

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ (романи Євгенії Кононенко)

“Культурна доцільність” функціонування маргінальних (з погляду історико-літературного канону) жанрів, здається, давно не викликає сумнівів. Органічні взаємозв'язки та взаємовпливи “високої” й “низької” літературної продукції були переконливо продемонстровані ще російськими формалістами. Проте в межах модерністської (й модерністськи орієнтованої) естетичної парадигми ієрархія — й навіть опозиція — “елітарних” (рецептивно й креативно привілейованих) і “егалітарних”, масових, загальнодоступних художніх структур позначається на сприйнятті й тлумаченні відповідних жанрових моделей та виробленні концептуальних інтерпретаційних підходів. У контексті тоталітарної, колоніальної й антиколоніальної, загалом позамистецьки заангажованої літературно-рецептивної свідомості стійкі ідеологічні домінанти останньої значною мірою ускладнюють науково прийнятне потрактування тих мистецьких феноменів, котрі назагал дружно зараховуються дослідниками до сфери белетристики чи навіть “паралітератури”.

Натомість постмодерна свідомість висуває імператив подолання опозиції “центральної”, провідних і маргінальних, “периферійних” явищ літературного процесу, потребу його аналітичного структурування за принципами, які виключають беззастережне домінування “високих” літературних еталонів. Серйозна дослідницька позиція передбачає залучення в орбіту наукового розгляду явищ масової літератури, еталоном функціонування яких у рецептивній свідомості є продукування бестселерів — на відміну від елітарного тяжіння до досягнення рівня шедеврів.

Потрактування явищ масової літератури балансує між двома полярними ціннісними настановами. Песимістична оцінка вбачає у бестселерній книжковій продукції потужний сугестивний засіб, який привчає читача до безпроблемного “впізнання відомого”, трактує її як засіб консервування примітивних смаків та індивідуально не відрефлектованих, не проблематизованих і не рафінованих почувань, як спосіб зведення рецептивного акту до мінімуму зусиль, до пасивного читацького споживання. У такій рецептивній системі література перетворюється на афективний засіб маніпуляції масовою свідомістю через тиражування структурних і знакових текстових засобів, здатних стимулювати в читача психічний стан гравця, азартного вболівальника чи медіума текстових емоційних імпульсів. Оптимістична настанова, з правомірністю існування якої погоджується автор пропонованої статті, поціновує в бестселері здатність актуалізувати й естетично трансформувати життєвий досвід читача, досягати синтезу повсякденних комунікативних потреб публіки й культурних засобів їх задоволення, здатність моделювати в прозовому жанрі актуальну екзистенційну й психологічну ситуацію. Водночас бестселер живить надії на розширення “горизонту очікування” пересічного читача, оскільки подекуди здатен стимулювати зацікавлену увагу рафінованого естета, спроможного відповідний горизонт прокреслити. Вочевидь, цікавим матеріалом для літературно-критичної студії є белетристичні твори як засіб формування епічного топосу “нашого часу” (посилаємось на відоме гегелівське визначення роману), як сугестивна знакова модель “актуального сьогодення” і, зрештою, як форма культурного синтезу мистецької й прагматичної візії життя.

В сучасному українському письменстві бестселер може стати перспективним різновидом “літератури швидкого реагування” на нові соціокультурні реалії. Ця проза залучає пересічного читача в україномовний книжковий простір, формує

його вподобання, розвиває аналітичні рецептивні здібності й “смак до письма” шляхом вироблення стійкого “задоволення від тексту” (за термінологією Р.Барта), причому цей текст мінімально дистанційований від актуального історичного хронотопу.

Романи Євгенії Кононенко “Імітація” і “Зрада” цілком відповідають вимогам “актуальної літератури” для незаангажованого інтелігентного читача, зацікавленого в приступному й мистецьки обробленому “знімку” своєї доби й власного проблемного поля людських зв'язків, інтересів, переживань і психологічних настанов. Перший із названих творів пропонує версію соціально заангажованого, “громадсько-звинувачувального” детективу (хоча й позбавленого суто публіцистичної патетики). Другий твір — зразок детективу приватно-психологічного. Аналіз текстуального простору романів дозволяє виявити особливості їхньої мистецької побудови, засадничі й по-своєму показові риси та значущі складники індивідуальної літературної політики й відповідної жанрової моделі.

“Імітація” пропонує читачеві впізнавану картину існування наших сучасників, в якій демаскуються сугестивні стереотипи соціальної рецепції постколоніальних і посттоталітарних цінностей. На відміну од постмодерністської гри з симулякрами й означниками, логіка сюжетного розвитку “Імітації” постулює утвердження авторської волі до оприявлення достотного сенсу зображених подій і ситуацій. Детективна фабула, пов'язана з образом Мар'яни Хрипович, звільняється від самодостатності інтелектуальної гри завдяки множині індивідуальних персонажних перспектив бачення, заснованих на тих чи тих ціннісних орієнтирах. Сюжет стає практикою поліцентричних означень, децентрувань офіційного іміджу героїні й тієї соціальної структури, яку вона підтримувала.

Автентичне мовомислення Мар'яни, яким відкривається роман, фіксує амбівалентну структуру переживання: пошук достотності як формалізованої витонченості сублімованих і ритуалізованих вимірів людського існування, чи не діаметрально протилежних за своїм ціннісним навантаженням (споживання їжі й мистецька творчість примхливо поєднані в спонтанному й розбурханому плінні свідомості). Показовим є й одночасне ідіосинкразійне, викликане елітарними психологічними, настановами несприйняття, відторгнення не охопленої такою витонченою сублімацією непривабливої фактичності людського буття, його наявних соціальних форм. Мар'янина реакція може бути прочитана зацікавленим сприймачем на двох рівнях: як ідеальна етична вимога (щоправда, спричинена невідомим, але, ймовірно, сильним і вагомим подразником) і як знак елементарного побутового роздратування. Така недомовленість, відсутність всероз'яснювального авторського коментаря стимулює читачку активність у відреставруванні подальшого функціонування образу. Розгортання сюжету постає як ретроспективна історія амбівалентного дистанціювання героїні від усталених форм повсякденної комунікації й закоріненості у світі типових родових зв'язків. Апологію такої закоріненості проголошує “плебей” Олександр Чеканчук. “Але Мар'яна Хрипович прийшла в цей світ, щоб ламати традиції й ритуали, хіба ти цього не знав? А може, я ще повинна стати на горді у твоїх батьків копати картоплю?”¹. Ця ситуація може сприйматися як комічне нав'язування комунікативного розриву, за яким проглядає комплекс особистої незреалізованості. Ймовірно, ця незреалізованість трансформується в трагікомічну еротику й естетику побуту, сприймається як знак вигасання пасіонарної енергії й сублімативних здібностей щодо власних екзистенційних потреб: “В тому супер'європомешканні [...] Мар'яна рішуче ліквідувала кухню як елемент радянської жлобської субкультури” (36); “Типова ментальність Сапернослобідської графині: купувати квартиру — на Хрещатику! — коментувала вибір Мар'яни Лариса Лавриненко. — Справжня київська

¹ Кононенко Є. Імітація. — Л., 2001. — С. 30. Посилаючись далі на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

інтелігентка [...] придбала би хату на Ярославовім Валу або на Львівській площі!" (40). Натомість справжній естетизм, прихильницею якого вважає себе Мар'яна, прагне не до декоративного оформлення індивідуального хронотопу, а до сублімації наявного буття, і цю сублімовану рецепцію суцього Мар'яна консервує у вигляді приватної напівмузейної колекції: "— Чому мама купувала тільки такі картини, де зображено людей із суспільних низів?" (84) — дивується вихований на західних стандартах раціонального споживання Юрій-Джордж Молданський — [...] Чому всі картини в її вітальні мають настрої черевиків Ван-Гога?" (35). В контексті подібного здивування типові елементи бульварного детективу й багаторазово відтвореного "роману кар'єри" набувають глибшого значення, стимулюють деконструктивне прочитання жанрових моделей ширвжиткової літератури.

Психологічна семантика образу героїні нарощується в чужих актах оповіді-сприймання. Так, у маргінальному викладі — спогаді Олександра Риженка творча активність Мар'яни постає як практика, котра уможлиблює полівалентне прочитання: згадка про "божевільні" розмови на пагорбах — джерело наукового натхнення пані Хрипович — може бути зінтерпретована як здатність героїні до виняткової сублімації досвіду повсякденного спілкування, як форма споживання чужого мислення чи навіть неперебірливе відтворення шаблонів богомного, загалом середньостатистичного інтелектуального дискурсу. Така недомовленість (чи, навпаки, значуща обмовка) стимулює інтерес читача до автентичного значення Мар'яниних вчинків, пошук відповіді на питання: "Чи має сенс це життя?"

Сюжетній деконструкції підлягають і ті соціалізовані форми активності героїні, які витворюють її престижний імідж через множини індивідуальних означників. Деконструкція започатковується як децентрування — розщеплення офіційно санкціонованих дискурсів індивідуальним мовленням. Некролог, який має засвідчити соціокультурно значущий статус померлої, профанується екзистенційним мовленням — маргінальним, не об'єктивованим у письмі коментарем укладача. Акцентована Риженком шаблонність, комплітаивність посмертно-нагадувального дискурсу має паралелі в постмодерністських постулатах інтертекстуальних залежностей означувальних практик, в ідеї смерті автора, знімаючи з виробника відповідальність за етичний і онтологічний сенс висловлювання. Показовим є бажання Риженка анонімно авторизувати некролог як витвір "групи товаришів". Стандартне компонування заступає укладачеві індивідуальну працю — як мовну, так і психологічну — з осмислення чужого екзистенційного досвіду.

Натомість в інтимізованому жіночому тексті — посмертній згадці Лариси Лавриненко про загиблу подругу — елементи неоромантичної утопії, включаючись у постколоніальний, постмодерний контекст, перетворюються на симулякр культуротворчої енергії, іронічний топос масової сугестії, масмедійної соціальної об'єктивації й адаптації вартостей, відкритих попередньою високою культурою й поставлених поза критичним сприйняттям як джерело захвату: "Талант є надбанням нації, так само, як корисні копалини є надбанням держави [...] Нація повинна берегти свої таланти. [...] Тільки зусилля одиниць рятують їх від загибелі... Мистецтво спроможне примирити нас із неминучим зникненням у тій темній безодні, з якої ми на коротку мить перейшли в цей світ. [...] Якщо людство навчиться шанувати талант як своє найбільше надбання — [...] тоді все буде добре. [...] Людина, зрештою, здатна виходити за межі повсякденного існування в граничне буття, сприймаючи чийсь творчість. Усі повинні шанувати чужий талант, підтримуючи нелегке існування обдарованої людини" (51—52). Набір напучувальних і максималістських тез у контексті наперед заданого ракурсу бачення ("Про мертвих — або добре, або нічого") перетворюється на банальну дидактичну риторичку, яка не говорить майже нічого присутнього про її апологета, а радше

стимулює авторську й читацьку іронію, дистанціювання від соціально-прагматичного узусу пошани. В цілому ж контекстуальне поєднання офіційно санкціонованих текстів і коментарів Олександра Риженка й Лариси Лавриненко виявляє свою симулятивну природу.

Поза критичним сприйняттям, поза перевіркою екзистенційним досвідом мають бути поставлені епатажні заяви Мар'яни про "відсутність любові". Цілком модерне, ледь не гендерне обґрунтування цих поглядів має в романі вагу не стільки інтелектуального пошуку, розумових та екзистенційних зусиль мовця, скільки сугестивного знаряддя масової культури. Остання представлена тут засобами масової інформації як джерелом невибагливої розваги, стимулом розумової квазіактивності — побутових розмов про почуте.

У детективній фабулі послідовно профанується естетизм як домінанта особистості Мар'яни Хрипович. Найпомітнішими знаками схилення перед прекрасним стають коштовності — невід'ємні складники респектабельного іміджу відомої інтелектуалки й громадської діячки. Сюжетні ретроспекції демаскують елітарний шарм як продукт злочинів, як знаки амбівалентної природи людських (в даному разі чоловічих) пристрастей. Зафіксовані в спогадах двох Олександрів — Риженка й Чеканчука — кримінальні історії привласнення сережок й обручки розчакловують симулякр самовдоволеного й безтурботного естетичного гедонізму.

Сюжетний простір роману, моделюючи хронотоп посттоталітарного й неоколоніального суспільства, деконструює витворені сучасною добою дискурсивні стереотипи, пристосовуючи авторську активність до вимог бестселера, масової літератури. Відповідно до сподівань пересічного читача та здорового глузду — основного інтелектуального фільтратора його естетичного, розумового, політичного досвіду — переосмислюються невід'ємні складники постмодерного й постіндустріального суспільства. Так, інтелектуальна свобода демократичного режиму, легалізація ширших професійних і ділових контактів у конкретних умовах української дійсності обертаються витворенням транснаціональних структур, які під виглядом практичного утвердження засадничих дискурсивних схем і наративів громадянського суспільства маскують фактичне руйнування структур та інституцій цього суспільства в Україні, перетворюючись на форму соціальної адаптації маргіналів, далеко не бездоганну з етичного погляду. Так, робота в благодійному фонді інтелектуалів Мар'яни Хрипович і Лариси Лавриненко, геолога Олександра Чеканчука у контексті романного історичного хронотопу прочитується як алюзія на соціальну незахищеність відповідних професійних груп, агонію позірно добре впорядкованої соціальної структури (з питомих ніш якої випадають, очевидно, цілі прошарки) та, в глибшій іронічній перспективі — вказує на інтелектуальну вичерпаність, непродуктивність пострадянських науковців-гуманітаріїв. Спільнота безкорисливих подвижників-добротворців виявляється оазою цивілізованого світу в спустошеному позачасі перманентного "державотворення", об'єктом запеклих змагань професійно й метафізично безпритульних осіб. Про духовну спустошеність свідчить і згадка про закордонні викладацькі відрядження Мар'яни. Російська проблематика її університетських викладів дещо прямолінійно натякає на тотальне панування імперського дискурсу включно зі сферою попиту й пропозиції. На стійкі запити освітнього ринку (чергової підтекстової метафори, сповненої викривального змісту) бездоганно, коштом власної інтелектуальної самості реагує Мар'яна Хрипович, віддаючи тим належне привабливій величчю колишньої метрополії. Образ безробітної перекладачки Галі стає структурною опозицією до образу Мар'яни й ідеальним втіленням схарактеризованого Е.Фроммом "ринкового характеру": "Мета ринкового характеру — цілковита адаптація до тих умов, за яких ти потрібен, за яких на тебе є попит за всіх обставин, які складаються на ринку особистостей. Люди з

ринковим характером [...] не мають навіть власного “я”, на яке вони могли б опертися, оскільки їхнє “я” постійно змінюється відповідно до принципу “я такий, який вам потрібен”². Орієнтація персонажів на чужі ціннісні критерії, чужий владний дискурс прочитується в іронічному авторському переосмисленні засадничої екзистенціалістської категорії автентичності — уведенні до повсякденного слововжитку українських фондів працівників англійської антитези *genuine* — *imitated* (“справжнє — підробне”). Проте епатажні вчинки й висловлювання Мар’яни зраджують можливість їх багатозначного, часом протилежного культурного прочитання. Означення любові як “єдиної радості соціально незахищених верств населення” й “хвороби недорозвинених суспільств” (100) відкриває змогу інтерпретації кохання як єдино достотної — попри всілякі негаразди — духовної сув’язі людини зі світом, зв’язку, котрий утверджується через екзистенціал терпіння як покладання власної заангажованості існуванням іншого, як антитеза до влади десакралізованого, занечищеного буття. Така показова недовомленість, можливість прочитання множини означень за позірно моносемантичним твердженням свідчить про приховані художньо-рецептивні виміри тексту.

У сюжеті роману простежується послідовна стратегія породження “негативного” смислу зображених подій. На наративному рівні проблематизується й демаскується риторика, яка прагне утвердити в суспільній свідомості вагу індивідуальної елітарної самопошвяти. В художньому часопросторі нібито засадничий для героїв і читачів топос громадянського суспільства звужується до розмірів рятівного острівця, текстова присутність і сюжетна активність якого натякає на цілковито протилежну ціннісну семантику фабульного “тла” — українського контексту фахово-ділових маніпуляцій, а отже — й на фактичну боротьбу двох культурних світів, на конфлікт позірно взаємоузгоджених текстових актантів. Ця боротьба переноситься поінформованим читачем зі сфери композиційних побудов чужого тексту у простір власної соціально-функціональної та індивідуально-психологічної свідомості.

Наступним — сюжетно-моделювальним складником авторської стратегії стає демаскування розрахованого на посполитий здоровий глузд сугестивного стереотипу “добročинності”, представленого в романі діяльністю міжнародного допомогового фонду.

Іронічне авторське зображення спершу просто обіграє в різних мовленнєвих ціннісних контекстах зміст подій, дотичних до роботи благодійників-функціонерів. Дитячий талант поймається в професійному слензі як “конвертований товар” (11), а жалоба за передчасно згаслим життям перетворюється на видовищний симулякр із вихолощеним екзистенційним змістом, на типову “ф’юнєральну акцію” (7), зміст якої чи не безпомилково (хай і єретично) відчитується злидненими тубільцями: “...І всі місцеві жителі були щиро вдячні маленькому покійникові, бо всі наїлися і взяли з собою харчів додому” (18). Ця похмура “фізіологічна” реінтерпретація події викликає в етногенетичній пам’яті українського читача асоціативні згадки про західну допомогу під час державно санкціонованих голодоморів більшовицької доби й спонукає до “єретичних” оцінок описаного в романі соціально-політичного режиму як винуватця національного геноциду. Дещо прямолінійно соціально-історичні й екзистенційні реалії означені в назвах провінційних сіл: “Дружбонародівка” вказує на нездоланність фатальної радянської спадщини, “Жахів” і “Новожахів” асоціюються з переживанням пострадянських соціально-економічних потрясінь.

Діяльність міжнародного фонду з розвитком романної дії виявляється найвитонченішою формою того ж таки геноциду — на цей раз духовного — й культурного імперіалізму, що розвінчує глобалістські ілюзії. Підтримка

² Фромм Э. *Иметь или Быть?* // Психоанализ и религия; Искусство любить; Иметь или Быть? // К., 1998. — С. 325.

обдарованих дітей виявляється замаскованим паразитуванням транснаціональних корпорацій на маргінальній творчості, пограбуванням національного культурного надбання через його приватне привласнення в провідних державах світу. Ідеологічно значущим виявляється структурний компонент, який нагадує жанрові моделі радянського “виробничого роману” — конфлікт Чеканчука й Мар’яни з приводу підтримки дитячих мистецьких закладів, який виявляє протистояння, так би мовити, індивідуально зорієнтованої й соціально заангажованої позицій. Оголена публіцистичність і навіть структурна надмірність, недоречність цієї згадки стає текстовим заміником для означення соціального хаосу і фактичної “сторонності” персонажів, імітативності їхніх добротворчих зусиль, котрі, по суті, вичерпуються “оптимістичною” й наскрізь іронічною розв’язкою фабули — “налагодженням контактів з національною бізнесовою елітою” (185). Ця розв’язка остаточно перетворює колишніх діячів у сфері виробництва й культури на пересічних майстрів сугестивного й прагматично ефективного спілкування, посередників у чужій грі.

Водночас із демаскуванням гуманістичної й культуротворчої риторики в романі постулюється неабияка вага соціально орієнтованих “знаків присутності” людини чи її справи. Біст — голова української філії міжнародного фонду, з одного боку, і провінційний бізнесмен Кубов, з другого, прагнуть опанувати не тільки й не стільки сферу суспільних зв’язків, як віртуальний простір інформаційного впливу — чи то у вигляді звільнення від небажаних комп’ютерних файлів, чи то через утвердження понадчасового іміджу власної особи.

Пошук істини в романі хоча й складає основу детективної фабули, проте має відмінне змістове навантаження. В детективі інтелектуальне начало пов’язане з ігровим чинником художньої структури — з випробуванням інтерпретаційних можливостей різних пояснювальних схем, розвиток і зміна яких складають основу “задоволення від тексту”. В “Імітації” ж пошук істини сповнений етичного пафосу: розкриття кримінальної загадки, яке свідчить про нездоланність безглузлого агресивного начала в людині, про свідомий комунікативний розрив “еліти” й “бидла”, який обертається трагедією, покликаною стимулювати катарсис свідомості персонажів і читачів, спрямувати розумові зусилля індивіда на критичне осмислення соціальних умов і повсякденної поведінки. Легкотравний детектив обертається апеляцією до засадничих соціально-етичних цінностей.

Якщо сенсом художньої побудови “Імітації” є деконструкція публічного буття людини, то провідна інтенція “Зради”, на нашу думку, — прилучення читача до демаскування сфери приватного життя, опрацювання гендерного конфлікту чи, радше, кількох взаємопов’язаних конфліктів. Образ загиблої героїні — Вероніки Стебелько — має втілювати зразок соціальної самореалізації особи, цілком прийнятний і бажаний у сюжетно змодельованому часопросторі. Означення “цілком прийнятний” вживаємо як альтернативу до спровокованого, знеціненого в сучасній мистецькій і масовій читацькій свідомості поняття ідеалу. Натомість ціннісні позиції інших персонажів, пов’язаних сюжетною дією з образом Вероніки, постають як поле драматичних протистоянь певного себе індивідуального існування й сторонньої оцінки, котра проектує індивідуально заангажовану соціальну чи психологічну сюжетну лінію в царину тверезих рефлексій. Останні оприявнюють амбівалентність персонажних позицій. Демаскування психологічної постави персонажа в рамках детективної фабули — це, на нашу думку, тематична демінанта “Зради”, ключ до осягнення художності цього роману. Іншим ключем є викличний епіграф із Оксани Самари: “Що зрада є? Усе на світі зрада...”. Екзистенційне прочитання дозволяє побачити чи не всю множину сюжетних кроків і вчинків персонажів як вияв розриву людини з попередніми визначеннями її буття: зрадою виявляється і втеча Вероніки з батьківського дому, і Дмитрове зречення наукової

кар'єри, й романні злочини як зрада етичних норм та кривих зв'язків. Отже, епіграф постулює наскрізний драматизм людського буття.

Драматичною виявляється постать Дмитра Стебелька. Його позиція оприявнюється в сюжеті як традиційна патріархальна версія родинних стосунків, спроектованих у своєму функціонуванні на соціально-історичні й психологічні реалії радянської й пострадянської доби. Образ Дмитра втілює модель індивідуальної самопожертви в ім'я підтримки повноцінного існування родової структури – сім'ї – ціною “інволюції в побут”, не зреалізованого інтелектуального потенціалу. Забезпечення нормального буття інших – дружини й дочки – веде до утвердження соціально санкціонованого, наділеного своєрідною притягально-відштовхувальною силою образу андрогінної єдності, заснованої на гендерному стереотипі чоловічої свободи як компенсації (чи винагороди) за плідну життєво необхідну активність. За утвердженням чоловічих чеснот прозирає й далеко непривабливіша тенденція знеосіблення подружніх стосунків, а за нею й панування принципу гри гендерних масок, розмежування стосунків з Веронікою та зі співробітницями як таких, що виключають спільну ~~б~~асаду їхнього етичного потрактування. Драма особистої незреалізованості перспективного науковця Дмитра Стебелька – варіант активно опрацьовуваної в українському модернізмі дилеми “суспільство чи культура” або ж “природа чи культура” – обертається новітньою гендерно-психологічною проблемою – втратою чуйності до індивідуального проекту найближчої людини: “Вероніка і справді, було, щбетала йому про своїх гуртківців, а він, чесно кажучи, слухав не уважно, бо не вважав роботою те, за що платять дев'яносто гривень на місяць”³.

Екзистенційна трагедія Дмитра – загроза розчинення в соціальній ролі, нівелювання етичної свідомості під впливом звички. Його позиція підлягає в романі показовій – жіночій – реінтерпретації в розмові з коханкою Катериною Рачко, де спонтанна демонстрація грубої сили в складних стосунках з дружиною демаскується як вияв патерналістського підґрунтя гендерних взаємин. Ненастанна, майже самозасліплена турбота батька родини виявляється свідченням закоріненого в свідомості принципу посідання чоловіком особи жінки-дружини, дочки, принципу найвищої й майже не обмеженої влади: “Вона (Вероніка. – О.Б.) з тих, кого охороняють! А я з тих, хто охороняє!” (51).

Принцип посідання, свободи й відповідальності за доручене дозволяє виправдати й амбівалентну природу подружніх зрад Стебелька. Вчинок, гідний етичного осуду, виявляється засобом очищення від руйнівної енергії, посилення “конструктивного” родинного потенціалу чоловіка: “Тих жінок він і кусав, і жмакав, щоб уночі вдома бути ніжним з Веронікою [...] Катерині подобався дикий брутальний стиль, а він виливав із тою жінкою всю свою лють на нездарне життя, де насправді нічого не збулось” (31). Цій “природній” (у прямому й переносному сенсі) компенсації психічних травм у романі протистоїть “культурна” версія душевного очищення, втілена жінками – Наталією Никонівною, Веронікою, Катериною. Духовна сублимація життєвого досвіду, яка втілюється в професійній діяльності психоаналітика, соціолога й драматурга, на побутовому рівні виявляється в довірливій і одвертій психоаналітичній бесіді, очисного впливу якої зазнає й Дмитро, реалізуючи – аж по смерті Вероніки – свою притлумлену потребу спілкування й рефлексії.

Якщо Дмитро Стебелько презентує в романі варіант добровільно прийнятого “цивілізованого патріархату”, то Тетяна Маякіна втілює типово детективний стереотип вимушеного “злочинного матриархату”, в основі якого – ставлення матері до сина виключно як до об'єкта впливу й ненастанної турботи. Таке ставлення

³ Кононенко Є. Зрада. *Zrada made in Ukraine*. – А., 2002. – С. 47–48. Посилаючись далі на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

виключає діалог двох рівноправних особистостей на засадах спільних цінностей, які надають вищого сенсу людському існуванню: “Якщо я залишусь з тобою, то завжди буду тільки сином! Твоїм сином!” (151). Ціннісна спустошеність родинних стосунків Маякіної й Мурченків — своєрідна психологічна інтрига, внутрішньосюжетна таємниця, розкриття якої становить художню мету детективної фабули — постає всупереч етичному пафосові Тетяни, очевидно, цілком щирому й мотивованому: “Ти втрачав себе поряд з цією жінкою! Я більше не могла цього бачити! Ти писав для неї бездарні п’єски!.. Ти навіть вірші писав не зі свого, а з її голосу!” (150).

В дусі традицій масової літератури з її схематичним, одномірним психологічним малюнком Є.Кононенко акцентує фатальну й не подолану героїнею заплямованість її жіночої позиції гріхом свідомої зради й брехні. Сюжетна таємниця зруйнованої родини Мурченків є моральним переступом Тетяни, який вимагає каяття й спокути. З позицій християнської етичної доктрини “дружина не володіє над тілом своїм, але чоловік; так же само й чоловік не володіє над тілом своїм, але дружина” (1 Кор. 7:4). Озлоблюючись проти свекрухи, Тетяна порушує Божу заборону: “А Я вам кажу, що кожен, хто гнівається на брата свого, підпадає вже судові. А хто скаже не брата свого: “рака”, підпадає верховному судові, а хто скаже “дурний”, підпадає геєнні огненній” (Мт. 5:22). Вперта нерозкаяність жінки обтягується новим гріхом, а спричинений ним драматичний розвиток стосунків Тетяни й сина стає нагадуванням про суворе божественне одкровення: “Я ж прийшов “порізнити чоловіка з батьком його, дочку з її матір’ю, і невістку з свекрухою її”: “вороги чоловікові — домашні його!” (Мт. 10:35 — 36). Потреба апеляції до християнських цінностей прочитується в діалозі Стебелька й Наталі Никонівни як визнання глибинного й незнищеного авторитету Біблії для сучасної свідомості (навіть пересічної). Це уможливорює проектування біблійного тексту як інтерпретаційної матриці на фабульну тканину психологічних перипетій “Зради”.

До популярної й зрозумілої широкому читачеві теми “скандальних” родинних взаємин дотичні й розлогі відступи про “твір у творі” — п’єсу “Дорога зради”, поставлену Веронікою Стебелько. П’єса пропонує глядачеві модель гендерних стосунків, не очищених від власницьких інстинктів (за Е.Фроммом, заснованих на “принципі посідання”). Як зазначав філософ, “люди з настановою на посідання хочуть володіти тими людьми, яких вони люблять чи якими вони захоплюються. [...] Дуже рідко партнер обмежується задоволенням лише від спілкування з іншою людиною — кожному хочеться зберегти іншого для себе. Звідси й наше ревниве ставлення до тих, хто також хоче “посідати” нашого партнера”⁴. Таким принципом посідання керуються як Тетяна Маякіна, так і вигадана її сином стара жінка-мати. Тому сенс мистецької творчості в романі — проектування прозаїком (і, вочевидь, також і його персонажем) театральної дії назовні, до сумління глядача й читача, поза межі суто естетичної насолоди. Мета такої побудови вистави — викриття й подолання авторитарного підходу до своїх ближніх. Проте миттєвий “ефект” вистави — сварка Тетяни з сином з приводу занадто гострої розв’язки драми — виглядає дещо прямолінійним, узгодженим із відомим прислів’ям “На злодієві шапка горить” (у романі — на зрадниці й водночас на вбивці). Втім, поведінка Тетяни може бути прочитана і як опір пробудженій самості Євгена. Прикре самопочуття матері зумовлене тим, що ця самість пробуджена не нею й не заради неї. Можливість багатозначної інтерпретації епізоду, на нашу думку, є ознакою художньої майстерності цього композиційного кроку.

Показовим є той факт, що “елітарні”, “новітні” форми самоусвідомлення й самоствердження особистості інтерпретуються авторкою здебільшого іронічно — в зображенні молоді романної пари (Євгена Мурченка й Вікторії Стебелько).

⁴ Фромм Э. Цит. праця. — С. 294.

Псевдоінтелектуалізм Мурченка-молодшого іронічно сполучається авторкою з дискурсом розваги, насолоди, загалом запізненого інфантилізму й настанови на перманентний “відпочинок”, “дозвілля” без часових меж: “Перебуваючи в життєвому тупику, він завжди читав “Грамотологію” [...] То були сильнодіючі ліки від будь-яких життєвих ран [...]. Коли ставав неспроможним читати сам текст, розглядав гарне обличчя інтелектуала номер один на звороті книги. І поступово стає краще” (62). “Але сумніви “що я можу дати коханій жінці?” затьмарювали ті години високого щастя, заради яких тільки й варто жити на світі” (67).

Евдемонізм постає як така індивідуальна філософія, що веде до зради людиною самої себе. Альтернативою до неї стає драматичний шлях духовної ініціації. Пошук убивці й невідомого батька стає в романі знаком усвідомлення Євгеном своєї родової етичної сутності, моментом її становлення. Проте проблема застосування юнаком набутого досвіду залишається відкритою. Фінальне заповнення психоаналітиком своїх клієнтів у тому, що “сини подорослішають” (156) сприймається як елемент обов’язкової для “загальночитаного” роману сугестивної риторики, психологічного “хепі-енду” – чи не розпізнавальної ознаки “бестселерного” жанру, “книги для легкого й корисного читання”.

Воднораз показовим – і психологічно містким сюжетним елементом є посмертна “втеча” Вероніки зі світу її романних стосунків з родиною, чоловіком і коханим інтелектуалом Мурчиком у світ першої сердечної приязні – приятелювання з Вітькою (йдеться про прохання поховати її поряд із ним). Ці юнацькі стосунки стають символом інфантильної самореалізації, не обтяженої жорстоким досвідом соціалізованих гендерних стосунків, символом не здійснених, проте й не обманутих надій. Такий вибір сприймається як цілком мотивований вирок жінки своєму збайдужилому й досить банальному оточенню.

Промовистим знаком авторської позиції – досить складної й добре виваженої в контексті відстоюваних цінностей та їх психологічної трансформації персонажами – є й трактування образу “молодої і ранньої” дочки Вероніки – Вікторії. З емансипованою дівчиною в романі пов’язано не лише доброзичливо-іронічні, а й чи не найпохмуріші авторські інтонації. Доволі проблематичне передчасне “дозрівання” зумовлене однобічним сприйняттям чужого досвіду: “...Слова старої акторки падали на вдячний ґрунт” (57). “Наймодерніші” ідеї у свідомості Вікторії “перевертають” узвичаєні гендерні ролі й ніцшеанську, загалом патріархальну думку про жінку як консервативну істоту. В світі, де, на переконання досвідченої пані і з досвіду сімнадцятилітньої Вікторії, “руку допомоги в цьому житті тобі реально подадуть тільки жінки” (57), логічним – з погляду юнацької заангажованості – виглядає твердження про те, що “жінка вносить у гендерні стосунки прогресивний дискурс!” (123) на протигагу “архаїчним” чоловікам, втіленим в універсальному образі брутального діда, сполученому зі спогадом про батьківську, м’яко кажучи, некоректність як маніфестацію одвічної подружньої й родинної влади. Кульмінаційним пунктом зусиль, спрямованих на антипатріархальну розумову емансипацію, стають соціальні узагальнення власного життєвого й комунікативного досвіду, покликані додати авторитету амбітному мовцеві як апологету “прогресивного” (отже, вартого тотального захоочення) гендерного дискурсу: “...Владна мати, якої боїться дорослий син – це один із найстрашніших діагнозів українського суспільства! [...] В жінки, в якій росте син, поступово неодмінно активізується приспана архаїчна свідомість” (156). Проте іронічне зображення утопічного юнацького максималізму як життєствердної хвороби росту (чи симптому особистого психологічного становлення) виявляється в романі не засобом банального гумору, а складником інтелектуальної гри автора

з читачем. Нехитрі розумові вправи Вікторії виявляються прикриттям ледь не морального нігілізму у ставленні до біологічно, психологічно й соціально "безперспективного" діда-маргінала. Фінальне авторське пов'язування стереотипних виявів юнацької психології з надскладною проблемою етичної відповідальності за чуже життя є вказівкою на серйозну мистецьку проблему, на жаль, не розроблену авторкою з достатньою психологічною повнотою й сюжетною виснаженістю.

Моралізаторський елемент загалом відчутно представлений у "Зраді". Включені в розв'язку фабули повчання Віки, самоповчання Дмитра й оптимістичні запевнення Наталі Никонівни виглядають малопереконливими в контексті трагічних подій. Втім, така зумисно штучна заспокійлива риторика може бути знаком свідомої авторської іронії, виявом текстуальної настанови на "подолання моралістичного дискурсу", особливо відчутної в контексті невимушеного зізнання Вікторії у злочині, який практично неможливо довести.

В обох романах сюжет будується на основі типової риси детективного жанру – психологічних та ідеологічних сутичок довкола відсутньої людини. Проте, на відміну від пересічного детективу, основною метою й художньою стратегією дії стає не з'ясування кримінальної загадки, а композиційне нарощування в тексті тих елементів, які демонструють віднайдення етичного сенсу й етичного виміру людського співіснування, усвідомлення драми іншого (загиблих героїнь) як частини власного екзистенційного проекту. Відсутність, зникнення головного персонажа стає поштовхом до "компенсаторного" нагромадження в тексті множини екзистенційних значень: психологічних, гендерних, соціально-культурних, які дозволяють переінтерпретувати засновані на цих значеннях пояснювальні схеми й уявлення читача. Розв'язка романів має привести до зміни, збагачення чи навіть докорінного переосмислення вихідних ціннісних засад персонажів. Романи пропонують виключно "жіноче" (як за тематикою, так і за авторськими аксіологічними пріоритетами й навіть виховними завданнями) й свідомо "профанне" (розраховане на невибагливого читача й побудоване на "демократичній" жанровій моделі) прочитання актуальних проблем соціальної, інтелектуальної й гендерної заангажованості людини й відповідне мистецьке переобrazування дискурсивних схем та стереотипів поведінки. У контексті розвитку романних сюжетів присутні смислові акценти, вплетені в структуру детективної історії, сприймаються як спроба дати серйозний, багаторівневий твір для читача, принципово не зорієнтованого на високі мистецькі стандарти чи доволі скептично налаштованого щодо їх наявних і розтиражованих втілень. Це спроба прилучення публіки до серйознішої рецептивної роботи через моделювання досить складних проблем, водночас зрозумілих і близьких читачеві з огляду на повсякденний досвід – як мистецький (масова культура), так і позамистецький (реальні життєві стосунки й конфлікти). У контексті функціонування "літератури повсякденного читання", "літератури, яка потребує свого численного читача" (застосуємо ці означення як омоніми до обтяженого негативними оцінками терміна "масова література") така спроба, на нашу думку, виглядає досить успішною.

