

НЕОБАРОКОВИЙ ДІАРІУШ ЛЮДСТВА ЛІНИ КОСТЕНКО

Проаналізовано перший роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” як “необароковий діаріуш людства”, синтез конструктивного і деструктивного дискурсів.
Ключові слова: сучасність, діаріуш, апокаліптичний код, “помаранчева революція”.

Halyna Levchenko. Lina Kostenko's Neo-Baroque diary of the mankind
 The paper treats Lina Kostenko's first novel “The Notes of a Ukrainian Looney” as a Neo-Baroque diary of the mankind which synthesizes different constructive and destructive discourses.
Key words: the present, diary, the Apocalypse code, “the orange revolution”.

Перший прозовий роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” став яскравою подією в сучасному літературному житті України. Книжка класика української поезії вийшла шістьма виданнями загальним тиражем 70000 прим. у видавництві І. Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”. Пірати викрали електронну версію роману й розмістили її в мережі інтернету. Письменниця в супроводі видавця вирушила в тур містами України з презентаціями – Рівне, Острог, Київ... Рецензії та відгуки просто-таки фонтанують. У періодиці, на блогах, у чаті, на інформаційних порталах і сайтах публікуються нескінченні враження від прочитаного.

Критики вже порівнювали роман Ліни Костенко з “Бісами” Ф.М. Достоєвського, визначаючи його в суті своїй публіцистичним твором (В. Панченко). Хтось вбачає у романі триумф реалістичного змалювання подій (Я. Дубинянська), хтось відчитує гоголівський, булгаківський та апокаліптичний коди (О. Стусенко). Критика від колег по перу схиляється до проведення паралелей із новітніми блогівими нотатками, інформаційними колонками (А. Санченко) і навіть психологічним зепенінгом (П. Коробчук). Сприймається роман як глобальна переоцінка цінностей і сміхове прощання з ілюзіями, як “рятівний електрошок”, проводяться паралелі з пророцтвами Нострадамуса, віщунськими візіями М.В. Гоголя і М.С. Булгакова (Д. Дроздовський).

Сама авторка заявляє в інтерв'ю, що дуже довго не могла зважитись на публікацію роману, побоюючись “пошкодити своїй державі”. Ще з часу оприлюднення лекції “Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала” читачам Ліни Костенко відомо, що вона – не прихильниця надто вільного поведження зі Словом. Бо Слово здатне творити позитивну чи негативну програму і “прирікати” дійсність на її здійснення. Тим більше, що в інтерв'ю письменниця зізнається: в уста одного з героїв вона вклала чимало своїх думок – і далеко не райдужних у сенсі створення позитивної вербальної програми – котрими формулює власне бачення сучасного українського життя, як от: “Розумово відстала нація, – каже Лев, інвертований на пустелю. – Дозволяє сидіти в себе на голові. Значить, кращої долі й не заслуговує” [1, 208].

Ключ до визначення жанру роману, за загальним визнанням критиків, експериментального й новаторського, – у самій книжці. І то не лише алюзія на твори Гоголя, до яких відсилає нас назва твору, а згодом щедро цитуються дружиною головного героя та ним самим. Наратор у творі кілька разів намагається самоозначитись, прояснити смисл і стиль своїх нотаток: “А й справді, чому я все це записую? Теж мені літописець Нестор. / Батько каже, що це в мене від діда, теж любив писати. <...> Оця спадкова цікавість до світу у мене в генах сидить” (310). Лев, інвертований на пустелю, пропонує своє визначення: “Некомфортне читиво, навряд чи хто надрукує. Якийсь глобальний роман чи що” [1, 311]. А от міркування героя в іншому місці: “Цікаво, чи хтось на світі веде діаріуш людства? Не свій особистий щоденник, не мемуари і спогади,

не історію держав і народів, а саме діяриуш, запис дій і подій, компендіум фактів, щоб хоч щось збереглося в пам'яті, що діялося на цій планеті” [1, 245].

Роман Ліни Костенко, здається, і є відповіддю на це риторичне запитання про “діяриуш людства”. Бо при всьому новаторстві блогівих нотаток та інформаційних колонок – формою вони нагадують давні хроніки і діарії. Надто ж діарії. Твори цього жанру мали писатися “коротко і ясно” і, як зазначає В. Шевчук, розглядаючи діяриуш одного з давніх українських авторів XVIII ст., “записувати події треба моторно і з бажанням, при цьому не забуваючи й “матір-мистецтво” з увічливістю – визначення вельми характерне, бо натякає увіч, що матеріал має бути розташований не стихійно, абияк, а за певними мистецькими законами, що можна зрозуміти лише в один спосіб: події й факти проходять певним чином через “я” літописця, притому так групуються і записуються, щоб створювати картину тогочасного урядового життя. Отже, в діяриуші мусить бути наявний, як ми тепер кажемо, інтелектуальний стрижень” (Муза роксоланська. – Т. 2, с. 451). Попри всі закиди в публіцистичності й механічному записуванні фактів, безладному хаотизмі викладу й безсюжетності, варто наголосити: “інтелектуальний стрижень” у творі є – їх навіть кілька. Це своєрідні смислові осі, на котрі намотується цілісний зміст роману. “Коли факти розкидані у свідомості, то це лише факти. А коли їх звести до купи, це вже система” [1, 240], – переконує оповідач. Система ця вибудовується химерно й багатомірно: зіставляються числа й дати, події минулого й сучасного, реальні історичні й вигадані літературні факти, порівнюються реальні люди та герої міфів і художньої літератури, за сучасністю скрізь незримою тінню стоять події минулого. Герої книжки – не лише люди, а й природні стихії, планети, країни й міста, соціальні і природні явища. Десь ці факти складаються в певні повторювані структури-малюнки калейдоскопа, а десь плинно течуть струнким упорядкованим струменем, як пісок у клепсидрі.

Дещо незвичною в контексті романного жанру виглядає особиста сюжетна лінія про життя головного героя протягом 4 років – бо вона в цьому творі ані центральна, ані провідна – усього лиш одна зі смислових осей, котрі дозволяють авторці розказати про чимало прецікавих фактів і життєвих позицій. Головне у книжці – світ. Життя у планетарному й галактичному вимірі. “Але забудеться й це. Мозаїка світу мерехтить, сяє, обсипається. Із порохів, з диму, з темряви постає інша, омивається дощами й кров'ю, і знову проступає нова. Колись обсиплеться й наша мозаїка. Щодня хтось заходить у свій смертний тунель” [1, 202]. Ця властивість твору цілком відповідає естетиці барокко, де особиста доля постає лише краплинним мікрокосмом, організованим, проте, за вічними й універсальними законами макросвіту.

Родом із бароко, а то ще й, либонь, із середньовіччя, наскрізна в романі метафора світу як Книги. Причому ця глобальна світова Книга постає бароково стереоскопічною, жанрово мерехтливою і мінливою. У різні часи набуває вона рис детективу чи драми, біблійної оповіді або здійсненої Книги пророцтв, трагедії чи фарсу. “Взагалі наша дійсність – це колосальний детектив з елементами фантазмагорії” [1, 356], – постулює наратор. Або: “Люди дивляться серіали, трилери, детективи, все, що накрутив режисер і придумали сценаристи, переймаються долею вигаданих персонажів, а реальні події, реальні учасники цієї всієї всесвітньої драми хай щезають безслідно, не зачепивши свідомості?”

Бог з вами, люди. Все, до чого ми байдужі, байдуже до нас. Через те ми такі й смертельно самотні. Хтось же й наше страждання дивиться, як серіал” [1, 245]. Наратор часто апелює у своїй оповіді до образних і гротескових паралелей подій зі змальованими у творах Гоголя й Булгакова, актуалізує біблійну історію, пророцтва Нострадамуса. Помічаючи в інформаційному потоці сучасності певні закономірності, герой означає їх літературознавчими термінами: “от і вписалися в світовий контекст” – це про введення українського війська до Іраку;

бомбардування Багдаду в Міжнародний День Театру визначається “кривавим спектаклем”; історію з консьєржами в їхньому будинку називає епопеєю; підкреслює катастрофізм фіналів кожного року; деякі події подаються як рефрени: “Мабуть, існують якісь рефрени подій, суголосність у часі і в просторі” [1, 320], – через періодичну, як і в художньому тексті, повторюваність.

Книга як зафіксоване письмом знання постає в романі певним стабілізуючим чинником, і чи не єдиним, що створює можливості для подолання глобальної амнезії – особистої і світової. “У суспільства ретроградна амнезія. Воно уже все забуло. Воно навіть не робить зусиль пригадати. Через те з цим суспільством можна зробити все, що завгодно. Обікрасти його, принизити. Привласнити його власність” [1, 288]. Культурна й історична пам’ять – це єдине, що чинить людину опірною до фікцій і симулякрів постіндустріального і глобально обезличеного світу. Саме книга здатна подарувати цінне осяяння позазнаходження і власної окремішності від всезагального абсурду й маніпулювань свідомістю мас: “Гортаю енциклопедію. “Весь Ірак – це музей під відкритим небом”. “Ця земля – колиска кількох цивілізацій”. Долини Месопотамії. Ніневія. Ріки Тигр і Євфрат. Але ж дозвольте – Месопотамія, Межиріччя – та ж там жили перші люди після Потопу! Ріки Тигр і Євфрат – це ж ті ріки, які протікали в раю! Отже, це десь там росло Древо пізнання, з якого з’їла те яблуко Єва. Отже, це там Каїн убив Авеля. Отже, з тамтешньої глини Бог створив Адама! Отже, звідти родом все людство?!” [1, 277]. Так, актуалізуючи біблійну легенду про Вавилонську вежу, герой осягає неправдивість і маніпулятивність інформаційного окоманіювання щодо війни в Іраку та миротворчої місії в ній українських військ. І таке осяяння не поодинокі...

Саме Книга, писане Слово – дорівнюють людській тожсамості. Лише та людина, яка мовить, яка пише, пропонує світові своє Слово, яка має власний почерк – повною мірою може вважатися людською індивідуальністю. Перед нищенням індивідуальності та нівеляцією самобутності застерігає авторка: “Або хоча б оці мої Записки. Записки тому й Записки, що їх треба писати, записувати. Переписувати, правити. Гоголівський чиновник щоранку стругав двадцять три пера, щоб написати свої екстракти. А тут набрав, залив, переставив. Мишкою клікну, маркером пробіжусь. Готово. Я вже й забув, який у мене почерк. За мене пише комп’ютер – кирилицею, латинкою, яким завгодно шрифтом, болдом, курсивом, італіком – чітко, красиво, акуратно, але мій почерк розсипався, атрофувався, графологу тут уже нічого робити” [1, 266-267]. Утрата ідентичності – те, що найбільше болить головному героєві, й водночас – це діагноз епосі масової культури та всезагальної профанації величних ідеалів минулого: “Людської якості тепер вже не треба. Не треба совісті, гідності, не треба освіти. Це вже бренд. Потрібні гроші. Потрібен імідж і рейтинг” [1, 156]; “Якась комаха, допотопний метелик, міг зберегтися у бурштині. А людина ніде не збережеться. Нема того бурштину, в якому б вона збереглася навіки. І весь я, з усім моїм життям буду змитий прибором нових поколінь” [1, 270]. Ще страшнішим цей діагноз виглядає в умовах української дійсності: “У якому світі ми живемо? На ніч нам показують хорори й трилери, зранку ми входимо в світ реальних кошмарів, децибелі трагедій такі, що уже перестаєш їх чути. Нас привчають до кривавих видовищ, до пласких понять і печерних емоцій. Нас постійно тримають на подразниках, ми вже не здатні на потрясіння, інформація як з бранспойта, збиває з ніг – може, це так і задумано, щоб ми перестали бути людьми?!”; “Я ж не пройдисвіт і не маньяк, я не збираюся грабувати банк і найматися в кілери, я не ходжу до проституток і не напиваюся в барах, – чого ж мені нав’язують ці сюжети? Чому я мушу стежити за перипетіями долі злодія і наркомана, бандита і повії?

Зрештою, це моя приватна територія. Це мій дім, мій телевізор, мій життєвий простір. Це мої вікна, мої двері, в які я не пустив би ніяку погань. Чого ж ви

лізете через екран?!” [1, 286]. Культурний українець не має елементарного: “І ось моє українське ноу-хау. Я хочу жити у повноцінній країні, розмовляти повноцінною мовою і гарантувати це моїй дитині на майбутнє.

Все. Діх. Я сказав. Хто зі мною не згоден, хай звертається до психіатра” [1, 161].

Доречно вести мову про переплетення кількох різних дискурсів у романній тканині “Записок українського самашедшого”. У творі своєрідно протистоять дискурси конструктивні й деструктивні. Перші два – це особистий дискурс і дискурс політичного становлення України – розгортаються цілком у річищі європейського романного сюжету: є доля країни і є вписана в цей національний контекст особиста доля персонажа. І та, й інша не сягають вивершення, не сягають рівня історичної акції чи дії. Ці обидва сюжети ніяк не потрапляють стати “історією”. Та попри свою слабкість, непевність і невизначеність вони протистоять деструктивним дискурсам – катастрофізму й абсурдизму у глобальному й національно-політичному вимірах та дискурсом божевілля – у приватному. Художній час у романі чітко структурується на приблизно рівновеликі чотири розділи – періоди-роки після міленіуму: 2001, 2002, 2003, 2004. Чотири дискурсивні виміри, чотири роки знову ж відсилають до естетики бароко, до універсального образу квадрантеса, схрещення горизонтальних і вертикальних осей буття. І головний герой, і його країна приречені на ненастанний пошук виходу зі світового лабіринту. Ці квадрантеси, як особливо стабільна структура, стають переконливим позитивним пророцтвом у романі Ліни Костенко.

Хоча, на перший погляд, панівними видаються такі деструктивні дискурси – що й винесено в назву твору. Ліна Костенко нагадує читачам про застереження відомого швейцарського психолога К.Г. Юнга: “Між іншим, Юнг ще коли попереджав, що світ висить на тонкій ниточці людської психіки. І що надалі не війни, не катаклізми, не техногенні катастрофи, а саме це перевантаження психіки, її невідворотний зрив криє у собі найбільшу небезпеку для людства” [1, 206]. У романі не бракує яскраво сюрреалістичних змалювань цілком реальних фактів масового божевілля, абсурдизму у вчинках і думках. Симулякри й фікції прагнуть опанувати свідомість героя. Чимало в романі образів окремих божевільних особистостей або людей, що перебувають на тій дуже хисткій межі поміж божевіллям та нормою: поява в Києві жінки, котра закликає всіх садити горіхи, бо форма їхніх плодів нагадує звивини людського мозку; образ хлопця-підлітка, котрий переконує перехожих у метро, що він син Горбачова, а йому в живіт умонтовано ретранслятор, за допомогою якого контролюють його батька; божеволіє колега дружини героя; тінейджер із поглядом “начез-космосу-і-ніяких-позивних”, котрий у навушниках слухає “звуки природи” й живе, занурившись у віртуальну країну на острові Косумель, бо там мешкає його віртуальна наречена; сестра головного героя – “кришнаїтка, у золотому й багряному, вся в дукатах, з черленим тамбурином у висмугленій руці, зі сріблінками в косах, і за плечима – туман. Вона вже не наша, це її вибір” [1, 181]; дружина героя поводить виразно неврастенічно; друг, котрий виїхав на тимчасову роботу до Каліфорнії, у відповідь на листи про політичні події в Україні розповідає про колібрі, які збирають квітковий нектар, про оленів, що об’їдають троянди, про зимові й літні перельоти метеликів; герой із дружиною мають “спільну галюцинацію на двох” під час прогулянки російського президента Хрещатиком; депутат купує собі ділянку на Місяці; виставка актуального мистецтва, яку відвідує подружжя, має назву “Клінічна антропологія”: “Експонувався альтернативний психоз, щоб подолати психоз справжній”. Триумф деструкції, апофеоз параноїдального мислення. Наче у художника в голові розірвалася бомба” [1, 207], – та безліч інших подібних прикладів. До таких абсурдистськи-деструктивних чинників віднесено у творі

рекламу: “Але вона міниться, мімікрує, шукає найулазливіших форм. Вона є співана і танцьована, інтонаційна й звуконаслідувальна. Її вже вплітають у двозначні натяки, карколомні трюки і античні сюжети. Олімпійські боги дудлять вітчизняне пиво. Махають крильцями гігієнічні прокладки. Пританцьовують пральні машини. Співає арію бутерброд” [1, 210]. Майстерно змальований стан початкового божевілья самого героя перед спробою суїциду: “Я думаю, дерева живі. То вони хитаються, то хапаються за голову, то хияють гриви, як коні. Вони єдині, з ким я можу розмовляти. Оце дивлюся у вікно і розмовляю” [1, 177]; “Одна табличка особливо привернула мою увагу: “Відділ реєстрації смерті”. Я подумав: “Зайду, зареєструюсь”. Але передумав: “Як же я зайду? Вони ж подумують, що я живий” [1, 179]. Гротескові картини трагічного і смішного переслідують героя з газет, з екрану телевізора, з інформаційних колонок інтернету. Люди панічно шукають утечі від дійсності, кожен знаходить якусь власну криївку, котра найбільш відповідає його професії чи психологічним якостям. Тому герой прив’язується своєю уявою до образу жителів Канарських островів, які замість говорити – пересвистуються. І мріє про втечу на ті далекі омріяні острови, де ніхто нікого ні про що не інформує, ні до чого не кличе й нічого не нав’язує: “Прощай, людство! До зустрічі в інших вимірах. Чекаю віртуального літака, як божевільний послів з Іспанії. Одна надія на той літак” [1, 186].

Писаний лаконічною, яскраво метафоричною, а подекуди й афористичною мовою твір передбачає багату емоційну гаму з боку реципієнта. Якщо довіряти логіці “заразності” хвороби, то назва книжки цілком себе виправдовує. Читати ту книгу – своєрідний мазохістський “кайф”, бо й мучишся, і облишити ту справу ніяк не можна: читач непомітно перетворюється на аналог “самашедшого” наратора, “підсадженого” на інформацію про світові події. Сторінки книжки Ліни Костенко здатні викликати напади шаленства, але й оговтують від багатьох ілюзій. Діапазон емоцій, котрі може викликати цей роман, – широкий: від безнадійного самотнього реготу, ладного перейти у плач, до світової туги під впливом сюрреалістично схоплених трагічних картин.

Світ і політики збожеволіли, глобальні катаклізми й тупі цинічні війни за перерозподіл ресурсів та влади здатні перевершити своїм страшним і цілком реальним гротеском образи, породжені фантазією генія чи збоченою уявою божевільного. Цим, вочевидь, мотивується пасивність “самашедшого” і його нехіть примикати до будь-яких політичних організацій чи акцій масового протесту: із цим світом марно боротися, кожна активна дія зробить із тебе співучасника масового божевілья, іще більш невільного. Що знову ж, асоціюється з бароковою настановою на втечу від світу, сформульованою авторами бароко, зокрема Г.С.Сковородою. Деструктивний вплив світу на людину – невпинний і невичерпний. Тому актуалізується ще одна сковородинська тема – пошук і пізнання себе: “У моєму випадку сказати Я – це вже велике досягнення. <...> От я й вискочив, як Пилип з конопель, у цій демократії, нездатний відчутти самоцінність свого Я. Так що для мене вимовити цей займенник – це буквально логопедична справа. Пересвистуватись не треба, коли можеш сказати – Я” [1, 181].

Роман Ліни Костенко певною мірою належить до контексту писаних на тему *verlorene Generation*. Книга ця, у багатьох моментах документалістськи точна і хронікальна, розворушила багато за давних і новоявлених проблем, котрі зачіпають за живе кожну мислячу чи й просто небайдужу людину – свідка та учасника політичного становлення України після проголошення незалежності. Тим більше, що проблеми ті наскрізь пронизують кожне наше актуальне індивідуальне життя. Із “помаранчевою революцією” наприкінці роману вийшло, з одного боку, якимось дискомфортом, проте це не справляє враження “невчасності” написаного Ліною Костенко роману. У заключних узагальненнях героя читаємо недовіру до того, що відбувається, про маятниковість у розвитку

історичних подій, про наступне згортання помаранчевої революції. Зрештою, ми всі тепер живемо *після* тієї “історії”. І з реального життя в деталях знаємо, що означає той образ маятника. Тому перемога конструктиву й настанови на дію у фіналі твору начебто не дарують упевненої віри в оптимістичний розвиток подальших подій як у пророцтво. Та все ж, як оптимістично запевняє “самашедший” Ліни Костенко: того, що відбулося на Майдані, неможливо згорнути, бо “це вже Історія. Не з бромом, а з помаранчем. /Сторінку можна видерти. Історію – ні” (414). І цю “Історію” важливо згадати тепер, коли маятник історії схитнувся у протилежний бік. Цьому “самашедшому” варто вірити, зрештою, його життєва стратегія – типова: він – людина, котра тримає лінію оборони, котра сумлінно оберігає кордони своєї культурної території і не піддається нівеляції та мімікрії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Костенко Ліна. Записки українського самашедшого. – К.: “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2011. – 416 с.

Отримано 3 лютого 2011 р.

м. Житомир



Олена Маланій

УДК 821.161.2-1.09

КЛЮЧІ ЛЮБОВІ, АБО ВІЧНЕ ЖІНОЧЕ “ЖДАННЯ”

Здійснено поетикальний аналіз віршів волинської авторки Галини Яструбецької “Меморіогліфіка (Різьблення по пам’яті)” (Луцьк, 2009), занурених у глибини пам’яті, прапам’яті та підсвідомості.

Ключові слова: меморіогліфіка, прапам’ять, часопростір Вічності.

Olena Malaniy. The clues of love or Eternal waiting of a woman

The paper offers a poetological analysis of “Memorioglifika (Memory Carving)” (Lutsk 2009), a book of verse written by a Volhynian woman writer Halyna Yastrubetska. The author concentrates upon the poetic expression memory, fore memory, and subconsciousness.

Key words: fore memory, the chronotopos of eternity.

У сучасному літературному меню прискіпливий читач-гурман навряд чи відшукає таку екзотично-поетичну “страву”, як “Меморіогліфіка”. Вона така ж незвична, як свого часу були драматична поема чи роман у віршах.

Дебютна поетична збірка волинської авторки Галини Яструбецької – шість циклів книжки “Меморіогліфіка (Різьблення по пам’яті)” (Луцьк: “Твердиння”, 2009) – новаторська саме за своїм оригінальним авторським визначенням жанру – *поетична меморіогліфіка (різьблення на пам’яті)*. Оце, на перший погляд, чудернацьке сплетіння емоцій-снів-думок-чуттєвості вдалося, хоч як дивно, уловити Є. Барану, авторові передмови (“Євангеліє серця”) до названої збірки.

Мотиви, образи, манера викладу думок подекуди перегукуються то із поезію Антонича, то Барки, то Стуса. Але все-таки це абсолютно авторське, особисте й особистісне сприйняття світу із власним досвідом і спостереженнями, образами, асоціаціями.

Поезія “Меморіогліфіка” – напрочуд ніжне, прозоре мереживо, сплетене жіночою рукою, натхнене жіночою енергетикою, переповнене не до кінця зреалізованою ще любов’ю (“Я хочу у Любов...”), бажанням кохати й бути коханою, осяяне дивовижним світлом, проміння якого сягають небес. Це поезія не проста: її читач-співрозмовник повинен мати певний життєвий досвід, бути цілісною,