

- <sup>31</sup> Там само. - С. 294.  
<sup>32</sup> Там само. - С. 299.  
<sup>33</sup> Там само. - С. 360.  
<sup>34</sup> Там само. - С. 319.  
<sup>35</sup> Там само. - С.376.  
<sup>36</sup> Там само. - С. 385.  
<sup>37</sup> Там само. - С. 385.  
<sup>38</sup> Белінський В.Г. Вибрані філософські твори. У 2-х томах. -Т. 1. -К., 1948. -С. 163.  
"Кобилянська О. Вибрані твори. - К., 1977. - С. 416.  
<sup>40</sup> Там само. - С. 417.  
<sup>41</sup> Там само.- С. 250.  
<sup>42</sup> Там само. - С. 430.  
<sup>43</sup> Там само. - С. 430.  
<sup>44</sup> Там само. - С. 439.  
<sup>45</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. в 8-ми томах. - Т.5. - М., 1984. - С. 224.  
<sup>46</sup> Стефаник В. Твори. - К., 1971. - С. 100.  
<sup>47</sup> Там само. - С. 100.

*Сергій ЯКОВЕНКО*

## НАЙМОЛОДША УКРАЇНСЬКА ЖІНОЧА ПРОЗА

Так звана "нова хвиля" української жіночої прози, що почала розвиватись із 90-х років минулого століття, представлена іменами О.Забужко, С.Йовенко, Г.Пагутяк, С.Майданської, І.Жиленко, Є.Кононенко, М.Матіос, О.Пахльовської, Н.Околітенко, М.Ломонос, Н.Тубальцевої та ін. Одним із провідних мотивів цієї літератури стала побудова образу нової жінки, проблема жіночої суб'єктивності у пострадянському просторі, що мало означати своєрідний альянс між західним фемінізмом та східним постколоніалізмом. Від часів "чоловічої" літератури ХІХ століття, в якій жіночі ролі замикались на образах покритки, наймички, повії, бурлачки, сварливої баби, "жіноча ідея" пройшла досить довгий шлях через ранній модернізм зламу століть (образ жінки-царівни або й просто "людини" у прозі О.Кобилянської чи "одержимої" інтелектуалки у Лесі Українки) та еміграційну українську літературу (Д.Гуменна). Жіноча проза початку ХХІ століття, особливо публіцистично активна, в чомусь продовжує ці соціально-феміністичні тенденції, але здебільше вже відходить від них, перемикаючи увагу із

соціальних на інші - метафізичні, екзистенційні чи просто антропологічні виміри буття. Для ілюстрації цієї різноманітності тем та поетики розглянемо повісті трьох письменниць із числа наймолодших - "Зелена Маргарита"<sup>1</sup> Світлани Пиркало, "Піщана ріка" Галини Логінової та "Літо Мілени" Софії Андрухович.

Література посттоталітарних часів засвідчує кризу фікції й традиційної сюжетності, за якими закріпилося амплу неправдивості, пропагандистської тенденції й утечі від дійсності у недосяжні фікційні світи. Читач, спраглий прямого діалогу з письменником, і письменник, радий нагоді вилучити свою особу з загрозливого своєю байдужістю до особистих доль історичного процесу, витворили спільно ту атмосферу інтимності, якою вже проймаються твори наших шістдесятників (як "Музей живого письменника" Володимира Дрозда). Світлана Пиркало поки що не бажає зараховувати себе до музейних експонатів: її колекцію самої себе спонтанно зібрано з чужих слів, зі снів, коктейлів, чернеток, головного й комп'ютерного болю, наркотичних видив... Героїня повісті, що під "псевдонімом" Марина Погрібна забирає голос як першоособовий оповідач, займається імітацією "збирання" себе з часточок прожитої дійсності, досягаючи при цьому протилежного, але, здається, бажаного ефекту - власної деконструкції. Перетворивши себе на артефакт, разом із тими елементами дійсності, в які їй вдалося себе вписати, Марина погралася з інтимністю й обернулася в Маргариту (тобто коктейль, *silva*, колаж), визнавши, що це її властиве, хоч і зненавиджене нею ім'я. Колаж складається з цитат: псевдоцитати, криптоцитати, автоцитати (всі вони в "Зеленій Маргариті" наявні) покликані створювати новий семантичний порядок, який визначається грою між серйозністю й пародією, оригінальністю й повторюванням, авторським правом і анонімністю, мистецтвом і дійсністю. У Пиркало колаж стає також чинником психології героїні: створивши навколо себе ореол цікавості, вона припрошує читача пізнати її - і тут же тікає, втілюється в різні ролі, змушує безпорадно шукати себе в дискурсивній *silv'i*, наперед знаючи, що навіть пошуки її самої себе приречені на провал.

Народження Маргарити, яке ми спостерігаємо на сторінках повісті, відбувається не лише тому, що героїня споживає занадто багато всіляких таблеток чи нюхає кокаїн. Демонтаж особистості має також символізувати кризу вираження, тобто традиційної манери донесення смислу до читача. Авторка показує, що дійсність - як та реальна дійсність, так і дійсність внутрішнього світу героя - знаходиться за непроглядним склом медіальної сфери, яким, мов покривалом Майї (а

Бодріяр назвав це *simulacrum*), закрито від нас усі речі світу й яке більше нагадує приховане дзеркало, що в ньому ми бачимо хіба лише своє відображення, наївно вважаючи, що маємо прямий доступ до предметів дійсності. Письменниця розкладає свою героїню (її ж руками) на ряд дискурсів, намагається сугерувати, що Марина складається з різноманітних стилів і способів мовлення, джерело яких назавжди загублене, - а тому це й знімає серйозність, відкриваючи поле для гри. Оцеї простір забавлянки в слова надає можливість переносити - на правах артефакту - етичні проблеми в естетичний вимір (тим самим якби позбавляючи їх серйозності), а модель особистості розклеїти на сторінках твору, ніби анархічні вирізки з рекламних оголошень, телевізійних програм, щоденникових записів, газетних і журнальних статей, анекдотів, кросвордів, повідомлень з інтернету та інших цитат і псевдоцитат із дійсності. Утворений таким чином інтелектуальний смітник здається бути єдиним гарантом цілісності тексту, а деконструкція - єдиним засобом інтеграції особистості.

Концепція героя, викладена в такий спосіб, завдяки усвідомленій ним неможливості наблизитися до себе в плані отождоження з яким-небудь усталеним (або стійким) образом чи стереотипом, тим не менше виглядає як така, що позбавлена відчуження і знаходить своє покликання в імітації самовираження і в провокативному демонтуванні побутової міфології. Єдиний момент, якого у творі бракує, але який, на мою глибоко суб'єктивну думку, тут запрошується, це екзистенціальний мотив, який надав би довірливій сповіді оповідача більшої глибини, проте, цілком можливо, що й літературності. Натомість у повісті чітко прокреслюється також своєрідний "позитивний" розвиток героїні, позитивний же підсумок якого збігається з кінцівкою твору, що, з огляду на фрагментарність і спонтанність твору, мусило б насторожувати.

Топоси "розвитку" падають у повісті неодноразово. Відразу зазначаю, що, запевне, це не є повість ініціації, і шукати ключа в проблемі незрілості, виростання, зеленості Маргарити тут не варто. Хоча на початку й сигналізується тема прищів, героїня поспішає відхреститися й протиставити себе прищуватості, і, хоча цей поспіх не тільки не позбавляє сумнівів, але й викликає підозру, - тим не менше. З огляду на цей мотив зловмисники могли б зарахувати твір до фізіологічної прози, і тут можна було б навіть провести певні паралелі з О.Забужко (хоча героїня "Зеленої Маргарити" навряд чи була б за це вдячна). Зі свого боку остерігаюся подібних різких визначень, незважаючи на те, що "забужко-подібні" сторінки в повісті таки є. У цьому зв'язку "Зелена Маргарита"

зраджує навіть наявність (гіпотетичну) такої незвичайної для такого типу творів композиційної фігури, як сюжет.

Авторка зачіпає у своїй повісті вельми дражливий для сучасної молоді мотив, який, віддаючи данину традиції, годилося б назвати американською мрією. Американська мрія була Марині життєвим дороговказом, незалежність і матеріальний достаток як взаємообумовлені характеристики визначали коло її зацікавлень: з першого курсу вона більше думає про роботу, ніж навчання, цілеспрямовано працює для своєї кар'єри; її здобутками є платня, яка не дозволяє назвати її бідною, а також символічний відхід із гуртожитку на квартиру; але вінець усього - це мрія виграти грант на навчання у Сполучених Штатах, країні свободи і долара, а потім - робота на тисячу баксів і невідмінний кайф уже на батьківщині. Англійська мова, TOEFL, нігери, кокаїн, бакси, мобілка, ресторани й жіночі журнали покликані створювати атмосферу, яка б цю ідею підсилювала.

Коли я обмовився про сюжет, то мав на увазі те, що, незважаючи на безсторонню, на перший погляд, течію днів з її нейтральним перебігом не так подій, як розмов, монологів, роздумів, все ж намічається своєрідне напруження акції, яке навіть закінчується кульмінацією. Усе це знаменує виправу Марини з Кірілом. Ось як це *rising action* відбувалося: спочатку ресторан на Подолі, де герої й смакують титульну "Зелену Маргариту". Потім якийсь сумнівний клуб на Шулявці, де героїня нюхає кокаїн. Нарешті - вечірка на квартирі у друзів. Тут відбуваються дві речі. Перша, це символічна гра "в карти", яка ілюструє привідкриття прийому колажу. Друга - це здійснення американської мрії. Всі перелічені кола посвячень, які в чомусь нагадують знамениті "сім рівнів" героя "Московіади" (роман Юрія Андруховича), закінчуються саме такою кульмінацією (що англійською не випадково називається *sli-tax*). Кіріл робить героїню щасливою і пропонує їй роботу на тисячу баксів, а наркотичне й алкогольне сп'яніння якби переміщують дійснення мрії у своєрідний віртуальний простір. Логічною розв'язкою сього є "Крильця надії" - день 16, або "критичний": він же містить у собі й фізіологічне есе "На крильцях надії". Якщо вбачати суть саме в акому аспекті, то, зважте, як чудово в цьому ключі всі події до розв'язки можна допасувати власне до цієї інтерпретації.

Маємо ще одну, більш "позитивну" розв'язку, яка, однак, є швидше осяянням, епіфанією. Епіфанія вдаряє героїню після інтерв'ю з американським художником, емігрантом з Росії, котрий, як сугерує нам оповідач, здійснивши американську мрію, більше втратив, ніж здобув.

Через те Марина Погрібна, отримавши-таки омріяний грант, уже нікуди не хоче їхати. "Гуд бай, Америка..." Таким чином, проект несподівано завершується паліодією, американська мрія перетворюється на патріотичне гасло:

"Це моє улюблене, хоч і нервове, хоч і марнотне, місто. Це мій улюблений, хоч і розгублений, народ.

І як же ти його покинеш? Ніяк не виходить.

Коли вже настають сутінки, я йду додому. І коли засинаю, мені сниться простий сон. Три великі слова: СВОБОДА, РІВНІСТЬ, БРАТЕРСТВО".

Проте, якби там не було, для зрозуміння того, що саме доносить до нас твір Світлани Пиркало, треба від цього гасла абстрагуватися, залишивши тільки перший його елемент: свободу. Оте розпоршення особистості по чужих дискурсах, про яке йшлося у нас спочатку, подиктовує літературі парадоксальну, як на перший погляд, роль - захисту самототожності людини. Поруч із градом цитатій, автоіронічність і самокпини недопускають однозначності трактування героя, а значить, і автора (адже героєм є естетичним здійсненням його проекту), унеможливають ідентифікацію його з будь-чим, що не є він сам, - отже, в чомусь є чинником екзистенціальним: передусім як запорука автентичності й гарант свободи.

Така письменницька позиція працює на емансипацію, тобто звільнення від колективних забобонів, культурних міфів, всього, що відчужує особистість від самої себе й запрягає її в первісну метафізичну обрядовість. Деканонізація святощів, мовна й побутова провокація виглядають як відповідь на культурницьке насилля й агресію моди, реклами, мас-медіа і т. п. У цьому розумінні Світлану Пиркало можна назвати аморалісткою - в ніцшеанському сенсі. Автор "Веселої науки" стверджував, що мораль принижує людину до ролі функції стада, "мораль - це стадний інстинкт в людині".

Критикою сучасної міщанської моралі вповнені не тільки вставні есе, які самі по собі є блискучими зразками першокласної публіцистики. Основним художнім методом усього твору як цілості авторка обирає метод деконструкції. Деконструкції підлягають усі атрибути сучасного міського життя: реклама ("Найкраща пудра для мізків: тепер у новій упаковці"), побутові звичаї й мода ("Пальто як мірило людяності", "Допомога при виході з транспорту"), мобільнізація сотовими телефонами тощо. Письменниця заявляє себе також як майстер пародії - на рекламні оголошення, на літературознавчий науковий дискурс, зрештою, на жіночі журнали:

"Кому не подобаються душещипальні розповіді про те, як він її той, а вона його любила, а він, козел, ну, а потім вона почала нове життя і виграла з горя в казино десять - а краще сто - тисяч доларів (не може ж вона їх заробити, справді), а він прийшов, а вона йому - пішов ти, а потім вийшла заміж за тенісиста, а потім - на їм усім, на! Поняли, казли?"

Есеїстичність завойовує собі все більше простору в сучасній прозі. Втім, есеїстичність поки-що не можна назвати домінантним методом вираження своєї світоглядної позиції й філософських ідей у художній літературі. Письменник і теоретик - в одній особі - говорять різними мовами, і письменник не мусить ставити собі завдання привдягнути якісь свої філософські переконання в художню форму: белетристика виникає там, детеоретизування безплідні, вона виростає ніби з іншого досвіду. Як сказав У.Еко, перефразовуючи Л.Вітгенштайна, "те, про що ми не можемо теоретизувати, ми мусимо оповісти". Галина Логінова, професійний філософ (а цей факт дає критикові багато прав), своєю повістю "Піщана ріка"<sup>2</sup> доводить, що можна також теоретизувати, оповідаючи.

"Піщана ріка" протікає у двох буттєвих вимірах - буття і "небуття", останнє з яких, за Платоном, є просто "іншим буттям". Без такого інобуття, світу померлих або ненароджених, до якого можна проникнути уві сні, не існувало б "живої" Татри, головної героїні повісті, чотирирічної дівчинки, яка за своїм способом мислення далеко випереджає ровесників. Вся повість, оповідь у якій ведеться, здебільшого, з перспективи дитини, поділяється, як і життя героїні, на дві частини - сон і яву, які не є взаємонеperехідними і відображають не фройдистські рівні свідомості, а платонівську суперечність душі і тіла. Платонізм, до речі, пронизує філософську парадигму твору - від загальної тональності до явних Платонових алегорій. Чи ж варто казати, що світ сну є менш белетристичним, зате більш концептуальним, - тому варто почати саме з нього.

Отже, передусім це борхесівський світ, причому "борхесівський", як і "платонівський" та інші означення, які ми використовуємо в цій статті, є "невласними іменами", їхній вибір ґрунтується на тому, що вони є спільним місцем нашої культури, словами, за якими відкриваються певні значення. У самому ж художньому творі будь-які алюзії, ремінісценції чи криптоцитати повинні сприйматися як інший знаковий рівень тексту, заманки, розсіпані автором в надії, що хтось їх відчитає, і які знаходить і розкушує читач в надії, що вони розсіпані тут для нього - щоб він їх шукав і відчитував. Перефразовуючи Гессе, можна сказати, що Галина

Логінова долучається до традиції, яка веде гру з багатьма смислами і цінностями нашої культури. Значення сну в повісті ми могли б з однако-вим успіхом виводити як від Х.Л.Борхеса, так і від М.Фернандеса, К.Юнга, А.Шопенгауера, буддизму, даосизму тощо.

У "Піщаній ріці" є три різновиди персонажів - реальні люди, люди зі сну, з іншого боку "реальності", а також герої, які живуть у двох вимірах - до них належить і Татра. Часом сні плутаються, і стає важко сказати, хто кого снить, а хто кому сниться, проте в Галини, на відміну від Борхеса, і трохи ближче до Павича, йдеться не про ієрархію суб'єктів-об'єктів сну, а про віртуальний, сильніший від "реальності", комунікативний простір. Слово "реальність" тут постійно треба братив лапки, адже нарація являє нам дитячу свідомість, для якої, як і для свідомості первісної людини, сон є продовженням дійсності. Безсумнівно, дитяча оповідна модель, яка має підтекст автоспогаду, з такими великими попередниками, як Пруст, Селінджер, Кортасар, - вдається авторці не гірше від них, до того ж її модель є оригінальною.

Не тільки інобуття, світ сну, але й загальна філософська вимова "Піщаної ріки" легше прочитується тоді, коли накласти на них інтертекстуальний візерунок. Яку ж будову має отой "зовсім інший простір, відмінний часопростір, людиновимір, думкоплин"? Виявляється, він, знову по-платонівськи, поділений на два полюси, верх і низ, абсолютну "Красу" та багатопверховий, ієрархізований "корабель" людських душ, кожна з яких має свою "каюту", по-різному наближену до світла абсолюту. Корабель у повісті є одним із найбільш "знакових" місць: передусім спливає на думку "карнавально-фантастична атмосфера" маніпєї - місця "зустрічі й контакту різнорідних людей" - спільний топос карнавальних традицій європейського роману, дія якої, як стверджував М.Бахтін, відбувається найчастіше на палубі корабля. І якщо героям "Піщаної ріки" й бракує кортасарівської ординарності, вони є не менш живими, переконливими і несподіваними, ніж мешканці кают із роману "Виграші".

Життєподібність, заземленість повісті локлізується в іншому її вимірі - в побутовості, а також - на наративному рівні, в оповіді з перспективи персонажа - малої дівчинки, її матері (фрагментарна оповідь-монолог) та баби Афродіти (як бачимо, авторка не ставить собі високої планки - не береться оповідати від імені чоловіка). Взагалі, оповідь твору дуже щільна й насичена - і то не стільки з огляду на чинник інфантилізації ("решта захищене-захарашене, і очеретом поросло, і жаби кумкають, і коники сюрчать, а місячна доріжка стелиться про-

сто до ніг") з елементам народно-поганських замовлянь ("Крап-крап - з пальчиків краплі проти ночі чорні. Крап - на самісіньке дно. Цьом-цьом - поцілунок в серце. Дмух-дмух - тугу по вітру"), скільки на майстерність діалогів, особливо дитячих, а також тонко витриману дистанцію між автором і оповідачем, яка дозволяє легкі й ненав'язливі іронічні пасажі, що відкриваються з точки зору "дорослого". Це стосується перш за все милування в різного роду процесах (витягування кишок з курки або шмарклів з носа), огидних для дорослого, але відкривчих і чарівних для безпосередньої, первісної, не зіпсутої соціальними стереотипами свідомості дитини-дикуна. З іншого боку, варто подивуватися з просто-таки "смачно" - з погляду іронії - написаних фрагментів на тему дитячої сексуальності (ситуації з трусиками, облизуваннями, цьоманнями "дупи" тощо - рудименти "оральної стадії"). Отак, майже за Фройдом, можна прочитати навіть деякі елементи сюжету: те, що Татра нібито більше любить татка, ніж маму, грає в "чоловічі" ігри з сусідським хлопчиком Михаськом, конфліктує з матір'ю - все воно легко "перекладається" на жіночий "комплекс Едипа" і всі його складові ("комплекс чоловічості" і т.д.).

Майстерно виписані в повісті побутові сцени - процес різання курки, полювання на свинтуса, укладання спати й пробудження, розповіді баби Афродіти, забави у родинному колі; є й елементи соціальної сатири (поведінка Наталиної свекрухи, гротескний образ виховательок у дитячому садочку) не без політичного забарвлення.

"Дорослі" мотиви твору, пов'язані зі зрадою "чорної кішки" Наталі своєму чоловікові, Марушкою, Зеленюками та виправою до Ель Парраісо мають становити альтернативний до дитячого наративу світ "дозрілих" проблем, які не вписуються у свідомість маленької головної героїні, але безпосередньо стосуються її життя і мають символічні відповідники у світі "ідей". Є тут несподівані, але психологічно законні повороти сюжету - внутрішні зміни у Наталиної свекрухи (після розладу з чоловіком), відкриття "справжньої" душі Зеленюків та потаємного нічного промислу татка Андрія. Але авторка не має такої нещадності до своїх персонажів, як Достоевський чи Набоков, повість ніби виповнена авторською "любов'ю до ближнього", зорієнтована на прощення всіх гріхів. Показовим тут є (може, трохи наївний) пургаторіум, який відбуває мама Наталя, з катарсичним для неї ефектом смерті баби Афродіти, після чого Наталя побачила свій шлях "прозорим, як сльоза, без брехні і самооблуди, без гризучих скорпіонів і отруйних змій, що висисають душу".

Житейським пристрастям дорослих відповідають метафізичні пристрасті дитини, які в концепції твору є не менш, а, може, й більш важливими. Татра може спілкуватися з інобуттям не тому (чи не тільки тому), що вона дитина і через те носій міфічної свідомості, а тому, що вона - особлива, ніби "духовно" спрямована. Це підтверджує символічна зустріч із дідом Хароном, з якої Михасько виніс повно "матеріальних" яблук, а Татра - метафізичну візію (яблука ж при цьому розгубивши). Інобуття розгортається не тільки в атрибутах кортасарівського "корабля": це і готична "місячна доріжка", і перестороги мертвих живим, властиві для слов'янського ранньохристиянського світорозуміння (Марушка), окрім того - це простір сну-підсвідомості (сон Професора), алегорії розповідь Марушки про свою амурно-душевну драму - в образі сервізів).

Інтертекстуально знаковими є назва повісті - "Піщана ріка" і символ піску, "піщинки". В оповіданні Х.Кортасара "Ріка" свідомість героя теж ніби роздвоюється між реальністю й маренням. Тема ж "піщинок" є характерною для всієї іберо-американської фантастичної прози, для Кобо Абе та ін. У Галини Логінової "піщинки" мають особливе значення від картезіанської проблеми самототожності людини ("Я - піщинка, а не те, що мене ковтає") - до екзистенціальної філософії минулості, швидкоплинності людських життів, які спалахують на коротку мить, вихоплені з небуття божественним світлом ("У повітрі навколо неї кружляло безліч золотих піщинок, сонячний промінь вихоплював то одну, то другу, і вона спалахувала на мить, щоб згаснути і дати місце наступній"). Тож піщана ріка постає як ріка життя, або безупинна ріка часу, яка, завдяки перевізникові, дідові Харону, сполучається з вічністю.

Повість просто пересичена філософськими концептами, які мають ту властивість, що їхня аргументація, зведена до "непростої простоти" дитячого світовідчуття, парадоксально набирає більшої сили й доказовості. Є тут дискусія і з матеріалістичною теорією "боротьби протилежностей", і з ідеалістичною ідеєю самодостатності людини, і з "фалочентричною" аристотелівсько-ніцшеанською теорією чоловіка-творця. Цілісно сконструйованим є метафізичний "сюжет" твору, який спирається на засаду вселенської гармонії: "Світ похитувався, неначе корабель серед моря. Але світ тримався й не падав, бо широко молилася за нього баба Афродіта". Читання світує основою розвитку "перипетій" повісті, житейських, суєтних пристрастей. Смерть баби Афродіти, як мовилось, сприяла катарсичному очищенню Наталі, що знову призвело до гармонії вже в іпостасі сімейної ідилії ("Мама також мовби світилася зсередини. Світ уже не хитало. Він був цілісним, надійним і затишним").

Крім Наталі, світову гармонію порушував і Зеленьок - саме побачивши Зеленьока, Татра, яка весь час прагнула вгору - до "Краси", падає уві сні до платонівської печери, де люди, закуті в кайдани, не бачать "справжнього" світла; але дівчинка вирішила не закривати нору, щоб інші люди теж могли бачити світло і вибратися з печери, - будучи свідомою небезпеки, що хтось знову впаде до неї, як і вона. Наступним кроком була спроба дістатися до остаточного сенсу, неподільної частинки, "найменшої скриньки", але та скринька виявилася ілюзією - дівчинка побачила таку ж велику скриню і у себе всередині. Таємниця виявилася незглибною, про що свідчить інша символічна подія - пожежа "борхесівської" бібліотеки (з "Імені троянди" У.Еко), в якій - у тому ж таки сні - опиняється Татра.

Але знищення бібліотеки - метафори істини, як і всі інші, описані вище, лосі *communes* нашої культури, іще не означають загибелі віри в істину: у творі прочитується певний позитивний філософський проект, через те його не можна назвати постмодерністським за духом. Адже у Татри залишається віра в "найтовстішу книгу" й у "найтаємнішу таємницю, що й прочитати її неможливо", до того ж пожежа в бібліотеці була лише застереженням про те, що в ній потрібен добрий провідник. І якщо й нема такого "дзеркала", яке б могло відбити "Красу" і вічність у всій повноті, то все-таки існує сакральна мова (у творі - це мова давньогрецька), якою промовляє всесвіт і яку розуміє людина. Мені здається, що в цьому пункті як героїня, так і авторка не погодились би з реплікою Р.Рорті, мовленою проти М.Гайдеггера: "Світ не говорить. Лише ми говоримо". "Той голос розповідав історію без початку і кінця, розповідав по-давньогрецькому, але Татра розуміла все до єдиного слова... У тому голосі шуміло море вічним своїм стогоном, і дівчинка розуміла все, що воно промовляє, все, до останнього звуку". Отже, метафізика перемагає...

Це доводить і повість іншої молоді авторки, Софії Андрухович, яка взялася до художнього пізнання такого важливого для кожної людини відчуття, як "щастя". Повністю щасливими мають бути лише герої ідилій - чи то античних, чи ренесансних, а чи й сучасних. Повість Софії Андрухович "Літо Мілени"<sup>3</sup> - також ідилія. Знаменно, що цей жанр іще називають "селянкою", буколікою, адже тільки сільське життя, яке забезпечує безперервний контакт і єдність із природою, може бути запорукою щасливого, безтурботного життя. Щастя на лоні природи можливе тільки тоді, коли природа лагідна, а це буває або в теплих країнах, або влітку. Літо - це золотий вік людства, літо для Мілени тривало все її життя, але й саме життя Мілени було запорукою літа.

Повість можна порівняти зі звичайним життєписом, адже тут описується життя героїні від народження до смерті. Однак результатом порівняння буде те, що цей життєпис незвичайний. Усі герої твору майже цілковито позбавлені соціального статусу. Вони позбавлені національної й державної належності, вони не є представниками жодної професії, соціальної чи політичної групи, вони не мають прізвища, а їхнє містечко не має назви. Об'єднують їх тільки родинні і приятельські стосунки, і то дуже умовні, адже можуть бути зведені до чогось такого, як право любові. Це єдиний зв'язок, здатний об'єднати всіх героїв повісті, але тільки всіх тих, хто має ім'я. Імена в "Літі Мілени" дуже значимі, здебільшого "вегетативні": Флор, Наркис, Лавр, Ружена, Земислава. Все їхнє життя (і Мілена також довгий час вважала себе травною) - це безтурботне рослинне існування, де для всіх вистачає ґрунту і сонця і ніхто нікому не заважає.

"Хвала ж блаженному Богові, що потрібне зробив неважким, а важке непотрібним", - ці слова Григорія Сковороди найкращим чином ілюструють дивовижний, вегетативний внутрішній світ героїв повісті. Саме власному внутрішньому світові вони завдячують свій стан блаженного щастя і душевного спокою. Про це свідчать натяки на існування іншого, зовнішнього світу, обриси якого проступають на маргінесі свідомості, в тумані, проявляються в загальних образах посередності людської маси, що нехтує творчі, багаті уявою особистості (як Ружена чи Ванда), обриси цього світу виринають як об'єкти спостереження під час подорожі Мілени до "Африки", як атрибути цивілізації у вигляді автомобіля, банків, поліцейських і т. ін. Внутрішній світ Мілени та її близького оточення - це швидше не герметична камера, а своєрідна "держава слова", інший вимір буття, який уміє використовувати звичний для нас вимір із корисною для себе метою. Цей вимір буття не знає жодних обмежень, окрім обмежень власної рослинної природи: життя триває доти, доки триває літо, із настанням осені таке життя гине - хоча смерть у творі постає не тільки якоюсь лагідною, легкою, безболісною, щасливою, але й смішною (позбавлена сміху, та не позбавлена поезії, тільки смерть Мілени). Лагідна смерть із відтінком меланхолії - саме так в нашому уявленні вмирають рослини, в'януть квіти. Смерть героїв-квітів із "Літа Мілени" нагадує "Перетворення матерії" Едварда Мунка. Так смерть доповнює образ щастя, адже людина може бути щасливою тільки тоді, коли не боїться смерті, коли бачить у ній своє продовження, а не кінець.

Стан щастя не підвладний логічному аналізу, через те світ своїх героїв Софія Андрухович робить алогічним, владарює в ньому не розум, а

уява. І хай це буде фантастична уява (прочитавши повість, ви переконаєтеся, як часто авторка вживає слово "фантастичний"), це не означає, що світ, породжений нею, є несправжнім, недійсним, адже невідомо, який світ вважати більш справжнім: той, що ми звикли таким вважати, чи той, в якому ми відчуваємо себе щасливими. Своєю поетичною і, скажімо, міфологічною уявою "Літо Мілени" нагадає дивовижні світи Бруно Шульца, тільки завдяки їй можливі розмови з померлими, можливі перетворення Ванди на екзотичну птаку і розповіді Ружени про "тільки її" циганів, яких ніхто не бачить, крім неї. Фантазії - це світ, в якому можна жити справжнім життям. Апологія індивідуального світу людини - це захист особистості від руйнівних впливів соціального оточення, нівелюючої сили його інституцій. Суспільство з його інституціями й законами позбавляє людей того дива, яке дарує їм життя як вільним дітям природи: інститут шлюбу відбирає кохання в Наркіса й Цецилії, інститут правосуддя профанує чудо тотожності відбитків пальців Мілени й Леона - символу, вищого знаку того, що вони призначені одне для одного. Цей твір міг би стати чудовою ілюстрацією для тегорії Арнольда Тойнбі, адже описує світ до цивілізації, світ рослинного існування, інь, яке ще не перейшло в ян, описує дикуна, який спокійно спить на карнизі, в той час як інший дереться по прямовисній стіні будинку. Життя, яке не знає цивілізації, не знає й висоти її падіння, воно не падає, а отже, й не вмирає, воно тільки снить свої безкінечні сни.

Поєднанням чуттєвості природи й холоду архітектури, а також якогось домашньо-міщанським (в позитивному сенсі), габсбурзьким спокоем, "Літо Мілени" може виглядати чимось схожим на "Екзотичних птахів і рослин" Юрія Андруховича - це своєрідне зоо "під містом. Тільки міста вже нема". Втім, якщо вдатись до ширших асоціацій, то деякі спільності мотивів у творчості Софії та її батька - Юрія Андруховича - відступають перед більш змістовними порівняннями. Чарівним симбіозом рококових пишнот матеріального світу (природа, передусім - квіти, речі, архітектура) та тонкощів душі "Літо Мілени" нагадає казки Оскара Уайльда (навіть смерть головної героїні пов'язана з уколєнням трояндовою шпичкою, як у казці "Троянда й соловейко"). З іншого боку, екзотика "Літа Мілени" є вже борхесівською екзотикою, де пахне бібліотекою й книжковим пилом, а іронія, якою повість просякнута наскрізно, іноді наштовхує на аналогії з чорним гумором Роальда Дала (коли іронія є грубуватою), а більше - з "Химерою" Джона Барта, у тому числі й за колоритом оповіді; деякі мотиви (наприклад, кохання) можна читати в маркесівському ключі...

Про іронію ще слід сказати окремо, адже це, поруч з ідилічністю чи утопічністю, найважливіший компонент твору, структуруючий принцип його поетики. Іронія існує тут на рівні синтаксису і на рівні подій та явищ, вона виростає з парадоксальних ситуацій (Наркис, Цецилія та її чорношкірий коханець позбавлені почуття ревності; діти народжуються через кілька років після смерті чоловіка, а в теплому кліматі ростуть як гриби; злочини виглядають навіть не як безневинна дитяча забава, а як корисна справа; мільйон хустинок, сто п'ятдесят пар капців, п'ятнадцять тисяч маргариток, сто сорок вісім псів і багато чого іншого) і, таким чином, переростає в гротеск.

Здавалось би, іронія та гротеск повинні боротися з ідилією. Це справді так, але вони борються не з ідилією в собі, а з ідилією як жанром. "Літо Мілени" не є цілковитою ідилією, це твір про ідилію, мета-ідилія. Треба сказати, що іронічність оповіді - по-справжньому ознака нової, постмодерної прози - характерна для трьох наших авторів. Іронія есеїстичного стилю й пародії Світлани Пиркало, іронія часового розриву між наратором і героєм-дитиною в Галини Логінової, прихована самоіронічність Софії Андрухович - все це не тільки данина моді й духові часу, а й усвідомлення тонкощів письменницької майстерні і свого творчого потенціалу. Іронія покликана відвоювати для авторок певний резерв, дистанцію до самих себе, яка необхідна кожному письменникові для творчого зростання.

<sup>1</sup> Світлана Пиркало. Зелена Маргарита. Повість. - Київ: "Смолоскип", 2001.

<sup>2</sup> Галина Логінова. Піщана ріка. Повість, оповідання. - Київ: "Смолоскип", 2002.

<sup>3</sup> Софія Андрухович. Літо Мілени. Повість. - Київ: "Смолоскип", 2002.