

Кохання з відьмами

Григорій Грабович

Твори, що згадуються в цій статті:
Валерій Шевчук. Жінка-змія / Березіль. — Х., 1994, ч. 3-6.
Валерій Шевчук. Горбунка Зоя / Сучасність. — К., 1995, ч. 3.
Оксана Забужко. Польові дослідження з українського сексу. — К.: Згода, 1996.

Образ відьми — один із найдавніших архетипів у людських культурах і суспільствах. Він збуджує найрізноманітніші суспільні та культурні відрухи і, як кожний архетип, визначається передусім своїм психологічним резонансом. Бо родиться він зі стику жіночого й чоловічого, з того таємничого й непізнанного простору, з якого ми всі беремося. Тому-то пов'язані з ним страхи, емоції та спроби пізнання — повсякчасні.

В сучасній культурології, зокрема в літературознавстві, а передусім у феміністичній критиці, проблема демонізації жінок (що їй великою мірою симетрична демонізація чоловіків) є однією з найцентральної. Як видно з моторошного кіносеріалу «Час палення» («The Burning Time») і сили-силенної недавніх досліджень і писань, перцепція відьми, пошуки її, тобто полювання на неї, її «відкриття», так би мовити, є архідраматичним прикладом того, як перцепція статі (gender) і політика статі (gender politics) можуть легко перетворитися на соціопатологію, на планомірну й нещадну війну патріархального суспільства проти жінки, тобто не кожної жінки, а власне жіночого начала.

Чи не найпромовистішим прикладом цього є «Молот відьом» («Malleus Maleficarum»), що його написано й уперше опубліковано 1486 року. До 1669 року ця книжка мала вже 30 видань — німецьких, французьких та італійських — і правила за канонічний стандарт (його авторизував сам папа Іннокентій VIII) для викривання й осудження відьом¹. Автори цього документа-посібника, двоє домініканських монахів, отожднюють тілесність із гріховністю і, що важливіше, жінок із тілесністю, тобто власне з гріхом. Відьма, отже, — це просто жінка, жінка як така. Кожна жінка — це потенційна або прихована відьма. «Згідно з «Молотом», — зазначає Едвард Вітмонт, — жінки переважно мотивовані інтенсивністю почуттів та емоцій. Їхня екстремність у любові й ненависті породжена «тілесною хтивістю», бажанням володіти й ревнивистю. «Тілесніші за чоловіків», вони, насправді, сексуально ненаситні, пихаті, сластолюбні брехунки й спокусниці, готові на ошуканство задля досягнення своїх цілей. Розумово й інтелектуально неповноцінні, неадекватні й «слабкі розумом і тілом», наділені кволюю пам'яттю, «інтелектуально схожі на дітей», довірливі, забобонні, податливі на всілякі враження й навіювання, з «услесливим язиком»,

недисципліновані; одне слово, зовсім схожі на «недосконалу тварину»².

Словами самого «Молоту», і в ключі теологічного аналізу:

«Оскільки перше осквернення гріхом, через яке чоловік став рабом диявола, прийшло до нас через акт народження, то в ньому Бог надає дияволу владу більшу, ніж в інших. Бо хоч диявол спокусив Єву на гріх,

сивні механізми. І якщо відьомство — в активному, внутрішньому плані (а не як об'єкт перцепції) — є виявом зраненої жіночості, тої жіночості, якій немає місця в патріархальному суспільстві, то переслідування відьом — найпоказовіший приклад репресування жіночого начала. В нашому контексті йтиметься, річ ясна, не про переслідування, а про інші, сублимованіші відрухи й висловлення. Але значущість, інтенсивність (катексис), що тут заковані, того самого порядку.



проте Єва спокусила Адама. І Євин гріх не приніс би нам смерті для душі й тіла, якби не був потім переданий Адамові, що його спокусила Єва, а не диявол. Отож вона гіркіша, ніж смерть. Гіркіша, бо смерть — це річ природна й нищить лише тіло, тим часом як гріх, що походить від жінки, нищить душу, бо позбавляє її ласки й передає тіло до суду за його гріхи»³.

Вітмонт слушно додає, що жінко-ненависництво аж ніяк не є прикметою самого лише Заходу. В законах Ману, які є підвалиною індійської культури, говориться, наприклад, що «жінка зі своєї природи завжди старається спокусити й звести чоловіка... Причина нечестивості — жінка, причина ворожості — жінка, причина приземного існування — жінка, й тому жінку треба оминати». І навпаки, «хоч би яким злим, нищим або позбавленим добрих рис був чоловік, добра жінка має шанувати його, як бога»⁴.

Поряд з історичними, теологічними й соціологічними вимірами ці тексти, безперечно, також відбивають приховані психологічні, репре-

топос і роль відьми в суспільстві також має широке культурне звучання. В українській культурі воно ілюструється багатим етнографічним і фольклорним матеріалом, різними літературними традиціями й творами (передусім бароковими). В новітній українській літературі парадигматичною з цього погляду стає постать Гоголя. В його міфічній візії українська «патова ситуація» (мовою сучасної публіцистики) чи то українське «прокляття» (мовою романтичної метафорики) полягає в беззастанному, безоглядному демонізуванні жінок чоловіками й чоловіків жінками. Ніщо так не ілюструє цієї глибокої структури Гоголевої України, як усюдисущість чорта, чия істинна іпостась, динамічне його окреслення якраз і виявляються у війні між чоловіками та жінками, зокрема — у зміні ролей, тобто коли чоловіками коверзують жінки. «Баба влезла на человека — это ж то и есть чорт», — кажуть сорочинські ярмарчани.

Але, незважаючи на закорінені культурні традиції та літературні

топоси, на всю цю традиційну метафізику статі й загальне шанобливе ставлення до демонології (в Україні, й у Києві зокрема, важко знайти когось, хто б не вірив у відьом), новітніх досліджень цього явища майже немає. В кількох київських книгарнях, де ще є українські книжки, можна знайти хіба що малу компенсацію — відому працю з минулого сторіччя «Українська відьма» Василя Милорадовича (частина його «Заметок о малорусской демонологии»). 1993 року її перевидано чималим накладом: 50 тисяч. Видно, якийсь попит іще є.

В літературних творах тема демонічного (якщо не відьомського) звучить тут і там як у старших, так і в молодших письменників. Із-поміж других відзначмо найперше Юрія Андруховича (карнавальні й самодеконструкційні «Рекреації», «Московіаду» й останню «Перверзію»), його колегу з «Бу-Ба-Бу» Олександра Ірванця (наприклад, нещодавно опубліковане оповідання «Наш вожатий Фредді Крюгер»), Юрія Винничука (макабрично-фарсове «Ги-ги-и»), Богдана Жолдака, який робить демонічне немовби підшивкою свого народно-фарсового, суржикового суспільства.

Є, однак, двоє письменників, які порушують цю тему в її власне відьомському плані, водночас віддзеркалюючи, ба навіть визначаючи певні основні параметри в сучасній українській літературі: протистояння старшого й молодшого покоління, чоловічої та жіночої перспективи, традиційного (або відносно традиційного) й «авангардового», лінійно-розповідного і, з другого боку, не лінійного, за всіма ознаками нібито самовистачального й, принципово (здавалося б) постмодерного. Попри все те, що різнить Валерія Шевчука та Оксану Забужко, їх об'єднує (крім однозначного — хоч і з зовсім різними пропорціями й нюансами — фокусування на відьмах) їхня популярність, продуктивність і орієнтація на читача — навіть коли їхні концепції того читача, наставлення щодо нього діаметрально протилежні.

1.

— Да, то ведьма!.. — Недарма вона на вінику літає. То що, вона його знасліувала?

Валерій Шевчук, мабуть, найплідніший письменник донедавна ще «середнього», а тепер уже старшого покоління, прозаїк, який стійко й послідовно не потрапляв (принаймні в тематичному, явному плані) в соцреалістичну манеру, у своїй численних романах, повістях та оповіданнях постійно наголошував і розробляв питання потойбічного, ірраціонального, демонічного. В репресивні 1970-ті й ранні 80-ті він часто писав до шухляди, щоб потім, кращої пори, друкуватися широким потоком, на втіху публіці. Для молодших сучас-

¹ Див.: Edward C. Whitmont, Return of the Goddess. — New York, 1988, с. 124.

² Там само.

³ Там само, с. 124-125.

⁴ Там само, с. 125.

Бруно Шульц

Цинамонові
крамниці

Санаторій
Під Клепсидрою



Бруно Шульц

Цинамонові крамниці

Санаторій «Під Клепсидрою»

ВС «Просвіта», 1995. — 254 с.

До книги одного з найвидатніших і найзагадковіших польських письменників ХХ століття Бруно Шульца (1892–1942) увійшло фактично все, що збереглося з його прозової спадщини: дві збірки «кафкіанських» новел, творчо перекладених по-українськи Андрієм Шкраб'юком. Письменник і графік, який ціле життя прожив у західноукраїнському містечку Дрогобичі, де й загинув у єврейському гетто, залишався, по суті, забороненим в СРСР, і лише під час перестройки перші переклади його творів з'явилися у «Жовтні», «Всесвіті» та інших українських часописах. Передмову до українського однотомника Бруно Шульца написав відомий філософ і культуролог Тарас Возняк. Винахідливе оформлення книги належить Михайлові Москалю.

«Шульц — це талант, висока культура, інтелігентність і людяність в одній особі... У міжвоєнні роки Шульц не був настільки популярним, як нині. Його новаторський літературний стиль на той час не був доступний широкому колу читачів. На жаль, часто великі люди здобувають славу тільки після смерті».

Альфред Шраєр

«Шульц належить до тих письменників, яких неможливо витлумачити одразу і сповна. Подібний факт свідчить про геніальність творця, тому що виникає він з уяви та філософії, які випереджують епоху. До Шульца доростають поволі, кожне покоління збагачує його образ новими рисами і, по суті, важко сказати, коли закінчиться цей процес».

Южи Яжембський

«У письменстві Шульц був здатен з неймовірною досконалістю прозираєти дійсність на межі яви і сну, розгортати візії з різним напруженням і густотою матерії, пускатися в багатозначні закамарки відчуттів...»

Єжи Фіцовський

Видавничка спілка «Просвіта»
290005 Львів,
вул. К.Левницького, 25/3

ників, однак, український Бальзак, як його часом величали в період совєтської цензури, не зовсім переконливий, чи, сказати б, сприйнятливий. Масивність його творчої продукції, непогамовна Шевчукова розповідна словесність дає декому підстави зараховувати письменника до категорії — чи, власне, доби — совєтської графоманії; в кращому разі, вважати ще одним варіантом орнаментальної або поетичної прози.

Але Шевчук тонко відчуває зміни в рецепції, тобто еволюцію читацької публіки, й у своїх найновіших творах виявляє підвищену чутливість до таких явищ, як інтертекстуальність (що, річ ясна, існувала завжди, проте в сучасному літературному дискурсі набула особливого значення), створюючи таким чином метакоментар, що, з одного боку, враховує найновіші писання, а з другого (більш чи менш свідомо), попереджає та відхиляє критичне ставлення, що власне є наслідком тієї еволюції.

З-поміж низки більших Шевчукових творів «Дім на горі», за який автор отримав антоновичівську премію, програмово порушує тему відьомства в комплексі наративних, тематичних і жанрових стратегій та окреслює жанр химерної прози, цей український варіант магічного реалізму, а разом з його іманентний зв'язок із позарациональним, метафізичним... і демонічним. Проте — саме в дусі химерної прози — це є своєрідний народний демонізм, тобто демонізм якийсь мовби приручений, свійський. Він ніколи не є справді страшним, тобто психологічно руйнівним; його імпліцитний читач не є психологічно вповні дозріла людина, яка відчуває та знає справжній страх переступлення межі его, психічної травми як такої. Сама модальність розповіді зм'якшує, розряджує той демонізм, що вона несе. Тим-то, хоча фокусування на відьмі «генетично» закодовано в традиції химерної прози й української романтичної «метафізики», зокрема неокотляревщини (через посередництво Квітки та Гоголя), — воно є також способом приручення, згладження цієї проблематики і, зрештою, взаємнення її від інших, «позитивніших» цінностей.

Цю гіпотезу можна перевірити на прикладі двох останніх творів Шевчука — оповідання «Жінка-змія» та повісті «Горбунка Зоя». (До цієї теми прилягають іще дві повісті — «Чортиця» («Київ», 1992, ч. 5) та «Місяцева зозуля із ластів'ячого гнізда» («Сучасність», 1992, ч. 3) — проте відмінність між тими двома групами суттєвіша, ніж подібність.)

Перший із них — оповідь від першої особи про зустріч зі змією-жінкою, по суті, відьмою. В наративному, міметичному й «реалістичному» планах (а оповідання, принаймні спочатку, наголошує ці виміри) — йдеться про оповідача, неприхованого жінконенависника, в кожному разі, принципово не зацікавленого жінками чоловіка. Він оминає їх і навіть радіє, що вони оминають його так само. Цей чоловік взагалі не надто любить людей, вбачаючи в них щось на кшталт галасу чи сміття, від якого треба відгороджуватися. Отож

цей оповідач вирушає порибалити й зустрічає жінку, що нагадує йому раніше бачену тут змію. Роздягшись, мовби спеціально для оповідача, жінка плаває перед ним, а вночі приходить до його намету і спокушує на ніч динамічного (й демонічного) кохання. Однак поетика твору посутньо міняє ці «голі факти». Впадає в очі згадувана вже особливо посилена інтертекстуальність. Наприклад, оповідач бачить себе в ролі сучасного Сковороди, що тікає від деградації та спокус цього світу, ставлячи собі за мету: «Коли не можу у цьому світі вчинити чогось доброго, то принаймні не чинитиму в ньому зла». Його подорож у чисту, непопсовану природу раз у раз описується категоріями Коцюбинського: чи то «Intermezzo», чи то «Тіней забутих предків». Споглядання природи першої-ліпшої миті обертається на медитацію, як от у Свідзінського, — з обов'язковим покликанням на нього, а потім також і на Плужника. Поява «істоти жіночої статі» (вона здебільша бачиться саме в такій перифразі) зразу ж викликає якусь гоголівську ауру. А головне — сама розповідь подається як щось зовсім окреме від писань Шевчука, якого оповідач згадує як такого собі «знайомого»:

«До речі, хто читає твори Валерія Шевчука, мого знайомого, може мене впізнати в другій частині його повісті-диптиха «Двоє на березі», — там він трохи безпардонно описав-таки мене. Чому безпардонно? А тому, що я йому права описувати, чи правильніше, обписувати себе не давав. Але йому скандалу за те обписування не зробив, і то знову-таки з простої причини: нікого в цьому світі не намагаюся осуджувати, бо це суперечить моєму закону індивідуальної свободи: хай людина чинить, що їй хочеться, аби не зло, однак я збрехав би, коли б заявив, що читати те обписування було мені приємно. Але там досить точно з'явлено мій життєвський антураж, отож у цій оповіді я можу його не подавати, а хто захоче його пізнати, може прочитати ту частину повісті-диптиха, там вона цілком правдива. Це така преамбула до моєї історії, яку дозволяю Валерію Шевчуку записати, і її необхідно подати, бо інакше вона не буде до кінця зрозуміла».

Неосковородіанський оповідач навряд чи нас ошукає: на авторство Валерія Шевчука краще за його ім'я вказує така наочна тут багатослівність. Навіщо, справді, обмежувати алюзію кількома словами там, де можна розвинути її на кільканадцять рядків?

Обидві відзначені риси помітні в уступі, що передує кульмінаційній сцені спокушення-злягання й видається метакритичною пародією на тему онтології літературної дійсності:

«Не можу сказати напевно, чи те, що відбулося потім, було сном, чи справді все так сталося, але подібне може відбутися таки вві сні чи у фантастичному оповіданні, тобто у сферах ілюзорних, а не реальних, через що я схильний думати, що то був таки сон, але сон настільки пронизливо-реальний, що він увіч дорівню-

вав дійсності, отже, його можна вважати відбиткою дійсності чи грою в неї, а відтак у нього можна вірити, як у певний спосіб трансформовану дійсність — інакше всього, що зі мною трапилося, пояснити не в силі».

Але хоч ця інтертекстуальність і може бути формою іронічного або пародійного маскування, самозахисту avant la lettre перед скепсисом читача та критика (автор уже невловимий, він, як той Набоков чи інші штукарі, розпливається в різних своїх прийомах і масках), глибиннішим є зсув, що відбувається завдяки перетворенню та зм'якшенню всіх реалій оповіді наративно-поетичними рамками. Ця риболовля з усіма її пригодами є насправді входом, хоч і коротким, у природу, в цілком конрадівське, хоч і мале, «серце темряви». Природа самовистачальна — і саме таким хоче бути й оповідач. Вона також є адекватним сурогатом сексуальної любові, ба навіть краща від неї: «...віддаюся, — каже оповідач, — сонцеві, яке починає гладити і ніжити моє тіло і обцілює його; жодна жінка так не потрапить...» Але цілісність природи охоплює також і ніч (до якої оповідач має особливий нахил) — і в цій ночі-темряві існують виміри та явища, які він зовсім не готовий сприйняти. Кульмінаційна коїтальна сцена — злука з жінкою-змією — досить яскраво виписана як занурення у щось первісне, атаківичне. Нарація, однак, не зовсім спроможна виокремити цю дійсність із її традиційних рамок або тла, тобто готично-романтично-натуралістичних описів копуляції з відьмою. Остаточний оргазм (одним справа не вичерпується) вібрує популярними уявленнями-кліше (в американському поп-контексті найчастіше подибуємо їх у м'яко-порнових і суцільно штампових бульварних романах серії «Harlequin Romances»). Одне слово, земля здригається:

«І я відчув, що там, у пеклі, в якому спалювалося моє вудо, вивергнувся вулкан, зметнувши хмари попелу, вогню і розплавленої лави — вогню, що є початком світу і життя. І від того вибуху затремтіла земля, обсіпалося на деревах листя і пожухла довколишня трава. І дим піднявся до неба й покритив його і світ. А наді мною задоволено і похитливо засміялася жінка-змія».

— Ні, не відпущу тебе так скоро, — прошепотіла чи прошипіла вона, оплітаючи руками й ногами мені тіло. Тоді перекинулася на спину, а мене вивернула на себе. — Вичищу тебе до дна і вип'ю! Працюй! Вже ніколи більше ні з ким не зляжешся!..

І я запрацював, ніби автомат, хоч був уже напівмертвий і вичерпаний. І знову палало пекло, в яке я поринав, і спалювалося моє вудо. А тіло мерзло, клякло, коцюбло від холоду, і я майже непритомнів од знесили, але зупинитися не міг. А тіло жінки-змії піді мною звивалося й шаленіло, а її вуста випивали мої, висмоктували з рота і язика. І вдруге вибухнула моя плоть, вдруге струснулася земля, і вудо моє згоріло у вогні і розпеченій лаві...»

Кінцевий ефект такої злуки — знову традиційний, а точніше, гого-

лівський — це вивільнити зло, про що й каже оповідач в останній ремарці. Секс упроваджує хаос у цей світ, і носієм сексу-хаосу є, samozрозуміло, жінка. Адже до її появи чоловік (оповідач) був, так би мовити, програмово асексуальний, ніби монах. За цю прислугу вона не може не бути здемонізованою, тобто втіленою в жінку-змію, у відьму.

Якщо «Жінка-змія» дає особисту, індивідуально-психологічну й атавістичну версію зустрічі-кохання з відьмою, то «Горбунка Зоя» — розгорнуто суспільну. Хоч і тут рясно виявляються психологічні моменти й особлива, шевчуківська, метафізика. В розповіді, знову від першої особи, ми чуємо про Зою, дуже красиву, але, на жаль, горбату дівчину (втім, її горб зовсім не великий і не такий уже потворний), яка входить у коло чотирьох хлопців та їхніх дівчат, злягається з кожним із молодиків і таким чином нищить це коло (вони всі розходяться й відчужуються один від одного), «нищачи» або принаймні міняючи життя кожного чоловіка, з яким вона спілкувалася, тобто копулювалася. Що ця копуляція неприродна, пекельно пекуча, що обпалено вже не одне, а чотири «вуда», що цей секс бруталізує та знечоловічує всіх чотирьох хлопців — це постійно наголошується і стає провідним фабульно-драматичним мотивом повісті. Але те, що Зоя «відьма», повідомлено на самому початку — деталь, характерна для оголеної «реалістичної» (чи радше натуралістичної) нарації цієї повісті. Демонічною горбунку робить саме поєднання її краси та її ганджу, а не демонічна копуляція з чотирма чоловіками. Це видно з першої ж описаної розмови:

«— Девка, я вам скажу, — мовив Геннадій, — клас! Красивішої не бачив! Тільки, що з горбом, — і він заіржав, показуючи кінські зуби, за ці зуби й за іржання ми прозивали Геннадія Конякою.

— Підбий до неї клинці, коли така гарна, — сказав Юрко.

— До горбатої? — виричав очі Геннадій. — Ну, це діло не пройде. Але красива, як сатана».

Спрацьовує сильна гіпердетермінована логіка: завдяки красі-потворності Зоя стає принадливою (тобто вразливою? іншою? маргінальною?), а відтак сексуальною. Поєднання зовнішності та сексуальності робить її відьмою. Вияви її сексуальності, природа різних сексуальних контактів, їхні ефекти, і зокрема її остання поява як потворної старої машкари — все це підкреслює її фізичність, її монструальність, і цупко пов'язує це з її відомством.

Немає сумніву, що все це — низка чоловічих проєкцій, зумовлених великою (передусім сексуальною) невпевненістю, браком людського співчуття й однозначною культурною закодованістю. Але знаменно також, що розповідь не подає ані альтернативної перспективи, ані якоїсь іронічної противаги. Вона лише переповідає історію про втрату невинності, про важкий і по суті ніким, — за виїмком, може, тільки самого оповідача, — не досягнений перехід до зрілості. Проте ця перспектива

дозрілої людини не кристалізується, наративно ніколи насправді не постає. Зоя подається через юнацький, якийсь самотвердно-інфантильний погляд, що потім плавно переходить у традиційне, стереотипне жінконевисництво. Наприкінці вона постає як монструальна машкара, покалічена на лиці (буцімто жінкою, чоловіка якої вона хотіла звести). Цьому немає причини, як немає внутрішньої причини того, що Зоя — горбунка: її горб є фактом природи, але він не має психологічного резонансу

жінка, яка хоче бути незалежною. Від чоловіків. На думку чоловіка, цього досить, аби заслужити горба.

2.

Це не роман. Це щось інше.

Оксана Забужко — поет і прозаїк із покоління, молодшого за Шевчукове, хоч уже й не наймолодшого — недавно стала тим, чим давно хотіла бути: автором українського бестселера. (Для декого, щоправда, це —

Валерій Шевчук



або будь-якого глибшого осмислення в плетиві твору. Найважливіше, мабуть, те, що мотивація її відомської поведінки, гіпнотично-сексуального заманювання молодих чоловіків виявляється зрештою чимось цілком банальним, тобто нормальним. В останньому розділі це й сказано зовсім прямо: «...мотиви поведінки горбунки Зої були прості, не суперсексуальні і не містичні — вона хотіла дитини, а не чоловіка. Мети своєї вона досягла». І, до речі, використала чотирьох молодиків і задля певності, і щоб ні один не знав, хто — батько. В суспільстві, яке Шевчук представляє — тобто не тільки маломістечкової України з його художнього простору, але цілої країни — це й справді зовсім «нормальна», тобто звична стратегія багатьох жінок, про яку, однак, якщо й говориться, то тільки нишком. Шевчукова повість віддзеркалює найелементарнішу чоловічу версію цього явища — демонізацію. Кажучи узагальнено, відьма — це сексуально принадлива

оксюморон: мовляв, за теперішніх обставин маргіналізації української літератури та мови таке поняття взагалі не можна застосувати⁵. Проте її «Польові дослідження з українського сексу», видані двічі — «самвидавком» 1995 року в Пітсбурзі (17 примірників і потім певна кількість ксерокопій, для авторки — тьма-тмenna, достатня, щоб змалювати цілу міжнародну змову супроти книжки чи бодай створити їй скандальну репутацію) і книжкою 1996 року в Києві, — таки стали своєрідним *cause celebre*. Головно, мабуть, завдяки енергійному ажіотажеві, чи то пак «маркетингові», книжки й самої авторки: влаштуванню квазі-дотепного «суду» над книжкою, що завершився (а як же могло бути інакше?) суцільним розгромом «прокуратури», різним інтерв'ю-рекламам тощо⁶. Парафразуючи Гоголя: реклама влізла на книжку — це ж і є бестселер.

Але нехай бутафорія довкола «Польових досліджень...» не вводить

нас в оману. Зумисність ажіотажу не повинна заступати факту, що в центрі цього шуму — непересічний твір, таки вартий нашої уваги. А ще важливіше (і складніше) усвідомити, що гра й галас навколо книжки є також спробою (свідомою, а здебільша несвідомою) її переформувувати, маскувати не тільки її жанр, але й сенс, її центральний message. А це каже нам багато і про сутність твору, і про те, що він говорить про речі глибинні й моторошні. Як побачимо, кінцева анотація в книжці («Сексуальна одісея художника і поетеси, розгортаючись в Україні й Америці кінця ХХ століття, обертається правдивою середньовічною містерією, в якій героїня проходить кругами недавньої української історії, щоб зустрітися віч-на-віч з Дияволом...»), задумана на перший погляд як іще одне нібито грайливо-самотвердне окреслення жанру — має подвійне, вже не тільки літературне дно.

Маскувальні зміни, зроблені в другому, українському, виданні «Польових досліджень з українського сексу» проти першого, американського, стосуються як «зовнішнього», наголошеного, так і «внутрішнього», ненаголошеного, планів. У першому йдеться про просте найменування. Американська версія не мала жодних формальних жанрових окреслень — вона просто була, з'явилася, і розійшлася неформально. Її безперечна сила полягала в безпосередності й жанровій суміші: поєднанні автобіографічної сповіді, імпресіоністичного есею, епатажного его-репортажу в стилі (може, не зовсім усвідомленому) не такого вже давнього американського «gonzo journalism» Гантера Томсона⁷. І, можливо, відгомону не менш епатажного Лімонова («Це я, Едічка»). І відомих в Америці (хоч, мабуть, не в Україні) жіночих «порахунків» зі своїми колишніми чоловіками, як-от «Страх перед польотом» («Fear of Flying») Еріки Джонг чи «Печія» («Heartburn») Нори Ефрон, не кажучи вже про Сільвію Плат (дехто так і твердить, що Забужко є її найновішою аватарою). І постмодерного перетворення тексту, де межі жанру й авторового «я» підкреслено переплутуються, а тематизація самого себе (автора, українки, інтелектуала, жінки й усіх варіацій на ці категорії) максимально розширюється. Далеко не на останньому місці тут кайфування від самої мови і від інтертекстуальності як такої. І тонке (не тому, що психоаналітично або культурологічно обгрунтоване, а тому, що пережите й потім утілене в живу мову, насичене новими наративними ритмами й різними поетичними й антипоетичними нюансами, одне слово, часто приголомшливе) «дослідження» — не так сексу (про секс гово-

⁵ Пор.: Наталка Білоцерківець. Література на роздоріжжі / Критика. — К., 1997, ч. 1.

⁶ Апогеем цього, мабуть, є ідеально розширений, всюдисущий простір інтернету, де книжка та її авторка також рекламуються (див. «Looks International»).

⁷ Пор., наприклад: Hunter Thomson, Fear and Loathing in Las Vegas.



Професор Хведір Вовк
Студії з української етнографії
та антропології

Антрополог, етнограф, археолог, літературний критик Х. Вовк (1847-1918) у своїх наукових дослідженнях розвінчував вигадки російських імперських учених, котрі вважали Україну всього лиш «Югом Росії». Він переконливо доводить, що український народ усіма своїми особливостями відмінний від сусідніх і являє собою окрему, неповторну антропологічну та етнічну цілість.



Фіголь М.П.
Мистецтво
стародавнього Галича

Це перше в світовій літературі видання, в якому зібрано й узагальнено знання кількох поколінь знавців галицької історії та культури. У книзі вміщено близько чотирьохсот кольорових та чорно-білих репродукцій творів давніх українських митців.



Жуковський Аркадій
Петро Могила й питання
єдності церков

Видатний церковний діяч, творець першої в усій Східній Європі вищої школи — Києво-Могилянської академії, меценат української культури, письменник, будівничий храмів — таким постає на сторінках книги митрополит Петро Могила.

риться мало, і він тут вельми нерадісний, а еротики немає зовсім), як узаємин статей, одвічної боротьби між чоловіками й жінками.

В «українському» варіанті тексту на цю досить різношерсту суміш накладається шапка «роман» і наполегливо наголошується фіктивність твору: на авантитулі («Ця книжка є твором художньої літератури. Можливі аналогії з реальними подіями і особами є випадковим збігом обставин» — точний переклад типового англомовного disclaimer, але за тутешніх умов річ усе-таки досить незвична), а потім іще докладніше у вступі, де про першу версію взагалі говориться як про «чорновик», — а що в 17 копіях, то це, мовляв, «із міркувань суто практичних (щоб не пропала при перелеті через Франкфурт)»⁸. Це дуже переконаливо, бо знаємо, що у Франкфурті гине більше рукописів, ніж кораблів і літаків у бермудському трикутнику. (А до того авторка ще й роздавала «чорновик» почитати друзям — «переважно у сподіванні розумних порада», що також переконає — адже всім відомо, як ретельно Оксана Забужко радиться з друзями, перш ніж друкувати свої твори.) А далі вже й зовсім елементарно, по пунктово пояснюється, що «нинішнє видання є єдиною, призначеною для друку, версією роману», що «будь-які інші, наявні в ксерокопіях, версії мають піратське походження» й що «роман, як легко довідатися з термінологічних словників, — це жанр художньої літератури, а не розділ із особової (чи то судової) справи автора, — відповідно від усіх можливих аналогій між описаним у цій книжці, з одного боку, та реальними особами й подіями, з другого, авторка наперед відмежовується (французи у таких випадках кажуть: хай буде соромно тому, хто погано про це подумає)»⁹.

Цей рефрен про фіктивний характер «Польових досліджень...» (із більш чи менш настирливими нотами повчання й роздратування: які ж ви, мовляв, невігласи — не знаєте, що це таке роман, не знаєте, як це робиться в світовій літературі) далі лунає в різних виступах-інтерв'ю, досягши, мабуть, кульмінації в червні 1996 року на врученні премії фундації Лапіки — премії, яку присуджено в номінації біографії та автобіографії і від якої авторка таки не відмовилася. Англіїці в таких випадках кажуть: *The lady doth protest too much*.

З другого боку, є внутрішні, суто текстуальні маскування, для переважної більшості читачів бестселера зовсім непомітні — адже перша, *post factum* здеканонізована авторкою самвидавна версія, дуже мало доступна, навіть із урахуванням усіх «піратських» ксерокопій. Ці маскування стосуються дрібних деталей — але в деталях, каже приказка, є сам Бог, і чорт також, і, як видно із «Шантрапи» Саксаганського, деталь — це дуже цікава реч. В українській версії «Польових досліджень...» змінюються імена. Не всі: Микола К., демонічний, тобто демонізований, коханець, залишається незмінним. Але Майкл Н. стає

Марком Н., його дружина Роксі стає Розі, Галя стає Талею, Леська стає Даркою тощо. (Другорядні — Рон і Марта, Ліса й Дейв, Джеррі й Майя, Дейві, Кевін, Мері-Джейн — також не міняються.) Власне, мінімальне маскування імен стосується тільки Майкла/Марка та Роксі/Розі — саме їх авторка добряче перемеле в жорнах, а «можливу аналогію» до «реальних осіб» треба ж бо в «романі» приховати.

Ідеться тут, однак, про щось суттєве. Незважаючи на жанрову плінність, синкретичність «Польових досліджень...», і абсолютно незалежно від її очевидних естетичних прикмет, те, що робить книжку сильною та оригінальною, що становить стрижень її тону й голосу — момент сповіді, момент пережитого, гранична, буцімто непогамовна відкритість, *telling it like it is*, сомооголення; одне слово — автобіографічність. Перетворювати це на психічно й етично незагрозливий «роман», де «можливі аналогії з реальними подіями і особами є випадковим збігом обставин» — це не так хитрування, як заперечення — і твору, й самого себе. Втім, таке оголювання-приховування характерне для різних авторів, які заглиблюються в лабіринт своєї психіки, в свою більш чи менш символічну автобіографію, а потім так чи інакше камуфлюють це (найпромовистіший новітній приклад цього подає, мабуть, Набоков).

Ключ до «Польових досліджень...» лежить в основній опозиції, тобто в проблематиці відносин між статями, і в універсальній тенденції (принаймні в українському контексті) демонізувати як чоловічу, так і жіночу сторони. І в новому осмисленні відьми. Бо невдала й сумна любовна історія, яка є фабульним кістяком твору, перетворюється на інтенсивне автопсійне «дослідження», що демонізує і коханця, і кохання. Секс присутній тільки в назві: це — суміш епатажу, кон'юнктури (без сексу немає бестселера), та іронії над читачем, який дістає у творі хіба *counter sex*, безоргазмний, безрадісний, секс, як кажуть американці, «тільки в голові». Йдеться про стосунки, що нівечать любов, яка мала б за ним стояти. В кінцевому підсумку «секс» — це метонімія для якоїсь загальної, а також і національної приреченості.

Як звичайно, першість має авторська персона, оповідач, або «поетеса», як окреслює її анонс книжки. Задля зручності називатимемо її так само, пам'ятаючи, однак, що в автобіографічному жанрі взагалі і в цьому творі зокрема межі між автором і оповідачем затираються, і жодна авторська заява не в силі заперечити те, що міститься в самому тексті. А в ньому, згідно з усіма автобіографічними настановами, в центрі уваги перебуває саме автор-поетеса. Ще задовго до того, як, завершуючи акт оскарження свого коханця Миколи К., поетеса розпочне конструювати його демонічні риси, його відьмацтво, його «відкритість до зла», вона розгорне власний відьомський образ, вималює власне відьомське обличчя. Бо це, мабуть, становить основну раму — не нещасна любов,

не взаємні рани й порахунки, а присутність зла. На відміну від наративно й тематично прирученого зла з фольклорно-традиційних уявлень Шевчука, тут воно психологічно якнайреальніше: ґрунтується на людських переживаннях і постійно ставиться в реальний, абсолютно досмішений контекст Кембріджа, Пітсбурга, а також і України, де люди не так «списані з життя» (це беззубе означення дуже полюбляли шанувальники «реалізму»), як зображені з мінімумом літературних умовностей, репортажно, хоч і дуже вибірково. Тема відьми, що нібито так широко побутувала в українській літературі, але якось розпливалася, згладжувалася і зм'якшувалася (помітним вийком, очевидно, є Гоголь), тут нарешті набирає адекватного звучання — саме у вимірі іншості. Мова не про відживлюваний романтичний антураж (всілякі «потойбічні» прийоми, нічні фосфоризування та інші орнаментальні ефекти, до яких радо вдається Шевчук), а про ту іншість, яка виявляється не так в описуванні, як у самому відкритті задзеркалля добра та зла, тобто у вмінні й готовості переступити ту межу й відкрити себе до справжньої метафізики зла. А оскільки йдеться тут не про клінічно-кримінальне зло на кшталт генія-психопата Ганнібала Лектера із «Мовчанки ягнят», що дослівно-таки розпатрошує і пожирає свої жертви (наш світ і світ «Польових досліджень...» приземніший), то виміром цього зла стають реальна людська злоба й озлобленість.

Перший крок задля досягнення цієї «метафізики» — тематизація, тобто усвідомлення відьми. Насамперед, зрозуміло, в собі самому. Відьма стає такою самою іпостассю-варіацією, або категорією для представлення-осмислення свого «я», як і категорія жінки, нещасної коханки, поетеси, письменниці. Іншими словами, промінь демонізації звернено передусім на саму авторську персону: вже на перших сторінках вона на наших очах перемінюється з «лотри» на «бабисько», знову на «лотру» і врешті на «відьму»:

«Спиши слова, татуїровку зроблю, грубо й розв'язно підхоплює з неї зовсім інша жінка, цинічка з явно приблатньонними, ніби з «зони» вивезеними манерами, зугарна, в разі коли що, й матом засандалити: якщо людина в цілому (кожна!) — одна велика в'язниця, то, звичайно, раніше та лотра мешкала в ній десь у найдальшій камері, виходячи назовні рідко, тільки коли доводилося на правду круто й солоно, та й то ніби напоказ: *З-замахали*, — говорила крізь зуби в хвилини роздратування, трусячи головою й сама себе гамуючи їдкою посмішкою, або ж, травлячи післясмак чергової обиди (обид

⁸ Авторка чомусь називає цифру 12; може, вона округлила, гарніша, але на мій ксерокопій («піратський»? «чернетковий»?) таки стоїть «тираж 17».

⁹ Вислів «Honi soit qui mal y pense», щоправда, не так побутує у французькому мовленні, як прикрашає англійський орден підв'язки (Order of the Garter).

останнім часом випадало предостатньо!), з гнівно виряченими очима переповідала друзям: *Дівочку на побігеньках із мене зробить хочуть — а во!* — біла себе ребром долоні по згину стиснутої в кулак лівиці, — в Америці блатне бабисько навчилося лаятись по-англійському, особливо гарно вдавалося йому *“Шшш!”* — котяче шипіння з дугасто вигнутою спиною, а також презирливе *“О, кам он — гів мі е брік!”*, яким колись упережала була того чоловіка, — взагалі, з тим чоловіком саме ця, відьомськи розчіхана, з нездорово блискучими очима й зубами і якимось невидним, але вгадним таборовим минулим, раз у раз вихоплювалася на передній план, замашисто трошачи крихкий посуд незаповнених сподіванок, той чоловік визволяв, викликав її на себе з найдальшої камери — щойно зачувши, в першій же сутичці, оту його брутальну, мордобійну інтонацію: *“Ти мені скажи — на хера я сюди їхав, вдома таких самих прибамбасів мав — отак-о!”* — лотра радісно ринулась йому навперейми, впізнавши партнера, тільки в цьому вони й були партнерами, — і вже невгадала, розпаношившись в умовах ніколи раніше не звіданої свободи: *“Я вчора голуву почав ліпити”*, — брався він розповідати в її присутності колезі-скульптору, і лотра рвалася наперед, гублячи шпильки й гудзики в нестримному захваті словесного виверження: *“Авжеж, зліпи собі, серце, голову, зліпи — не завадить!”* — він темнів на виду так, ніби замість крові в лиця вдаряло чорнило, нахилився їй до вуха: *“Перестань мене підйобувати!”* — відьма, пускаючи дим, реготалася зсередини неї, вперше за довгий час хоч чимось задоволеної: *“Гой-го, серце, — де твоє почуття гумору?”* — *“Я його на тій квартирі залишив”*, — бовкав він: з **той** квартири вони, Богу дякувать, виїхали, і найліпше було б її по них запечатати бодай на півроку, заки звітриється чумний дух, — *“Ну збігай, принеси, — шкірилася відьма, — я тут зачекаю”*...

Цитату можна б легко продовжувати; як у Шевчука, будь який пасаж просто так не кінчається, але з іншої причини — не задля орнаменталізму, відкрито-безмежної Шевчукової описовості, постійного нашаровування нових і нових деталей. У Забужко внутрішня динаміка нарації розвивається зовсім нелінійно, розповідними звоями, що нагадують саму фактуру мозку, особливим і сильним поєднанням рапсоду й потоку свідомості, постійними часовими перескоками, де минуле та сучасне, пам'ять і її постійне перечитування — синхронні. Ця синхронність, як і жанрово-тематична пантопічність «Польових досліджень...», де все — Україна та її традиційні й совкові пороки, нещасна любов із її невдалим сексом, Америка з її розчаруваннями й пригодами, біль і радість творення — плінно перетоплюється в цілісність завдяки тому, що єдине, справжнє поле дії — це внутрішній, психічний ландшафт. Емоційно максималізований драматизм її нарації, перегукуючись із таким же емоційним максималізмом її поезії, перетворює цілий простір твору на одну велику психодраму (мабуть, про це

йдеться авторці, коли вона — або її редакторський сурогат — характеризує цей твір як «середньовічну містерію»). А ґрунтується все на любові до самого слова: «...вона ... 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 поодиночі слова, особливо вчувався він при переході з одної мови на іншу...», і все це дає цей особливий «кайф від себе», що уможливорює творення й саме існування.

Проте цей кайф має й зворотний, темний, демонічний бік, і цей демонічний вимір не тільки тематично наголошено (лейтмотив «відкриття до зла» або редакційно-анонсне самоокреслення: зустріч «віч-на-віч із Дияволом») — він, як показує повища довга цитата, вирішальний. Саме ним окреслюється основна тематика: сходження у «в'язницю» підсвідомості, самооголення, відкриття прихованого, репресованого, страшного і (зокрема для патріархально-консервативного суспільства) «обсценного». Розкриття, як сказали б юнгівці, тіні.

Зворотним боком цього глибинного зосередження на самому собі, тобто формування цілої навколишньої дійсності як своєї-таки психодрами, і водночас продовження, розгорнення виміру тіні є те, що вся оповідь стає класичною проекцією себе на довколишній світ, який відтак теж набуває демонічних барв і вимірів. Першим таким об'єктом стає Микола К. — спочатку «партнер», а надалі щораз послідовніше зображуваний як такий собі партнер-«відьмак». Авторка-поетеса зауважує в ньому якусь особливу здатність *бачити*, пронизливо й нещадно: «...вона доволі хутко впевнилася, що жоден з посеред того гурта, навіть недурні хлопці з кільканадцятилітнім стажем приязні, його, властиво, не так щоб і знали, він їх знав: *бачив!* — куди глибше, пронизливіше, але водночас і якось *нещадніше*, за перемиванням дружніх кісточок... мов осикові кілки вгороджував людям в груди: кріпив, забивав сплеча, без натяку на співучасть...» Потім, коли психологічний катексис дещо розпливається (озлоблення, як зазначає сама поетеса, передусім сконцентроване на ньому — адже він порушив, відкрив і немовби розбудив відьму з її «найдальшої камери»), зло із зовнішнього об'єкту перетворюється на саму модальність: «відкритість до зла», яку поетеса перебирає від свого «демона-коханця», стає її власним способом бачення, тональністю озлоблення. Відьомська перспектива, перспектива ображеної та скривдженої жіночості, яка нарешті здобувається на відсіч і знаходить засоби відплати, витворює тут особливу модальність: естетику жорстокості. Як міфічна Медуза-горгона, чий погляд обертає все живе на камінь, як Кіркея (з першої, «несексуальної» «Одіссеї»), що обертає чоловіків на свиней, погляд поетеси, як промінь рефлектора в п'ятні, ловить людей і події в різних гротескових позах і ситуаціях (власне, тільки в таких їх і бачить) і в тій же позі пришпилює їх до дошки,

ВСЕ СВІТ



Журнал іноземної літератури

Незалежний літературно-мистецький
та громадсько-політичний місячник

Індекс 74089

Чверть століття тому київський журнал «Всесвіт» першим у тодішньому СРСР опублікував славетний роман Маріо П'юзо «Хрещений батько», чим зажив собі популярності далеко за межами України. Нині «Всесвіт» друкує найновіший твір Маріо П'юзо «Останній дон», який є своєрідним завершенням «Хрещеного батька», трикратно екранізованого й удостоєного кількох «Оскарів».

У перших двох числах «Всесвіту» за цей рік друкуються також романи одного з найвидатніших письменників сучасної Греції, голови національного ПЕН-клубу та лауреата премії Французької академії літератури й мистецтв Костаса Асимакупулоса «Дерево, що танцює», та знаного в Україні італійського прозаїка Марчелло Вентурі «Ляж і замри» — «про те, як жилося тольяттинцям». Автобіографічний твір визначного письменника-антифашиста, учасника Руху Опору та активного члена італійської компартії, заслуговує на особливу увагу українських читачів, оскільки належить до все ще актуального в посткомуністичному світі жанру «порахунків із минулим». Спокушений комуністичними гаслами «соціальної справедливості» та «боротьби за світле майбутнє», Вентурі відкриває для себе натомість у лавах компартії задушливу атмосферу келійного догматизму, брехні, донощитва і цілковитої зневаги до особистої думки. Поряд із переконливою історією власного прозріння й визволення з пут тоталітарної ідеології,

Вентурі відтворює у романі неповторний дух часу, змальовує яскраві портрети своїх колег, уславлених італійських митців Ренато Гуттузо, Еліо Вітторіні, Італо Кальвіно, Сальваторе Квазімодо.

Під рубрикою «3 літ минулих» у другому числі «Всесвіту» друкуються оповідання та невелика п'єса («Дурень») іншого визначного італійця, лауреата Нобелівської премії за 1934 рік, Луїджі Піранделло, а також дві статті про нього. Тут же вміщено велику добірку австрійської поезії ХХ століття, публіцистичний «Лист до Росії» грузинського письменника Джансуга Гвінджилія, розвідку Інни Пархоменко «Синай у контексті української культури».

Любителі фантастики знайдуть собі у новому «Всесвіті» оповідання Фредеріка Брауна «Три великі втрачені відкриття», а шанувальники детективу — «Шматок мила» Едварда Гоча. З «екзотички» часопис друкує вірші та есе ісландця Сірурдур Магнуссона та статтю Є.Осауленка про японську ритуальну ляльку.

У першому номері «Всесвіту» повідомляє про присудження своєї щорічної премії ім. Миколи Лукаша визначному українському перекладачеві-германістові, інтерпретаторові Лессінга, Гете, Гофмана, Гессе, Вітгенштайна, Томаса Манна, — Євгенові Поповичу — за переклад роману Ернста Юнгера «На мармурових скелях» (№8-9, 1997). Редакція «Критики» долучається до привітань лауреатові.

252021 Київ-21, вул. Грушевського, 34

тел. (380-44) 293-0613

факс (380-44) 293-2888

зафіксує назавжди. І саме в цьому — в умінні пронизати, проколоти словесним кілком, розпанахати людську дурість або звичайну слабкість скальпелем пронизливого бачення й безжалісно зафіксувати свій об'єкт, свою жертву — сила відьми, тої, вже психологічно автентичної, а не бутафорно-фольклорно-орнаментальної.

Не всі, очевидно, попадають під ці промені; декого, передусім другорядних постатей, вони зовсім не торкаються. Однак тим, хто попаде їй на зуб, вона добре-таки промиває — тобто розгризає — кістки. Починаючи, річ ясна, від коханця-«диявола». Але той хоч завинив. (Утім, це ще питання, бо *Rac wart paca*: з оповіді видно, що художник і поетеса постійно провокують — за її точним означенням, «підійобують» — і демонізують одне одного, і що взагалі він її «брат-чорнокнижник», якого вона швидко розпізнає в його відьмацьких полотнах і до якого зразу ж інтуїтивно-атавістично горнеться. А от Майкл/Марк Н. і його дружина Роксі/Розі, які в самому тексті зовсім безневинні, просто «попалися» — проте їх зображення, хоч епізодичне, але не менш жорстоке. Так само з батьком поетеси — мабуть, тому, що в патріархальній системі (й не тільки в концепціях Фрейда) від батька й починається психосексуальне пригнічення жінки. Прозорішою, і вже хіба нічим не спровокованою (в рамках, знову-таки, тексту-«роману») є озлобленість щодо друзів-колег (тобто «друзів-колег»). Як-от супроти колишньої подружки, яка «...все нарікала — мовляв, ми закохуємося не в чоловіка, а в національну ідею, — й скінчила тим, що пройшлася кількарічним демаршем по койках заморських дідусів, доки в котрійсь не осіла-таки, підчепивши бебі». Або супроти «колеги-киянина», з яким разом була в Єрусалимі: «невеличкого, юрливого полукровка з жіночно вузькими, високо підібганими плічками, що невловно накидали йому профільну поставу горбаня, — ми вешталися з ним по Єрусалиму, переходили попри стонадцятий на дню патруль, і бідака — не стримався,

заламався: шістдесятирічний, ще брежнєвського розливу, професор, хлопчисько, що жадібно витріщається крізь дірку в паркані на військовий парад, став горбатим слупиком, і вихопилося вслід патрулеві — глибше власних полукровочних комплексів укрите, аж присьорбнув слиною: «Які вони красиві!». «...Вояки там, — погоджується поетеса, — і правда як на підбір — міфологічні велетні», — але ж не впускає нагоди, прошпилити професора за непотрібне захоплення. Очевидно, є якісь позатекстуальні порахунки: «...Мій же професор — вже самими отими мерзлякуватостями, чи то вибачливо скуленими (укритися, сховатися, догидливо підхихикнути й злитися з мебелею) плічками — заперечував достеменність Старого Заповіту: з такими плічками неможливо боротися з янголом, взагалі нічого неможливо, окрім як бігти “по веровочке”, що він цілий вік і робив...».

Іноді, здається, ця жовч якось виправдана, зокрема коли йдеться про те, щоб підкреслити своє тотальне відчуження від того свійсько-традиційно-зогнилого:

«...Цілу молодість вона рвалася геть з льоху, де ядушно смерділо напіврозкладеними талантами, догниваючими в безруку життями, пріллю і цвіллю, немитим сопухом марних зусиль: українською історією, — знаючи кривим отим знанням, *через які* ляди проламуючись, виносив його, пручи як танк, інстинкт дару на собі — нагору...». Але водночас це нібито закономірне відчуження перетворюється на звичайну (й самозакохану) озлобленість, найяскравішою прикметою якої є суцільний брак співчуття (а подекуди ще й тієї уяви, без якої нікому, а авторові поготів, іншого не зрозуміти). Коли вона згадує «зачужаних рідних алкашів у проплішинах залишкової геніальності (кому цікаво, ось адреси: “Еней” у Києві, “Червона калина” у Львові, вхід вільний, годувати, а надто ж поїти тварин не то дозволяється, а й заохочується», на коні залишаються тільки Кіркея, що перетворює цих

нешасних «алкашів» на свиней.

Відьомська модальність «Польових досліджень з українського сексу» природно порушує низку взаємопов'язаних проблем. Перше — це, мабуть, питання літературної генеалогії та літературного відкриття. У світовому масштабі ані «відкритість до зла», ані естетика жорстокості зовсім не нові (зразу ж напрошуються імена де Сада, Бодлера, Аполінера, Арто — хоч питання аж ніяк не завужується лише до французької літератури). Проте в українській літературі — саме в цьому психологічно-актуальному, пережитому вигляді, а не як конвенційно-віддалена «літературна» тема, як топос — вони є новими, і своєю складною динамікою зазначають новий етап. Після «Польових досліджень...» цілу низку традиційних прийомів у трактуванні теми чоловічо-жіночої війни треба буде скласти до музею. Цього, річ ясна, ніхто не зробить: традиціоналісти й далі писатимуть у стилі ретро. Але момент перейденого етапу таки усвідомлюватиметься щораз більше, і в цьому чималі досягнення Оксани Забужко.

Друге — це момент автобіографічності, що перетворює багатолікість твору — сповіді, оскарження, плачу, відплати-порахунку, самореклами — на певну-таки цілість. Що стосується моменту зла та злоби, найбільше, мабуть, важить те, що поетеса починає від себе: нікого, навіть свого демонізованого коханця, «брата-чорнокнижника», вона так не бруталізує, не оголює, як себе саму. А з цього випливає досить простий і навіть дещо інфантильний силізм: якщо я можу себе так оголити — то чому не інших? Якщо я мучуся, якщо мене болить, то чому і не їх? Кожний, зрештою, так чи інакше винний — і смішний зі своїми «проблемами».

Зворотним боком цієї медалі є те, що тільки поетеса має нагоду себе не тільки оголювати, але й будувати, показувати не тільки свої пороки, але й свою шляхетність. *She's playing*, як кажуть американці, *with a stacked deck*. Але не це головне. Го-

ловне — і цього не можна перенаголосити — що фіктивність «роману» таки не спрацьовує — ані до кінця, ані, може, й до половини. Сам текст показує і контекст постійно нагадує, що межа між фіктивним і реальним, автобіографічним, постійно затирається, й ніяке ретушування імен або натяків (і після цього аж надто прозорих), і повчання (аж надто елементарні) про те, що це таки роман, того факту не змінять. Від обізнаної читачкої публіки ці белетризаційні прийоми заховані менше, ніж традиційний фіговий листок — а відтак знову постає питання про те, якою мірою автор (будь-який автор) стоїть або може стояти поза межами добра і зла — постає в тому числі в зовсім приземних, дехто навіть сказав би перестарілих, категоріях порядності.

Для справжньої відьми — це все на фіг. Вона є тим, чим вона є, і має ту силу, яку вона має, бо не звертає на такі деталі уваги. Якраз у переступленні цієї межі, межі конвенційного й суспільно апробованого, є її *raison d'être*, і це почасти пробивається в «Польових дослідженнях...». Але тільки почасти. Бо центральною цінністю для поетеси є відвага (саме безстрашність художника Миколи К. в переступленні цієї межі їй так імпонує), — відтак наголошування своєї власної відваги стає її лейтмотивом. І оскільки принцип граничної гостроти, нещадності, оголення (себе та інших) стає менш-більш адекватним словесним сурогатом цієї відваги, то її позиція, навіть по той бік добра і зла, може здаватися переконливою, в кожному разі ефектною. Але врешті-решт авторці, чиєю проєкцією є ця поетеса, цієї відваги забракло — і між першою та другою версією «Польових досліджень...» вона заходить маскувати себе і свій твір. Із відчайдушного виклику-сповіді він перетворюється на «роман». Поетеса, здається, хоче водночас показати обличчя з демонічним реготом відьми й приховати його поважною маскою літератора-лауреата-автора бестселера. А це навряд чи може вдатися. Поза незграбна. □

Вечеря на дванадцять персон:

Житомирська прозова школа

Упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка

«Вечеря на дванадцять персон» — це зібраний художній досвід однієї з найпомітніших у сучасній українській літературі житомирської прозової школи. До авторської антології увійшли повість Валерія Шевчука «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда», романи «Бездоня» Євгена

Пашковського, «Льох» В'ячеслава Медведя, «Грамотка скорблячих» Миколи Закусила, оповідання українських дисидентів Анатолія Шевчука, Євгена Концевича, інших сучасних письменників, чия естетика поєднала кращі традиції вітчизняної та світової прози.

Упорядкування, передмова, літературна редакція Володимира Даниленка

Відділ маркетингу та реалізації:
м. Київ, вул. Прорізна, 10
тел./факс: (044) 228-8468

