінням ситуації – дещо граційно, але без особливих сентиментів. Опісля герой має почуття вдячності до неї за цей свій перший сексуальний досвід. І далі в житті він несе в собі оце еротично-сексуальне прагнення жінки – як радості та повноти буття; як можливості подолати самотність та отримати задоволення від споглядання жіночої чуттєвості:

Я хочу лиш бачити, як наростає хвилювання ув зволоженій глибині її погляду, як нервово вона поправляє волосся, відкидаючи його з чола – вільною від обіймів рукою, як тихо посміхається одними кутиками вуст...<sup>61</sup>.

У візії оповідача жіноче тіло символізує тілесність, відкритість, прагнення, таємничність. Тому він порівнює зимовий ліс із тілом жінки, «яку ще любиш, котра ще впускає тебе в свої потаємні сховища»<sup>62</sup>. Але, як вже було сказано, кохання не визначає основний напрям самоствердження героя, не становить важливого чинника у реалізації його життєвого самоздійснення. Він самотньо йде дорогою життя, й жодна жінка не може позбавити його екзистенційної самоти.

На якийсь час долати цю самоту оповідачеві допомагає творчість. Він бачить дійсність як «неодномірну реальність», яка вимагає відповідних форм зображення. Цю «реальність» головний герой протиставляє «умотивованому реалізмові», який творить «спрощення навколишнього світу», пропонує «дубовий типологізм характерів», виховує «духовних» читачів, які насправді є слабкі духом і «не здатні відповісти насильством на щоденне насильство держави». Ці читачі волають про «дух крові», «запроданість масонам» й кидають «недорікуваті звинувачення» Нагірній проповіді<sup>63</sup>. Оповідач виявляє критичне ставлення до соцреалізму та до того його продовження, яке виникло наприкінці 1980-х – початку 1990-х років і в якому на місце соціальної була поставлена національна ідея; водночас залишилося незмінним спрощене бачення дійсності.

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Герой говорить про свою ідеальну книжку, що відображала б реальність без спрощень та риторичних настанов. Щоб її написати, необхідно прожити ще одне життя, аби зібрати та зафіксувати в слові побачене. Це була б книжка,

яку важко було б віднести до якогось певного жанру – то не мав бути роман чи повість, новела чи оповідання, – скоріше, один нерозірваний текст, складений із обірваних і відновлених діалогів найчастіше двох голосів – чоловічого та жіночого, побудований не за вертикальною звичною фабулістикою, а горизонтальним розірваним потоком, схожим на класичний блюз: ритмічно незалежні поміж собою голоси рухаються майже поряд, майже торкаючись, але зберігаючи власну окремішність, свою особисту відчуженість там, де в миттєвий контрапункт їхніх тем долучається мідь духових інструментів, оклик породжує відповідь, обережне проникнення переходить в бурхливе злиття, в стогін тілесного впізнавання, звільнення, розчинення себе в іншому – тільки на мить, й знову чуттєву радість змінює туск неминучої самоти, голоси знов розходяться, звучать тихіше, окремо, і тільки у відтворених синкопах зберігається пам'ять про спізану нероздільність; тут немає головних і підлеглих тем, перших і другорядних площин, – єдиний звуковий потік переливається, розгойдується від одного ритмічного центру до іншого, надовго не затримуючись в жодному з них, і, потрапляючи йому в такт, розхитується свідомість випадкового слухача-чатувальника, хитається крізь сміх і сльози, від народження – до смерті, від темряви непам'яті, забуття – до спалаху всезберігаючої любові...<sup>64</sup>.

Бачимо опис тексту, що володіє особливо еластичною структурою, завдяки якій він може якнайоптимальніше передавати «неодномірність реальності». Оповідач вдається до аналогії з музичним звучанням блюзу, яке визначається діалогічною побудовою, циклічною музичною формою, ліричною композицією, імпровізацією тощо. Юрко Гудзь апелює також до музичних прийомів зміщення акцентів; дисонансів, які вимагають повернення до звичної форми звучання; одночасного поєднання двох музичних голосів



тощо. Текст постає як єдине ритмічне ціле, у якому «голоси» творять складну форму взаємовідносин – із нюансованими повторами, зсувами, опозиціями, взаємозлиттям тощо – і відображають поєднання двох стихій життя, які у культурній пам'яті символічно ознаменовані як чоловіча та жіноча (оповідач ніде не обмовляється про своє ознайомлення зі східними філософськими практиками, однак його візія ідеального тексту суголосна із засадами даосизму<sup>65</sup>). «Голоси» передають досвід життя, у якому сплетені воєдино «радість бурхливого злиття» із «туском неминучої самоти», «пам'ять про спізану нероздільність» із «темрявою непам'яті», народження зі смертю, сміх зі сльозами тощо. Пригадаймо, що Кашка обстоював ідею тексту, який складається з коротких фрагментів, які повинні оптимально відобразити дійсність в усій неоднозначності її постання. Юрко Гудзь також виступає за фрагментований текст, але він уточнює те, на що цей текст скерований. А саме: на зображення проявів двох світотворчих начал, які символізуються чоловічим та жіночим первнями. До того ж, ці прояви він співвідносить між собою завдяки складній музичній гармонії. Варто додати, що сам автор усвідомлює, що він не спроможний створити цей ідеальний текст. Адже українська мова за радянського часу зазнала сильних утисків, і більшість слів втратило свою номінативну та експресивну функції. Однак це, поруч із бажанням описати світ й висловити себе, змушує оповідача сідати вранці за друкарську машинку («українізовану “Москву”») і наносити удари по «відкритій рані білої сторінки»<sup>66</sup>.

Попри таке формальне окреслення поля ідеального тексту, оповідач критично ставиться до формалізму як такого. Супрематичну гру із крапками, площинами, чорними квадратами він характеризує як звичайнісіньку «артистичну розвагу». Інша річ, коли формалістичні експерименти промовляють про щось значиме в людському існуванні. Наприклад, на полотнах Казимира Малевича (Kazimierz Malewicz) «чорною дірою» на місці обличчя селянських постатей, на думку оповідача, відображається трагізм українського селянства 1920–1930-х років. Такі мистецькі експерименти (як і авторський синтаксис у романі «Ротонда душоубців», що передає «особистий та колективний біль» українського народу під час сталінських репресій 30-х років ХХ ст.) герой високо поціновує. З іншого боку, Гудзь виявляє захоплення поезією та постаттю Йосипа Бродського

(Иосиф Бродский), якого він протиставляє прислужникам влади («шестьорам») поетам-шістдесятникам. Також Гудзь є прихильником опозиційних до держави способів письма, одним із яких була поезія Бродського. Захоплення останнім, підсилене ненавистю до поетів-шістдесятників, виявляється таким сильним, що автор роману «Не-Ми» відмовляється визнати за Бродським шовіністичні щодо України погляди, зокрема авторство вірша «На незалежність України»<sup>67</sup>. Треба зауважити, що опозиція до радянської влади не скасовувала російських імперських амбіцій у Бродського, які проявлялися, зокрема, у трактуванні «українського питання».

Оповідач також висловлює міркування щодо слова. Він відзначає те, що слова на папері набувають самодостатнього існування, стають незалежними від автора. І чим більше проходить часу, тим більшою стає «чорна прірва» між самими словами. Вони втрачають відбиток «живого дихання» автора, відтінки його «притишеного голосу». Слова все більше й більше дистанціюються від нього. Вони позбуваються здатності передавати неповторні нюанси його індивідуального життя, набуваючи натомість можливість універсального промовляння (оповідач сумує через втрату індивідуальної неповторності слів, бо вона засвідчує важливий для нього особистий досвід, який є основою тексту). Інертний текст із «чорними прірвами», що збільшуються, оповідач протиставляє образу рухливого снігопаду за вікном, де незліченні й майже невагомні частки не є «безпритульними» елементами світу, вони мають свою траєкторію. Снігопад символізує рухомий феномен, і таким же рухомим оповідач хоче бачити свій текст – у контексті передачі динаміки авторської думки та спонукання до відповідного живого сприйняття з боку читача. Водночас слова мають передавати найтонші порухи душі, зберігати «невимовне». Останнє власне і присутнє у порожнечах між словами. Оповідач свідомий відмінності між тим, що хоче сказати його душа, і тим, що постає у тексті. Це спричиняє постійні повернення до написаного, і такі повернення він порівнює із незмінними поверненнями до тіла жінки. Як жіноче тіло манить, втілює загадку буття, але не дає на неї відповіді, так і текст – притягує до себе, окреслює таємницю існування та лишає її нез'ясованою. Вічні повернення чоловіка-оповідача до жінки-тексту ознаменують постійне прагнення оволодіння-упокорення й незмінні поразки від таких спроб.

У романі «Не-Ми» автор рефлексує щодо роботи пам'яті (чого майже немає у романі «Житло»). Втрата пам'яті – йдеться про якогось «добродія К.» – призводить до занепаду розуміння світу, розриву емоційного контакту з навколишнім середовищем. Відтак світ стає «чужим» для людини. Давні щоденникові нотатки посилюють в неї відчуття того, що «прожите не належало їй». Життя розгортається саме по собі; а переконання щодо його приналежності людині є свідченням ілюзій молодечого віку. Однак завдяки згаданим нотаткам все ще залишається остання можливість пережити «мить справжнього часу»<sup>68</sup>. Бачимо, що функцію пам'яті (частково!) перебирає на себе текст. Завдяки останньому свідомість здатна подолати неминуче, зумовлене часом та віком, забуття фрагментів минулого й завдяки своїй симультанності (розміщенню різночасових подій у єдиному просторі) досягати певної повноти представлення буття. Текст може допомогти сягнути цієї повноти, але за умови, якщо пам'ять не зруйнована суттєво.

Оповідач обсервує прояви своєї пам'яті і робить низку висновків. Інколи, під час лісових мандрівок, він несподівано починає згадувати не події, не людей, а «якісь невиразні відчуття, пов'язані не стільки з часом, скільки з завжди втраченим простором», адже часу тоді ще не існувало<sup>69</sup>. Прояви пам'яті можуть бути спонтанними, і чим більше пригадуване віддалене у раннє дитинство, тим більше воно випадає зі хронології життя й супроводжується «невиразними відчуттями». Дитяча несформована свідомість ще не встановлює чіткі часові межі і не здатна відрефлексувати відчуття у відповідних означеннях. Оповідач пригадує, що будучи трирічним хлопцем він:

...вже знав, що баба Софія колись помре, помре дід Кость, вони стануть невидимими і невідомими, й заховаться десь глибоко в моїй пам'яті, й щоб не зрадити їх, не зостатися одному тут, посеред безпам'ятного світу, не відчуратися їхнього непоказного співчуття, я мушу теж *відійти*, поступитися стежкою, долучитися їхніх, тепер назавше невимовних, молитов і прохань про найзвичніші й найпотаємніші речі земного (домашнього) вжитку...<sup>70</sup>.

Спогад минулого актуалізує позалогічне, інтуїтивне, трансцендентне «знання» логіки смерті, яка неухильно забирає представників

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

старшого покоління роду й яка, як прийде час, забере і молодших представників. Оповідач демонструє цікавий хід у своєму міркуванні: існує певна закономірність «відходу» поколінь й слідування їй (вже самому) дає змогу й далі перебувати в єдності зі своїми старшими родичами. Висновок, що рідні помирають, і він сам теж колись помре, герой, якщо повірити сказаному, робить інтуїтивно в трирічному віці. Однак сам спогад-реконструкція цього епізоду виявляє роботу свідомості вже дорослої людини. Зокрема, це стосується трьох причин, чому оповідач також повинен померти. Пам'ять пригадує минуле, але це пригадування здійснюється під впливом актуальності, способів розуміння, наративів теперішнього. Образно кажучи, немає «чистих» спогадів минулого, вони так чи так «забарвлені» сучасним. Свідомість конструює минуле відповідно до своїх потреб, але й потреби свідомості значною мірою визначаються минулим – про це свідчить текст «Не-Ми».

Оповідач зауважує, що існують різні види пам'яті: індивідуальна – пригадує, як у дитинстві перший раз у житті їв шовковицю; родова – згадує дідову розповідь, як той ходив малим до крамниці; генетична – в українському селянстві у 1910–1920-х роках ожив козацький дух, що спровокувало шалений опір більшовицьким військам в Україні; ритуальна – сільські бабусі святкували свої свята, ходили до церкви, хрестили дітей попри всі заборони радянської влади. Пам'ять має свій улюблений психічний стан, який асоціюється із зимовою порою (спокоем, уповільненням відчуттів та вражень), коли найкраще проживається те, що згадується з дитячого та дорослого життя. Автор характеризує пам'ять як «запападливу дружину Лота», коли згадує «округлі й теплі принади» своїх кількох жінок<sup>71</sup>. У дещо іронічній формі він вказує на те, що пам'ять схильна повертатися до спогадів, які пов'язані з сильними емоційними відчуттями, зокрема сексуальними.

Завдяки пам'яті можна викликати свої давніші відчуття (наприклад, «нікому непотрібної юності»), пережити-осмислити їх у теперішньому часі і в такий спосіб розпрощатися з минулим та наповнити сьогоднішня повнотою існування. Бачимо, що герой самостійно формулює те, що в психоаналітичній практиці отримало назву «корекція минулого». Він також наголошує на тому, що спогади з дитинства є важливими, бо вони втілюють досвід первісного, безпосереднього та таємного; того, що зберігає у собі загадку життя,

повноту світу й трепетну радість відчуття. Але пам'ять може нести у собі спогади про колишні мрії, що увиразнюють велику різницю між тим, що бажалося, і тим, що сталося. Власне завдяки пам'яті постає горизонт бачення, в якому окреслюється трагізм людського існування. Так, колишні мрії щодо щасливого весілля тітки Ольки тільки увиразнюють згорьованість та безталанність її життя, адже «війна винищила її женихів», а «безпросвітні й нескінченно рабські (колгоспні й домашні) роботи забрали здоров'я та силу»<sup>72</sup>.

Роман «Не-Ми» завершується міркуванням оповідача, який, їдучи потягом і фіксуючи одну ситуацію на пероні, зізнається собі, що не розуміє, «для чого, для кого має запам'ятати те все назавжди»<sup>73</sup>. Таке зізнання засвідчує, що процес запам'ятовування відбувається як фіксування уваги на якомусь об'єкті; і вже пізніше отримані враження піддаються рефлексіям. Під час отримання вражень людина не спроможна передбачити – коли, як і з якою метою вона пізніше використає ці враження. Якщо людина належить до творчих особистостей, то вона може виявляти інтуїтивне відчуття, що певне враження необхідно запам'ятати, адже у ньому щось проявляється – хай навіть зараз не зрозуміло, що саме, і не знати, де й коли це враження буде активізовано. Прийде час і внутрішнє чуття підкаже, де необхідно використати це враження-спогад. Точніше, чуття саме поставить його на належне місце. У цьому епізоді оповідач «Не-Ми» виявляє свою творчу натуру, схильну до спостережень, рефлексій та довіри до власної інтуїції.

\*

Роман Євгена Пашковського «Щоденний жезл» є промовистим випадком представлення визначальних кодів модерного прозового письма 90-х років ХХ ст. Адже автор поєднує в собі великий талант, сильну пристрасність, рідкісне чуття часового та універсального, глибоке розуміння людської природи. Він означає важливі для нього моменти людського існування й представляє їх із великою художньою експресією. Силою свого слова оповідач намагається вплинути на читача, долучити його до того, що є суттєвим у людському житті. Прагнення допомогти читачеві, розкрити йому очі на те, що відбувається навколо – а йдеться про пострадянську дійсність 1990-х років – визначає головний наратив роману. У цьому прагненні Пашковський доходить до межі, яка виявляє не лише

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

максимальний прояв авторських зусиль, а й демонструє кордони промовлюваності художнього тексту як такого. У такий спосіб оповідач «Щоденного жезла» демонструє силу та безсилля художньої літератури. Сила полягає у проникливому баченні людської душі та дійсності довкола, розкритті нових можливостей мови та гострій постановці моральних проблем<sup>74</sup>. Безсилля полягає у тому, що літературний твір не здатний безпосередньо впливати на читацьку аудиторію, а його опосередкований вплив зазвичай складно виявити та виміряти в якихось показниках. Треба сказати, що вся романістика Пашковського, від роману «Свято» починаючи, виявляє тенденцію критичного ставлення до дійсності із намаганням наголосити на необхідності морального перетворення радянської і потім пострадянської людини. «Щоденний жезл» виявляє цю тенденцію найповніше і в найгострішій формі. Мовчання письменника після цього роману можна сприймати як свідчення розчарування автора від того, що його текст не був сприйнятий належно читацькою аудиторією. І це є неминучим наслідком того, що оповідач поставив собі завдання, яке виходить за межі можливостей літературного твору.

Автори попередніх двох романів ненав'язливо провадять свою оповідь. Вони діляться з читачем власним досвідом; тим, що було індивідуально пережите та осмислене і що виглядає для них значущим; таким, яким варто поділитися із іншими людьми. І вже від читача залежить, чи захоче він засвоювати сказане, вводити прочитане в обшир власної пам'яті та свідомості. Результатом читання є прирощення знань про людину та навколишній світ, а також новий естетичний досвід. У випадку із Пашковським така ненав'язливість оповіді відсутня. Оповідач «Щоденного жезлу» бачить таку перспективу розвитку людства:

погибельне має згинути, а від живих вимагається чистота істин, життя згідно них, милосердна віра; Бог змете нечестивців, як смердінть труп'ятини, як сморід блюзнірства, як смердоту над відстойниками – принесе меч, і буде ридання запізнім, і скрегіт зубів даремним...<sup>75</sup>.

Автор вбачає свою покликаність у тому, щоб допомогти тим, хто не має достатньо внутрішніх сил, зробити зусилля і таки почати жити відповідно до істин, жити у «милосердній вірі». Власне

назва роману передає основну інтенцію письменника: на цей текст має «спиратися» читач, щоб прямувати своїм нелегким життєвим шляхом. Він переконаний, що «сила, яка берегла його, через написане ним вбереже уважних і вірних»<sup>76</sup>. Оповідач бачить себе як того, хто покликаний Богом розкрити очі людям на тотальну деградацію, що відбувається навколо, на їхню «безмежну, як море блювотини, зневіру». Можна сказати, що для того, щоб бути почутим, він суттєво «згущує фарби» у своїй критичній візії життя. Але тут потрібне уточнення: оповідач це робить несвідомо, він так насправді бачить дійсність. Це бачення зумовлюється нездоланою відстанню між «чистими істинами», з одного боку, та суспільною дійсністю – з іншого. Згадана інтенція впливає на монологічний, волюнтаристичний стиль оповідача. Адже, на його думку, моральна деградація суспільства сягнула загрозливого рівня, й потреба кардинального очищення вимагає радикального наративу. І тут неминуче постає запитання: а що дає Пашковському право виступати з позиції того, хто піддає сучасне суспільство колосальній критиці, апелює до майбутнього Апокаліпсису і передрікає загибель великої частини людства? Відповідь на це запитання дається в самому тексті:

щось обнадійливе, *ти не сам*, не покинутий, не безпорадний з притиснутим обіруч страхом, як м'яким зайченням за пазухою, щось співчутливе, проникне, тишею і розумінням схоже на мовчазну сільську бабцю, що одним поглядом вмилосердне від тривог і нагадує осінь, щось віддаленіше далини, ближче останньої сповіді вмивало від чорного поту лиховість, образ передчуттів, погорди і, голосами всього суцього воскресивши світ, наказувало писати: скоріше записувати віднайдене, ніж вигадувати присутнє, скоріше чиєсь, ніж власне...<sup>77</sup>.

Бачимо, що відчуття трансцендентного – а воно проявляє себе у відчутті присутності, співчутті, милосерді; проникливості погляду та розумінні побаченого; «воскресінні світу голосами суцього» – дає авторові можливості та сили писати. Він свідомий сили свого письменницького таланту, проникливості власного бачення, своєї здатності робити широкі узагальнення щодо життя. На його думку, все це він отримав «згори» і, будучи обраним, оповідач відповідно здійснює своє покликання.

Така позиція викликає серед критиків різні оцінки. Так, Ніла Зборовська бачить у романі прояв духу, що «призначається для цивілізованого “несвіту” як пробуджуюча і надихаюча сила»<sup>78</sup>. Тамара Гундорова наголошує на тому, що «негативізм лише відтінює стверджувальну діалектику» роману, й попри «всі енцикліки», автор прагне «врятувати світ і культуру від небуття»<sup>79</sup>. Сергій Квіт вбачає у романі приклад «правдиво християнської прози наступально-воєвничого змісту» – із непримиренністю позиції, жорстокістю оцінок, експресивною перейнятністю текстом, зміною емоційних реєстрів від урочистості до висміювання. Він бачить «Щоденний жезл» як гротеск, «наступний крок після якого – прокляття»<sup>80</sup>. Натомість Роксана Харчук спостерігає у Євгена Пашковського (так само як і у прозі Костя Москальця) «кокетування зі святістю», прояв «власного самолюбства і гордині». Критик переконана, що «сила святості не в насильстві, святість апелює до всіх і кожного»<sup>81</sup>. Зі свого боку, Марко Павлишин помічає у романах Пашковського «претенсію рятувати людство при відмові від діалогу із представниками людства», «спробу подати старе і занадто знайоме в одязі новій». На думку критика, письменник намагається повернути «відчуття різниці між важливим і повсякденним», однак його боротьба йде за тезу, «яку можна підперти тільки риторикою модернізму, авторитет якої сьогодні далеко не очевидний». Водночас Павлишин протиставляє наративи прози Пашковського та Андруховича і власне в існуванні таких протилежних форм оповіді вбачає багатство сучасної української літератури<sup>82</sup>.

Критичні зауваження Харчук та Павлишина щодо світоглядної позиції Пашковського зумовлені їхніми модерними настановами: демократичним поцінуванням більшості, що творить суспільство, розумінням природи людських слабкостей і відтак терплячим поступовим їх виправленням, в одному випадку, та засадничою необхідністю діалогу із читачем, баченням літературного процесу як історично змінної величини, у якій певні риторичні прийоми й естетичні пропозиції з часом втрачають свою актуальність, – в іншому. Однак оповідач «Щоденного жезлу» – і це засвідчує його модерні переконавання – є крайнім індивідуалістом, й звертається він до індивідуальностей, поцінуючи їхню особисту волю та бажання духовного розвитку/переродження. У ситуації вибору: закликати до дії тих, хто хоче діяти, й махнути рукою на тих, хто не хоче цього



робити, чи терпеливо чекати, поки люди самі поступово усвідомлять необхідність духовного розвитку/переродження, – він обирає перше.

Його монологічна позиція виявляє могутнє зусилля людської індивідуальності; ту повноту письма, за якої не лишається місця для діалогу. Наратив Пашковського своєю монологічністю несе гіпотетичну можливість тоталітарності, але сам цей наратив тоталітарним важко назвати (тут треба сказати про небезпеку протилежної позиції: в терплячому сподіванні на людське самокоригування можна згубити саму можливість зміни, оскільки, як зазначає письменник, «бацила советікізму» мутує і самовідтворюється дуже вдало). Адже всі зусилля автора – а оскільки його не чують, то він змушений збільшувати «градус» свого промовляння – скеровані на ідею покращення людської душі, і звертається він до всіх. Обраним може стати будь-хто, достатньо лише пробудити прагнення душі до трансцендентного.

Оповідь Пашковського парадоксальним чином суміщає у собі протилежності. Автор сповнений ненависті і сарказму до «конечного народу», що проживає в Україні, ніжний та трепетний у своїй любові до справжньої людини. Цей наратив є монологічним за своєю сутністю, але сила його така, що він пробуджує в читачеві вже власні враження та розмірковування. Справді, можна стверджувати, що в ньому подається «старе в одязі новій», однак прагнення вдосконалення людини набуває актуального виміру в новітньому суспільно-політичному та культурному просторі. Тобто «старе» – це вічно повторювальне актуальне. У романі оповідач, попри всю свою моральну риторику, виявляє проникливе бачення пострадянської суспільної дійсності, а також проблематики людського існування кінця ХХ ст. Варто зауважити, що «нова одяга» роману значною мірою шиється за мірками експериментального «експресіоністичного роману», про які пише американський критик Джо́зеф Воррен Біч (Joseph Warren Beach) у праці «Роман ХХ століття. Дослідження технічних прийомів»<sup>83</sup>. В експресивній формі роману проявляються значущі феномени авторського часу, що також є маркером його актуальності. Варто зауважити, що в теперішній час роман зберігає свою промовлювану силу попри те, що модерні наративи перестали бути мейнстрімом.

А тепер погляньмо на визначальні коди «Щоденного жезла». Насамперед спробуємо реконструювати погляди оповідача щодо

Бога. Останній «живе у натхненні, в любовесилі кожної зреченої для добродіяльності людини, що справами милосердя уподібнюється Йому»; «богоподібне з людини неможливо витруїти», й «всяка людина є доброю і треба тільки вдихнути в неї чесноти»<sup>84</sup>. Найбільшою проблемою для людини є зневіра в присутності Бога, адже наше серце схильне «давати притулок усяким речам і вмщає забагато дурниць»<sup>85</sup>. Зневіра відводить людину від її божественного призначення, перетворює її в «перележаний силос», який ні на що не здатний і який просто зітліває з часом. Певні люди (їх автор називає «ніщо», а Мартин Гайдеггер (Martin Heidegger), як відомо, називав «das man») прагнуть уникнути своєї долі, оскільки не бажають відходити від загальноприйнятих соціо-культурних шаблонів та комфортного існування; не хочуть здійснювати зусиль на своїй життєвій дорозі; уникають можливості опинитися у складних ситуаціях екзистенційного вибору. Оповідач формулює промовистий афоризм: «уперте ніщо не бажає знати справжнього, щоб не прийти до розкаяння»<sup>86</sup>. Знання «справжнього» неминуче призводить до «розкаяння» (такою є формула «зустрічі» з Богом), до зміни способу сприйняття світу та перенаправлення цілей власних дій.

Людина не може пізнати «всеохопну», «всезагальну» правду життя, відтак у неї лишається лише один вихід – вірити і сподіватися, адже «вірним відкриється радість як дітям»<sup>87</sup>. Вірні отримають або блаженну радість існування, або ж могутню силу духа («мільярдновольтний гарт»), яка дає змогу робити те, що за інших обставин було б неможливе для виконання. Сам роман закінчується наскільки стислим, настільки ж промовистим зверненням: «явися, Господи»<sup>88</sup>. Відповідно до християнської есхатології, таке явлення знаменує Друге Пришестя Христа, воскресіння мертвих, страшний суд над мертвими та живими й цілковите встановлення Царства Божого на землі. У контексті наративу «Щоденного жезла» це явлення символізує настання ери справедливості, де «вірні» отримають своє блаженне життя, а грішники – кару. Цим закликом-проханням оповідач виявляє своє особисте прагнення приходу ери справедливості, з одного боку, а з іншого – підтримує «вірних» на їхній нелегкій життєвій дорозі й дає до розуміння тим, хто не хоче духовно змінюватися, що розмови про відповідальність людини за її вчинки – це не порожні балачки і що моральну відповідальність за свої вчинки не можна відсувати в далеке неозначене майбутнє.

Ідея християнської есхатології формує основну авторську інтенцію в романі: людству треба покаятися, здійснити моральне переродження, бо воно прийде до загибелі. Йдеться не лише про простір пострадянської України, а й про усю людську цивілізацію загалом. Водночас «Щоденний жезл» є поліфонічним романом, тематично-проблемне поле якого виходить далеко за межі християнської есхатології. У творі одні проблемні блоки хоч і суголосні з есхатологічним світоглядом, проте виявляють окремішню ідейну скерованість. А інші блоки взагалі не пов'язуються із ідеєю біблійного Кінця світу.

Абсолют як вічна, незмінна першооснова світу є атрибутом Бога, але в тексті «Щоденного жезла» цей атрибут постає як автономна одиниця. Його прояви оповідач вбачає у полюванні, вірності собак, діалогах наодинці з собою, «пронизливий красі світу, від якої морозить наскрізь». У навколишньому світі абсолют проявляється у «чомусь справжньому»:

...згадай абрикосову пахощ садів і літо в білій Калитві, розпечені огорожі з плаского каменю, повз які ви йшли до річки, земля пашіла крізь підошви і пахла дощем біля водогінної колонки; згадай яструбину висоту серпня, все чисте жадання молодості, жіночий сміх, викупану тугу засмагу; згадай світле й гідне...<sup>89</sup>.

Це «справжнє» передає життя у його повноті існування. Ця повнота передається через образи «землі», «каменю», «саду», «останнього місяця літа», «жінки». Жіночий сміх та жіноча «вкупана туга засмага» містять виразні еротичні конотації, які, варто зауважити, не характерні для християнського апокаліптичного світовідчуття. Повноту життя оповідач цінує найвище, і ця повнота у нього пов'язана із проявом абсолюту. Завдяки згадуванню «світлого й гідного» він прагне вивищити свою душу над «спохабленою» реальністю; хоче розрадити її, наснажити для торування власної життєвої дороги далі. Звернімо увагу, що для оповідача прекрасне та морально гідне знаходяться поруч. Ба більше – одне і друге тут злютовані: одне передбачає друге і навпаки; відповідно аморальне не може бути прекрасним, а потворне – моральним. Оце поєднання прекрасного та морально досконалого (тут оповідач виявляється своєрідним прихильником давньогрецької калокагатії, у якій обстоювалося

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

поєднання фізичної краси та духовної досконалості, і це становило взірць виховання людини) зумовлено тим, що і одне, і друге є проявами абсолюту як досконалої першооснови світу.

Завдяки абсолюту можна визначити істину, яка має чітку й незмінну природу:

свободу ми підмінили байдужістю до всякого протесту й оголосили, що може бути здійснена будь-яка дія, аби вона лише освячувалась викаструваним словом «свобода»; і в цей самий момент зникла також істина; ми не відмінили істину; просто вона відвернулася до нас спиною; істина, – ця довга, чиста, чітка, неоспорима і сяйлива полоса, по один бік якої чорне – це чорне, а по другий бік біле – це біле – в наш час стала кутом, точкою зору, чимось таким, що не має нічого спільного не тільки з істиною, але навіть з простим фактом і повністю залежить від того, яку позицію ти займаєш дивлячись на неї...<sup>90</sup>.

Оповідач критикує релятивізм бачення засадничих категорій людського існування, особливе поширення якого відбулося в пост-модерній свідомості<sup>91</sup>. Пізніше я ще повернуся до тієї критики сучасного суспільства, яка здійснюється в «Щоденному жезлі». Тут же хочу наголосити, що власне абсолюту, який є чітким, недвозначним та неспростовним, забезпечує точність та присутність суджень щодо істини.

У контексті трансцендентного світогляду виринає образ смерті, яку ніхто не бачить і яка, як пригадає оповідач один із епізодів свого дитинства, чатує на свої жертви по той бік тонкого льоду на замерзлому ставку:

...скільки б не впиралися ліктями в лід, ви не бачили там, потойбік, чогось незвичайного і не відчували справжнього холоду; *а та, що чигає на всіх*, дивилася на вас зісподу, вона була так близько, так поряд, що лінувалася потягнути когось за ногу вниз; вона насолоджувалася вашим незнанням і беззахистом, бо бачила вас наскрізь; бачила ваше минуле й майбутнє, і знала, що вспіне до кожного – нікуди не дітись вам; [...] *але та, що чигає на всіх*, не виказувала своєї присутності,

а впам'ятовувала кожного в лице – і тобі, котрий вдивлявся в сутінь під кригою найдовше, тобі плеснула в очі жалким і жалісним холодом, даруючи проникливість зору<sup>22</sup>.

Образ смерті тут постає ні в міфологічній (попри характерне уникання її прямого називання й використання описового представлення), ні в християнській картинах світу. Смерть тут є трансцендентним проявом буття. Вона – невидима для людини (але видима в ретроспективному погляді автора) й водночас визначає завершення її життя. Смерть ознаменовує залізну логіку законів існування, до того ж робить це із неспростовною очевидністю. Окрім того, смерть володіє універсальним знанням про людину і світ, тож вона наділяє оповідача «проникливістю зору». Смерть ознаменовує мить завершення життя, а отже, ставить питання підсумку щодо його повноти/неповноти. Також тут актуалізується проблема забуття, яку можна долати через фіксування побаченого, відчутого, помисленого у слові. Оповідач зізнається, що саме смерть його «прирекла писати». І як вже йшлося, смерть унаочнює неспростовність певних універсальних законів існування, відтак вона виводить відчуття та мислення головного героя на відповідний рівень усвідомлення дійсності.

Серед проявів блага, на які звертає увагу оповідач, бачимо доброту, правду, гідність, жалість, співчуття, свободу, волю, простоту, красу. Він протиставляє потворному соціальному світові людей «чистий» та прекрасний світ природи, звироднілому містові – безхитрісний і щиросердний світ села, колективній безвідповідальності – індивідуальне обстоювання правди та гідності. У тексті є епізод, коли головний герой із братом їде в одне село, щоб подивитися хату, з якої його прадіда було виселено в кампанії боротьби радянської влади з куркулями. Їхня машина застрягає у дорожньому болоті й витягнути її звідти погоджується молодий тракторист, який опісля відмовляється взяти гроші за зроблене. І в процесі розмови оповідач випадково довідується, що його прадід і прадід цього хлопця були кумами й у радянській репресивній системі вони обидва проходили за однією статтею. Відтак стає зрозумло, що гідність та доброта передаються сімейно-родовими лініями. Ця передача зумовлюється долею, яка є проявом вищих сил, й оповідач вдячний за таку долю свого життя.

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Він цінує свободу, призначення якої полягає у створенні можливостей для людини реалізувати своє покликання (в його випадку – письменницький талант). Водночас герой критично ставиться до поширеного гасла: свобода – «головний засіб зцілення» від різноманітних проблем у пострадянському суспільстві. Він висуває свій аргумент проти такого гасла: «маньякові скільки не дай *злободи*, він все одно гвалтуватиме і різатиме»<sup>93</sup>. Без моральних зусиль, без етичного переродження радянської чи пострадянської людини свобода не сягне свого екзистенційного призначення; вона лишень консервуватиме потворні форми тоталітарної свідомості. Високо оповідач цінує силу волі, завдяки якій людина долає життєві злигодні, творить себе, реалізує власне покликання, допомагає іншій людині й покращує світ довкола себе. Прикладом вольової людини в романі є мисливцезнавець, який, окрім колосальної сили волі, втілює в собі простоту, доброзичливість, знання світу природи та шанобливе ставлення до цього світу. Він гине від мстивої кулі бракон'єра-підлітка; і, як зазначає автор, навіть смерть бачила в ньому «гідного ворога»<sup>94</sup>. Також вольове зусилля дає змогу писати попри всі несприятливі умови.

В одній розмові Пашковський сказав, що «в цьому романі вже немає любові». У попередніх романах письменника (наприклад, «Свято», «Вовча зоря», «Осінь для ангела») так чи так поставав мотив любові чоловіка до жінки, який розгортався в окремий сюжет. Саме кохання окрилювало чоловіка, спонукало до дій. У «Щоденному жезлі» такої любові немає. Можна зробити припущення, що в оповідача настільки високі вимоги до інших людей (і до себе також), що жодна жінка не спроможна відповідати його критеріям та поглядам. Однак головний герой виявляє почуття сердечної прихильності до природи, прекрасної миті життя. Він любить та шанує літературну творчість. У великій кількості епізодів роману любов проявляється в обернений спосіб – у колосальній ненависті до потворних форм існування, які викривлюють, гальмують, знищують життя в його природному розвитку.

Зло, зневіра, ненависть, відсутність каяття за вчинене є протилежностями блага. Водночас оповідач спостерігає те, що ненависть може давати людині сили. Ненависть до пострадянського соціуму є однією з найсильніших спонук до писання роману «Щоденний жезл». Але герой також усвідомлює й те, що ненависть є руйнівною емоцією, яка може заповонити людину, «спалити» її, зробити

нездатною до творчості. Тому він уявно звертається за допомогою до душі прадіда, яка знала як «зцілити людину від гнівливості» і як дати їй здійснити своє призначення<sup>95</sup>.

Вже йшлося про те, що автор саркастично ставиться до сучасного йому пострадянського суспільства. Воно є результатом людиноненависницької радянської влади, яка в Україні у 1932–1933 рр. організувала голодомор, унаслідок якого загинули мільйони людей (насамперед представники незалежного та морально стійкого селянства), а потім у 1986 р. вирішила здійснити бездумний та злочинний експеримент, через який стався вибух на Чорнобильській атомній електростанції (Чорнобильська АЕС), що призвів до найбільшої в історії людства техногенної екологічно-гуманітарної катастрофи. Ці дві події ознаменують аморальність та руйнівну сутність радянської влади. Її більш як сімдесятилітнє панування призвело до колосальної деградації тих, хто зазнав на собі її нелюдський вплив:

...народ цей став напівпритомним; як не п'є, то похмеляється, як не чухається, то виє закапканеним смертним воєм, аж захлинається вхрипло, як не продається в рабство з бебехами й дітьми, то закликає варягів правити, як не біжить на блядки, то поспішає на аборти, як не топить лій із дітей, за звичаєм орд монгольських, то перед першим зустрічним підтискає хвоста, плазує на пузі і зорить усміхненим немовлятком, мов сама безневинність, але з гнилим віддихом людського м'ясила, м'ясила з брата пащі; і скільки б ти не підгледів звичаїв, рис, жодна з них не звістить обнадію, а тільки посилить біль, помноживши відчай на смуток і вітер всенічний на пекельну тугу – і всі попередні напасті, вся мерзота безсовісті, здичавіння і тупості вкарбується в одне слово: *кончений*...<sup>96</sup>.

Ті, хто були іншими, продовжує оповідач, і «сміли вірити», їм вже «давно одіпріли нігті в домовинах». Негативна соціальна селекція радянської влади здійснювалася тотально і безжально: або ти приймаєш запропоновані умови, або «йдеш в землю». Із тих, що не захотіли помирати, й був створений народ, до якого оповідач прикладає саркастично-знущальний епітет «кончений» і на який він скеровує всю викривальну силу свого таланту. Адже в процесі

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

тотальної деградації втратилися відповідні моральні орієнтири, затратилося саме моральне чуття. Відтак оповідач своєю гострою критикою намагається повернути втрачене; показати, що те, що вважається тепер за норму, насправді нею не є.

Одним із маркерів деградації стає рускоязыччє, яке є «різновидом плебейства» та яке «смертельно вороже меті і мріям» мови оповідача. Автор проводить розрізнення між російською мовою Льва Толстого (Лев Толстой) і Івана Буніна (Иван Бунин) та «зматюженим, рускоязычним говором імперських околиць». Тут варто зробити невеликий відступ і зауважити, що Євген Пашковський є прихильником «високої» російської культури, яка у нього ознаменовується (окрім вже згаданих) іменами Федора Достоевського (Фёдор Достоевский), Івана Тургенева (Иван Тургенев), Варлама Шаламова (Варлам Шаламов). Надмірне замилювання Пашковського російською культурою відзначила Харчук, яка цілком слушно наголосила, що якби Пашковський прочитав повість Тургенева «Рудін», у якій «автор висміяв прагнення українців мати власну писемність», то, можливо, по-іншому формував би свої культурологічні візії.

У захопленні творчістю згаданих російських авторів Харчук бачить свідчення того, що Пашковський, як і «всі ми», його сучасники, є «заручниками суто російського відчуття світу». У «Щоденному жезлі» критик вбачає прояв «українського ґрунтіства», яке майже нічим не відрізняється від російського «почвенництва» і для якого властиві комплекс зверхності, «християнська» доброта, що вибухає нестримною ненавистю до інакодумців, культ ненависті до Заходу і демократії, які «з багатьох об'єктивних причин уособлюють свободу»<sup>97</sup>. Не можна не погодитися із Харчук, «всі ми» – ті, хто перебував у просторі радянського і пострадянського культурних полів, – так чи так зазнали впливу російських світоглядно-культурних моделей. Але «Щоденний жезл» – це роман, який не варто розглядати ні як українську версію російського «почвенництва», ні як свідчення визначальної культурної залежності колонізованого письменника від імперських наративів. Адже, як вже йшлося, основна авторська інтенція тексту – позбутися засвоєних імперсько-радянських наративів через моральне очищення й, додам, долучення до «чистого» естетичного досвіду природи та радості творчості. Настанова на моральне перетворення призводить до того, що для оповідача не важливими є обшири ні «рідного



кута», ні навіть національної держави. Також він далекий від ідеї «особливої української самобутності», яка є визначальною для російського «почвенництва». Оповідач мислить у масштабах всього людства, яке в його візії постає як щось єдине й цілісне. Відтак або воно буде жити «по правді», або загине.

Пригнічення однієї нації іншою автор роману розглядає як руйнівний для всієї єдності процес. Іншими словами, спільна воля людства нищить себе саму. Справді, оповідач ненавидить своїх опонентів, що характеризує його не в найкращий спосіб. Йому бракує терплячості та певної відстороненості від того, що він бачить та чує. Автор хоче кардинальних та швидких суспільних змін завдяки моральному перетворенню, а таких прикладів історія не знає. Його основним співрозмовником є Святий Августин, а інтертекстуальне поле роману виявляє очевидне домінування західних авторів над російськими: Гомер (Ὅμηρος), Платон (Πλάτων), Данте (Dante), Марсель Пруст (Marcel Proust), Джозеф Конрад (Joseph Conrad), Семюел Беккет (Samuel Beckett), Вільям Фолкнер (William Faulkner), Ернест Гемінгвей (Ernest Hemingway). Окремо варто згадати українських письменників Тараса Шевченка та Івана Франка, які також виявляли критичне ставлення до недоліків українського життя та мислили в категоріях колективного блага. Зрештою, оповідач «Щоденного жезла» критикує не Захід і демократію як такі, а ті наративи, які запозичуються зі Заходу і які вже давно втратили свою актуальність та силу:

... всі ці форми, державні устрої, означення й назви, ешелони списаного паперу в обозах ідеологовійн, вся ця даремщина давно не означає нічого; ніякого духу; нічого конкретного; ніякої справжності; ніякої суті; нічогісінько, крім того, що ми збилися з дороги, і забейхані, обреп'яшені назвами боїмось потикатись на очі світла, на очі призначеного, на суд і милосердя Всевидючого зору<sup>98</sup>.

Євген Пашковський далекий від того, щоб просто поміняти оцінки щодо Заходу з критичних (у радянський час) на захоплені (в пострадянський). Він бачить подвійні стандарти Заходу та неефективність використання певних західних ідеологем в українському суспільстві:

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

...саме у голодоморний 1933-й рік Сполучені Штати визнають СРСР і встановлюють з ним торгівельні відносини; в той самий час Європа купує в Радянського Союзу зерно за значно дешевшими цінами і зокрема завдяки цьому закладає підвалини свого подальшого процвітання; європейські та заокеанські банки наприкінці 80-х та початку 90-х прийняли в свої сховища крадені спритними ділками державні гроші й таким чином посприяли утвердженню подальшого зубожіння населення колишньої радянської республіки та утворенню української олігархії; у теперішні часи підтримка Заходу не призводить до кардинальних світоглядних змін, а, навпаки, – через пропозицію зужилих суспільно-політичних концепцій – ще далі законсервовує пострадянський статус України як третьосортної держави<sup>99</sup>.

Власне через критичну рефлексію, а також реалізацію внутрішнього потенціалу, бажання творити благі вчинки на суспільну користь, вольове зусилля – завдяки цьому всьому можливе більш чи менш успішне долання за давнених і новопосталих проблем українського соціокультурного простору. Автор пропонує йти від себе, розвивати власні можливості, і в такому випадку Україна може запропонувати щось цікаве та вагоме світові.

Оповідач багато рефлексує щодо власної письменницької творчості, яка, як вже було зазначено, покликана відкрити очі сучасникам, з одного боку, а з іншого – є формою авторської екзистенційної самореалізації. Він виступає як посередник між Богом та людьми, і це вимагає відповідальності, зусиль та служіння своєму таланту:

ти свято вірив у силу волі! у силу волі, що може все: надихнути, підняти, приростити досвід до тіла і змусити знов писати – рвучко і навскіс, мов рубаючи шиї зневір, переконуючи Господа, що не все втрачено, тільки б Він зглянувсь над нами, вдихнувши святість в серця і чесну силу в руків'я; але для того – для переконливості! – ти повинен ще стільки повідати: що, врешті, спіткало поля, перестоялі і пожовтілі, мов сало в банці? що стало з землею, чи всиновив її хтось пером, відтоді як ти лежав зневірений і мислив глобально...<sup>100</sup>.

Важливе уточнення: заклик автора до етичного переродження не розгортається в наративи моральних «повчань дітям» (хоча поодинокі випадки напутчувань можна побачити у тексті). Він, за його особистим зізнанням, «впортретив живих і мертвих свідків нуклідної душогубки від моря до моря». Його основна тенденція – показати жахіття того, що відбувалося і відбувається у ХХ ст., й у такий спосіб струснути свого читача, увиразнити перед ним проблему, щоб він вже сам приймав рішення (у випадку приневолення це було б вже не самостійне рішення, яке перебуває поза сферою морального вчинку). Автор «Щоденного жезла» є майстром слова, який свідомий того, що

Письменництво не дає відповідей на клятї питання; воно зоб'язує, скоріше до стилю, непрямого втручання, нагінки, уявного пострілу в недосяжного хижака – і звір стосило втікає...<sup>101</sup>.

Тут власне окреслюється те, що можна назвати авторським прийомом нериторичного переконання читача. Автор описує *мить як прояв справжності*. І коли читач зустрічається із цією справжністю, то він тоді починає бачити й мислити інакше; стає розрізняти правдиве та облудне, вічне й проминальне, прекрасне й потворне. На думку оповідача, існує або справжня література із «відвертістю *всемови*», або література епігонська – з «безвихіддю літер і ком на скаламутненій сторінці». Справжня література твориться не за суспільними трендами й соціальними лекалами, а за внутрішнім покликом, що йде від Бога й об'єктивізується в образі Музи:

і ти помічав лице жінки, чарівнішої, ніж доля, просто земної, з небеснолагідним голосом, жінки, чию присутність ти стільки вгадував легко й безболісно, мов замерзаючий перед втратою свідомості – і от вона входить в тебе, всіма морозними зашпорами, і залишається доти, доки не викажеш це паперові...<sup>102</sup>.

Процес писання починається як вихоплення зі звичного способу існування, розгортається як спонтанне письмо, у якому автор поєднується зі своєю долею, знаходить справжню мову, а реальність набуває високої знакової промовляваності:

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

ти поправляеш рожеву, по краях витерту, теку на коліні – і мимовільно, миттєво починаєш рядок, за мить до першого слова здолавши непевність, злу випадковість, недолю, все зле і даремне, що жде описання, мов пухлина вчасного скальпеля; здолавши даремщину і сторопіле безслів'я, ти повертаєш серцю відвертість, долі свій легіонний крок і, поки іскри над хатою сліпили ніч, немов повернені назад зірки стікалися в глибокий морок, поки в грубі палилося і в хаті була теплінь, ти повертаєш час до його природньої висоти, буцім підпирав рогачилнами гілля яблуні під нестерпною вагою...<sup>103</sup>.

Роман, на думку автора, має виявляти квітесенцію авторського життя, відтак для написання нового твору необхідно прожити нове життя. Як великий епічний жанр, роман найкраще підходить для такого завдання. Письменник, чого не було ні в Кашки, ні в Гудзя, неодноразово рефлексує щодо сприйняття свого роману читачами. Він свідомий того, що у своїх оцінках «десь допускав перегиби і нечемності», але в контексті поставлених цілей та здійснених зусиль це не такий вже й великий гандж. Оповідач говорить про те, що його роман зрозуміють лише обрані, ті, хто здатний зрозуміти (і таких не так вже й багато). Натомість значна частина читачів не сприйме роман. Серед них – журналісти («вічні раби тимчасовості»); літератори-невдахи, які колись хотіли написати правду про життя й не змогли це зробити; люди, які просто не відчувають повноти миті та не усвідомлюють, що життя розвивається за певним задумом. Окремо він пише про тих, хто, поверхово засвоївши західні соціокультурні схеми, намагається застосувати їх у пострадянській Україні, не виявляючи ні чуття, ні розуміння реалій. Ці соціально активні культурні діячі трактуватимуть «Щоденний жезл» як «авторське звихнення на загостреному потязі до правди», що є «компенсацією браку статевих зносин»<sup>104</sup>. Оповідач показує, що в пострадянських часах народжується світогляд, який, як і раніше радянський, перебуває в опозиції до істинного та справжнього. Тільки якщо за радянським світоглядом стояла ідея побудови «справедливого суспільства», яка вимагала особистої зреченості, то за цим пострадянським виринає ідея «споживацького суспільства», що пропонує особистий комфорт та психофізіологічні задоволення. Згідно з ідеєю останнього, авторський наратив сприймається як

«тупий традиціоналізм», який треба ігнорувати, ніде не згадувати, а самого письменника варто проголосити «божевільним».

Світоглядні уявлення оповідача відповідно формують його візію слова. Головний герой говорить про свій обов'язок «утверджувати волю Слова», і таке переконання відсилає до Євангелія від Йоана, яке починається ототожненням Слова із Богом і твердженням: «Ним постало все, і ніщо, що постало, не постало без нього»<sup>105</sup>. Людина може мати «мале земне слово», яке здатне «довтішити невтішних, дообнадіяти безнадійних» (що і прагне зробити оповідач). Це слово втрачає свою референційну силу через «безмірну муку» та «безмірне приниження мільйонних тіл»<sup>106</sup>. Окрім того, продовжує оповідач, поруч із «малим земним словом» виринає «блідопоганкова подобизна мови», яка є мовою блазня, політикана, «манірної і умнякаючої телемавпи», «розшаманеної самички», люмпена. Й у контексті занепаду «малого земного слова» та цілковитої деградації мови до «блідопоганкової подобизни» оповідач бачить своє завдання: повернути мові її первісну промовлювальну силу, наблизити її до слова, яке є втіленням ладу, справедливості, сили, любові. Мова є тим, що прив'язує схильного до морально-етичних суджень оповідача до української землі. Він репрезентує українську дійсність мовними засобами і робить це майстерно – з чуттям, розумінням та виявленням прихованих потенціалів мови. Автор виявляє таке володіння мовою, яке передає найтонші нюанси думки, сягає чималої виразності у зображенні проявів трансцендентного у природі та гострої експресії у критичних описах соціальної дійсності. Мова роману подекуди нагадує магматичні вибухи неологізмів, які передають сплески авторського чуття та повинні посилити викривальну тенденцію його наративу:

[покоління тих, чії батьки] ...не входили в президентські адміністрації і державкні всепрофанації, у профспілкові чмодла й бандитські кодла, не були стукацюгами й провокаторюгами, єдиноспільниками з часів закладення невгомовного сифілотрупа до мавзолею, не були *мавзойленінцями*, одним трупилом вгодовані, навіки збратані ним до відрижки...<sup>107</sup>.

І тут виринає один важливий момент. Мова Пашковського, попри свою викривальну сутність, засвідчує внутрішню свободу, силу

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

та креативність автора. Вона у свій спосіб вказує на його обраність. Тому мова роману є тим, що (додатково) переконує читача в письменницьких твердженнях, попри те, що не все з того, що пише автор, читач готовий прийняти. Показово, що певні твердження Пашковського були піддані критиці в той час, як талановитість автора в мовній сфері ніким не ставилася під сумнів.

Завдяки пам'яті оповідач актуалізує та осмислює дві визначальні для українського суспільства 90-х років ХХ ст. події: голодомор 1932–1933 рр. та аварію на Чорнобильській АЕС у 1986 р. Він чудово розуміє: відсутність усвідомлення того, що сталося, є запорукою самовідтворення й продовження негативного радянського спадку («бацила советікізму» у своїх мутаціях успішно продовжуватиме своє існування). Автор критично оцінює спалення своїми сучасниками документів минувшини: розстрільні чекістські списки, креслення і соцзобов'язання часів індустріалізації, перехідні прапори за ударну працю тощо. Адже знищення пам'яті призведе до неможливості належним чином осмислити свою історію, збачнути, хто ми є і чому ми такими є, розкаятися у своїх помилках й відповідно планувати майбутнє.

В іншому своєму романі, «Осені для ангела», Пашковський зображує епізод, коли представники КДБ на місці масового поховання розстріляних людей заміняють радянські кулі на німецькі. У такий спосіб вони свідомо вдаються до маніпуляції над історичною правдою. У «Щоденному жезлі» йдеться про бездумне знищення «непотрібного» історичного минулого. Чи навмисне, чи легковажне нищення пам'яті призводять до єдиного результату: неможливості належним чином відрефлексувати свій теперішній соціокультурний стан, усвідомити власну справжню ідентичність та побудувати адекватну стратегію на мабутнє. Саме завдяки тому, що оповідач ознайомився із особою справою свого розкуркуленого прадіда, він зумів побачити той невидимий зв'язок, який поєднав воедино прадіда, його кума, самого оповідача та хлопця на тракторі, який витягнув машину з болота. Цей зв'язок, як вже було зазначено, виявляє спадкову передачу людської гідності та здатності до добродіяння. Автор стоїть на позиції, що знання минулого може пояснити теперішнє й краще планувати майбутнє.

Пам'ять не лише дає розуміння минулого, теперішнього та майбутнього, вона створює можливість людині «залишатися собою» у

несприятливому оточенні. Коли історіософське питання «що з нами сталося» виснажує оповідача, він починає згадувати прості й прекрасні форми прояву життя. Також письменник через пригадування отримує імпульс до писання. Коли оповідачеві не пишеться, він каже собі: «згадай щось справжнє», «згадай світле й гідне»<sup>108</sup>. Він пригадує загиблого мисливцезнавця і висловлює побажання, щоб і той десь «там згадав нас»<sup>109</sup>. Пам'ять поєднує простори живих та мертвих у єдиний спогадовий континуум, у якому людина спроможна долати свій життєвий відчай та творчі заціпеніння. Оповідач дає формулу роботи пам'яті як творення «послідовності найближчого»<sup>110</sup>. Ця формула виявляє здатність пам'яті підбирати потрібний матеріал із відповідним його розташуванням. «Найближче» і є потрібним (пригадаймо, як св. Августин відганяв «рукою душі» спогади, що були йому непотрібні); до того ж воно відповідає актуальному запиту свідомості. Загалом оповідач демонструє високий рівень рефлексій та саморефлексій, які постають завдяки пам'яті і визначають ідейно-сміслові наративи «Щоденного жезла».

\*

Загальновідомим є те, що роман Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» є феміністичним текстом, у якому, як слушно спостерегла критика, «жіночий і чоловічий світи розділені неміряною відстанню», а письменниця «дуже добре тематизує відмінність між ними – в сексуальному пережитті, в емоційних потребах і самому розумінні кохання», вона змінила існуючу традицію письма, «перетворивши чоловіка на об'єкта»<sup>111</sup>. Водночас роман пропонує «проникливе дослідження постколоніальної свідомості в колишній радянській імперії», порушуючи питання мови, гегемонії імперського та чоловічого дискурсів, психологічної травми, драматичних історичних подій, колективної пам'яті тощо<sup>112</sup>. Сама ж авторка в інтерв'ю відгукується про цей роман так:

В українській культурі не було місця для осмислення мого екзистенційного досвіду жінки. А тому ти мусила ніби ампутувати якусь частину себе, свого досвіду, який зовсім не проговорювався вголос, навіть мовних форм на нього не було готових. Звідси – вибух «Польових досліджень...», звідси критики, які назвали роман «біблією українського фемінізму». Та

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

яка це «біблія»? Це нормальна бабська проза. Так, написана з позиції жінки, яка усвідомлює себе саме як жінка, яка проговорює свій жіночий досвід. [...] «Польові дослідження...» – це чистий експеримент. Це спроба структурувати емоції, вибудувати їх у певний інтелектуальний сюжет<sup>113</sup>.

Розгляд визначальних кодів цього тексту дасть змогу побачити основні феміністичні інтенції авторки, а також усвідомити співвідношення моделей кодів жіночого письма із вже окресленою моделлю кодів чоловічого письма.

У чому полягає екзистенційний досвід жінки і чого вона прагне, торуючи свій життєвий шлях? Її прагнення можна звести до двох засадничих потреб: *бути коханою* та *реалізувати свій творчий потенціал*. У попередньо розглянутих романах, авторами яких є чоловіки, теж чимало йшлося про потребу реалізувати себе у творчості, однак проблема взаємин із протилежною статтю не була однією з основних у тексті. У цих романах жінка була поруч як дружина, приходила як коханка, з'являлася як образ у спогадах. Так чи так жінка ознаменувала собою красу життя, була об'єктом ерогічного потягу та призводила до творчого натхнення. Вона мала більш чи менш виражену індивідуальність, такий чи такий характер і була так чи так важливою для чоловіка (оповідача). Водночас вона не належала до кола його основних буттєвих проблем: вибір і торування життєвого шляху, поклик трансцендентного, творча самореалізація. Чоловічий наратив не формулював потребу кохати як визначальну складову у процесі особистого становлення. Навіть у романі Москальця «Вечірній мед», про який мова йтиме далі, велике кохання головного героя до Андрусі не становить основну мету його устремлінь, не належить до визначальних цілей самореалізації героя.

Іншу ситуацію бачимо у випадку жіночого письма в «Польових дослідженнях...». Кохання для головної героїні постає як той визначальний та необхідний досвід, завдяки якому вона має змогу: отримати суто психо-фізіологічне задоволення, яке потрібне жіночому організму; налагодити комунікативне єднання з іншою особистістю і в цій комунікації сягнути єдності душ; відчутти завдяки природі (гр. φύσις) те, що знаходиться поза природою (гр. μετά τά φύσικά) і що виявляє надчуттєві принципи буття, до того ж саме виразно чуттєвий досвід героїні призводить до усвідомлення надчуттєвих



принципів існування; творити свої тексти за несприятливих обставин та внутрішніх колізій; зрештою, отримати повноту та радість життя. Важливість кохання героїня виявляє у промовистому афоризмі, який звучить так: «без любови – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю»<sup>114</sup>. Пізніше ми побачимо приклади такої «вагітності», супроти яких героїня спрямовує свою нещадновбивчу критику.

У її свідомості певні відчуття, враження та ідеї зливаються в єдину цілісність. Це впливає на те, що фрагмент текстуальної дійсності репрезентує кілька кодів одночасно, до того ж ці коди «злиті» між собою, оскільки «злитими» постають ідеї, які ці коди репрезентують. Співіснування кодів в одному фрагменті можна було спостерегти і в чоловічій прозі (наприклад, коди трансцендентного та мистецького). Однак загалом чоловіче письмо виявляє більшу схильність до диференційованого представлення дійсності. І тут виникає запитання: чому наратив «Польових досліджень» виявляє таку дифузність сприйняття та осмислення? Адже головна героїня демонструє тонку спостережливість, високий рівень рефлексій, зокрема саморефлексій, та точність суджень (в інтерв'ю із Галиною Гринь Оксана Забужко слушно зауважила, що «розум не роздається за гендерною ознакою»<sup>115</sup>). Ймовірне пояснення полягає у тому, що почуття любові – воно так чи так стосується всіх форм життя – є об'єднавчим чинником для різноманітних фрагментів дійсності. Основне розрізнення, яке проводить головна героїня роману, полягає між тим, що «вагітне життям», і тим, що «вагітне смертю». Перше вона сприймає як те, що пройнято єдиним життєтворчим еросом, друге – єдиним життєзнищуючим танатосом.

Головна героїня так бачить процес світотворення та ставлення людини до сакрального: існував «первісний генеральний план», за яким Бог створив «цільний та прекрасний» світ, від якого людство відступилося і про який пам'ять зберегли релігія, мистецтво і любов. Релігія, коли зробилась соціальним інститутом, втратила пам'ять про прекрасну «божисту ясність». Також її втратило мистецтво, яке почало виявляти надто особистісне, надто авторське, за яким нічого не стоїть (наприклад, описувати «першу поїздку на велосипеді» чи «перше місячне»). І тільки любов далі нагадує про «первісну початкову цілісність» та «боронить людину від страху»<sup>116</sup>. Звернімо увагу на очевидне вивищення любові над релігією

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

та мистецтвом. Логіка героїні розгортається у протиставленні інституційного прояву релігії та не найкращих артефактів мистецтва живому й активному досвіду кохання (і це за умови, що її особисті стосунки із Миколою К. завершилися плачевно). Вона так високо цінує любов (і забуває про власний нещасливий досвід стосунків із коханим), бо для неї це є найбільш природна, близька, очевидна й виразна *форма розширення життя та трансцендентного злиття з первісною єдністю Всесвіту*:

...кохаючись по-справжньому, зливаєшся не з партнером, ні, – з розбуваюю анонімною силою, що протинає своїми струмами все живе, підключаєшся до неї з тим, аби на кілька секунд – а-ах! – катапультиватися в вібруючу вогнистими контурами чорноту, якій нема ні ймення, ні міри...<sup>117</sup>.

У «Польових дослідженнях...» героїня розмірковує над різними проявами феномену любові. Любов приносить відчуття щастя, яке можна порівняти хіба зі щасливими миттями дитинства:

...і коли ти в чужій хаті грів воду мені на купіль у двох здоровених баняках, витягав опівночі відро з невидимої, лиш плюскотом вгадної для мене криниці серед двору, а я стовбичила в дверях у халатику на голе тіло, не відчуваючи холоду, і потім, заціпнувшись у ванні, вгледіла в мильничці ще вогке після тебе мило, примощоване, твоїм звичаєм, шпетненько, сторцом – щоб стікало, а моє завжди лежало плазом і квасилося в калюжці, і я дивилась на те мило й була така по-дурному щаслива, як бувало тільки в дитинстві...<sup>118</sup>.

У стані закоханості героїня не відчуває холоду, її розчулює вияв дбання про неї з боку коханого, вона уважна до дрібниць і простежує відмінності в їхніх побутових звичках. У цьому стані (який характеризують як «стан зміненої свідомості») навколишній світ бачиться по-іншому – свіжо, прекрасно та радісно; так, як вже давно не бачився, що героїня з приємністю відзначає. Любов, далі міркує вона, є «впусканням коханого у свій пейзаж». Йдеться про характерну для стану любові відкритість до іншого, здатність прийняти його, зробити важливою складовою власного бачення й

усвідомлення світу. Любов виявляє спорідненість душ, вона розвивається на цій спорідненості. Самого чуттєвого захоплення та сексу є недостатньо для розвитку любовних взаємин; важливими є спільні світоглядно-культурні засади. Тому героїня тішиться, що Микола К. – «український мужчина», який не потребував вчити мови, і не треба було носити йому книжки, аби розширювати «спільний внутрішній простір порозуміння». До того ж він є художником, що також збільшувало площину згаданого простору. Любов передбачає поцінування коханого, переживання за нього, появу сильних тривожних думок у випадку втрати комунікації з ним. Коли протягом тривалого часу від Миколи К. немає жодної звістки, героїня звертається з молитвою до Бога (що вона робить не часто), щоб з коханим все було добре. Вона готова навіть на те, щоб він забув її, але лишень був би живий, здоровий та щасливий. Життя коханого набуває найвищої цінності, і героїня – в її ось цьому прояві почуттів, – хай уявно, на мить, але готова зректися свого щастя задля щастя Миколи К. Також головна героїня помічає, що люди навколо люблять бачити закоханих, бо ті дають їм відчуття радості та повноти існування «в тупій монотонності буднів».

Важливою і багато в чому визначальною сферою любові є секс. Героїня говорить про своє сексуальне життя із такою відвертістю, якої не було ні в розглянутих тут чоловіччих романах, ні в усій українській літературі до того часу загалом. Оповідачка відкидає табу в розмові про секс через дві головні причини. По-перше, якщо любов є радістю та повнотою життя, а секс є природною формою здобуття цієї радості та повноти (а також психо-фізіологічною потребою жінки), то є всі підстави говорити про сексуальне життя, й робити це відверто. По-друге, встановлення заборони на розмову про секс є частковим проявом загального репресивного механізму контролю, який характерний для тоталітарного суспільства і який у близькому для героїні соціокультурному часі асоціюється із радянським та пострадянським хронотопом. Сексуальна сфера життя людини належить до неконтрольованих проявів вітальності, тому тоталітарні суспільства прагнуть табувати її. Відвертою розмовою про секс, який поєднується із почуттям кохання, героїня виступає проти такого табу. Вона загалом дотримується погляду, що сексуальне життя виникає на основі любовних почуттів. Якщо ж кохання немає, то секс між чоловіком та жінкою набуває форми

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

«мастурбації», стає ще одним проявом насильства над жінкою – чи то суто чоловічої агресії, чи (опосередковано) насильства тоталітарного суспільства. Але водночас сексуальна сфера постає як до певної міри автономна даність, яка має свої психо-фізіологічні потреби:

...ти муркотливо потяглася, хруснувши сплетеними над головою руками, й визнала собі подумки, з хрипкуватим смішком, – ну от тебе нарешті й *виїбли*, подруга, так-таки прямим текстом – виїбли, уперше в житті, бо доти все більше – годили, панькались, як з теплим тістом, допитувались, які слова любиш, а тут просто взяли та й трахнули по-мужицькому, без церегелів, – і дивно, навіть ця думка не була неприємна, і коли ти витягла з сумочки дзеркальце, наперед страхаючись того, що в ньому вгледитиш – на третю добу неспання, по всіх викурених цигарках і опівнічних коньяках, оце то фестиваль видався! – то й сама спалахнула радісним подивом: на тебе глянуло розпогоджене, відмолоділе до стану твоєї автентичної вроди – делікатне й худеньке, сливе дівтацьке, виплигуюче назовні чорними очиськами личко, яке ти завжди за собою знала, але в дзеркалі не бачила вже хтозна-відколи...<sup>119</sup>.

Звернімо увагу, що свій сексуальний досвід із Миколою К. героїня оцінює через графічно виокремлену обценну лексему. Остання, згадуючи опозицію П'єра Бурд'є (Pierre Bourdieu), виявляє перехід мови з вишуканого на вульгарне, з напруженого на розслаблене, з контрольованого на більш відповідне до ситуації<sup>120</sup>. Героїня вдається до табуованої лексики, щоб відкинути заборону на розмову про секс, особливо коли йдеться про жіночий досвід (зруйнувати символічну владу тоталітарного дискурсу), а також виразити свої відчуття мовою, яка, на її думку, є адекватнішою для цього випадку.

Вона також говорить про існування суто «тваринного імпульсу», який може спонтанно виникнути між чоловіком та жінкою. Жінка може поширювати довкола себе «густу еротичну хмару», яка робить чоловіків шаленими. Є жінки, які попросту прагнуть кохання і своєю поведінкою свідомо чи несвідомо виявляють таке прагнення (особливо це помітно на схилку віку, коли жінці є близько 50-ти років). Загалом секс призводить до утвердження та продовження

життя. Українська історія демонструє планомірне та послідовне знищення вітальності колонізованої нації, й головна героїня в якийсь момент відчуває у собі інстинктивний поклик – за допомогою сексу (розмноження) відновлювати втрачений інтелектуальний потенціал нації. Водночас вона фіксує відхід від природності у сучасній цивілізації загалом, що призводить до розвитку специфічної сфери обслуговування, пов'язаної із сексуальними потребами: сексшопи із різноманітними механічними причандалами, секс по телефону тощо. Героїня не є прихильницею таких сексуальних практик, оскільки обстоює природніші форми прояву почуттів та сексуальних потреб.

Вже йшлося про те, що завдяки сексу оповідачка отримує незабутній та важливий досвід трансцендентного. Водночас входження у стан закоханості, «зав'язка» любовних почуттів і почасти їхній розвиток відбуваються як інтуїтивний ірраціональний процес, де чоловік та жінка відчувають «густу еротичну хмару» одне одного, а розмови тільки підтверджують (чи, навпаки, спростовують) спорідненість їхніх душ. Натомість діалоги про трансцендентне у таких випадках «вбивають» почуття. Героїня пригадує, як колись мала «молодого здорового» знайомого, якого вона у своїх розмовах почала «пхати на блудні вогники якогось потайного смислу». І в якийсь момент героїня несподівано відчула, що «спати з ним не буде»; ба більше – «шлях, який вона йому відкривала, обіцяє – самотність»<sup>121</sup>. Іншими словами, у сексі можна отримати досвід трансцендентного (як долучення до вже згадуваної «розбуялої анонімної сили, що протинає своїми струмками все живе»), однак загалом трансцендентне та сексуальне перебувають в оберненій пропорційності – як потойбічне і поцейбічне, логічне і чуттєве, універсальне й індивідуальне. Це добре відчуває головна героїня, про що й повідомляє через авторські сповідальні рефлексії своєму читачеві. І тут окреслюється ще одна причина, чому її історія кохання з Миколою К. завершується нещасливо. Попри його егоїстичну поведінку, гендерні відмінності між ними, колоніальне ураження їхньої психіки – на чому так чи так наголошувала критика – існує ще поклик трансцендентного, яке не дає їм можливості бути щасливими разом, розводять їхні дороги в різні боки. Цей поклик можна пов'язати із доленосним розгортанням подій у житті людини, прагненням творчої реалізації тощо. Підпорядковуючись цьому поклику, героїня їде на кількамісячне стажування за стипендією Фулбрайта

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

до Сполучених Штатів Америки, а Микола К. живе божемним життям у провінційному містечку, далі обстоюючи свої мистецькі принципи. Згадану непеєднуваність сімейного щастя та трансцендентного також можна простежити в романах «Не-Ми», «Щоденний жезл» та «Вечірній мед».

Героїня бачить прояв трансцендентного у взаєминах із коханим, і це пов'язується не з сексуальним досвідом (на чому вона акцентує), а з відчуттям долі та екзистенційного вибору:

...і стояв у тісному, як ліфт, передпокою, зі схрещеними на грудях руками, підпираючи двері, по-котячи вимовно світлячи в неї очима, і її нагло пойняло – стисла зуби, аби не дзиготали, – напливом чудного, не еротичного навіть, ні! – *якогось іншого*, до млости тривожного збудження – мов перед операцією або екзаменом: щось із гулом клубилося, насуваючись на неї, щось необорне, темне й грізне, щось самочинне і тому *справжнє*, ще можна було ухилитись, пригнути голову, і хай би пронеслося мимо, але в ній не було страху, була – вже ввімкнена, піднесено-пружна готовність негайно рвонутися назустріч життю...<sup>122</sup>.

Вона інтуїтивно відчуває, що поява в її житті Миколи К. означає прихід чогось «необорного, темного й грізного», однак вона готова кинутись коханому назустріч, оскільки він є її долею, втілює в собі щось *справжнє*. І отакий екзистенційний вибір героїні та метафізична рокованість їхніх стосунків – це те, що лежить поза межами розгорнутого й майстерно відточеного феміністичного дискурсу роману. Адже метафізична рокованість і пов'язаний із нею вибір перебувають поза категоріями гендерних та суспільно-політичних взаємин.

Чуття трансцендентного часто постає як живий, вражаючий, безпосередній досвід. І героїня асоціює його зі станом дитинства:

...там завмирає дівчинка серед осінньої алеї, вперше почувши, як стуготить за туманом далекий обрій, як світ кличе її, обіцяючи їй *дорогу*, от з тої дівчинки все й починається, і що б не було потім з тобою в житті, – воно цільне, воно держиться при купі доти, доки ти віриш цій дівчинці, доки

## ТАРАС ПАСТУХ

влвлюєш у собі почутий тоді нею поклик [...] тільки в дитинстві є правда, тільки ним і варт міряти своє життя, і якщо ви зуміли не затоптати в собі ту дівчинку (того хлопчика – що то стояв із патичком на вигоні, вражений жаскою, бо невід'ємною, над людські сили величною вогнянобарвною симфонією заходу), – значить ваше життя не звихнулось, прокривуляло, хай як там трудно й болоче, за своїм власним руслом, значить, збулося, з чим вас і вітаю...<sup>123</sup>.

Схоже асоціювання є у «Щоденному жезлі», а у «Не-Ми» оповідач часто повертається у спогадах у дитинство, щоб пригадати прояви трансцендентного й актуалізувати їх у часі вже дорослого життя.

Благо в «Польових дослідженнях...» постає у різних проявах, й у своїй суті воно не відрізняється від тих проявів блага, які ми бачили в попередніх романах (любов до життя, поцінування свободи, повага до іншого тощо). Водночас головна героїня, що цілком закономірно, виявляє жіночу перспективу у погляді на благо. Вже йшлося про стан блаженства Оксани після сексу та її відчуття щастя, коли вона перебуває поруч із Миколою К., спостерігаючи, як той виявляє до неї турботливе ставлення. Також героїня наголошує на щемливій радості від спілкування із чоловіком, у якого вона закохана і який є їй близьким по духу:

...і тому говорилося легко, як дихається й сниться, і тому пилося розмову смажно висушеними вустами, і впивалося все запоморочливіше, 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, коли кожна нота – іронічний натяк, відтінок, дотеп, доторк – умент резонує, підхоплена співрозмовцем, кульбіт у повітрі, просто від надміру сили, жартівливе колінце – ближче: можна? і от уже – двозначніше, ризикованіше, і от уже – впритул...<sup>124</sup>.

Тут власне йдеться про словесну прелюдію до подальшого першого сексуального зближення. У цій прелюдії в радісній словесній грі відбувається важливе (для взаємин пари) розпізнавання *свого/*

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

своєї. Благом також є надмір вітальності в Миколі К., яка дає змогу йому не поступатися своїми життєвими та мистецькими принципами. Оксана бачить у ньому «мужчину-переможця» – рідкісне явище в українському суспільному просторі, оскільки чоловіки з відповідним рівнем вітальності, стійким характером та національною свідомістю послідовно винищувалися протягом усього існування радянської та російської імперій. У головної героїні уперше в її житті виникає бажання поступатися такому чоловікові – вона виявляє суто жіноче поцінування чоловічої сили духу й суто жіноче прагнення підлаштуватися під свого партнера. З його боку вона також вимагає брати до уваги її потреби та прагнення – так у її уяві і має поставати гендерний баланс.

Власне жіноче інтуїтивне упізнання *свого* чоловіка (підбору оптимального партнера) є проявом сильного інстинкту продовження роду. У рефлексіях (вже після їхнього розходження) героїня із жалем констатує: «Красиві діти, у нас мали б бути красиві діти: елітна порода»<sup>125</sup>. Красиві діти є благом, що засвідчує вітальність нації, її життєві сили, які скеровані у майбутнє; а також незіпсованість її представників цивілізацією загалом та радянською людиноненависницькою владою зокрема. Для головної героїні гарна зовнішність є свідченням не лише досконалого генетичного підбору, але й проявом духовної краси людини. І тут її погляди суголосні з поглядами Пашковського, який, як пригадуємо, обстоював поєднання фізичної краси та духовної досконалості. Водночас якщо автор «Щоденного жезла» просто обстоює красу, то головна героїня «Польових досліджень...» є прихильницею краси в її – найменш заторкнутому цивілізацією – первісному, архаїчному прояві. Ось як вона описує фотографії українських селянських родин першої третини ХХ ст.:

... в центрі батько й мати з по-школярськи складеними на колінах руками, регуляції народжуваності, звісно, жодної, і над ними височіє цілий ліс постатей – хлопи як дуби, один в одного, мов перемиті, однаково зосереджено сурмоняться в об'єктив з-під нахмарених брів, старанно, «на мокро» зачесані чуприни, волячі шиї розпирають тісно заціпнуті комірці празникових сорочок, молодший, що, здається, досі пропікає знімок огнистим зором, звичайно в гімназичній



формі з кашкетом, це коштувало теличку в рік: дасть Бог, вивчиться, в люди вийде, таке ж бо воно малечку вдалося бистре на розум, – а вони потім гинули під Крутами, під Бродами і де там ще, ті, з кого мала поставати наша еліта, – дівчата ж здебільшого в народних строях: брязкуча, навіть на око, провислість ковтків, коралів, розкиданих по плечах кіс і лент, мохнато-рясно вишивані полики, бахмата нефо-ремність спідниць і керсеток не укриває пишноти здорових тіл, готових родити...<sup>126</sup>.

Тут героїня фактично співає гімн українській патріархальній родині. Вона бачить у ній прояв природнього, вітального, справжнього, морально незіпсованого і з чуттям національної гідності. Це вияв того, що було винищене радянською владою (як каже Оксана, «в рабстві народ вироджується»), і на зміну чому постали сучасні «молодики з дебільним сміхом і вовчим прикусом» та «дівулі з грубо вималюваними поверх шкіри личинами та стійкою аурую якоїсь липкуватої недомитості»<sup>127</sup>. І тут варто зауважити, що фемінізм авторки «Польових досліджень...» постає на ідеї того, що досягнути щастя можна завдяки розвитку закладених природою здатностей та здібностей, які мають гендерну специфіку в чоловічій та жіночій статях. Кожна має реалізувати свій потенціал, і в такій реалізації обидві статі доповнюють одна одну. Оксана виступає за рівноправне самоздійснення чоловіка та жінки, у якому немає вивищення одного над одним, а є взаємопідтримуюче партнерство. Це є засадничою позицією її фемінізму. Водночас вона не є прихильницею ідеї уніфікації соціальних функцій чоловіка та жінки, оскільки це призводитиме до нівелювання того, що відрізняє їх одне від одного, а відтак – до послаблення проявів їхньої вітальності як такої<sup>128</sup>.

Підтримка словом є важливою формою долання героїні свого посттравматичного стану після розриву стосунків із коханим. У романі є епізод, у якому Оксана приходять у басейн і має невелику розмову з негритьянкою, що видає ключі від шафок. У цій розмові обидві зізнаються, що мали травматичний досвід від стосунків із чоловіками і тепер належать до «спільноти» постраждалих жінок. Усвідомлення прожитого схожого досвіду, демонстрація того, що їх цей досвід не зламав, що вони продовжують жити й далі намагаються знайти своє щастя (негритьянка з лукавою усмішкою

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

зауважує, що, можливо, у басейні героїня зможе «когось зустріти»), є формою жіночої солідарності. Прояв цієї солідарності є вербальним, але тут важливими є і невербальні прояви взаєморозуміння та взаємопідтримки – жести та міміка. Показово, що «Польові дослідження...» закінчуються схожим виявленням жіночої солідарності. Оксана, зайнявши своє місце в літаку (вона вертається зі США до України), дивиться на пасажирів:

...і на іспанисту брюнетку в розхристаному шкіряному пальті – вона з двома малюками, і, поки, відчепивши від наплічника, примощує в кріслі меншеньке, друге – дівчинка років п'яти, вузьке смагляве личко в бароковій рамі обіцяюче-примхливих кучерів, – розганяється навсібіч серед проходу засвіченими захватом оченятами й зубками – перша подорож! – і зупиняється на мені:

– Хай! – щасливо випалює вона.

– Хай! – кажу я <sup>129</sup>.

Ця мізансцена є вельми знаковою. У контексті досвідів минулого (травматичні стосунки із Миколою К.) і майбутнього (Оксана повертається до понищеної, пострадянської України, а кількамісячне перебування у США тільки увиразнило бачення масштабів та глибини соціокультурного ураження нації) вона виявляє життєрадісність, відкритість та схильність до емпатії. Власне сповнене радості та життєствердження «привіт» від п'ятилітньої дівчинки викликає в неї схожий емоційно-словесний відгук. У представленій ситуації можна побачити згадану жіночу взаємопідтримку, тільки тут ця підтримка відбувається між представницями різних поколінь – зрілої жінки з уже набутим досвідом життя та дівчинки, яка тільки починає входити у світ дорослих. І такий перегук між генераціями засвідчує універсальність жіночої взаємопідтримки та любові до життя.

Життєутверджуючий модус у романі поєднується із критикою того, що несе в собі ознаки занепаду, стагнації, «смерті». Перебування в США на стипендії, знання західного соціокультурного наративу дає змогу Оксані глянути на український соціокультурний простір «збоку», з не-пострадянської перспективи. Такої можливості позбавлені всі інші автори розглядуваних тут романів. Головну героїню роману Марко Андрейчик (Mark Andruszyk) розглядає у

контексті постання нового типу в українській прозі 1990-х років – «посол на Захід»<sup>130</sup>. Хоч подекуди саркастичні твердження Забужко («Україна – Хронос, який хрумає своїх діток з ручками й ніжками»<sup>131</sup>) перегукуються із схожими твердженнями Пашковського та Москальця. Героїня фіксує те, що Україна не належить до когорти першорядних країн, тому до неї ставлення як до Попелюшки, якій достатньо гонорару у 100–200 доларів (інша річ, коли йдеться про представників російської культури, наприклад Євгена Євтушенка (Евгений Евтушенко) чи Тетяну Толстую (Татьяна Толстая), яким платять по 1 000 доларів за виступ). У міжнародному просторі кожну країну оцінюють за її економічними, суспільними, науковими, культурними досягненнями; за тим, що певна країна внесла нового та оригінального в «загальнолюдську скарбницю ідей» (Іван Франко). Оксана бачить Україну на порубіжжі між активним, індивідуалістичним Заходом та фаталістичною, інертною Росією:

...ми, власне, ні се, ні те, Європа встигла заразити нас мутною гарячкою індивідуальної хоті, вірою у власне «можу!» – одначе підстав для його справдження, чіпких структур, котрі б те «можу!» підхоплювали й тримали, ми ніколи не виробили, шамотаючись віками на дні історії, – наше вкраїнське «можу!» самотнє і тому безсиле<sup>132</sup>.

Оце безсилля, як стверджує Оксана, проявляється вже у першому рядку національного гімну. І коли вона перекладає його англійською своїм кембриджським приятелям, то ті сміються й дивуються: «Що це за гімн такий?». Оксана ж усвідомлює, що такий «заспів» виявляє не сильну позицію національного цілого; це гімн нації, основні сили якої скеровані на виживання, а не на повнозначне утвердження власної вітальності.

Про глибокі ураження національного організму в часи російсько-радянської колонізації вже йшлося. Власне візуальні прояви цього ураження Оксана спостерігає, порівнюючи враження від фотографій українських селян початку ХХ ст. із враженнями від київської юрби у 1990-х роках. Вона також помічає інші знаки успадкованої тоталітарної реальності: вчительки української мови, на відміну від вчительок російської, є «тупими»; відомі представники української еліти погоджувалися грати роль «суспільно-політичних

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

блазнів»; мати героїні є фригідною, що зумовлено пережитим голодом у 1933 р., коли вона вже не здатна була ходити. Інше свідчення руйнівного впливу голоду Оксана спостерігає у великій кількості «нестатурно-гладких кобів», які на рівнях генетики та психіки несуть у собі страх голоду і бажання наїстися. Героїня додає, що ці кобіти до кінця життя не мали поняття про те, що таке клітор. Почуття голоду, як відомо, має руйнівний вплив на репродуктивні функції жіночого організму та почуття вітальності у свідомості. Загалом, Україна несе в собі спадок тоталітарного суспільства, яке побудовано на насильстві. У розмові із дослідницею в царині східноєвропейських студій, напівірландкою-напівслов'янкою Донною Оксана викриває це насильство через нищівну метафору гвалтування, якій піддаються всі представники авторитарного суспільства:

...нас росли мужики, обйобані як-тільки-можна з усіх кінців, що потім такі самі мужики нас трахали, і що в обох випадках вони робили з нами те, що інші, *чужі* мужики робили з ними? І що ми приймали й любили їх такими, як вони є, бо не прийняти їх – означало б стати по стороні тих, чужих? Що єдиний наш вибір, отже, був і залишається – межі жертвою і катом: між небуттям і буттям-яке-вбиває?<sup>133</sup>.

Оксана говорить про подвійне насильство та приниження, яке знає жінка в тоталітарному суспільстві. Це відбувається у двох вимірах – суспільному та приватному. У суспільному домінує агресивна ідеологія, що ґрунтується на тотальному насильстві та приниженні. І хоча, як зазначає головна героїня, від певних проявів цієї ідеології жінка може «втекти» на кухню чи в дитячу кімнату, все ж уникнути пресингу домінантних ідеологем вона не може. У приватному просторі насильником є чоловік, який, будучи сам об'єктом масштабного ідеологічного насильства, зганяє свою злість та невдоволення на жінці. У такий спосіб ієрархічна модель насильства тоталітарного суспільства знаходить своє відображення в просторі приватного життя. Такий тип взаємин вдало характеризує Марина Романець:

...авторка бачить коріння підпорядкування жінок не тільки в жіноченависництві її суспільства, але й у підпорядкуванні чоловіка колоніальній і тоталітарній владі, яка вихолощує

їх і таким чином включає колонізованих в уже існуючі гендерні відносини. У цих умовах авторитарні репресивні практики переорієнтовано проти жінок, і вони точно відтворюють колоніальний сценарій влади та підпорядкування<sup>134</sup>.

Головна героїня свідомо того, що життя в тоталітарному суспільстві позначилося на її світогляді, адже, наприклад, квартиру, в якій вона зростала, прослуховували, а її перше дівоче захоплення виявилось приставленим до неї стукачем. Оце тоталітарне ураження свідомості стає особливо відчутним під час перебування у західному світі. Оксана в якийсь момент усвідомлює, що всюди бачить тільки горе, що її свідомість налаштована на пошуки проявів нещастя. Долання успадкованих психічних комплексів, на думку героїні, можливе через повернення до первісного, природного, життєствердного; тобто через любов. Як говорить Оксана, «мені не перемагати, а любити треба». Тоталітарному насильству, обмеженню, стагнації вона прагне протиставити любовну вітальність, свободу, емпатію.

Однак стосунки Оксани з Миколою К. виявляються недовготривалими. Пара розходиться, і власне прагнення осмислити, що ж це було й чому так сталося, зумовлює появу тексту «Польових досліджень». Головна героїня стверджує, що в їхньому розриві винен Микола К., який є егоїстом і який руйнує все, що любить («любив машину – розбив, любив жінку – зламав»). І тут Оксана до певної міри права, адже вона зі свого боку доклала чимало зусиль, щоб їхні стосунки мали своє продовження. Та водночас героїня з подивом та сумом констатує те, що вони обоє, попри почуття кохання одне до одного, долання різноманітних перепон на їхньому шляху, «не годні елементарно порозумітися». Чим зумовлене таке непорозуміння? Можна говорити про комплекс причин, які могли тут проявитися: гендерні відмінності (про які авторка пише ледь не на кожній сторінці тексту), які на одному етапі можуть викликати замилювання, а на іншому – агресивне несприйняття; психічний спадок тоталітарного минулого, який нав'язує моделі поведінки, що є неприйнятними за нових часів; сильні характери (із схильністю до емоційних вибухів), які не дають змоги в певних випадках зробити крок назустріч одне одному; пріоритет творчості над особистим життям – у Миколи К. цей пріоритет проявляється сильніше (як сам герой зізнається: «Я завжди хотів одного – реалізуватися»), а

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

в Оксани – слабше (показово, що вона після розриву стосунків кидається текстуалізувати свій досвід). Роман виявляє і суто жіноче прагнення звинуватити чоловіка у всіх проблемах (а таке звинувачення призводить до аналогічної реакції з боку чоловіка), і універсальне усвідомлення того, що існують світоглядні протилежності між статями, які спричиняють руйнування стосунків між чоловіком та жінкою та розпад утворених пар.

Загалом, Оксана володіє унікальним «рентгенівським» баченням суті речей та процесів. І що важливо: свій проникливий погляд вона звертає не лише на дійсність довкола неї, а й на себе саму, досягаючи тут відвертості, якої годі побачити в розглянутих чоловічих текстах. Ця відвертість спрямована проти гендерних обмежень, які суспільство накладає на жінку, з одного боку, а з іншого – прагнення повніше розкрити жіночу психіку, представити її потреби, бажання, імпульси, міркування. «Польові дослідження...» виявляють непроминальну вітальність жінки, яка прагне щастя, не отримує його, фіксує власний досвід у письмі (у такий спосіб реалізуючи своє творче покликання) й далі залишається сповненою любові до життя, яке спрямоване у майбутнє.

Вже попередньо йшлося про те, що мистецька творчість, любов та релігія йдуть від Бога, а також що перше й останнє занепадає в теперішні часи. Занепад у мистецтві (а такий занепад, на думку героїні, виявляють герметичні картини Миколи К., які вона порівнює із «кам'яним яйцем») зумовлений страхом досвіду справжнього переживання життя, яке є складним і неоднозначним. Відповідне переживання може дати кохання, яке закінчилося розривом закоханих; і саме таке кохання стало основою тексту «Польових досліджень...». Показово, що коли Микола К. тільки приїхав до Оксани, і в них був період відносно ідилічного співжиття, вона «наче оглухла чи осліпла». Героїня втратила здатність відчувати «друге дно світу», «мерехтюче підводну сітку нерозгаданих значень», які поставали перед нею у снах та віршах. Оксана підтверджує відому тезу психоаналізу, що мистецька творчість є сублимацією стримуваного лібідо; коли ж статевий потяг реалізується, то мистецька творчість занепадає. Відповідно героїня почуває себе так, наче вона – «пакет базарного м'яса в кривавих підтьоках». Таке негативно марковане відчуття засвідчує її мистецьку натуру, яка прагне творити і за таких обставин не може цього робити. Також це

відчуття здатне спричинити неусвідомлене бажання позбавитись цієї ідилії, щоб повернутися до звичного стану – без сексуального вдоволення, але із творчими спалахами.

Її мистецьку натуру засвідчує ще один момент: Оксана відчула Миколу К. як «свого», бо він був «до біса хороший художник», а з його картин, як і з її віршів, струменіла «жадна до життя міць». Спільні естетичні засади та форми мистецької реалізації є важливою підставою формування образу «свого». Прихильник психоаналізу може сказати, що головна героїня інтуїтивно «зчитує» з картин Миколи К. свідчення сублімації у творчому акті його сильного лібідо; що пояснює те, чому Оксану манить до нього. Однак це буде спрощення ситуації. Адекватніше буде говорити про той феномен, коли мистецтво виступає як код, що засвідчує певну світоглядну спільність. Також воно ушляхетнює – в очах одне одного – тих, хто потрапляє під його вплив і хто відчуває себе митцем.

Перебування в західному культурному середовищі дає змогу побачити одну важливу особливість у функціонуванні мистецького твору: він представляє певну дійсність і у такий спосіб легітимізує її. Як приклад, Оксана наводить українську думу «про безталанних невольників», яка у свій спосіб «усправедливує власну принижену позу» в «сторонніх очах». Доцільно зазначити, що у цьому випадку ми стикаємося не з «обманом мистецтва» (про що говорить героїня), а з особливістю рецепції мистецьких творів в іншому культурному середовищі, коли певні сюжети можуть сприйматися у спрощеному вигляді (тоді не добачається, що українські думи на невольничу тематику виявляють прагнення полонених козаків вирватися на волю, і це прагнення є визначальним у текстах). Не можна не зауважити, що відсутність або неадекватна присутність України на культурній мапі світу болить головній героїні, й вона прагне в міру власних сил та можливостей змінювати таку ситуацію у кращий бік.

Іншомовний культурний досвід неминуче порушує питання мови. Героїня говорить, що її як письменницю «заклято – на вірність мертвим», які «шпурляли себе як дрова в догоряюче багаття української»<sup>135</sup>. Вона відчуває себе у традиції українських письменників, які творили рідною мовою попри несприятливі обставини та відсутність перспектив протягом століть колоніальної залежності України. Героїня відчуває моральний обов'язок продовжувати

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

цю традицію. Але попри моральне, у неї є сильне естетичне чуття мови. Остання є її «домом», прихистком, засобом творення світу та формою експресії, що передає дивовижне пульсування всесвіту. Оксана згадує, як в одній із азіатських країн вона читала свої вірші на одному письменницькому вечорі:

...і ти стала читати.., слухаючи тільки власний текст, ховаючись у нього, як в освітлений дім уночі заходячи й замикаючи за собою двері, й на півдорозі зненацька здала собі справу, що звучиш у дзвінкій приголомшливій тиші: м о в а, дарма що незрозуміла, на очах у публіки стяглася довкола тебе в прозору, мінливо-ряхтучу, немов із рідкого шкла виплавлювану, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями – і знов затуманювалось, як і належить шклу од заблизького дихання, ти відчитала – оповита, просвітліла й захищена, от тоді-то було й втямити, що дім твій – мова, яку до пуття ще скількасот душ на цілім світі й знає...<sup>136</sup>.

Перебування в іншомовному просторі є причиною виникнення ностальгії за рідним мовним середовищем (яке є важливим для будь-якого письменника) та наштовхує на порівняння своєї мови з іншими мовами:

...вона так само змислово любила слово – насамперед на звук, але звук щільним неводом волік за собою фактуру, консистенцію, запах і, ясна річ, колір також: кольором наділені були не тільки поодичні слова, особливо вчувався він при переході з однієї мови на іншу, – кожна-бо мала свій, мінливо-ряхтучий, *основний тон* випромінювання: італійська – електричний фіолет, ультрамарин, десь такий світловий ефект, як коли б червоне вино могло зробитися синім, польська шамшіла терпкою, оскомною од шиплячого тертя молодією зеленню, англійська побулькивала, просвічуючи навиліт чимось подібним до ніжно-золотавого курячого бульйону, причому в Штатах водянистіше, в британському варіанті інтенсивніше, смолисто-тягучіше – ситніше; звісно, рідна



була найпоживніша, найцілющіша для змислів: чорнобривцевий оксамит, ні, радше вишневий (сік в устах)? русявий (запах волосся)?.. так завжди – іно станеш приглядатися зблизька, розсипається, дробиться – не збереш, голодувала вона без неї тяжко, просто фізично: мов на безводді абощо, почути б – живої, щирої, щоб інтонацією отою співучою, наче струмок жебонить, коли зоддаєки наслухати, хлюпнуло – їй-бо, піддужчала б!..<sup>137</sup>.

Мовне середовище Сполучених Штатів Америки увиразнює значимість рідної мови для героїні, яка для неї становить онтологічну, екзистенційну та навіть «фізичну» потребу. Власне випадання зі стихії української мови увиразнює цю потребу в усій її гостроті (важливо, що за авторським зізнанням стоїть пережитий досвід, що її слова не належать до загального наративу любові до рідної мови, що набув таке поширення в українському письменстві та публіцистиці наприкінці 1980-х та 1990-х років). Цей пасаж також пояснює, чому вона як письменниця не переходить на якусь більш «успішну» для письменницької промоції й слави мову, попри твердження про особисту спроможність до такого переходу<sup>138</sup>. У порівнянні мов Оксана вдається до синестезійного накладання кольору на звук, і тут, треба зауважити, вона досягає рідкісної (в українській літературній традиції) експресії образності, що побудована на поєднанні вражень від різних органів чуття. Перебування в іншій мовно-культурній дійсності загострює її відчуття, й таке загострення призводить до їхнього перекомбінування відповідно до досвіду, вражень, усталених культурних знаків тощо.

Текст роману розгортається у формі «дослідження», із яким головна героїня виступає перед американською аудиторією (перебування на стипендії Фулбрайта передбачає обмін науковим та культурним досвідом). Це «дослідження» постає як наслідок роботи пам'яті, завдяки якій Оксана може пригадати-реконструювати історію своїх стосунків із Миколою К.; а також представити та осмислити додаткові тематичні ніші роману. Головна героїня демонструє здатність пригадувати пов'язані з тілом запахові та дотикові відчуття в ширшому обсязі та з більшою інтенсивністю, аніж це демонструють оповідачі у розглянутій чоловічій прозі. Взагалі тілесний досвід є важливим компонентом формування ідентичності героїні,

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

її сприйняття себе самої та світу довкола неї – все це оприявлюється завдяки роботі пам'яті.

\*

Вже на першій сторінці роману Костянтина Москальця «Вечірній мед» йдеться про те, що людське існування тісно пов'язане із проявами трансцендентного. Ба більше – під час народження душа людини приходить у цей світ із трансцендентного простору і по смерті повертається до нього знову. Відтак головний персонаж Костик бачить своє життя як «мандри пілігрима», який, коли приїде на це час, повернеться до свого «справжнього Дому». Тут оповідач пропонує свою метафору, засновану на Платоновому вченні про перевтілення душі, яку давньогрецький філософ явив у діалозі «Федон» (між іншим, про цей діалог Москалець згадує у своєму вірші «Поглянь на тих, кого бездумна hýle»). У Платоновому баченні після смерті тіла душа, якщо вона за життя людини прагнула досконалості і розлучилася із тілом «чистою»:

...лине в країну, подібну до неї самої – невидиму, божественну, безсмертну, розумно влаштовану, де вона почуває себе щасливою, звільнена нарешті від блукань, нерозсудливості, страху, дикої хтивості та інших людських напастей, і, як кажуть про посвячених у таїнства, навечно оселяється серед богів<sup>139</sup>.

Якщо ж, продовжує Платон, душа не виявляє необхідної «чистоти», то вона далі продовжує свої втілення, до того ж чим менше душа була «просякнута тілесним», тим в кращі життєві форми вона втілюватиметься надалі<sup>140</sup>. У «Вечірньому меді» автор трансформує ідею автора «Федона»: замість «божественної країни» «чистих» душ, які мешкають посеред богів, постає образ «справжнього Дому», який населяють «свої». Цими «своїми» є ті, хто відчуває прояви трансцендентного і хто у певний спосіб відгукується на це відчуття. Одного дня малому Костику, який незабаром піде до першого класу й пізнього літнього вечора лишився сам удома, являється Джим – йдеться про культового вокаліста групи Doors Джима Моррісона (Jim Morrison) – й між ними відбувається такий діалог:

## ТАРАС ПАСТУХ

– Я прийшов попрощатися з тобою. Сказати, що більше не витримую і мушу повертатися додому.

– А де твій дім? – спитав я.

– Там, де й твій. Наш дім. Ти теж колись не витримаєш.

– Але мій дім ось, – сказав я і поплескав долонею по нагрітому за день ганку.

– Ну, нехай. Це твій земний, тутешній дім. Бачиш: він недобудований? Він завжди недобудований. Там наш добудований дім.

Джим показав на зірку, яка сяяла над колодязем.

– Ти прийшов сюди першим за мене, – зрозумів я.

– І першим повертаюся. Троє-четверо з нашого приходу вже дома.

– А хто ще прийшов зі мною?

– Потім ти їх усіх зустрінеш. Вони впізнають тебе. Один з них матиме пишні світлі вуса; один хворітиме на астму; ще один житиме на Погулянці, один матиме білого пуделя, ще одна дівчина носитиме золоті коса до пояса. Ну і так далі. Всі щось матимуть.

– А ти вже зробив те, задля чого приходив сюди?

– Його ніколи не можна зробити. Ми приходимо не для звершення. Приходимо підтримати і зберегти, передати далі. Своїм<sup>141</sup>.

У цьому діалозі власне й розгортаються засадничі положення авторської телеології. Згідно з нею, перебування на цьому світі є тимчасовим та недосконалим, тоді ж як проживання на тому світі є постійним та справжнім. Коли людину покидають сили, коли вона вже не здатна витримати перебування у «недобудованому домі», вона повертається до свого «добудованого дому». У кожного є своє призначення у цьому світі, однак воно не вимірюється якимись сталими й вивершеними досягненнями. Це призначення полягає у «підтриманні і збереженні, передаванні далі. Своїм». У кожному часі є певна кількість людей, які «приходять» і «підтримують, зберігають і передають далі» – також «своїм». Серед означених як «своїх» можна впізнати прозаїка Володимира Кашку, поета Грицька Чубая і музикантку Андрусю, яка є коханням головного героя. Як бачимо, йдеться про представників мистецтва, які через

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

особистий приклад та живе спілкування творять необхідну атмосферу для творчості, дискурс сприйняття та поцінування. Тут головний герой імпліцитно обстоє ідею елітарного мистецтва, адже далеко не всі є «своїми». А точніше, «своїх» є зовсім небагато, однак вони й творять справжнє мистецтво. Те, що «своїх» є мало, спонукає їх до взаємної підтримки. А розпізнають вони одне одного швидко – з одного погляду, з одного слова.

Мистецтво творять не якісь сталі класичні артефакти, а ті твори, які так чи так вказують на прояви трансцендентного у життєвих формах. Такими проявами в романі є, зокрема, «пухнастий лагідний сніг», «пурпурова троянда», Андруся, чиє «золоте волосся стрімко падало вниз». У недосконалому цьому світі мистецтво несе пам'ять про досконалий той світ, являючи те, що має в собі щось прекрасне, гармонійне, довершене. Оскільки цей світ є недосконалим, то прояви цього щось, як правило, тривають не довго. Так, сніжинки, що падають із неба і втілюють у собі складну симетричну структуру, на землі швидко втрачають її й перетворюються на «каламутну воду повені». Мистецтво несе в собі одвічну тугу людини за трансцендентним. Воно намагається так чи так відобразити його, однак унаслідок недовершеності мови, недосконалості самої людини, плинності життєвих форм ці відображення часто не сягають оптимального рівня репрезентації. Власне митцеві важливо відчутти трансцендентне та передати це відчуття далі – так, щоб це відчуття не занепало в часі, щоб воно переходило від покоління до покоління. У такий спосіб і «житиме» справжнє мистецтво, і митці підтримуватимуть одне одного, і людина не втрачатиме відчуття чогось справжнього та непідвладного часові. Сказане стосується мистецтва не тільки у його вузькому значенні, а й у його широкому значенні – як певної майстерності, яка проявляється в різноманітних сферах людської діяльності. Адже будь-яка майстерність виникає через навчання від «своїх», розгортається як «підтримання та збереження» існуючої традиції і продовжується завдяки «передачі далі своїм».

Вже йшлося про те, що кохана Андруся втілює для головного героя те прекрасне, яке є проявом досконалого та вічного. Пізніше я детальніше зупинюся на її постаті, а зараз зверну увагу на дві інші жінки в романі. Одну з них Костик зустрічає у барі в Мюнхені (і вона дуже схожа на Андрусю), іншу – в метро у Києві. В

обидвох, як головний герой потім усвідомлює, є тісний зв'язок із тим світом. Тому дівчина з бару володіє знанням, що втомленому від життя Костику ще рано «йти додому» (йдеться власне про «добудований дім»); що він скоро сам усвідомить те, що його час ще не настав. Вона веде його до притулку, де він може переночувати й набратися сил. Друга жінка, «висока блондинка» в метро, репрезентує обмежену свідомість російськомовної київської міщанки. Попри свою вишуканість, стильність, заможність та кмітливість, вона демонструє відсутність чуття трансцендентного. Власне ця відсутність і спричиняє її обмеженість, поверховий погляд на світ.

Згаданий образ «снігу» символічно розробляється в контексті реінкарнації (гр. ρε – *знову* та ενσάρκωσι *втілення*) душі. І тут автор вдало використовує здатність води перебувати у двох станах (звичайному та кристалізованому) й циркулювати у просторах землі та неба:

...сніг, посипаний сіллю, піском, а проте так само непевний, підступний, сніг, засмічений і затоптаний, знехтуваний, все одно розтане одного дня, воскресне, очиститься, залишивши їм їхню сіль, пісок, їхній бруд і облізлі обгортки, їхню непевність, їхню підступність...<sup>142</sup>.

Образ «води» в романі трансформується в іншій символічній паралелі, де людське життя ототожнюється із «памороззю на траві». Ця символіка акцентує на короткочасності людського існування, що стає виразнішою у співставленні із вічністю. Це увиразнює вже постульовану ідею щодо тимчасовості перебування у «небудованому домі»; а також спонукає до усвідомлення: оскільки життя є короткочасним, треба цінувати кожну мить й, за можливості, реалізувати своє покликання у «підтриманні, збереженні і передачі далі». З іншого боку, у романі є образ «вогню», завдяки якому здійснюється очищення світу від недосконалих та вже неактуальних форм життя. Йдеться про спалення другої поетичної книжки Костика, яка, за свідченням її автора, містила друкарські помилки, була надрукована на неякісному папері і містила «зужиті й пережиті» форми експресії<sup>143</sup>. Присутні при цій події люди, як зазначає головний персонаж, від спостереження вогню отримали відчуття «вищої реальності». Головний герой переконаний, що після спалення

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

книжка перейде в інший вимір свого існування, набуде універсального значення й досконалого втілення. Пройшовши очищення вогнем, поезії змінять свої синтаксичні й граматичні форми, отримають інший віршований розмір, кількість рядків дещо зміниться, й головне – вони будуть написані «вічно новою мовою»<sup>144</sup>. Власне трансцендентне забезпечуватиме універсальність, досконалість, істинність та мовну свіжість збірки.

Поруч із натурфілософською символікою води та вогню (очищувальна сила вогню сягає міфологічних уявлень про цю стихію) у романі можна знайти апокрифічні образи, пов'язані із біблійним нарративом. Як пояснює Костик Андрусі:

...п'яний янгол є метафорою для душі, закинutoї в тутешнє життя, яка бредє собі самотньо краєм світу уночі, при Господній при свічі. Проте навіть видимо п'яний янгол вічно залишається янголом, не перетворюючись на демона. Просто йому весело і він робить не те, що всі. У них із демоном субстанції різні, світлова і тіньова, розумієш? Тутешнє життя для янгола – це запій, який рано чи пізно минає. І він повертається Додому, цілий, тверезий, цнотливий, може, кілька п'юрок посивіли та й годі<sup>145</sup>.

Бачимо, що образ янгола також виявляє базове уявлення головного героя щодо реінкарнації душі. Цей образ здобувається на несподіване представлення через споживання алкоголю, пияцтво. Оскільки цей світ є несправжнім, а пострадянська соціокультурна дійсність увиразнила його потворно-штучні гримаси, то завдяки алкоголю, богемному способу життя Костик та його друзі намагаються втекти від нього, вибудувати свій, альтернативний до загалу, спосіб життя. Вони сповідують «немеркнучі свободотворчі ідеали львівської циганерії», декламуючи вірші, співаючи батярських пісень, танцюючи у високій траві, стоячи на голові та блюючи від перепиття в кущах. Як пояснює один із героїв, пияцтво є протидією «від тотального смуру й умертвлюючої депресії, якою сповнене наше колоніальне життя»<sup>146</sup>. Іншими словами, алкоголь є маркером неприйняття цього світу; засобом, що уможливорює проживання у «небудованому домі» й отримання внутрішнього відчуття свободи. Також алкоголь сприяє єднанню близьких по духу особистостей.

Не можна не відзначити ілюзорність такої свободи, а також руйнівний вплив алкоголю на психіку людини (так, приятель Костика Троцький доводить себе до такого розладу свідомості, коли йому починають привиджуватися галюцинації). Однак якщо цей світ є несправжнім, то зумовлена алкоголем ілюзія не є чимось неприйнятним. І світ, і алкоголь – явища одного порядку; і те, і те належать до сфери недостовірного, ілюзорного. Завдяки одному головний герой намагається перебути інше. Тому він оспівує алкоголь і творить незвичний образ «п'яного янгола».

Наприкінці роману перед Костиком з'являється його янгол-охоронець. Він схожий на Яринку Малкович, батько якої Іван, як відомо, є автором вірша «Із янголом на плечі» (інтертекстуальна гра у романі набуває широких та дотепних форм прояву й заслуговує на окрему розвідку). Янгол постає із рисами, які акцентують на «земній» зовнішності та поведінці. Він має «профіль з єгипетським чаром та по-жасминовому м'ясо-зелені очі»; його «зачесані на прямий проділ коси були зав'язані на потилиці хвостиком», «на лівому коліні красувався синець», а ніс та куточки вуст були «замурзані чоколядкою» (як виявилось, згоłodнілий янгол без дозволу взяв шоколадку в сумці Костика та з'їв). З іншого боку, янгол має і свої «неземні» особливості. Наприклад, кілька пір'їн у його крилах були чорними, що засвідчувало «янгольську сивину». Янгол-охоронець каже головному героєві: «я завжди з тобою, то ти не завжди з собою»<sup>147</sup>. Щоб розрадити «смертельно втомленого» життям героя, янгол дає йому своє дзеркальце, у якому той бачить свою кохану Андрусю, яка на той час перебуває в США. Іншими словами, у романі є створіння, які виступають посередниками між Богом та людьми і які виконують волю Бога. В одному з епізодів роману Костик звертається до самого Бога. Його звернення («Отче») можна проінтерпретувати у контексті того, що герой говорив попередньо – «Відпусти нас до джерел», – тобто ще один раз висловив прагнення повернутися до «добудованого дому». А можна – і як початок внутрішнього монологу до Бога, яким головний герой не ділиться із читачем, а залишає у своєму інтимно-приватному просторі. Загалом релігійні уявлення Костика базуються на поєднанні міфологічних та апокрифічних складових, які набувають індивідуальних нюансів, пов'язаних із реаліями життя персонажа і його особистим світоглядом.

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

Найбільшим благом для Костика є воля, яка оптимально реалізується у «ясному сьайві вічності», у просторі «добудованого дому». Але і в тутешньому недосконалому світі можна отримувати миті свободи та волі. Ці миті досягаються через діяльність, спрямовану на згадане «сьайво»:

Як нам хочеться триматися власної долі, власного міфу, чогось такого, як світло, до якого можна було б летіти крізь морок і осінні дощі, – бо летіти треба на Світло, це правда, це незрадливий орієнтир. Інколи нам майже вдається торкнутися того світла, долетіти насправді. І тоді ми падаємо в пільму, з обпаленими крилами, зі сльозами образи й нерозуміння. Ми прагнемо тяглого усвідомлення своєї долі. Ми хочемо неперервного лету до світла. Ми не знаємо, чи існує рай для нічних сестер наших із тонко виконаними візерунками на тендітних перламутрових крильцятах, ми не знаємо, чи існує рай для цвіркунів, які один за одним розчиняються і мужньо тихнуть у глибинах осені, але ми насправду хочемо, щоб він був – так само, як воістину хочемо дихати. Без раю дихати неможливо<sup>148</sup>.

Свобода досягається через здійснення своєї долі, прийняття власного місця та власної ролі у світі, який був створений Богом і який має свою цілепокладеність. Костик обстоює позитивне значення свободи як *свободи для*. Остання є найвищою формою свободи як такої. Відтак свобода є станом, який уможливорює екзистенційні самореалізацію та самоутвердження. І тому вона високо цінується у контексті індивідуального існування. Іншими словами, свобода є функціональним елементом великого світотворчого цілого і, водночас, самозначним феноменом людського життя.

У «Вечірньому меді» досвід «сьайва вічності» уможливорюється через кохання та творчість. Трохи детальніше розглянемо ці коди. Як вже йшлося, Костик закоханий в Андрусю, яка є втіленням прекрасного, що, своєю чергою, ознаменовує досконале та вічне. Андруся має сірі очі та «золоте» волосся. Портретна деталь «тонкі пальці» засвідчує її делікатну, витончену мистецьку натуру. Вона є музиканткою, яка загалом підтримує богемний спосіб життя Костика. Однак у фінансово складні 1990-ті роки Андруся виявляє більший



життєвий практицизм, аніж її коханий. Вона їздить закордон і заробляє там гроші, зокрема виступаючи як вулична музична виконавиця – грає на флейті, поклавши перед собою капелюха. Фактично Костик та Андруся утворюють любовну пару, яка принагідно сходиться й так само розходиться. З плином часу в Андрусі закордонним виникає любовний роман із іншим чоловіком. І вони з Костицом починають все рідше й рідше бачитися. Та попри це, вони й далі зберігають один до одного почуття. Їхня любов-ерос перетворюється у любов-філію. Остання знаменує дружню любов; ту, у якій панує гармонія душ, рівноправність думок, взаєморозуміння.

Такий розвиток стосунків є промовистим у контексті загальних уявлень головного персонажа щодо «добудованого дому» і земної краси як (тимчасового) прояву вічної небесної краси. Умовно кажучи, Костикові потрібна не так реально-фізична Андруся, як те, що вона втілює у собі. Адже, як я вже говорив, цей образ (поруч із образами «снігу» та «трянди») є еманациєю вищої краси трансцендентного. У романі можна знайти сцену кохання між Костицом та Андрусєю (кінець другого розділу третьої книги). Головний герой чекає на її появу і радіє, коли вона з'являється. Однак загалом не можна не помітити певної дистанції між ними (ця дистанція була на початку твору і з часом тільки збільшується). Коли Андрусі немає, головний герой згадує про їхнє спільне часопроводження, розмірковує про неї, бачить кохану у снах, намагається уявити, де вона є і що вона може робити. Він мріє про неї, виявляє прагнення оспівати її коси. Костик переконаний, що вони обоє помруть у один день і того ж самого дня зустрінуться на небі. Зрештою, він висловлює таке промовисте переконання: «Там, де Андруся, там і центр буття»<sup>149</sup>.

Однак згадані психічні стани виявляються та увиразнюються за відсутності коханої. Реальна Андруся та її образ дистанціюються одне від одного. І виявляється, що для перебігу внутрішнього життя Костика, для його відчуття вічно прекрасного достатньо й самого цього образу. З іншого боку, кохання є найпоширенішим способом відчуття трансцендентного; до того ж це відчуття поєднується із тілесно приємним досвідом (щоправда, в описі останнього автор «Вечірнього меду» досить стриманий – порівняно, наприклад, із Забужко). Домінантним образом «Вечірнього меду» є «білий сніг», який навіює враження холоду та завмирання життя

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

як такого. Інакше кажучи, орієнтація головного героя роману на трансцендентне призводить, з одного боку, до «відкриття» у коханій вічної та абсолютної краси, а з іншого – до певного дистанціювання від Андрусі, відсутності прагнення йти з нею цим земним шляхом – «аж поки смерть не розлучить нас».

Творчість для Костика є унікальним процесом свободи, самоутвердження, повернення до первісності, передачею краси та ритму життя, фіксування миті та вічності. Тому він із захопленням про неї відгукується:

...Забути все і поринути у лет новітнього письма; прислухатися до ритмів, що довибухають у засвідомості вслід за місяцем, випускати їх на поверхню видимого світу, світу чутного й запашного. Писати, вже не озираючись на власне знання і їхню підступність, продажність, пропащість; набирати повні легені повітря і знову пірнати до розкішної самодостатності плину, у неможливість виправлень та скорочень; літати у підводній Речі Посполитій, серед князів, серед садів, бути знову вільним, як і на Початку – те все залишилося на землі, залишилося землі і її намарним людям, обтяженим успадкованою розсудливістю. О, як добре бути собою, відтворюючи свій лик на білому аркуші за посередництвом цілком придатних для нарцисизму слів безпосереднього письма; як добре бути – згадуєш і це, відчуваючи всім тілом сповна. [...] але сьогодні, ще є сьогодні, ще є ця мить знеможеного глибокого віддиху, ця мить усамітнення і зосередження перед конанням, перед стрибком до неминучої навіки віків минулості і марноти, ще цей сполох над сосновими борами, ще ці пахощі суниць між черленого золота соснових колон у червні, ще один спогад про всі ті обіцянки раю, який не здійснився – але їх, таких оманливих, виявилось достатньо<sup>150</sup>.

Наведений прозовий уривок постає у поетично-образній формі, і глибина та сила образного промовляння забезпечуються ввічленням проминальної миті існування, у якій, однак, відлунує щось непроминальне; відчуттям ритму життя, який передається в авторському мовленні; повною самовіддачею письменника, за якою стоїть не бажання соціального визнання, а особистісна вимога і потреба

самотворення; недовіра до логічних форм сприйняття дійсності й звернення до того, що постачає інтуїтивне осягнення. Тут панує стримана радість прояву свого творчого *Я* і любов до того, що дає відчуття «раю» (фрагменти пейзажу породжують вишукані естетичні враження). Життя розгортається у чергуванні сильних та слабких фрагментів руху, й у такий спосіб виникає більш чи менш виразна злагодженість (гр. *ῥυθμός* – *розміренність*) згаданого розгортання. Ритм, як ми вже бачили, проймає навколишню дійсність і відображається у творчому акті – його текстуально відображеному результаті. На сторінках «Вечірнього меду» можна знайти низку ритмічних фрагментів, зрештою такі фрагменти можна побачити у вже розглянутих романах Гудзя та Забужко (не згадуючи тут «Щоденного жезла» Пашковського, який є єдиним розбурханим океаном почуттів оповідача, у якому спорадично виринають один за одним більш чи менш окреслені ритмічні одиниці). Головний герой високо цінує виникнення ритмічних хвиль із підсвідомості, адже це може означати настання творчого процесу:

Серед ночі Костик зненацька прокинувся. Спочатку здалося, що розбудив стукіт коліс електрички й оте характерне ритмічне погойдування засвідомості, яке виштовхує речення і образи втіленими, тільки бери й записуй, мерщій, поки все це триває, і він уже пошкодував за самопискою та чистим аркушем паперу, які вдома завжди лежали на стільці біля ліжка, саме для отаких випадкових невідворотностей; і розізлився на себе за те, що він не вдома, а тиняється по чужих містах і людях, якими б привітними вони не були. Але, прислухавшись до себе, він зрозумів, що це не вірш, принаймні, не його вірш, це пульсував ритм довгожданної відлиги, елегійне коливання, точні й розмірені сполохи крапель, які йшли відсторонено, не до Костика, ні до кого, впізнавані і нічії, ні про що, але разом з тим сенсовні і відчутні, як дотик<sup>151</sup>.

У цьому уривку варто звернути увагу на три моменти. Те, що зазвичай називають «підсвідомістю» (що постачає свідомості «речення і образи втіленими, тільки бери й записуй»), автор називає «засвідомістю». Таке переназивання є показовим у контексті авторського наголошення на зв'язку творчості із трансцендентним, тим,

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

що перебуває за межами фізичного простору. Існують «твої» і «не твої» ритми, тобто кожен письменник передає лише якийсь певний набір ритмічних модуляцій світу. І цей набір визначає його тематичні, образні та стилеві особливості. Ритм як такий не має значення, але його сприйняття в індивідуальному вимірі набуває відчуття дотику та певного сенсу.

Попри всю значимість творчості, вона виявляється нікому не потрібною. Костику це особливо прикро усвідомлювати в умовах новопосталої незалежності України. Поетичні книжки виходять і не отримують свого читача, а самі творчі особистості проживають у таких злиднях, яких вони не могли уявити раніше. За нових часів українські митці виявляють захоплення тим західним культурним досвідом, який був заборонений у радянські часи: абстрактним експресіонізмом, концептуальним мистецтвом, поп-артом тощо. Вони починають експериментувати, створюючи різноманітні артефакти, перфоменси та інсталяції. Костик скептично ставиться до такого мистецтва. Так, поп-артівські «метатрансформативні» роботи свого знайомого Мар'яна Олексяка він трактує як такі, які знищують («спалюють») саме мистецтво. Цей скептицизм є зрозумілим, адже таке мистецтво, на думку головного героя, не виявляє досвіду трансцендентного. Іншими словами, Костик є модерністом, який не схильний сприймати соціально зумовлений і соціально скерований авангардний досвід.

Окремо він зупиняється на критиці постмодернізму, який, як вже було зазначено, на початку 1990-х років з'явився в українській культурі і з часом став у ній мейнстрімом. У розмові із своїм приятелем Бамбулою головний герой каже:

Про твій постмодернізм уже навіть мої карасі чули... Вони дохнуть від нудьги, почувши це слово, незгірш як від електровудки. Вам, художникам, одне це всезішання на умі, ви й поширили цю заразу. Та ви споконвіку з однаковою старанністю клепали Мону Лізу і Леніна, кайфуючи від тільки вам досяжних деформацій, трансформацій, від тіні, покладеної під носом, або від віртуозного мазка, який нарешті нічого не означає, а є, від флуктуацій без фіксації. Тепер ви ліпите Леніна з цицьками Мони Лізи і гадаєте, що саме така дискурсія виводить вас за межі блудного кола<sup>152</sup>.

Несприйняття постмодернізму зумовлюється тією ж самою причиною, що і у випадку критики авангардизму – відсутністю апеляції до трансцендентного, розгортанням гри, яка скерована на саму себе і яка «нічого не означає». І ця, на перший погляд безневинна гра, має у перспективі далекосяжні плачевні наслідки. Як стверджує Костик, «деградація починається непомітно, усе “дриг-дриг” та “опа-опа”, а тоді зирк – аж воно глибокий даун!»<sup>153</sup>. Головний герой вказує на те, що тривала втрата чуття трансцендентного, гра довкола знака, за яким нічого не стоїть, призводить до деградації людської особистості, перетворення людини на одновимірну істоту, яка, за Гербертом Маркузе (Herbert Marcuse), живе в одноплщинному світі масового споживання й позбавлена відчуття суб'єктності, свободи та глибини життя.

І тут є цікавий момент: у тексті «Вечірнього меду» можна знайти чимало прикладів того естетичного досвіду, який прийнято вважати постмодерним. Доволі часте використання постмодерністської практики в українській прозі 1990-х років помітив Андрейчик, який писав, що письменники того часу:

Виказують вплив постмодернізму у своїх літературних творах. Точніше, вони використовують постмодерністські ідеї деконструкції, до якого доходить у їхніх літературних творах. Це деконструкція, спрямована на різні «принципи істини», які лежали в основі дорадянської і радянської української літератури<sup>154</sup>.

У випадку «Вечірнього меду» насамперед йдеться про: різноманітні форми вигадливої та вишуканої гри зі словом та культурними знаками; широко розгорнену інтертекстуальність, яка постає і як серйозна та значуща апеляція до текстів попередників й творення з ними «діалогу», і як дотепна гра, у якій автор обіграє смислові та формальні елементи вже існуючої культурної дійсності; масштабний іронічний погляд на суспільну дійсність. Водночас для головного героя є теми, які не піддаються іронії, а вимагають серйозного ставлення до себе. Також він вірить у зв'язок між позначником і означуваним (у термінології Фердинана де Сосюра (Ferdinand de Saussure) *signifiant* та *signifié*), що вибудовує письмо в певну телічну перспективу. І у цій перспективі виринає щось сутнісне та вагоме

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

у людському житті. Відтак «Вечірній мед» із певної перспективи виглядає як постмодерний текст, але насправді таким не є. Схожу ситуацію ми бачили і з «Музеєм покинутих секретів» Забужко, де оповідачка також грається із мовою (щоправда, цієї гри тут менше, аніж у «Вечірньому меді»), широко використовує інтертекстуальну практику, руйнує певні культурні настанови. Водночас її письмо виразно виявляє настанови двох «великих» наративів: 1) кохання є важливою формою прояву вітальності людини (тому до нього треба ставитись відповідально) та 2) необхідно долати пострадянськість в українському соціокультурному просторі й виходити на західні світові стандарти. Можна сказати, що Москалець та Забужко використовують ті прийоми, які в їхньому часі стали пов'язуватися із мейнстримною постмодерною практикою, для утвердження власних модерних інтенцій. І не можна не визнати естетичну ефективність цього їхнього технологічного ходу.

Не оминає автор «Вечірнього меду» питання мови. Він йде за Мартином Гайдеггером (Martin Heidegger), стверджуючи засадничу для себе ідею, що «мова – це дім буття»<sup>155</sup>. У мові твориться й розгортається життєвий світ головного героя. Він прагне такої мови, якою «пишеться добре» – вірш, роман, лист Андрусі. І якщо це стається, то, як каже Костик, «відбувається диво», тобто мова творить значущий та прекрасний «дім буття». Цей «дім» постає завдяки українській мові у загалом зрусифікованому Києві. Ця деталь промовисто свідчить про те, що мова не залежить від навколишньої позамовної реальності, вона творить свою дійсність. Й у випадку вдалої мови ця дійсність є досконалою і прекрасною; тому Костик каже, що «нова українська мова була снігопадом»<sup>156</sup>. Головний герой протиставляє дві форми мови – живу, що спонтанно відображає життя, та мертву, яка зберігається у «пожовклих від часу фоліантах» і яка відображає ті життєві форми, що вже відійшли в минуле. Костик виступає за постійне оновлення мови, яка має передавати нові форми становлення життя, з одного боку, а з іншого – творити ці форми. І парадоксальним чином відчуття позачасового трансцендентного допомагає краще вловлювати та репрезентувати мить, що постає.

Також головний герой творить опозицію між мовою та мисленням, стверджуючи, що «мова – це вино, а мислення – це свята тверезість». Костик стверджує, що у дитинстві ми мислили тверезо, бо:

...в ті дорогоцінні часи ми ще не були задурманені мовою так, як тепер. Вона входила і виходила з нас як легке сухе вино, ми ледь-ледь п'яніли і відразу ж тверезіли, а відтак, ми бавилися з мовою і вона не була нам страшною чи там загрозливою, бо ми ще вміли мислити мовчки. Одначе з роками збільшувалась кількість поглинутої мови, з'явилася мовна залежність і ми незчулися, як одного чарівного дня перетворилися на глибокомовних риб під океанською товщею названого світу. Відтоді ми не могли обходитися без мови, як риба не може жити поза водою, про що ви знаєте не гірше за мене; ми почали шукати співрозмовників, ми задихалися від кришталево чистого повітря, в якому відбувається мислення і мовчання; коли ж не знаходилося співбесідників, тоді ми хапалися за книги і забивали потребу мислення тонами чужих слів та найрізноманітніших мов...<sup>157</sup>.

Ця опозиція не є коректною, з огляду на проголошену тезу про «мову як дім буття». Адже мислення відбувається у мові і завдяки мові; й поза нею його просто не існує. Однак це протиставлення у виразній образній формі виявляє те, що Вітгенштайн означував як «запоморочення нашого розуму засобами нашої мови». Це запоморочення, на його думку, повинна виправляти філософія<sup>158</sup>. Мова творить «запоморочення» у випадку, коли вона «справляє свято»; тобто коли вона внаслідок багатозначності, широкої асоціативності слова, особливостей структури синтаксису тощо породжує неоднозначні форми висловлювання. Водночас Вітгенштайн дотримувався переконання: «Усе, що взагалі можна подумати, можна подумати ясно. Усе, що можна вивісти, можна вивісти ясно»<sup>159</sup>. Мова художніх творів (особливо це стосується поезії) у контексті своєї засадничої багатозначності націлена на «справляння свята». Однак якщо така мова є справжньою, то вона не стільки «запоморочує», скільки увиразнює певні буттєві феномени. В опозиції Москальця проступає також відмінність між первісною, свіжою, живою мовою (характерною для мовних носіїв у дитячому віці) і тією мовою, яка постає як вторинна, із культурними нашаруваннями, які унеможливають живе сприйняття дійсності та адекватне її представлення.

Попри сприйняття тутешнього світу як тимчасового «дому», Костик чудово бачить чимало проблем, які є у цьому «домі». Власне

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

чуття трансцендентного забезпечує його від віри в наративи, за допомогою яких політична та культурна еліти часу 1990-х років – а більшість їхніх представників походила від колишніх компартійних діячів – керують суспільством. А точніше – продовжують ним керувати, але вже за допомогою інших гасел та соціально-економічних механізмів. Ставлення до homo post-soveticus виявляє один із приятелів Костика у такій промовистій фразі: «Як я їх усіх ненавиджу, сучі морди, совки...»<sup>160</sup>. Життю пост-радянської масової людини Костик та його друзі протиставляють своє сповнене пригод, сильних відчуттів та своєрідної поезії богомне життя. Оповідач бачить світ очима філософа, тому популярну в той час ідею втекти кудись з цієї країни закордон він сприймає як неефективну: «Тобі нема куди їхати звідси, тому що “звідси” – скрізь»<sup>161</sup>. Існує відомий афоризм: куди б ти не їхав, усюди себе із собою береш. А Платон стверджував: «людина не повинна зважати на обставини, вона має коритися тільки власному розумові, який вирішує, що добре, а що ні»<sup>162</sup>. Переїздом в іншу країну людина може покращити свій матеріальний добробут, але водночас вона отримує низку інших проблем, із якими так чи так стикаються емігранти (мовні, комунікативні, культурні, статусні). Коли Андруся приїздить з-за кордону, вона привозить гроші та хороший коньяк. І це творить ілюзію прекрасного життя там. Однак насправді заробляння закордоном не є легким та приємним: дівчина мусить стояти на холоді, голодною і грою на флейті схилити перехожих, щоб хтось кинув якусь монетку до покладеного перед нею капелюха. Костик, потрапивши закордон, не залишається там, бо міняти один тимчасовий «дім» на інший – не справа для людини мудрої. Є значно важливіша проєкція: «недобудований дім» – «добудований дім». Й усвідомлення того, що проживання в першому є коротким, спонукає до прагнення за можливості наповнювати миті життя відчуттям, усвідомленням, прагненням, дією. З іншого боку, Костик фіксує характерне відчуття 90-х років ХХ ст., коли представники певної частини українського суспільства виїхали закордон або почали час від часу туди їздити. Він говорить про «велику нашу розпорошеність у незчисленних культурах, ритуалах, осенях». Це свідчення також промовляє про те, що падіння «залізної завіси», якою Радянський Союз відгородився від усього світу, призвело до прирощення життєвого та культурного досвіду колишніх радянських громадян. Українці почали



освоювати інші території та культури. І тут головний герой не виявляє критичного ставлення до такого прирощення.

Костик не вірить мейнстрімному суспільно-політичному наративу початку 1990-х років, який проголосив, що Україна здобула незалежність і від того часу, хай і з труднощами, відбувається планомірна розбудова Української держави. Він аргументує свою позицію так: «...Це все одно нічого не міняє. Визволитися з обіймів більшовизму – півбіди; хай тепер спробують стати самостійними щодо самих себе»<sup>163</sup>. Костик фіксує те, що українське суспільство перестало бути радянським, але воно стало носієм пострадянської суспільно-політичної моделі. Ця модель передбачає подальшу світоглядну залежність від колишньої метрополії, слабкий державний інстинкт, відсутність стратегії розбудови країни, споживацьке ставлення до природи та зневажливе – до людей. Як стверджує головний герой, для росіян західні кордони починаються щойно за Львовом. Тож українську незалежність вони не сприймають серйозно (і в дзеркальному відображенні багато українців теж бачать себе в єдиному просторі з російським «братським народом»). Деякі рибалки-браконьєри використовують електровудки, якими винищують всю рибу на річці Сейм, роблячи у такий спосіб річку «мертвою». Із рибнаглядом, як вони кажуть, можна домовитися, тож «проблем нияких нима». І ще один показовий епізод роману. Меценати з діаспори подарували Спільці письменників України видавничий центр. Вони хотіли, щоб українські письменники отримали можливість вільно друкувати свої твори, а українська література за часів незалежності нарешті змогла реалізувати свій творчий потенціал. Отримавши цей центр, представники спілки почали задля прибутку видавати низькопробну, але «ходову» на той час літературу авторів на кшталт Емануель Арсан (Emmanuelle Arsan). А для більших продажів вони друкували книжки російською мовою. Коли ж українська діаспора вирішила поглянути на видане, то меткі розпорядники центру швиденько надрукували книжки кількох українських письменників. Серед цих письменників був і Костик. Через поспіх його книжка вийшла із помилками, на поганому папері і, як він сам каже, оформленням вона нагадувала «кльозерову штору». Для Костика вона стала «книгою убогості», «книгою образи і приниження», «книгою українськості»<sup>164</sup>. Позбавитися пострадянськості – це стати «самостійними щодо самих себе», щодо

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

своїх меркантильних та егоїстичних потягів, власного обмеженого погляду – на державу, природу, людину тощо. Це прийти до розуміння, що усі мають чітко підкорятися законам, які формують громадянське суспільство й регулюють у ньому соціальні відносини. А також усвідомити, що слідування правилам (законам), які виробляються спільно, у далекій перспективі принесе більші здобутки для всіх, аніж провадити практику, коли кожен намагається реалізувати власні егоїстичні бажання, які опанували його у цю мить.

«Вечірній мед» також засвідчує важливість роботи пам'яті. Вона уможливорює те, що Костик здійснює свої вдумливі рефлексії про життя та мистецтво, активізує культурний досвід попередніх століть й творить вдалі інтертекстуальні діалоги, згадує відсутню кохану тощо. Роман пропонує приклади роботи пам'яті, які схожі на приклади із попередніх романів. Однак у цьому тексті виринає платонівська концепція пам'яті. Головний герой ставить питання: «Як ти пояснюєш вроджене, а не набуте знання?»<sup>165</sup>. Як пригадуємо, на думку Платона, душа, перебуваючи у царстві ідей, ознайомлюється з ними, і далі несе в собі ці знання. Після повернення душі у цей світ і втілення у людину знання можуть бути «пригадані». Це стосується ідей, але не попереднього досвіду душі під час перебування у цьому світі. У «Вечірньому меді» простір пам'яті формують відчуття та враження цього світу («недобудованого дому»), однак поява певних концептів на кшталт непроминальної краси, цілепокладеності людського існування, необхідності «стати собою уповні» зумовлюється як «пригадування» ідей з того світу, із трансцендентного простору «добудованого дому». У просторі свідомості пам'ять об'єднує доступне та недоступне досвідному пізнанню і тим самим уможливорює повноту світовідчуття та світорозуміння, а також дає змогу людині усвідомити свою сутність, сформуватися у самобутню особистість.

\*

Розглянуті романи засвідчують існування певних кодів, які визначають формування та розвиток авторських наративів. Вони відображають низку онтологічних, екзистенційних, естетичних проблем, які постають перед авторами як сутнісні, важливі питання їхнього буття і які вони намагаються репрезентувати та осмислювати у своїх текстах. Кожен здійснює це відповідно до свого

таланту, особливостей світогляду, стильової манери. Коди засвідчують важливість усвідомлення божественного, трансцендентного у людському існуванні. Таке усвідомлення призводить до засадничої критики суспільства, яке з набуттям Україною незалежності у 1991 р. трансформувалось у виразно пострадянську модель. Несприйняття такого суспільства веде до альтернативи – вивищення мистецтва та мови, які стають носіями необхідного соціокультурного досвіду. Також як альтернатива постають життєві дороги романних героїв, які в умовах несприятливого, а то й ворожого середовища намагаються відстояти свої переконання (головні герої у цих романах виступають у ролі alter ego самих авторів). Згадані переконання формуються із відчуттям прекрасного, яке є проявом вищої доцільності, й усвідомленням важливості справедливого й непроминального.

Досвід трансцендентного, радість мистецької творчості дають сили героям витримати той тиск, який вони відчувають, будучи у стані соціальних маргіналів. Зрештою, обстоювання внутрішньої свободи, індивідуалізму, плекання високих естетичних стандартів, критика поширених соціокультурних стереотипів призводять до того, що згадані романи хоч і набули певної популярності, проте не утворили культурного мейнстриму. Справжні модерністичні тексти завжди виступали і виступають в альтернативі до соціуму з його невисокими культурними стандартами. Свої виражальні можливості автори згаданих романів посилили завдяки культурі пам'яті, яка уможливила звернення до чималого досвіду попередніх часів, і ефективному використанню цього досвіду задля представлення та осмислення проблем авторського часу.

Романи Кашки, Гудзя, Пашковського, Забужко та Москальця виявляють тонке відчуття часового (сучасного) у його зв'язку із позачасовим, щемливе захоплення красою навколишнього світу (природи), глибоку радість від проявів самоутвердження у слові (мистецтві), щастя вияву вітальності у коханні та вольовому акті, виразний протест проти деградації та нової нормативності пострадянського суспільства. Їхні твори є ще одним свідченням слушності тези Юргена Габермаса (Jürgen Habermas), що модерн є «незавершеним проектом», який, апелюючи до культурної традиції, дає виразне відчуття та усвідомлення сучасності, а також привносить чуття трансцендентного в соціальний простір. Все це зумовлює

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

актуальність цих текстів не лише у часі їхньої появи, але і в сьогодні.

- <sup>1</sup> Див. наприклад: К. Москалець, *Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика*, Київ 1999; Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005; Р. Харчук, *Сучасна українська проза: постмодерний період*, Київ 2008; М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014; М. Р. Стех, *Есеїстика у пошуку джерел*, Київ 2016; М. Найдан, *Від Гоголя до Андруховича: літературознавчі есеї*, Львів 2017; А. Матусяк, *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою*, Львів 2020.
- <sup>2</sup> В. Кашка, *Час плоду*, Чернігів 2017, с. 401.
- <sup>3</sup> Там само, с. 234.
- <sup>4</sup> Там само, с. 213.
- <sup>5</sup> Див.: В. Кашка, *Житло*, Київ 2007, с. 150.
- <sup>6</sup> Там само, с. 14.
- <sup>7</sup> Там само, с. 21.
- <sup>8</sup> Там само, с. 160.
- <sup>9</sup> Див.: Там само, с. 167.
- <sup>10</sup> Див.: *Філософський енциклопедичний словник*, редкол. В. І. Шинкарук (голова) та ін. Київ 2002, с. 646.
- <sup>11</sup> Див.: В. Кашка, *Житло*, Київ 2007, с. 82, 87.
- <sup>12</sup> Там само, с. 176.
- <sup>13</sup> Там само.
- <sup>14</sup> Там само, с. 97.
- <sup>15</sup> Там само, с. 46.
- <sup>16</sup> М. Найдан, *Від Гоголя до Андруховича: літературознавчі есеї*, Львів 2017, с. 105.
- <sup>17</sup> Див.: Там само, с. 107–116.
- <sup>18</sup> В. Кашка, *Житло*, Київ 2007, с. 65.
- <sup>19</sup> Див.: Там само, с. 11.
- <sup>20</sup> Там само, с. 107–108.
- <sup>21</sup> Там само, с. 79.
- <sup>22</sup> Див.: Там само, с. 81, 113.
- <sup>23</sup> Див.: Там само, с. 113.
- <sup>24</sup> Див.: Там само, с. 164.

## ТАРАС ПАСТУХ

- 25 Див.: Там само, с. 83.
- 26 Див.: Там само, с. 139, 152, 178.
- 27 Там само, с. 38.
- 28 Там само, с. 80.
- 29 Див.: Там само, с. 96.
- 30 Див.: Там само, с. 78–79.
- 31 Там само, с. 163.
- 32 Там само, с. 97.
- 33 Там само, с. 37.
- 34 Див.: Там само, с. 152–153.
- 35 Див.: Там само, с. 53.
- 36 Там само, с. 48.
- 37 Див.: Там само, с. 33.
- 38 К. Москалець, *Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика*, Київ 1999, с. 100.
- 39 Там само, с. 13.
- 40 Див.: А. Потебня, *Эстетика и поэтика*, Москва 1975, с. 301–302, 335.
- 41 М. Р. Стех, *Есеїстика у пошуках джерел*, Київ 2016, с. 491.
- 42 Див.: Там само, с. 492.
- 43 Див.: Там само.
- 44 Див.: Там само, с. 491–492.
- 45 Ю. Гудзь, *Навпроти снігу. Вибране*, Київ 2013, с. 284.
- 46 Там само, с. 285.
- 47 Там само.
- 48 Там само, с. 222.
- 49 Там само.
- 50 Див.: Там само, с. 269.
- 51 Там само, с. 230.
- 52 Там само, с. 244.
- 53 Там само, с. 221.
- 54 Там само.
- 55 Там само, с. 263.
- 56 Л. Вітгенштайн, *Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження*, Київ 1995, с. 134.
- 57 Ю. Гудзь, *Навпроти снігу. Вибране*, Київ 2013, с. 280.
- 58 Там само, с. 228.
- 59 Там само, с. 208.
- 60 Там само, с. 210.

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

- <sup>61</sup> Там само, с. 216.
- <sup>62</sup> Там само, с. 239.
- <sup>63</sup> Див.: Там само, с. 219.
- <sup>64</sup> Там само, с. 217–218.
- <sup>65</sup> Див.: Лао-Цзи, Даодецзін, пер. Я. Хін-Шун, Ж. Лінбов, *Всесвіт* 1998, ч. 10, с. 118–133. Гудзь обстоює спонтанність існування, безпосередність погляду на життя, невидимий зв'язок поколінь, невимовність певних станів світовідчуття, що також перегукується із даоськими світоглядними засадами.
- <sup>66</sup> Ю. Гудзь, *Навпроти снігу. Вибране*, Київ 2013, с. 218.
- <sup>67</sup> Див.: Там само, с. 290.
- <sup>68</sup> Див.: Там само, с. 237.
- <sup>69</sup> Див.: Там само, с. 235–236.
- <sup>70</sup> Див.: Там само, с. 236.
- <sup>71</sup> Див.: Там само, с. 224.
- <sup>72</sup> Див.: Там само, с. 272.
- <sup>73</sup> Див.: Там само, с. 291.
- <sup>74</sup> Варто нагадати, що Гарольд Блум (Harold Bloom) у своїй праці «Західний канон» визначає схожі риси (пізнавальна гострота в осягненні світу, розкриття таємниць людської душі, новаторська потужність, яка відкриває нові можливості мови, свобода від доктрин і примітивізованої моралі) у драматургії Вільяма Шекспіра (William Shakespeare). Саме завдяки цим рисам Шекспір, на думку Блума, опинився в центрі західного літературного канона (Див.: Г. Блум, *Західний канон: книги на тлі епох*, Київ 2007, с. 36–72).
- <sup>75</sup> Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 326.
- <sup>76</sup> Там само, с. 266.
- <sup>77</sup> Там само, с. 91.
- <sup>78</sup> Н. Зборовська, М. Льницька, *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*, Львів 1999, с. 156.
- <sup>79</sup> Т. Гундорова, Атомний дискурс і чорнобильська бібліотека, або як зустрілися Пашковський з Бодрійяром, *Кур'єр Крибасу* 2004, ч. 171, с. 160.
- <sup>80</sup> Див.: С. Квіт, *Одкровення на зламі тисячоліть*. Доступ 2.03.2023. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Pashkovskiy\\_Yevhen/Osin\\_dlia\\_anhela/](https://chtyvo.org.ua/authors/Pashkovskiy_Yevhen/Osin_dlia_anhela/)
- <sup>81</sup> Див.: Р. Харчук, *Сучасна українська проза: постмодерний період*, Київ 2008, с. 86–87.
- <sup>82</sup> Див.: М. Павлишин, Два «художні тіла» сучасної прози, *Світо-Вид* 1997, № 3(28), с. 110.

ТАРАС ПАСТУХ

- <sup>83</sup> Див.: Т. Пастух, Вольове епічне слово Євгена Пашковського (за романом «Щоденний жезл»), «Слово яке тебе обирає». *Збірник на пошану професора Володимира Моренця*, Київ 2013, с. 210–211.
- <sup>84</sup> Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 13, 343, 403.
- <sup>85</sup> Там само, с. 334.
- <sup>86</sup> Там само, с. 115.
- <sup>87</sup> Там само, с. 333.
- <sup>88</sup> Там само, с. 423.
- <sup>89</sup> Там само, с. 269.
- <sup>90</sup> Там само, с. 420–421.
- <sup>91</sup> Див.: *Енциклопедія постмодернізму*, за ред. Ч.-Е. Вінквіста та В.-Е. Тейлора, Київ 2003, с. 408–410.
- <sup>92</sup> Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 209–210.
- <sup>93</sup> Там само, с. 199.
- <sup>94</sup> Див.: Там само, с. 277.
- <sup>95</sup> Див.: Там само, с. 394.
- <sup>96</sup> Там само, с. 340.
- <sup>97</sup> Див.: Р. Харчук, *Сучасна українська проза: постмодерний період*, Київ 2008, с. 89.
- <sup>98</sup> Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 399.
- <sup>99</sup> Т. Пастух, Вольове епічне слово Євгена Пашковського (за романом «Щоденний жезл»), «Слово яке тебе обирає». *Збірник на пошану професора Володимира Моренця*, Київ 2013, с. 208.
- <sup>100</sup> Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 305–306.
- <sup>101</sup> Там само, с. 43.
- <sup>102</sup> Там само, с. 155.
- <sup>103</sup> Там само, с. 375.
- <sup>104</sup> Там само, с. 397.
- <sup>105</sup> *Святе письмо старого та нового завіту*, пер. І. Хоменко, Рим 1963, с. 113.
- <sup>106</sup> Див.: Є. Пашковський, *Щоденний жезл: роман-есеї*, Львів 2011, с. 34, 219.
- <sup>107</sup> Там само, с. 166–167.
- <sup>108</sup> Див.: Там само, с. 269.
- <sup>109</sup> Див.: Там само, с. 279.
- <sup>110</sup> Див.: Там само, с. 79.
- <sup>111</sup> Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 7, 13.

- <sup>112</sup> Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 8; М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років XX століття*, Львів 2014, с. 111; О. Lutsyshyna, *Postcolonial Herstory: The Novels of Assia Djebar (Algeria) and Oksana Zabuzhko (Ukraine): A Comparative Analysis*, «USF Tampa Graduate Theses and Dissertations», р. 39. Доступ 17.03.2022. URL: <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5128&context=etd>; О. Shchur (Wallo), *Post-Soviet Women Writers And The National Imaginary, 1989–2009* Dissertation. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Slavic Languages and Literatures in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013, p. 108, 112, 116. Доступ 17.03.2022. URL: [https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/45607/Oleksandra\\_Wallo.pdf?sequence=1/](https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/45607/Oleksandra_Wallo.pdf?sequence=1/)
- <sup>113</sup> О. Забужко, «В українській культурі не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки...» / інтерв'ю з Д. Стусом, *Дзеркало тижня*, 2003, № 4. Доступ 17.03.2022. URL: <https://web.archive.org/web/20060615113038/http://www.zn.kiev.ua/ie/show/429/37460>
- <sup>114</sup> О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 162.
- <sup>115</sup> Див.: Г. Гринь, Розмова з Оксаною Забужко, *Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 174.
- <sup>116</sup> О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 145–147.
- <sup>117</sup> Там само, с. 30.
- <sup>118</sup> Там само, с. 58.
- <sup>119</sup> Там само, с. 40–41.
- <sup>120</sup> Див.: Р. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991, р. 60.
- <sup>121</sup> Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 123.
- <sup>122</sup> Там само, с. 81.
- <sup>123</sup> Там само, с. 83–84.
- <sup>124</sup> Там само, с. 46–47.
- <sup>125</sup> Там само, с. 96.
- <sup>126</sup> Там само, с. 99.
- <sup>127</sup> Див.: Там само, с. 96.
- <sup>128</sup> Схожі висновки зробила сучасна вірменська поетеса Соня Ван (Սոնյա Վան), яка у сучасних спробах затерти загальні відмінності між статтями бачить становлення гібридної протиприродної ривності, яка у підсумку породжує не почуття щастя, а відчуття гніву та невдоволеності (Див.: Т. Пастух, «Аби я вижила і врятувала усе



- від загибелі» [про книжку Соні Ван «Лібретто для пустелі»], *Літакцент*). Доступ 21.03.2022. URL: <https://litakcent.online/2016/09/02/aby-ja-vyzhyla-i-vrjatuvala-use-vid-zahybeli/>)
- <sup>129</sup> О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 167.
- <sup>130</sup> Див.: М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 40–47.
- <sup>131</sup> Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 35.
- <sup>132</sup> Там само, с. 38.
- <sup>133</sup> Там само, с. 164–165.
- <sup>134</sup> М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 111.
- <sup>135</sup> Див.: О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу: роман*, Київ 2006, с. 52.
- <sup>136</sup> Там само, с. 26–27.
- <sup>137</sup> Там само, с. 71.
- <sup>138</sup> Олександра Щур відзначила те, що хоч головна героїня і добре знає англійську, вона почуває себе самотньою і чужою у просторі американської культури. (Див.: О. Shchur (Wallo), *Post-Soviet Women Writers And The National Imaginary, 1989–2009*. Dissertation. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Slavic Languages and Literatures in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013, p. 111).
- <sup>139</sup> Платон, *Діалоги*. Харків 2008, с. 186.
- <sup>140</sup> Див.: Там само, с. 187–188.
- <sup>141</sup> К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 46–47.
- <sup>142</sup> Там само, с. 40.
- <sup>143</sup> Описані в романі події були засновані на реальному факті, коли Костянтин Москалець спалив частину накладу своєї другої поетичної книжки «*Songe du vieil pelerin*» («Пісня старого пільгрима»), видану у Києві у 1994 р. Цей факт неоднозначно трактується у літературних колах, оскільки, на думку певних людей, видана книжка є знаком свого часу і як така вона має свідчити про цей час. Крім того, книжка є культурною цінністю і знищувати її – не найкращий спосіб реалізації її призначення. Костик має власне пояснення своєму рішення спалити наклад. Йдеться, як розуміємо, про символічне повернення книжки до її «дому». У контексті задуманого спалення головний герой згадує схожі акції, які, зокрема, здійснювали Артур Рембо (Arthur Rimbaud) та Микола Гоголь. Цей вчинок

## ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ...

головного героя «Вечірного меду» може бути проінтерпретований з точки зору психології. Основою екзальтованого перфоменсу Костика є захисний механізм *заперечення заперечення*, тобто він знищує те, що запропонував людям і що вони не приймають.

<sup>144</sup> Див.: К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 119.

<sup>145</sup> Там само, с. 74.

<sup>146</sup> Там само, с. 26.

<sup>147</sup> Там само, с. 127.

<sup>148</sup> Там само, с. 76.

<sup>149</sup> Там само, с. 130.

<sup>150</sup> Там само, с. 97.

<sup>151</sup> Там само, с. 89.

<sup>152</sup> Там само, с. 108–109.

<sup>153</sup> Там само, с. 111.

<sup>154</sup> М. Андрейчик, *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*, Львів 2014, с. 49.

<sup>155</sup> К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 26.

<sup>156</sup> Там само, с. 62.

<sup>157</sup> Там само, с. 25.

<sup>158</sup> Див.: Л. Вітгенштайн, *Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження*, Київ 1995, с. 137.

<sup>159</sup> Там само, с. 42.

<sup>160</sup> К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 10.

<sup>161</sup> Там само, с. 40.

<sup>162</sup> Платон, *Діалоги*. Харків 2008, с. 56.

<sup>163</sup> К. Москалець, *Досвід коронації. Вибрані твори*. Львів 2009, с. 51.

<sup>164</sup> Див.: Там само, с. 96.

<sup>165</sup> Там само, с. 39.