

Час тєперішній

Лариса Горболіс

УДК 821.161.2

ЯКЕ ВОНО – “ЛІТО-АТО”?

У статті з'ясовано тематику, проблематику, настроєву парадигму, стильові особливості, систему образів, специфіку застосування фольклорних ресурсів у циклі мініатюр сучасного українського письменника Олафа Клеменсена (Олександра Клименка). Наголошено на специфіці художнього освоєння потоку свідомості, хронотопу, ірреальних картин тощо.

Ключові слова: національна ідентичність, герой початку XXI ст., ментальність, сюрреалізм.

Larysa Gorbolis. How is “The Summer-ATO”?

Essay deals with themes, problems, mood, style features, system of images and specific application of folklore resources in the cycle of miniatures by modern Ukrainian writer Olaf Klemensen (Oleksandr Klymenko). An emphasis has been made on specific reflection of the stream of consciousness, chronotope, surreal pictures etc.

Key words: national identity, hero of the early 21st century, mentality, surrealism.

*на чийй стороні? на чьєму ти отче боці?
за яким таким планом твої помирають діти?
Юрій Іздрик*

Серед художніх текстів про АТО, що нині викликають непідробний інтерес, помітне місце посідають “Вірші з війни” Б. Гуменюка, “Чорне Сонце” В. Шкляра, “Приватний щоденник. Майдан. Війна” М. Матіос, збірка “Волонтери” (укл. І. Карпа), “Книга змін” А. Цаплійенка, “Іловайськ” Є. Положія, “АТО-манія” І. Гургули, “Календар любові” Ю. Іздрика тощо.

Цикл прозових мініатюр, опублікованих у “Кур’єрі Кривбасу” – їх 39 – Олафа Клеменсена “Літо-АТО” – відкритий болючий нерв сучасності. Твори засвідчують перевернутість українського світу, усіх його складників, що в умовах війни змінили свої узвичаєні місця і призначення. Ці складники мають іншу смислову наповненість або взагалі не відповідають своїй суті. Це найперше стосується АТО: “Літо війни. А для когось: яка війна? Немає війни – АТО” [6, 188]. АТО, як зауважено в мініатюрі “Літо”, схоже і на крики грибників, які заблукали в лісі; Ато – це й ім’я шістнадцятирічної дівчини, яка після згвалтування осетинами “не через сорок тижнів, але через два народила, плачучи, у ванній кімнаті мішок з патронами” [6, 188]; Ато – це “гарне ім’я для сірої миші, що оселилася серед битой цегли під ґанком” [6, 189]; Ато – це і “сучка”, до якої ревнує дружина свого чоловіка (“Скажи, хто така ця АТО?.. Ти згадуєш її кожної ночі. Дивне ім’я у жінки. Вона іноземка? Ти мене не любиш? Ти не кохаєш більше мене? Чому ти говориш з усіма про це стерво Ато?” [6, 189]. Зумовлена війною багатозначність засвідчує рознормованість світу, адже у *правильному* світі кожна річ, об’єкт, процес, явище мають конкретні дефініції. Для дефініції АТО залучено синтез підсвідомого й несвідомого, ускладнених асоціацій та автоматичного письма, невмотивованих подій і непояснюваних учинків,

реального й надреального. Причинно-наслідкові зв'язки в уявленнях про АТО ніби існують, проте вони мають абсурдний складник і транслюють жах. Автор наголошує, що з початком воєнних дій відбувся збій правил. Об'єкти з мирного життя зазнали суттєвих трансформацій і перепризначень. Мабуть, не випадково твір із такими акцентами автор подав на початку циклу.

Наратор бачить війну своїми очима, відчуває її душею та переживає серцем. Слушна думка Г. Протасової про те, що “безособової правди про війну не існує – оповідають завжди з певної людської перспективи” [8, 4]. Під впливом війни в наратора з “Літо-АТО”, як і в інших бійців, зазнали змін світогляд, світоставлення, світопереживання, світовідчуття. Щоправда, чимало різноамплітудних переживань та емоцій залишилися за кадром, не “оформлені” прозаїком.

Олаф Клеменсен (Олександр Клименко), як відомо, – автор із доволі виробленим та індивідуалізованим стилем письма. У циклі “Літо-АТО” він уповні виправдано вдається до символізму, сюрреалізму, ускладненої асоціативності, метафорики й філософських акцентів, що пояснюється не лише тим, начебто сюрреалізм “достатньо близький українській ментальності” [1, 384]. Поєднання непоєднуваного, потік свідомості, ірраціональні картини (фрагменти), мозаїчність, еkleктичність засвідчують, що в художньо відтвореній дійсності (як, мабуть, і в реальному світі війни) ще не все пояснене, вмотивоване, зрозуміле й осмислене, бо війна застала українця знезацька. Окремі фрагменти творів письменника змодельовані за правилами кінематографічного мистецтва та нагадують манеру “письма” режисера С. Параджанова, як-от: “Дні, немов протухлі рибини на довгій мотузці. Висять, від вітру хилитаються на сонці, розпеченому, мов кулет мет у моїх руках. Висять дні, і висять шарпетками брудними ненависть, страх, біль...” [6, 190]. Кінематографізм допоміг підкреслити хаос та абсурд війни.

У просторі війни не спрацьовують закони природи. Дачник дивується, як від дрижання важкої бойової техніки тримається ранкова роса [див.: 6, 202]. А краєвид із мініатюри “Поля сірих соняхів” втілює ідею абсурдності війни: “Поля сірих соняхів мовчки стоятимуть до весни. Врожай, звісно, збиратимуть миші та горобці [...]. А весною кожен сонях народить по сто бур'янів, високих, прекрасних, мов мрії тамтешніх героїв...” [6, 207]. Природний колообіг, як бачимо, порушений: дарунки землі нікому збирати – земля зневажена. Слово “звісно” підсилює ефект парадоксальності, адже врожай соняхів мали б збирати люди, а не миші й горобці. Залучений письменником ефект парадоксальності поглиблює безперспективність перспективи: насіння соняхів (культурна рослина!) зродить сто високих і прекрасних бур'янів. Закони природи невідворотно порушені, а отже, онтологічно переглядаються й закони екокультури, їх зміщеність у площину негативу й деструкції. У мініатюрі “Корова й ластівки” автор продовжує фіксувати ненормативність світу: кулі літали навколо корови, мов ластівки, і худобина їх не боялася: “Хіба бояться корови ластівок?” [6, 202].

Найуживанішими в циклі є образи цвіркуна, степу, миші, вітру, танків, БТРів, птахів, трав, соняхів; вони учасники АТО, причетні до бійців, до усвідомлення ними сутності подій і речей. Оригінальність подачі образів, їх метафоричність, глибокий зміст і складна внутрішня структура потребують для розшифрування додаткової інформації, фонових знань, позаяк художнього контексту для їх потлумачення замало. Слід заглиблюватися у властиві нашому менталітету

алгоритми мислення як засадничі, але з акцентуванням на змінах, що їх вони зазнали під впливом останніх подій в Україні.

Оповідач-пантеїст, зріднений, як і його предки, внутрішніми структурами з ріднокраєм, помічає, що природа кардинально змінилася. Скажімо, місяць жодного разу не вийшов із-за спини лісу – “боїться – підстрелить снайпер. Так і сидить за деревами” [6, 203]. Природа розгублена і злякана розрухою та вибухами: “Війна не давала сонцю спати” [6, 201], – констатує автор. “Перелякані трави похилились, принишкли” [6, 202], – в іншій мініатюрі “Вранці, заюшені кров’ю, трави ідуть через тополиний гайок до річки відмиватися” [6, 203]. Кров забарвлює природу. Краєвиди в мініатюрах письменника показово олюднюються. Від війни потерпають усі: “Буває, кинуть гранату під ноги (письмівка наша. – Л. Г.) комусь – лісу, птахові або людині” [6, 203]. Ліс, птахи та люди, як бачимо, перебувають в одному смислового ряду; вони живі, отже, все, що неправомірно чиниться з ними на війні, – абсурд, адже невиправдано порушено природний ритм. Залучена у творах Олафа Клеменсена персоніфікація – ефективний художній засіб, який зацентує на небезпеці руйнування правічних українських морально-етичних норм і правил життя, коли людина жила в гармонії з природою.

Війна до невпізнання змінила й місто: “Від болю місто забуло ім’я і те, скільки в нього очей, ніг, рук. З переляку забуло місто колір та ім’я ангела, що пасе місто це. Від гарматного гуркоту осипалось волосся з його голови” [6, 206]. Зумовлений війною біль зруйнував основи міста, що стало приви́дом. Масштаби зла, страху й розрухи автор підкреслює за допомогою образу ангела – доброго духа.

АТО має свої звуки – несамовитий гамір цвіркунів, “що своїм сюркотанням розчісують довге волосся ночі” [6, 197], звуки мінометного обстрілу, постріли, які лякають дітей цвіркунів – “і батьки співають своїм комахам колискових, аби ті заснули і за співом не чули війни...” [6, 197]. Війна – це гуркіт важкої техніки, тиша ночі, шелест трав, шурхіт миші, а “іноді зойкне хтось з перерізаним горлом у нічній тиші, іноді свист окарини – то життя птахою відлітає з чиїхось грудей: уу, уу, хуу” [6, 203], “Іноді пролунає вибух – це якась миша необережно наскочить на міну або хтось із хижих птахів кине гранату...” [6, 207].

АТО має свої запахи. Це запах абрикосового духу: “І дух цей перебиває навіть запах літньої крові, і запах пустки, і присмак від згорілих будинків, і страх перед ворогом, смертю” [6, 191]; це запах рідної землі, яка “пахне полином і степом” [6, 194], але водночас це і “запах горілого людського тіла. У кожній кімнаті мого твору стоїть цей запах. І тепер в інших будинках, в усіх повістях, романах, оповіданнях, незважаючи ні на що, лишатиметься ледь чутний, ледь вловимий запах.

У кожній кімнаті
кожне речення,
слово,

літера,
крапка...
гіркі [6, 195-196].

Ольфакторний складник важливий у текстах Олафа Клеменсена. Запах у мініатюрах письменника констатує, інформує, викликає роздуми, доповнює систему образів, увиразнює настроєвість творів, змінює свідомість бійців, фіксує й утримує пам’ять про людей і події, поділяє світ на там-тут, життя-смерть. Про неприємність запаху не мовиться – йдеться про жаскість його осягнення. Каскад значеннєвих для письменника понять (речення, слово,

літера, крапка – вони гіркі) з мініатюри “Вікно” формують перспективу пам’ятання побратимів і воєнних подій. Це та духовна основа, що гартуватиме його дух, почуття справедливості й відповідальності за ближніх, що сприятиме осмисленню перспективи, це, власне, ті “показники”, що відрізняють його, героя літератури початку ХХІ ст., від дещо розгубленого героя української літератури 1990-х років.

АТО має свій колір: “То не мізинець літа червоною кров’ю, то батальйони стікають червоним листям” [6, 206], “Поля сірих соняхів – зашкарублі пальці” [6, 207], “ранкові рожевуваті сутінки” [6, 204], “фіолетово-сизе з червонястим небо” [6, 194]. Колір у розкритті світосприймальних настанов героїв Олафа Клеменсена відіграє одну з основних ролей. Червона барва не привнесена зовні, вона – частина жорстокої реальності, ознака крові людини, свідчення рознормованості людського організму, який конче потребує допомоги. Червоний колір у більшості мініатюр Олафа Клеменсена – ознака болю, сигнал тривоги згасання життя. Проте в циклі нагнітання червоного кольору з деструктивним значенням не спостерігається. Споглядання червоного не викликає збудженості чи знервованості героя, хоча й викликає підсвідомі асоціації. Доволі стримана реакція героя на червоний радше свідчить про його внутрішню роботу в “опрацюванні” реалій.

Уразливий та уважний герой заглиблений у рідну землю, як його предки, тому чує її по-особливому, бачить найдрібніші деталі та зміни в докільлі. Його світобачення занурене у прадавні знання, народнопоетичну містику, що їх він носить у собі. Це й допомагає акцентувати на важливому, що не кожен здатен помітити. У світосприймальних настановах героїв немає зла й ненависті. Бойові дії не можуть заперечити життя, хоча плинність життя має виразні риси деструкції: “Трава росте. Навіть у серпні, навіть крізь тіла, навіть крізь стіни будинків, навіть на дні шахт і в трубах заводів. Поклади руку, і вона проросте крізь руку, а ти й не помітиш нічого.

Засни на боці – проросте крізь вухо,
бронезилет,
шолом,

броню танка,
спогад...” [6, 195].

За філософською глибиною ці рядки Олафа Клеменсена асоціативно суголосні з картинами українського художника І. Марчука (з автопортретами й полотнами з різними модифікаціями жіночих образів). Схожість не лише на рівні образів, а й прийомів письма (наприклад, прийоми деформації й умовності простору тощо). Герой Олафа Клеменсена не перебуває в ситуації внутрішньо особистісного конфлікту, позаяк знає, хто він, усвідомлює своє призначення; у нього правильний “я-образ” й адекватне уявлення про себе.

Розбалансованість життя фіксують численні картини природи чи їх фрагменти: “Не той тепер степ”, бо “смерті досягають плодами під гарячим південним сонцем” [6, 189], “Чи то поле прикрашає гаубиці, чи гаубиці поле...” [6, 190]. У краєвиди потрапили зайві об’єкти і звуки – важка техніка, вибухи тощо. А сумніви-міркування про гаубиці й поле є своєрідним застереженням з’яви деструктивних елементів у світосприймальних настановах українців, у дефініюванні таких понять, як *краса, добро, гармонія*. Письменник художньо проектує процеси, що відбуваються у природі, на людей: “Досягають суниці, черешні та вишні, також огірки, помідори, яблука, груші, перець та баклажани. Друзі мої до АТО досягають так само. Той в армії, той в “Айдарі”, цього

поранено, того вбито” [6, 189]. Дозрівання, наливання соком овочів і фруктів (у природі) подано в паралелі з нелогічним за своєю сутністю звиканням українців до війни, вибухів і смертей.

Світ в уявленні бійців поділений на територію добра і зла: “З одного боку стоять сепари, з іншого наші” [6, 204]. Часопростір у силу обставин зазнав поділу на *тут, наше, українське* і *там, вороже, сепаратистське*. Наш простір виповнений рідним та означений координатами душі й серця кожного українського солдата. Цей простір узмістовнюється образами матері, коханої, а також рідними краєвидами. Однак вороже – це теж українська земля, лише інша, і у світорозумінні українців переосмислена: там, на іншому боці, перебуває двоюрідний брат одного з українських бійців, який цікавиться здоров’ям його матері. Увиразнює філософію життя українця часів АТО показовий образ пасічника, який передає мед на *той* бік: “На, передай брату... Жалько. Не чужі ж” [6, 187]. Як бачимо, мудрий українець із мініатюри “Танки, пухи та бетеери (Південний схід України)” прагне долучитися до розв’язання багаторівневого конфлікту мирним засобом – медом. Мед і є тим матеріалізованим добром споконвіку заґрунтованого в рідну землю українця.

Часопростір зони АТО спроектований на минуле-сучасне-майбутнє. Минуле асоціюється з миром, сучасне – це війна, а майбутнє пов’язане із залишками неперебутних спогадів про війну: “Не можна забути це світанкове прощання (БТР. – Л. Г.) зі світом. Цей крик потім снитиметься роками. І ти прокидатимешся, вилазячи зі сну, мов з окопа, вкритий рясним потом, немов сріблом ранкових рос” [6, 205]. У майбутньому мирному житті українець рятуватиме свою ідентичність за допомогою цих спогадів-звуків. Він *зараз* не дистанціюється і *тоді* не відмовлятиметься від них. Подібне смислове наповнення має й інша сцена, коли боєць захоплюється “оздобленим” гаубицями-красунями полем: “Ото візьму й фотну одну з цих красунь, а потім після війни повішу на стіну фотографії красопети, і буде висіти до кінця життя (курсив наш. – Л. Г.)” [6, 190]. У цих фрагментах автор удається до засобів непрямих психологізмів. Герой не позиціонує себе як жертву, у нього немає страху. Він нестримно бажає звільнити свою землю, тому виповнений духовною енергією, яка не розгерметизовує його внутрішні структури та допомагає себе-зрозуміти.

Удивляння, вслухування, вдумування героя-воїна в довкілля, уміння помічати красу в переформатованому війною світі увиразнюють його живе, не знівельоване війною прагнення гармонії. Таких психологічних подробиць у мініатюрах Олафа Клеменсена чимало, проте вони з “обов’язковим” акцентом: це питома українське удивляння у природу в умовах війни зазнало змін. Категорія краси має *military-конструкт*. Майбутнє українця позначене війною; з поля бою він вийде збагачений досвідом переживань і пізнання свого Я, а також із... травмою від смертей побратимів. Крик бойової машини (“Крик підбитої БМП”), замишування гаубицями на полі (“Гаубиці”) вводять бійця у стан інтуїтивно-медитативних переживань, що змушує переосмислити багато питань, чи не головними з яких є: “Навіщо це зі мною сталося? Як із цим жити?” Особливо виразною є відповідь у мініатюрі “Гаубиці”; вона – в оптимістичній налаштованості героя на майбутнє, де пам’ять буде тримати образи й емоції. Тобто розриву тут-і-тепер із мирним життям у героя немає, а отже, є шанс обійтися без екзистенційної терапії. Українець внутрішньо погоджений із вищими законами гармонії.

Смислове значення мілітарних образів у циклі Олафа Клеменсена підсилює персоніфікація. Десять гаубиць із мініатюри “Гаубиці” – красиві, стрункі

манекенниці-фотомоделі. Як бачимо, зовнішні риси суб'єктів мирного життя ефективно перенесені на об'єкти із зони АТО. Непоєднуваність об'єктів підкреслює абсурдність воєнних реалій.

Військова техніка в циклі Олафа Клеменсена “Літо-АТО” (БТРи, танки, гаубиці, гранатомети тощо) – живі істоти, друзі, родичі вояків, вони виконують захисну функцію. За допомогою одомашнення й олюднення військової техніки письменник максимально наближає її до людей. У творах танки їдять мед: “...липкі від меду і губи в танка, і металева морда також у меді” [6, 186]. Самохідка Пуха любить не мед, а шоколад і горіхи та витирає замурзану в шоколад морду вишитою хусткою. “Сама вишивала”, – пишається нею солдат” [6, 187]. Бетеери – то їжаки, що люблять тепле коров'яче молоко. “Буває, поставиш ввечері на танку мисочку молока, зйдуться з усього саду, стануть навколо і, кумедно плямкаючи, хлебтатимуть молоко, а потім морди бетеерів у молоці [...] Моя мати, так та взагалі кладе у посилку з дому для нашого бетеера декілька банок згущеного молока. Бетеер чудово знає про це і несамовито радіє, побачивши мене з коробкою. Для нього також є гостинець” [6, 196].

Оберегові функції військової техніки увиразнюються. Про гранатомета Бору, з яким боєць утримував висоту, зауважено: “Тої ночі мені було дуже спокійно з ним. Я знав: Боря не підведе. Він вчасно відчує ворога й прицільно у нього вистрілить. Ніхто не вірить, що мені не було там самотньо [...]. Наш командир із Борею – немов дві собаки. Обоє мають такий особливий нюх. Сепарів чують за кілометри, – пишаються нами десантники” [6, 201]. Гранатомет і людина перебувають в одній значеннєво-цінній площині; техніка однаково важлива, потрібна та рідна, як мама, дружина, дитина. Глибоко осягнена бійцем її рідність формує світоставлення та світодумання, з позицій яких світ осмислюється по-іншому – як мир, спокій і гармонія. Позитивна мотивація й самоідентифікація, а також конструктивні думки – ознаки цілісності героя-бійця, який не руйнує себе докорами. Заявлена у творах письменника ідея добра, носієм якої є герой-українець, не декларативна, а внутрішньо зумовлена – вона має змінити світ. Ідея добра суттєво увиразнює концепцію героя української літератури початку ХХІ ст. як добродійника, речника гармонії і злагоди. Він спокійний у своїй поміркованості, стриманості, внутрішній зосередженості.

Широко вживана в циклі “Літо-АТО” персоніфікація увиразнює риси стилю Олафа Клеменсена, заглибленого в українські народні знання, народнопоетичну містику. Військова техніка у світопереживаннях солдата – це оберіг, наділений містичною силою, покликаний захистити від небезпеки. БТРи, гаубиці, гранатомети є також носіями добра, бо захищають землю від загарбників, що несуть зло, розруху, хаос. Як відомо, “оберіг призначений для того, щоб створити захисне поле між своїм власником і небезпекою, магічно захистити його, зробити невидимим і невразливим до неї. Або ж відстрашити небезпеку чи наділити те, що він охороняє, захисними властивостями, здатними чинити опір злу” [7]. Війна “запропонувала” для українців свої обереги – ними стала військова техніка, яка захищає українців і їхню землю від окупантів. Таке смислове переформатування функцій об'єктів пояснюване, адже війна кардинально змінила світ. З огляду на сказане, вповні логічними є переживання воїнів за своїх поранених захисників-танків із мініатюр “Небо-пісок” та “Миша вбитого танка”: “Цілу ніч танк палав усією силою своїх легенів...” [6, 194], “Убитий танк завалився в полини...Груди танка розкриті навстіж, мов двері” [6, 194].

Зумовлена війною перевернутість світу (коли небо – пісок, а сонце перебуває в череві воїна), абсурдність війни підкреслюють колоритно змальовані сюрреалістично-експресіоністські образи й картини, що генерують домінуючу в циклі ідею добра. Олаф Клеменсен удається до ірреального, щоб художньо змалювати світ, де здійснюється нездійсненне, виконується невиконане і стає можливим неможливе. Сюрреалізм уповні відповідає зміненому війною способу сприймання й мислення українця. Образ гаубиці з дитиною в мініатюрі “Гаубиці” несподівано переоформлений автором в образ жінки-матері. За допомогою потоку свідомості гаубиця, яка уособлює смерть і розруху, перетворюється на жінку-матір, природне призначення якої – народження та захист нового життя. Змальований образ близький до відіння з високим порогом емоційності. Додамо, що в образі немає екзистенційного надриву. Ключ-пояснення для розуміння цього складного образу полягає у вже згаданій вище обереговій функції бойової техніки для українських воїнів. І накладання оберегових функцій гаубиці й матері підсилює логіку поведінки героїні. Естетизм світосприймання образу матері акцентує на добродійності матері-гаубиці у воєнних умовах: “...Сумна, немов біженка з немовлям на руках, якого підбрала десь серед степу в кущах, хтось кинув, а гаубиця підняла. Нахилилася, витерла шмарклі, нагодувала.

– Тихіше, ви! – нервово сичить на солдатів, які щось почали голосно обговорювати поряд із нею. – Дитину розбудите” [6, 190].

Ліричний й емоційний складники образу матері конкретизуються за допомогою експресіоністичної манери письма: “Сувора вона у нас тепер стала. Одна лишилася (було десять. – Л. Г.). І брудне пасмо волосся з-під хустки вибилося. Й обличчя закоптіле, мов степ обгорілий. Тільки зуби білі, блискучі, коли усміхається немовляті, між потрісканих від спеки губів... Мати...” [6, 190]. Це жінка з відбитком війни на обличчі. Багатогранний образ гаубиці-матері несе інформацію про дійсність і містить характерний для сюрреалістичної манери письма “досвід індивідуального переживання” [1, 380].

Сюрреалістично-експресіоністична матриця подачі образу сонця заявлена в мініатюрі Олафа Клеменсена “Сонце в череві”, де відтворені один жахливий вечір і не менш жаска ніч із життя сонця й українського бійця та наголошено на крихкості світу, що водномить може змінитися до невпізнанності. Це трагічна історія для дорослих, у якій розповідається, як у розпанахане осколком тіло солдата помилково – через схожість кольору неба та закривавленого черева – потрапило сонце. У творі органічно поєднано реальне й ірреальне, свідоме й несвідоме та містичне. З величним сонцем скоїлося жахливе – воно сплутало небо й землю та “занурилося в хмари черева” [6, 201] пораненого хлопця. За допомогою смислового зсуву переглядається функціональність образу сонця: світило є означником деструкції, розладу світу. Принагідно згадується новелістика Марка Черемшини про події Першої світової війни, де сонце виконувало упорядкувальну функцію – допомагало живим разом з іншими представниками природного світу (смеречиною, травою, гаддям, бджолами тощо) після бою ховати загиблих: “Притискається крізь гілля сонце і відганяє муху, аби мерцям очей не спивала” [10, 98].

Сонце в мініатюрі Олафа Клеменсена не виконало свого закономірного призначення – не пішло спати за обрій, – що підсилює драматизм ситуації. У творі вдало залучено один із принципів сюрреалістичної поетики – принцип дисформації, що полягає в необхідності “зрушити предмети з їх звичних місць, примусити до “протиприродних”, “злочинних” зв’язків, “дискредитувати

готові смисли” [1, 331]. Усе, що відбулося, спроектоване на наратора – не сторонньої людини у війні, він очевидець цієї жаскої події, яка стала для нього “екзистенційно важливою теперішністю” [2, 235]. Цю подію він освоює максимально емоційно, а отже, вона стає для нього *своєю*. Він здобув неоціненний досвід себе-розуміння у критичній ситуації. Образ наратора є таким же важливим в аналізованому творі, як і сонце та поранений український солдат. Він, як слушно зауважував відомий філософ Ж. Дерріда про Одиссея, скористаємось цією думкою, залишив свій рідний дім для того, “щоб повернутися на *батьківщину* (тут і далі в цитаті курсив Ж. Дерріди. – Л. Г.), щоб повернутися до дому, *від* якого дано вирушити і де накреслено його життєвий шлях, де зроблено ставку, прийнято рішення, визначено долю” [3, 14]. Наратор має повернутися додому, щоб повідати іншим цю та багато інших фронтових історій, подій його душі. У майбутньому подія з сонцем та пораненим побратимом допоможе йому віднайти себе екзистенційно, внутрішньо розбудувати простір своєї Батьківщини. Наратор – представник нації, яка споконвіків має визначальний “інтимний зв’язок із землею та природою” [11, 43]. Для героя-вояка, українця початку ХХІ ст., цей зв’язок є дещо прихованим, але дієвим. І тепер війна руйнує ці усталені споконвічні норми, що є загрозою для його ідентичності, позаяк непоправно змінюється філософія життя і світоглядні настанови українця. Ірреальне сходження сонця в черво пораненого солдата стає для наратора реальністю. Він третій у цій жаскій ситуації, і не зайвий. За кадром залишається все, що діється з наратором. Проте головне в цій енергетично виснажливій ситуації, щоб споглядувана інформація не деструктувала українця внутрішньо, щоб він не опинився *поза світом*.

Наратор не дає оцінки побаченому, він констатує подію, хоча й не залишається до неї байдужим. “Сонце...покотилося вгору небом...серед ранкової тиші помер солдат...” [6, 201]. Споглядання побаченого робить його стримано-приголомшеним і формує досвід внутрішнього згуртування. У цю мить топос Вітчизни осенсовлюється стократно. Він не уникає відповідальності, не намагається сховатися від війни. Червоне від крові сонце, очевидно, забарвлює в червоне й наратора, який перебуває поруч. Від кольору й побаченого наратор отримує “душевні поранення” (О. Пронкевич). Цей епізод життя тут-і-зараз викликає внутрішнє оніміння від побаченого й у далекій перспективі, безперечно, вплине на його самоорганізацію, досвід і переоцінку та поглиблене розуміння життя й загострене відчуття справедливості. Про значеннєвість такого стану для життя українця, який був на війні, влучно поетичними рядками сказав Ю. Іздрик:

і все що не винесло мозку
ми знову поставимо в центр [5, 399].

У центрі життя наратора тривалий час (чи й завжди!) захід сонця викликати біль, він буде захований у його свідомості ще довго. Сонце углибнюватиме наратора в землю кров’ю побратима. Через цю подію він – українець – буде впізнаваним-для-себе. Подія з сонцем і пораненим бійцем присутньо *доповнила* наратора, очевидно, дещо трансформувала цінності, скоординувала етику його чину в майбутньому, заґрунтувала пам’ять серця. Це, безперечно, подія, що формує нову ідентичність українця, його нові ментальні засади, загострюватиме почуття справедливості, осенсовлюватиме життя, усутнюватиме вартості й допомагатиме духовно вижити.

Образна палітра мініатюри Олафа Клеменсена “Сонце в череві” відкриває широкі можливості для озвучення складних проблем: стабілізація національної самоідентичності, актуалізація духовних засновків українського героя-аналітика, його універсальність, зорієнтована на масштабне застосування ідеї добра, досвід болю й мобілізації в українцеві українськості. Адже смерть побратима вкотре поділила вже поділене війною життя наратора на *тут* і *там*. Але, що прикметно, топоси *тут* і *там* стали вкотре скупішими на добро, людяність, спілкування з рідними по крові й духу, а тепер іще й не виповнені спілкуванням із побратимом, якого не стало. Жахлива історія з сонцем і пораненим солдатом, очевидно, скоригує картину світу українця, де поруч із такими її важливими константами, як дім, поле, сад тощо, посядуть своє *законне* місце (бодай не шляхом заміщення окремих етноскладників!) гаубиці, БТРи тощо. Картина світу українця початку ХХІ ст. буде повною з цими “атрибутами”, що означає зміну способу думання й життя представника нашої нації, якому, *щоб бути собою, треба пам’ятати війну*.

За інтенсивністю залучення сюрреалістичної техніки письма показовим є образ птахи, яка, сівши на суху бадилину, “повісила автомат на листочок, шолом на інший, зняла берці з лапок, також десь приткнула” [6, 193]. У творі відразу подано й паралель: “Сяду на бадилину, повішу на гілочку бронезилет, на іншу – шолом кевларовий...” [6, 193]. Як бачимо, птаха не вільна, вона обтяжена берцями, автоматом, шоломом, тобто війною, вона посланець неба, проте не співає, а “сигарету палить” [6, 193]. Порушення правічних норм життя людини і природи зобов’язує представників природного світу долучитися до себе-захисту. Так, Олаф Клеменсен по-своєму оригінально інтерпретує відомості з міфології про те, що птахи створили світ [див.: 4, 489]. В умовах війни вони цей світ захищають.

Елементи сюрреалізму заявлені й у виконаних письменником портретах: “Носик з горбинкою. Темні коси. А за тим носиком, за горбочком, біля темного озера-ока, блокпост, розстріляний з танків...” [6, 189]. Подібна портретна характеристика подана і в мініатюрі “Курна дорога його обличчя” [див.: 6, 193]. Ці портрети нагадують популярні в сюрреалістичному живописі двовзори – картини-ілюзії з подвійним дном (С. Далі, О. Шупляк, Р. Гонсалвес). В описах Олафа Клеменсена, як і в живописних творах із доміантою оптичних ілюзій згаданих художників, кордони реальності розмиваються. Художній обман зору разом із грою розуму створюють неповторний образ. Відношення між різнорідними елементами, коли частина одного (наприклад, обличчя людини) є складником іншого (наприклад, опису місцевості; у тексті Олафа Клеменсена – це блокпост) увиразнює й урізноманітнює портретний дискурс у новітній українській літературі. Правильне використання перспективи разом із асоціативним символізмом допомагають акцентувати на головному. Блокпост – частина реалій, незаперечний факт життя героїні, у життя якої увірвалася війна.

Описи зовнішності героїв (“Крихке скло”, “Літо”, “Одружився” та ін.) з символічно-експресіоністичною доміантою відкривають грані екзистенційних проблем – сенсу, цінності, недовготривалості життя, надії, страждання, віри тощо. Скажімо, за допомогою показової деталі з опису зовнішності дружини бійця з мініатюри “Літо” відтворено широкий діапазон внутрішнього неспокою і тривоги жінки-дружини-матері: “З її (дружини. – Л. Г.) спиною проростає зелена, присипана сірим пилом кропива... Я намагаюсь її погладити, м’яко і заспокоїливо. Але кропива колеться” [6, 189].

У мініатюрі “Одружився” сюрреалістичний вектор подачі образу молодого солдата сприяє художній кристалізації пропагованої в усьому циклі ідеї добра: “Одружився солдатик... Тепер у дірці на його грудях щаслива дружина сплела гніздо із сухої трави, кісток і патронних гільз, знесла яйця і сіла на них дітей висиджувати” [6, 206]. Як бачимо, осенсовлене бажане подано у трансформованому вигляді, причинно-наслідкові зв'язки суттєво послаблені, а на першому плані – психоемоційна тривога. Молоді люди перебувають у тісних зв'язках із війною; “атрибути” гнізда (кістки, патронні гільзи) це підтверджують. Письменник автоматично фіксує несвідоме героїв, бо саме в цій сфері, на думку сюрреалістів, криються справжні істини буття. Гніздо – тілесно-емоційна презентація обох героїв – її та його. Принцип автоматичного письма з парадоксальним поєднанням образів руйнує анатомію людини (в дірці на грудях – гніздо) й викликає складну асоціацію з домом, родиною – традиційним символом душевного порятунку, затишку, ключовою ланкою родоvodu. “За кадром” залишилися емоції й переживання молодої дружини, яка після першої шлюбної ночі, що з символічною вишуканістю описана у творі (“То не літо в одній шкарпетці з червоної вовни (розплелася шкарпетка довгими нитками, за траву чіпляються), то наречена після першої шлюбної ночі простираadlo льняне вивісила” [6, 206]), сплела гніздечко з несумісних із щасливим подружнім життям речей. Не заявленими у творі залишилися й ті неймовірні зусилля обох молодих людей, спрямовані на досягнення рівноваги й енергії творення, адже кістки й гільзи не несуть життєдайного потенціалу, вони уособлення мертвотного й руйнівного. Одруження молодих людей – це свідоме бажання миру, а гніздо символізує прагнення любові, пам'ять про рід та його продовження. За допомогою ускладнено змодельованого образу гнізда письменник зауважує момент розуміння українцями свого призначення на землі. Це герої з адекватним уявленням про себе, з чітко усвідомленими цінностями.

Ментальні засади українця – захисника своєї землі – у циклі Олафа Клеменсена “Літо-АТО” увиразнюються за допомогою топосу степу – самодостатньої величини, яка окреслена доволі повно й виконує роль характеристики українця-воїна: “Скільки я пам'ятаю цей степ, цих цвіркунів-коників-цикад, що своїм сюркотанням розчісують довге волосся ночі” [6, 197], “За сотні років у цій частині українського степу не змінилося нічого. Та ж сама торішня суха бадиллина бездумно теліпається під ногами сивого вітру. Той самий пил, яким бавляться онуки старого вітру. Та сама дорога...” [6, 197]. Звернімо увагу: українець-воїн-наратор пам'ятає степ сотні років! Пам'ять про минулий степ зливається з теперішніми картинами, і герой констатує “неймовірність степових днів” [6, 195], зауважує “степ обгорілий” [6, 190]. Попри викликані війною зовнішні зміни степу, для героя-українця лишилося незмінним відчуття “духу степу” (О. Ольжич).

Художні краєвиди в циклі “Літо-АТО” відображають не лише особливі стосунки героя з природою, а найперше культуру ментального пам'ятання степу, логіку прадавнього тривання *українця в землі*. Степ ніколи для нашого народу не був німим, безбарвним, безголосим чи порожнім. Образи сивого вітру, сухої бадиллини, коників-цвіркунів, пил тощо поновлюють архаїку відчуттів воїна-українця, його особливу прихильність до предків, які колись уже поливали цей степ кров'ю. Отже, степ несе прадавню інформацію, наповнює героїв енергетикою, степ – це форма переживання, що убезпечує героїв від реальної можливості стати не-собою. У свідомості сучасних українських захисників

степу оприявнюються давно затаєні і, мабуть, не вповні їм зрозумілі образи й відчуття, що допомагають формувати механізми внутрішнього і зовнішнього спротиву війні, ворогу, тобто чужому й руйнівному. Степ – показовий виразник ментальних структур героя-українця-воїна.

Степ як самодостатня величина заміняє тут-і-зараз батька-матір-дружину. Це *дім* без чітко окреслених меж, проте з потужною захисною функцією. Тому найменше зазіхання на правічний степ із його культурою буття викликає у воїна опір та актуалізує інстинкт самозбереження. Степ допомагає українським воюючим організувати внутрішні пошуки рівноваги, надає сенсу теперішньому й майбутньому, формує екзистенційно зібрану людину у площині аксіологічних орієнтирів. Перебуваючи в координатах війни, українець генетично відчуває степ – благословенну землю предків, що тримає нашу націю духовно. Місцепербування в Батьківщині, патріотизм означеннєвлюється степом. Нині степ є не вповні безпечним для українця, він фрагментарно втратив свої охоронні функції: “Відрізок курної степової дороги – єдине місце, де немає сепаратистів” [6, 194]. Рідна земля, як бачимо, несе загрозу – її конче необхідно зробити *своєю*.

Патріотизм героїв циклу Олафа Клеменсена “Літо-АТО” не декларативний, а іманентний, усутнений степом. Можливо, їхня прив’язаність до землі їм ще не вповні зрозуміла, проте очевидним є те, що саме вона забезпечує стійкість їхньої національної ідентичності, що повно оприявниться в громадянській позиції. Так степ причетний до руйнування залишків того внутрішнього колоніального, що його герой ще не позбавився, до формування “світоглядної основи незалежного існування” (Н. Зборовська). Актуалізована в умовах війни особлива єдність героїв із землею – початок нових екзистенційних основ буття, які конче потрібні українцеві в майбутньому мирному житті для поглибленого себе-знання та себе-розуміння.

Продуктивним засобом передачі загальної настроєності прози та розкриття багатоаспектної проблематики в циклі “Літо-АТО” є фольклорний ресурс. Оригінально Олаф Клеменсен оперує фольклорним матеріалом у мініатюрі “Чаєчка”, що є своєрідним римейком відомої української народної пісні про чайку:

Ой горе ж тій чайці, ой горе небозі,
Що вивела чаєнята при битій дорозі!

А чумаки йшли та чаєчку найшли.
Чаєчку зігнали, чаєнят забрали [9].

В українському фольклорі чайка символізує нещасливу жіночу долю. “Образ чайки-матері досить часто в українців асоціюється з образом знедоленої України, яка, як та чайка при битій дорозі, кинута на поталу злим ворогам” [9]. У “Чаєчці” Олафа Клеменсена констатуємо переосмислення образу чайки. “Втомлена чайка, стара істеричка, із виводком чаєнят на дорозі” [6, 197] переконана, що шлях, де вона вивела чаєнят, – це дорога у світі: “Виростуть мої хлопці...Їхатимуть на крутому джипі багаті дівчата, побачать моїх синів. Закохаються в них. І заберуть із собою...Стануть сини багаті, успішні” [6, 197]. Але поїхали “спершу КАМАЗи із сепаратистами, потім колона і БТРів, затим танки, опісля машини із “Градами” [6, 197]. А потім приїхав “підрозділ укрів, став табором. Викопали окопи та бліндажі, викопали техніку... Але робили все обережно, аби не зігнати стару з гнізда:

– Зженете чайку – голови відкручу! Покемони! – наказував командир десанникам. Тому і ходили поряд із гніздом обережно, навіть не матюкалися” [6, 197]. Коли почалися обстріли, укри накрили гніздо чайки шоломом, щоб не посікли осколки, а потім пішли, залишивши розбиту техніку, поруділу від крові траву і стару чайку в кевларовій хаті: “Шолом не забрали – раптом ще стрілятимуть. Ще й бур’янами прикрили... Мало що!.. Господи! Яка неймовірна дурепа!!!” [6, 198]. Як бачимо, фольклорний мотив у мініатюрі Олафа Клеменсена набуває нового звучання. Змістова наповненість образу чайки змінюється під впливом реалій. Мотиви і вчинки пташки у творі українського письменника означені доволі чітко. “Змішаний” тип подачі образів (у творі діють чайка, заєць та українські воїни), виразна інтертекстуальна площина, прийом алюзії сприяють подачі авторської концепції торжества добра: укри захистили гніздо чайки, накривши його шоломом. Образ чайки у мініатюрі дещо суперечливий, адже вона прагнула вигідно облаштувати майбутнє своїх дітей (на перший погляд, начебто вповні зрозумілі наміри її як матері), покладаючись на випадок, тобто без активної участі самих дітей (“Їхатимуть на крутому джипі багаті дівчата...”). Тут не спрацьовує неписане правило: “Кожна пташка своїм дзьобиком живе”. З огляду на це, надає логічної викінченості образу чаєчки, помилковості її суджень прикінцева лаконічна фраза: “Яка неймовірна дурепа!!!” [198].

“Чаєчка” Олафа Клеменсена – новела-метафора, у якій образ чайки – з апелюванням до її фольклорної основи-асоціації – переосмислюється в аксіологічному аспекті. Чаєчка – уособлення української жінки-матері, сліпої в любові до своїх дітей, яка в небезпечну хвилину її (і дітей) життя отримує схрон у вигляді кевларового шолому від українських чоловіків-захисників.

Переформатовані в інших творах Олафа Клеменсена фольклорні образи й мотиви відображають внутрішню текстову філософію сприймання й розуміння світу. Як відомо, в українському фольклорі ворон – лиховісний птах, що є віщуном смерті та символом загибелі. Це нечистий, злий птах, пов’язаний зі світом мертвих, “разом із тим ворон вважається й мудрим віщуном, бо живе сто, а то й триста років і знає багато таємниць” [4, 116], може передбачати нашествия ворогів. Саме таким віщуном і помічником постає ворон у мініатюрі “У засідці”. Птах постає у творі не на першому плані, проте є показовим “атрибутом” пейзажу, важливим його доповненням. Коли боєць сидить у засідці, ворон інформує його про відсутність сепарів.

Частовживаним у циклі “Літо-АТО” є образ миші. Скажімо, “У засідці” це мудре й говірке звірятко, яке лишилося в зоні бойових дій саме, бо всі пішли на захід. Миша попискувала українському солдатові про те, “що досі не звикла до артобстрілів, робила прогнози щодо війни, обговорювала нашого президента, Верховну Раду, сепаратистів, Путіна” [6, 199]. У народній уяві миша належить до тварин “нижчого” світу й асоціюється з негативом. Проте в мініатюрах Олафа Клеменсена “Миша вбитого танка”, “У засідці”, “Заздрощі” тощо миша – друг і співрозмовник українського солдата, мудра істота, яка психологічно рятує його від жахів війни. Прихильне ставлення бійця до цієї тварини пояснюється його бажанням бути таким спритним, як і миша, щоб вийти з засідки непомітно.

“Літо-АТО” Олафа Клеменсена транслює нові знання про українця початку ХХІ ст. У циклі представлено збірний образ представника нашої нації, який у вирі війни хоча й “забув, як малюється осінь” [6, 193], проте пам’ятає свою українськість, носить її в собі, має неоціненний досвід Майдану (ів), війни і, що прикметно, не розгубив своєї людяності. Він стриманий, поміркований і

спрямований на добро. Картина світу в його світосприйманні не виповнена депресивністю. Вона, щоправда, “з поправкою” на війну, проте з неперебутною енергетикою степу (хоча й пораненого, але живого), добра, що не дозволяє розростатися катастрофізму в душі українського патріота і сприяє творенню нової філософії життя, формуванню свободи, честі й гідності як моральних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : монографія. – Вид. 2, доп. і переробл. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
3. Дерфіда Ж. Дарувати час. – Львів: Літопис, 2008. – 208 с.
4. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
5. Іздрик Ю. Календар любові. – Львів: Видавництво старого Лева, 2015. – 431 с.
6. Клеменсен Олаф. Літо-АТО // Кур’єр Кривбасу. – 2015. – № 305-306-307. – С. 186 – 207.
7. Оберіг [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/оберіг>
8. Протасова Г. Війна, культура, історія: про що говорили на Форумі видавців // Літературна Україна. – 2015. – 17 вересня. – С. 4.
9. Українська народнопоетична символіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://litmisto.org.ua/?p=1274>
10. Черемшина Марко. Карби : новели. – К.: Дніпро, 1974. – 215 с.
11. Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // Народна творчість та етнографія. – 1999. – № 5-6. – С. 39-54.

Отримано 28 листопада 2015 року

м. Суми

