

*Віра Агєєва*

## **КУДИ НАМ ПОВЕРТАТИСЯ ПІСЛЯ ХРЕСТОВИХ ПОХОДІВ?**

На одвічне питання «навіщо поет» Сергій Жадан дає авангардистську відповідь, яка могла б, здається, зробити честь навіть самому метрові наших невгамовних футуристів Семенкові. Підсумковий «Капітал», з обкладинкою, проілюстрованою радянською державною символікою, анонсовано як «книгу, яку ти ніколи не знайдеш у бібліотеці свого профтехучилища», книгу «для тих, хто бореться з системою за допомогою власних шкідливих звичок». Орієнтація на бібліотеку профтехучилища сьогодні вразить, імовірно, насамперед обізнаного ідеального читача, а може, навіть образить чийсь надто інтелектуалістські смаки. (Як свого часу й Михайль Семенко, Жадан намагається детронізувати Тараса Шевченка, тільки він не палить «Кобзар», а зводить генія з п'єдесталу у вуличний натовп, де треба пересварюватися з причіпливими дівчатами й стріляти у випадкових перехожих цигарку. Важливо, що «Шева показує капіталізму фак» і в цій ролі, треба визнати, він у Жадана доволі органічний. Серйозність одної з важливіших колізій мистецької революції двадцятих через мало не сто років обертається грою, до якої залучаються численні інтертексти, грою, зрозуміло, не лише з рецепцією Шевченка, але і його бунтівливих розвінчувачів, як-от футурист Семенко чи «активний романтик» Хвильовий.) Тобто автор визивно відмовляється і від модерністської ролі поета – речника краси, і від шанованої у вітчизняній традиції місії художника – духовного проводиря. Останній викликає просто-таки

відруховий протест насамперед чи не з безпомильного чуття стильового, мовного фальшу. Так само, схоже, не довіряє цей автор і засадам елітарності, особливо дорогим для речників модерністської традиції. Заявлена настанова на «вічний бунт», навіть попри те, що бунтарство сприяє появі шкідливих для здоров'я звичок, живить більшість ранніх текстів, хоча з часом зазнає певних корегувань. Уже коли якась з узвичаєних ролей і постав обранця Божого Жаданові та його протагоністові не пасує, то це насамперед роль Учителя. Ніякими остаточними вищими істинами він не обдаровує, ніякими ілюзіями щодо оздоровлення соціуму, напучування заблуканої пастви не обманюється. (З цим, до речі, пов'язана найсуттєвіша, очевидно, незгода сучасного поета з «батьками» – шістдесятниками.) Оповідач «Anarchy...» й «Гімну демократичної молоді», ліричний герой збірок «Цитатник» і «Пепсі» – швидше завжди учень, *semper tiro*, незмінно зачудований світом мандрований дяк з саквами / наплічником, у якому вміщається весь нехитрий скарб. Поет – пасивний спостерігач, колекціонер досвідів, це з *ним*, пасивним і відкритим світові, а не його свідомою настановою й волею, щось стається, він має всього лиш терпляче дочекатися відчуття *протягу* (образ протягу варіюється у віршах не раз, з різними прикметниками й означеннями) з якихось інших вимірів. Колекція вражень збирається без особливого відбору, ніколи не знаєш наперед, які експонати найцінніші, так що у чернетках завжди «тісно й строкасто». Маєш просто ревно зберегти у пам'яті

Все, що миналось, і все, що всотав, –  
мапи держав, ворожіння на слові,  
стоси листів, повітові міста,  
зібраний епос, важка промисловість,  
вся анатомія, чесність і совість,  
вся переповненість, вся висота.

Недовіра до соціуму, який ловить у тенета, знерухомлює, позбавляє свободи вибору, всеохопна. Навіть коли йдеться про «чернечу павутину», накинену на співця. У вірші «Святий Георгій», що ним відкривалася збірка 1998 року «Пеп-

сі», змії уособлює не зло й загрозу, а музику небесних сфер. Він прилітає з якогось вишнього світу чи позасвіття. Діти (у Жадана вони завжди відкривачі й речники істини чи принаймні найближчі до неї) приносять у місто вість, що «в небі кружляє змії, грає на світлій трубі»:

Випливши на глибини, ставши посеред неба,  
він б'є в шкіряний барабан,  
  вибиває пальцями жаль,  
і крила йому нагріває гаряча спека липнева,  
і крутиться він біля міста —  
високо, мов дирижабль.

У всіх навколишніх паствах  
  правлять за нього молитву,  
дивляться вгору, вибігши на вулиці і левади:  
неси міцно у хмарах сурму, із золота вилиту,  
щоби і далі дзвеніли твої соковиті glandи!

Подвиг борця, переможця змія, охоронця усталеного порядку якраз увічніює «голодне мовчання» міста, оточеного фортечними мурами. Георгій-змієборець уже не потребує меча — він тримає «вервиці з чорної глини», «стоїть, умовляє змія, мережить промови довгі, // і напинає тенета чорнечої павутини». І *порядок, повсякденність* торжествує: свято минає, змії уже не дзвенить золотою сурмою, а, обтяжений і знищений накинутим йому усвідомленням гріховності вчиненого, винувато квилить під брамою, «ніби покинутий пес».

Герої Сергія Жадана завжди закинені у депресивний, загрозений, необжитий і невпорядкований простір, де на них чигають повсякчасні небезпеки й пастки, де шляхи заводять на безвість, залізничні колії несподівано починаються й тут же обриваються посеред голого степу, а метро дивним чином сполучає світ живих і мертвих. У них, власне, немає дому як прихистку, дому як сакруму, більше того, вони ніде не можуть зупинитися, закорінитися, облаштувати довкілля у згоді з власними потребами й уподобаннями. Аж до того, що навіть «Харків — місто байстрюків».

Потрібно всього лише повернутись.  
Але ввімкнені лампочки,  
ніби відкриті рани –  
немає кому вимкнути,  
немає кому закрити,  
немає куди повертатись.

Павло Загребельний говорив про «веселу безпритульність» персонажів «Депеш мод». Як на мене, безпритульність ця здебільшого трагічна; коли «не було вже нікого, хто любив тебе», зникала навіть надія. Бунт Жаданових героїв хочеться часто назвати бунтом дітей, одержимих супермораллю, сповідування якої й змушує їх зневажати узвичаєні суспільні кодекси й табу. Подібне «бажання порвати зі світом має велике значення, воно необхідне для того, аби повніше насолоджуватися життям і знайти у художній творчості те, в чому відмовляє реальність» \*. Йдеться про бунт не атеїстів, а натомість апостолів якоїсь нової віри, але бунт все-одно зостається дитячим. Підлітковий максималізм змушує підходити до заказаної межі або навіть її переступати. Це завжди боляче й незрідка смертельно небезпечно:

всі ці підлітки такі беззахисні проти років  
і їхні серця тверді наче грифель  
та разом з тим наче грифель крихкі.

Переступ забороненої межі може стати порушенням первинних цивілізаційних табу. Письменникові, який зважається про це говорити, доводиться, своєю чергою, долати і психологічні бар'єри, і спротив самої мови. В есеї «Мій Баден-Баден» Сергій Жадан рефлексує над тим, що «існує, як виявляється, велика кількість речей, про які не скажеш навіть прозою, вони взагалі випадають кудись в площину анекдотів, тостів чи проповідей. І тоді починаєш думати, що вся ця література загалом не варта того, аби деякі речі в ній оприлюднювати. Я про це почав думати, коли писав «Порно». Дорікати літературі, що вона не варта якихось речей,

---

\* Багай Ж. Література и зло // Багай Ж. Теория религии. Литература и зло / Ж. Багай ; пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. – Минск : Современный литератор, 2000. – С. 135.

якогось матеріалу, легше, аніж шукати мовних чи жанрових, скажімо, можливостей для отого згаданого оприлюднення. Врешті, Жаданові не забракло відваги переступити через страх чи нехіть і ствердити, що можна *зрозуміти* речі цілковито, здавалося б, позамежні. А зрозумівши, можна і писати. Автор додатково ускладнив собі завдання, вмістивши «Порно» у збірку «Біг Мак», де письмо представлене як автобіографічне. Дізнавшись, що шкільний друг (якому колись навіть урятував життя після жорстокої бійки) у психлікарні з білою гарячкою, оповідач захотів його відвідати і почув історію хвороби. Діалог уможлиблювався, очевидно, лише завдяки вживанню одним із його учасників термінологічної мови об'єктивного й беземоційного лікарського опису:

- Зачекайте, ви хочете сказати, що коли ми з ним спілкувалися, він спав зі своєю мамою?
- Саме це я вам і хотів сказати.
- Зі своєю власною мамою?
- Ну, іншої в нього, очевидно, не було.
- Весь цей час він з нею спав?!!

І мама, й син стали пацієнтами психіатрів. За них тепер можна, як радить лікар, хіба молитися. Молитися оповідач не вміє, але спромагається на співчуття й розуміння всіх «загублених у цьому житті дітей великої країни».

Сергій Жадан охоче демонструє абсурдність довколишньої реальності, нісенітність людських дій і вчинків. Антигерої багатьох його оповідань і романів, організатори крутого бізнесу, власники дивоглядних клубів для геїв і кукурудзяних полів, заводів і дискотек ніколи не можуть дошукатися глузду свого існування і почуваються хоч трохи впевненіше хіба після ризикованих бійок чи перестрілок. Тут важко говорити про психологічну мотивацію, бо все визначається переважно примітивними випадковими імпульсами й зовнішніми подразниками. Не довіряючи людській здатності надати сенсу існуванню, прозаїк любить натомість зосереджуватися на речевому світі, його фактурності й барвистості, наголошуючи вимовність рухів, запахів, дотиків.

Сюжети Жаданової прози – це переважно сюжети-подорожі, вони пов'язані з дорогою, адже сам розвиток подій не в останню чергу визначається вибором засобів пересування. А тлом неспинного руху стають депресивні ландшафти «кольору чорної жіночої білизни». Протагоністи часом навіть хочуть вивільнитися з цього полону, проте безуспішно: «Я стояв на сірому асфальті й слухав, як кричать наді мною птахи, котрі ще не встигли відлетіти, але котрі неспинно відлітали, і раптом усвідомив, що коли залишитись тут і довго стояти, дуже довго, можна буде спостерігати, як пташиних голосів стає все менше й менше, щоразу менше й менше, а потім вони взагалі зникнуть, зовсім-зовсім, і на їхньому місці з'явиться щось інше, наприклад тиша. Але я чомусь ніколи й ніде не залишався, скільки б несподіваних місць мені, дебілу, не відкривалось у вечірніх сутінках чи ранковому тумані, скільки б не з'являлось мені розвалених фабрик і затоплених містечок, макових плантацій і оборонних укріплень, портових кранів і вересневих гірських хребтів».

Коли йдеться про психологічні виміри простору, то особливо цікавою виглядає стилізована під автобіографічний наратив «Anarchy in the UKR». Подорож у минуле, у маленьке рідне містечко («там, де для неї зупинявся потяг, для мене зупинявся час») виходить геть не сентиментальною, адже навіть з дитинства «виповзають демони» й затрують милі спогади; в абсурдно (дез)організованому довкіллі не зосталося навіть слідів, які нагадували би про втрачений рай або казку, так що з'являється сумнів, чи первозданна гармонія хоч колись існувала. Жадан свідомо деконструє наратив щасливого безхмарного дитинства, розроблений у класичній автобіографічній моделі. Дорога здебільшого втомлює, втягує в небезпечні й безнадійно нецікаві пригоди, але водночас незмінно вабить. Усе облаштовується якнайбезглуздіше, самохіть громадається труднощі й перешкоди, які треба долати попросту з гравецького азарту. «Є кілька способів більш-менш безболісно проїхати 200 кілометрів від Харкова до цього маленького міста [...], по-перше, можна

їхати автобусом, це найпростіше й найзручніше, саме тому автобусом ми не їдемо». Метро, залізниця, автомобілі наділяються монструозними рисами, тут свої демони й вампіри, яким треба платити данину. «Кількаденні переїзди, без води й сну, зависання на безіменних станціях, чорний голод нічного плацкарту, чорна вода залізничних перегонів, вигорілі від сонця й водки душі провідників, криваві сні пасажирів і знищені комунікації». Рух стає самодостатнім, безцільним, найприступнішим засобом убити нестерпний час: «Жодної мети, жодної причини, жодних наслідків, рухатись, тримаючись дороги, котра підхарчовується твоїм рухом, твоїм безкінечним самодостатнім пересуванням – нізвідки в нікуди, невідому кількість часу в невідомому напрямку з невідомими намірами, чорний-чорний туризм, метою якого є постійна потреба руху – небесний контролер компостує твої квитки, душі всіх святих летять за тобою, час існує для того, щоби ти його вбив». Йдеться про досвід дитини, звиклої проводити літо в кабіні вантажівки. А чекати тата з роботи – на автомобільному смітнику за гаражами, «цвинтарі вбитої автотехніки».

У такому контексті особливим статусом наділено вокзал, – схоже, саме цей проміжний, межовий простір, знак тимчасової, хоча й «неприкаяної», осідлості сприймається шукачами втраченого чи незнайденого раю як ерзац дому. «Все цікаве в країні відбувається на вокзалах, і чим менший вокзал, тим більше цікавого»; а в дитинстві «все життя сприймалось нами як великий залізничний вокзал, схожий на стигле розламане яблуко, наповнене соком, сонцем і осами». Утім, це в дитинстві, а дорослому вже не так просто відмахнутися від сумнівів і рефлексій про марнотність безцільних мандрівок-втеч:

Все, як завжди, має виправдання –  
 Всі дороги – пройдені і зайві,  
 Всі важкі ранкові прокидання  
 На порожніх і брудних вокзалах,

Всі метелики надій, що вперто  
 Б'ються в лампу місяця прадавню,  
 Навіть ми, що встигли ноги стерти  
 На шляху до свого виправдання.

Жаданові рефлексії змушують згадати ще одного інтерпретатора виморочного межового простору між домом і дорогою — Івана Кочергу. Його персонажі замкнені (іноді, як у «Майстрах часу», в буквальному значенні), ув'язнені на вокзалі, усі поїзди проходять повз них, і — попри заздалегідь куплені квитки й спаковані валізи — покинути остогидлий простір так ніколи й не вдається. Тут ідеться про розлом часовий: люди старої культури не можуть знайти собі місця у новому пореволюційному світі, вочевидь, не на них шито му. Колії ведуть не до іншого міста, вони спрямовані у світле майбутнє. Героям-протагоністам Кочерги, як-от поет Юркевич у «Майстрах часу», нема де прихилитися, бо дім, у якому вони зросли, зруйновано, а новий світ-гуртожиток їх не приймає. В історіософському сенсі для цих людей залізниця, як і в дивній Жадановій візії, нікуди не веде, усі напрямки виявляються тупиковими. Дорога, а в літературі ХІХ–ХХ століття якраз залізниця, — це усталена метафора для означення життєвого шляху, долі. Так що скініння на вокзалі — очевидний символ безталанності, безвиході, відчаю. Сучасному авторові також ідеться про травматичний зламний момент між двома епохами. Тож у безкінечних мандрах його герої тужать за втраченим минулим і не знаходять питомого ґрунту в сьогоденні. Потяг, дальнобійна вантажівка, випадковий мотоцикл — втеча знов-таки не з простору, а з часу. Вся абсурдність, усі вади того «старого» світу ніде не приховуються. У другій частині «Anarchy...», скомпонованій як спогад про «мої вісімдесяті», виразно співвіднесено час і простір, коли згадка про рік вісімдесятий названа «кінотеатр», про вісімдесят другий — «агіт-пункт», про вісімдесят третій — «парк культури», і далі йдеться про гараж, лікарню, стадіон, пошту тощо. Усе це звичні, буденні топоси, і, можливо, саме нова точка зору на обжитий простір найкраще демонструє абсурдність радянського вселенського гуртожитку. Прощальний погляд, який у фіналі герой кидає на обшири свого міста, — це погляд зверху, з даху (сюжет заключної новели — якраз мандрівка харківськими дахами): «Небо лежало наді мною, я лежав на



даху і з усіх сил намагався утриматись. Шоста година ранку, весна 92-го. Я подивився вниз, але там уже починалась зовсім інша вулиця, починався зовсім інший час». От власне що в «зовсім інший час» вжитися виявилось непросто.

Ностальгія за радянським минулим, на перший погляд, ніби не може не дивувати. Скажімо, освідчення в любові до червоного прапора доволі амбівалентне. «Червоний колір прапорів і виробничих гасел в'їдався в мою сітківку, як йод в'їдається у відкриту рану». Що ж, тоді це спогад про біль, до того ж йод ще й надовго залишає на шкірі сліди від опіку. Протагоніст Сергія Жадана прагне звести радянську ідеологію до «ужиткової естетики»: «Я віднаходжу їх зараз, ці уламки великої ужиткової естетики, і розумію, в чому тут річ, — вони допомагають мені ідентифікувати себе й своїх ближніх, вони дають мені змогу триматись за свій час, відчувати, як він б'ється, намагаючись вирватись із моїх рук. Я люблю червоний колір, я люблю червоні прапори». (Дозволю собі тут порівняння із Жадановою рецепцією рідного Старобільська: у Польщі про місто багато хто знає, бо тут ростріляли інтернованих польських офіцерів, — «так що особливо й не похвалишся, звідки ти родом, це те саме, що хвалитись, що ти родом із околиць Бухенвальда, скажімо». У певному сенсі й освідчення у любові до червоних прапорів може сприйматися як сентимент щодо «околиць Бухенвальда» і викликати праведний гнів ненависників тоталітаризму.) Якраз таку нерозважно-наївну інтерпретацію текст і провокує, майже що нав'язує реципієнтові. Насправді зречтись любові до червоних знамен — як стерти пам'ять про власне дитинство, точніше про дитячу ієрархію цінностей: святкова демонстрація, гарно вбрана молода ще мама веде тебе за руку, купує цукерки й повітряні кульки, тобі посміхається сусідська дівчинка з величезними бантами в косах... Сентиментальні кадри можна нанизувати й нанизувати (про кінематографічність Жаданової прози й поезії не писали вже тільки ліниві), проте незбіжність точок зору й незбіжність часів усе одно не долається: десятирічному хлопчині навряд чи аж так важливим був колір прапора — лише дета-

лі у мозаїці святкової прогулянки, натомість дорослий погляд на отінені кумачем слайди не може не брати до уваги всі «бухенвальдівські» асоціації.

І якраз тут, у прорізі, щілині між двома картинками, побаченими з відстані у кілька десятиліть, стає помітним симптом прихованої недуги героя багатьох текстів Жада-на – інфантильного бажання зостатися у нерозколотому бутті, забути про пізнішу травму, повернутися у передтравматичний час. Змучений нестерпно болісними враженнями, шоковою терапією наступних десятиліть, оповідач хотів би зостатися вічним підлітком, відмовитися від дорослішання. Звідси і настанова на хлопчачий бунт проти «усіх, кому за сорок», і фетишизація ерзац-цінностей, як-от алкоголю, драпу чи футболу. І тут важливий, зокрема, гендерний аспект травматичного досвіду, розмова про доглибну кризу маскулітності й відсутність зразків чи моделей для її реконструкції. В «Anarchy...» є навіть спроба діагностувати хворобу і тим самим пояснити ефект обману зору: «...це літери мого дитинства, це кольори моїх вісімдесятих, моя перша любов, моя справжня гордість, мій приватний соціалізм, якого мене позбавили без моєї згоди. Мій соціалізм був перш за все зовнішній, вуличний, візуальний, всі ці фішки про соціальні гарантії й радість комуністичної праці стали для мене важливими значно пізніше, тоді я бачив перед собою білі літери на червоному кумачі і бачена мною картинка мене в цілому влаштовувала. В цьому мало ідеології, я чудово розумію, що за кольоровою гамою і композиційним рішенням «слава кпрс» 80-х це «завжди кока-кола» 90-х. Кожен знаходить свій пафос, той, хто не знаходить його, помирає від депресії». Отже, любов до червоних знамен – чи не пожадані ліки, чи не момент автопсихоаналізу.

Неунікненність вибору між однаково червоно-білими «слава кпрс» і «завжди кока-кола» справді мусить спричинити серйозні нервові розлади. Як і загалом ціннісний вакуум або ціннісна анархія, деієрархізація, найочевидніші й найболісніші якраз у моменти зламу, розриву зв'язку часів. Жаданові йдеться про такого собі «молодого чоловіка з бен-

зоколонки», про пересічну радянську людину, в якій без її згоди відібрали звичний «приватний соціалізм». Занапащується не лише ідеал світлого майбутнього, де нарешті запанує рівність і справедливість, руйнуються й глибинніші пласти ідентичності, насамперед патріархальні моделі фемінності й маскулінності. От саме з кризою уявлень про «справжнього» чоловіка й репрезентовані ним вартості, з розчаруванням у власних батьках, котрі на очах дітей враз постали приниженими, упослідженими, безнадійно слабкими, герої Сергія Жадана не можуть дати собі ради. Світ був чітко розділений на чоловічий і жіночий: «Оскільки я весь час тягався за своїм старим, то в моєму дитинстві навколо мене були переважно дорослі чоловіки, жінок там майже не було, з жінками було не цікаво, я їх ігнорував у свої вісім—дев'ять років. Я потрапляв до серйозних чоловічих компаній, і моя увага повністю зосереджувалась на розкладних ножах, на викидухах, переданих із зони і прикрашених скляними трояндами, впаяними в руків'я, на шкіряних гаманцях, набитих купюрами, — в моїх вісімдесятих про гроші взагалі не йшлося, якимось чином грошей вистачало всім, на важких металевих карбованцях, котрі обтяжували кишені, на ручках і портсигарах, на ліхтариках врешті-решт». Чоловіча ідентичність ґрунтується на зверхності, утвердженій насильством; ідеться до того ж не просто про ножі, а — національна специфіка тоталітарної держави, в якій значна частина населення проходить вишкіл як не в тюрмах і таборах, то у війську, де панують звичаї кримінального середовища, — про «викидухи, передані із зони». І ця модель сильного чоловіка виявилася нежиттєздатною у нових пострадянських умовах. Не лише магічно-важливі речі стали непотрібними оповідачеві у тридцять років. Усе, в чому самотвержувалися батьки, так само злиняло й знецінилося. Велетні обернулися карликами, раблезіанське життєлюбство — примітивною автодеструкцією через неспроможність досягти хоч якоюсь мірою задовільної самореалізації: «Ось і пиво, я пам'ятаю, як ці чоловіки вивозили з пивзаводу, де в них були якісь свої зачіпки, цілі мішки пива, саме так — не

відра, не бочки, а мішки, те, що нам із Джохаром пізніше наливалось до нещасного й немісткого кульочка, нашими батьками відмірялось великими двадцятилітровими мішками, двадцять літрів нефільтрованого пива! я й тепер переводжу подих, ця фактурність побуту ранніх вісімдесятих, вітальний овердоз тих тридцяти—сорокарічних чоловіків...»; «вони носили на спинах коров'ячі туші, вони діставали десь ящики з горілкою і портвейном, коли потрібно було витягти з багна машину, вони робили це руками, в їхніх руках була сила, в їхньому житті була послідовність, в їхній запеклості було виправдання, вони могли навчити любові до життя, вони могли показати, як вони це життя люблять, хоча на-вряд чи могли пояснити, за що». Маємо й іншу інтонацію в оцінці питоми чоловічих вартостей:

ось скажімо твій тато з його вічним бухлом  
з депресивним минулим і перебитим крилом  
він має прикру натуру і вдачу має важку  
йому давно й безнадійно вже зірвало башку.

Мотив утечі від самого себе, своїх негараздів і поразок варіюється у різних контекстах, але хоч високочолому поетові, хоч найкращому в окрузі автомеханікові — завжди йдеться про неприйняття того, що Жадан означив абрєвіатурою НЕП, одразу ж увімкнувши безліч історико-культурних асоціацій. Поетичний цикл «НЕП» у збірці 1995 року «Цитатник» прочитується апологією рятівної втечі, яка єдина надає сенсу існуванню і дає змогу забути про довколишні понурі тюремні стіни. Душа «промерзає до самого споду», «риба думок» задихається без повітря — «коли хвора свідомість // черговим загіджена НЕПом». Я-поет «тікає по шпалах» від небезпечної хвороби, від епідемії, якою безнадійно уражений соціум:

Заквітчаний відчаєм, схильний до прози,  
Тікає звідгіль, де покрите коростою  
Суспільство, хворе на паровози,  
Звужує межі вільного простору.

І в періоди, загіджені черговим НЕПом з апологією вільної конкуренції й всепереможного Базару, ці межі для героя-

ідеаліста звужуються катастрофічно тісно. «Тому тікай, коли є куди», – відчитуючи надію на небесах, де тобі найяснішим дороговказом засвічується уночі дивовижне «Сузір'я Південної Залізниці». (Це-таки «цитатник»: у вірші відчитуються алюзії з Майком Йогансенем, скажімо, «ось іду по рейці і хитаюсь, // чи дійду до краю, чи впаду», із сосюринським саркастичним неприйняттям непу й бажанням стріляти усіх, хто носить «шляпу і манто», з трагічно-надривною плужниківською тугою за ідеалом у світі, де «торгуємо усім, чим тільки можна», Плужникову «дівчинку тиху, на мрії хвору» в Жадана змушує згадати ліричний герой, «від спраги на мрію сам не свій», із цілим мотивним комплексом поезії двадцятих, пов'язаним з драматичною колізією романтиків, змушених співіснувати з постромантичним уже «загидженим непом» світом, бачити, за Хвильовим, «харю непере-моженого хама».) Жаданів утікач у кінцевому підсумку задовольниться малим (як часто прагнув утриматися на маленькому плацдармі неперебутніх і надійних первинних цінностей і герой «Рівноваги» чи «Ранньої осені»), проте вже цей останній клаптик *своєї* землі захищатиме до кінця:

Але ще відчай, шматками туману зім'ятими,  
 В твої легені не проника,  
 І хоч простір наповнено газом сірятини,  
 Ти все ж запалюєш свого сірника.

Сюжет останнього за часом появи роману «Ворошиловград» і є історією боротьби за власний простір, за свою маленьку територію, за метафоричний рідний дім, без якого не вижити. Персонажі роману нарешті розквиталися з підлітковими комплексами, надто вже нав'язливо демонстрованими і в «Депеш мод», і у «Гімні демократичної молоді» (це ж ще раніше, в «Anarchy...», «я просто бив бойовими патронами по повітрю, по піску, по мішенях, вибиваючи свої сто зі ста, розстрілюючи всіх своїх підліткових приви-дів, котрі стояли переді мною в червневому повітрі»). Енергія всезагального бунту й заперечення йде на спад, марнотність повсякчасної втечі від самого себе у ненастанних мандрах поступово осмислюється – і натомість з'являється

відчуття *дому*, свого, обжитого простору, з яким пов'язується індивідуальна й родинна пам'ять, рятівні спогади. Це тим важливіше, що подосі Жаданові герої здебільшого поставали принципово й визивно безпам'ятними, жили днем сьогоднішнім, – точніше навіть його запереченням, – не обтяжені ні культурним спадком, ані усвідомленням поколінняевих зв'язків хоча б у межах кількох десятиліть. (Зауважу принагідно, що такий-от «безпам'ятний» часопростір творів Сергія Жадана виразно контрастує з моделями інших наших першорядних прозаїків, скажімо, Оксани Забужко чи Тараса Прохаська. Коли автор «НепрОстих» знає, що «в цих краях історія у різних формах сама приходить на наші подвір'я», коли для Оксани Забужко апеляція до минулого, історичні алюзії надзвичайно важливі в сюжетах чи не всіх її помітніших творів, то герої ранньої Жаданової прози майже цілковито позбавлені рефлексій над днем вчорашнім. Юрко Прохасько інтерпретував це як чи не ознаку покоління: «Натомість маємо оповідання, оповідки про кого? Я волів би вважати, що «про них усіх», тих молодших (зростали у віртуальності мультимедій і легких наркотиків, але й алкоголю не цуралися), старших (а ці просто диваки або невдахи, яких ніколи не бракувало), невлаштованіших, загубленіших. Про тих, хто замість користати з «культури», послідовно надає перевагу субкультурам. Тож реальність цієї прози мене вже не стосується, вже хоч би на підставі місця народження, походження, традицій, зрештою, віку. Але не знаю, не впевнений, що зможу так просто відхреститися»\*. У пізніших Жаданових текстах списати все на «молодіжні» чи поколінняеві цінності ще важче, хоча сам автор нагадує про важливість того, що «ми зберегли, наче кисень – птахи, // присмак причетності до покоління, // котрий хвилює, мов перше гоління // шкіру».)

Оповідача «Ворошиловграда», котрому вже за тридцять, із рутинного існування «незалежного експерта», змушеного за інерцією обслуговувати чергові політичні вибори й від-

---

\* Прохасько Ю. Кров Жадана : роман із Заходом / Ю. Прохасько // Жадан С. Біг Мак / Сергій Жадан. – К. : Критика, 2003. – С. 178.

мивати на рахунках свого фонду сумнівні гроші, ураз вириває повідомлення, що старший брат раптово зник і треба щось робити з його полишеною напризволяще бензозаправкою. Поїздка у містечко, де пройшло дитинство (уже не раз експлуатований Сергієм Жаданом мотив повернення у минуле, подорожі в часі), стає і випробуванням, і винагородою, бо саме тут Германові відкриваються прості істини, йому стає снаги й рішучості змінити своє життя, зупинитися, вирватися з шарпанини по колу, побачити дріб'язковість усього, що досі здавалося здобутком, і водночас значущість цінностей, дарованих усім, хто приходить у цей світ. (Він таки зробив те, на що не спромігся герой «Anarchy...», котрий у вселенських блуканнях «так і не зупинився, в цьому і є головна помилка – намагались чимдалі заглибитись у простір, якомога більше намотати його на плівки пам'яті, змішати його з власним досвідом, не зупиняючись, ніколи не зупиняючись».) Скажімо, відкриття, що «робота може приносити якщо не задоволення, то принаймні почуття чесно виконаного обов'язку. Востаннє щось подібне я відчував у третьому класі місцевої школи, коли нас вивозили збирати яблука в колгоспних садах і ми старанно шукали важкі опалі фрукти в холодній вересневій траві». «Ось вона – радість пізнання і радість повернення, те, чого бракувало мені останні роки».

Хоч як облаштований соціум, ідеології повсякчас зазіхають на твої особисті цінності, прагнуть заповнити твою свідомість і уяву, використати тебе в чийсь інтересах. Зманіфестована в «Anarchy in the UKR» епатажна любов до червоних прапорів і силоміць відібраного «приватного соціалізму» в романі корегується й увиразнюється як апологія приватності. Заголовком твору стає назва міста, якого вже немає, міста, де герой ніколи не був, чистий симулякр, ідеологічний знак. Про радянські кольорові листівки з краєвидами Ворошиловграда («Ну, які могли бути пам'ятники у Ворошиловграді? Мабуть, Ворошилову. Я вже не пам'ятаю, якщо чесно») Герман мусив розповідати на уроках німецької. Заняття будувалися так, аби діти насправді ніколи не



вивчили мову, добре знаючи, що не будуть подорожувати й спілкуватися з іноземцями, не побачать Берлін чи Відень. Ще одна у ряду тотальних підмін, так що розповідь про кінний пам'ятник товаришу Ворошилову іноземною мовою видавалася справою цілковито абсурдною. Бажання виборватися з цього абсурду, зі світу симулякрів і приводить Германа до утвердження якихось нерозмінних, абсолютних цінностей. Жодними ілюзіями щодо радянського спадку він не обтяжений: «Я є. А Ворошиловграда немає». «Я» не може утвердитися без пам'яті, без минулого, без приватного – ні, не соціалізму, а приватного досвіду, який нічим не можна замінити. Ворошиловграда немає, але є незабутні пейзажі, вулиці, на яких виріс, які бережуть згадки про дитячу дружбу, підліткове кохання, нестерпучу радість перемоги у фіналі футбольного кубка... Такий досвід не можна відібрати, не зруйнувавши цілісність особистості. Як упевнюється героїня «Ворошиловграда», «і міста такого вже немає, і хлопчик із Дрездена давно мені не пише, і все це було мовби не зі мною. Мовби в іншому житті, з іншими людьми. Інше місто, інша країна, зовсім інші люди. Мабуть, ці картинки і є моє минуле. Щось таке, що в мене відібрали і примушують забути. А я не забуваю, тому що це, насправді, частина мене. Можливо, навіть краща частина». До того ж для покоління, про яке йдеться, останнє радянське десятиліття було ще і єдиним острівцем стабільності, далі-бо все закрутилося у калейдоскопі травматичних змін. Так що їхня ностальгія коріниться у неприйнятті пізнішого досвіду, розриві між романтичними очікуваннями й незатишною реальністю. Світ поставав звихненим і жорстоким, зникали речі «правильні й зрозумілі, тому і незмінні»; ті, хто вважав себе новими господарями життя, не рахувався ні з чим. Жаданові, з його завороженістю простором, ідеться тепер про необхідність доквілля захищати й облаштовувати, про спробу відновити зруйновані зв'язки, направити, налагодити те, що було зламане, розтрощене (у слововжитку персонажів роману – «розхуячене») в страшних переділах і катаклізмах. Недарма у центрі романного сюжету опиняється вмілий



і досвідчений *механік*, «бог карданних валів та ручних приводів», котрий «врятував на своєму віку життя не одній фурі». Попри травму, – на неї вказує і прозивне ім'я героя, – він застається незмінним лідером серед ровесників.

Ідеться про простір, який стає ворожим, убиває, несе загрозу всім, хто в ньому опиняється, навіть дітям. Це, може, найважливіше і в кожному разі найтрагічніше, що сказав Сергій Жадан про своє покоління, про приреченість «жити швидко, померти молодим». Після кількох віршів із присвятними згадками про померлих друзів з'явився «Хрестовий похід дітей», де йдеться про те, «наскільки моторошно виглядає насправді час».

Згадуєш,  
хто ще рік тому в цей час був живий,  
хто вже знав про свою хворобу,  
хто здогадувався  
про майбутню смерть.

Відтоді пишеш,  
намагаючись не забути жодного з цих  
божевільно-прекрасних,  
запаморочливо-безпритульних дітей,  
що снували впродовж  
усього твого життя на сусідніх  
з тобою вулицях.

У дитячих бунтарських іграх вони переступали межу, «за якою починалась велика чортова порожнеча». Зрештою, колись-таки зношується «похідний одяг і скаутські черевики», вцілілим друзям у спадок застається нехитрий скарб із яким не знати, що робити. Входження у доросле життя виявляється смертельно небезпечною подорожжю, яку не всім під силу перетривати, не маючи ніяких авторитетних вчителів і порадників:

Ніколи до того і ніколи після,  
ніхто і ні за яких обставин  
не буде так легко вириватись із цього життя,  
як виривались вони,  
рибами з води за випадковою  
здобиччю.

Війна, хто б її не почав, завжди насамперед «маркером болю торкає сплячих дітей».

Смерть, на перший погляд, безглузда, але неуникна в світі, де дітям ніде знайти пристанище, де безпритульність стає *modus vivendi*, як-от в оповіданні «“Металіст” лише для білих». За зламані у вуличній бійці ребра компанія пішла помститися кривдникам, бо «не мають права кавказці ламати ребра простим слов'янським скінгедам». Та й у наступній сутичці перемога була не на боці підлітків, ланцюг насильства розмотувався далі. У переговорах «кавказці визнали свою провину», «і все було б добре, якби поранений скінгед не послав одного із кавказців, котрий, сам того не бажаючи, зачепив його поламани ребра». І пружина вмить вистрелила: тепер уже дісталось обом сторонам, ніхто не міг зупинитися, перемогли-таки місцеві, а хосен з того всього мали ще й таксисти, котрі чекали обіч привезених «на стрілку» пасажирів. Переможці «забрали коньяк, підпалили джип і поїхали додому». Скінгеди врешті святкували перемогу, а «на ранок виявилось, що їхнього пораненого друга підрізали у власному під'їзді. Міліція підозрювала студентів, котрі в під'їзді покійного постійно купували анашу». Що ж,

в цих містах не могло  
статись інакше, якщо вже за справу  
брались негідники і дезертири,  
біси і перевертні, що ховались в наших  
дитячих шафах;

вони не могли зробити інакше  
і не затіяти цієї пригоди,  
збираючи дітей під хоругви  
і даючи їм атласи  
неіснуючих  
автомобільних  
доріг.

Узагальнено-безособові «вони» формували й дитячі уявлення про ворогів, про повсюдну загрозу, а відтак і неуникний страх. «“Металіст” лише для білих» має значущий підзаголовок, позичений із соцреалістичного слововжитку, —

«образ ворога в українській радянській літературі». Ворогів, пам'ятаємо, безліч, вони тебе оточують, переслідують, підслухують, навіть – моторошний-таки образ! – потай вшивають дзвіночок під шкіру, аби він озивався на кожен порух, викриваючи твою присутність. У такому разі тебе паралізує тотальна світобоязнь, темний страх (що й сталося з Густавом у «“Металіст” лише для білих»), і виникає спокуса перекласти вину й відповідальність на незчисленних зловмисників довкола. Інший шлях – довіритися життю, прийняти його, «дозволити потоку нести себе вперед».

У «Ворошиловграді» герої знаходять у собі сили навіть на більше: довіряючися потоку життя, не дозволяти нікому перегороджувати той потік запрудами й дамбами, засмічувати шкідливими відходами життєдіяльності. У романі основоположною стає вже не метафора потоку, ріки, а тверді, ґрунту, дому і пам'яті. Зокрема, історичний контекст вводиться через демонстративне оголення прийому, цитування дослідження про становлення джазу в донецькому регіоні, про гастролі знаменитої чорношкірої співачки, котра наvertsала слухачів у нову віру. Це її спірчуел нагадує про пам'ять і вірність, про ріки, що перетікають з минулого в майбутнє, визначаючи його: «І якби ми забули свої будинки – чи мали б про що співати? Ми говоримо пам'яті – лишайся з нами, не залишай нас самих. [...] Ми всі пов'язані цими ріками, що протекли крізь наше минуле». Заблукавши на цвинтарі, Герман знаходить могили багатьох своїх товаришів зі знаменитої в містечку переможної футбольної команди. Хтось загинув у вуличній бійці, хтось згорів у підпаленому кінотеатрі... У фіналі в протистоянні з новими господарями міста гине і капітан, Шура Травмований. «Все дуже просто: триматись один за одного, відбиватись від чужих, захищати свою територію, своїх жінок і свої будинки. І все буде добре. А навіть якщо не буде добре, то буде справедливо». Утім, вийшло і не добре, і не справедливо.

Фінальні роздуми роману – про релігію як зв'язок між людьми. «Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди». Ось за такого об-

лаштування світу зникає безпритульність і сама можливість вербувати дітей у будь-які хрестові походи за віри й ідеології. За Жаданом,

кожен хрестовий похід дітей  
закінчується тим,  
що діти просто виростають  
і розходяться по домівках —  
не дораховуючись померлих,  
не зважаючи особливо на тих, кому немає  
куди вертатись.

Не приймаючи «черговим загиджену непом» суспільну реальність, неймовірно далеку від романтичних проєктів перших років української незалежності, уся наша сучасна література переймається пошуком незрадливої тверді, на якій можна втриматися, оминувши повсюдні провалля й чорторії. Героям Сергія Жадана, наймолодшого з-поміж нинішніх визнаних прозаїків, такий пошук дається чи не найважче, не останньою чергою тому, що йдеться про покоління, для якого перехідний вік, завжди болісна підліткова адаптація у дорослому житті виявилися пристосуванням до зовсім іншого, «переверненого», звихненого, непізнавано зміненого світу. Усі Жаданові двадцятирічні бунтарі бачаться по-дитячому беззахисними, і якраз беззахисність, слабкість, своєю чергою, породжує агресію. Вони не здатні ані вибудувати альтернативну дійсність, зосередитися на бутті-поза-соціумом, як, до прикладу, персонажі Тараса Прохаська (прикметно, до речі, що поетика наркотичних видив та екстазів у Прохаська дуже схожа на Жаданову), ані, скажімо, зверхньо-іронічно дистанціюватися від довколишнього вселенського базару з вірою у плідність культурно-будівничих, культуртрегерських зусиль, у вищість мистецьких вартостей, як це бачимо у нашому «післяпостмодерному» вже модерністському письменстві. Не зрікшися вживлених радянською ідеологією ілюзій, не можна знайти свого місця у сьогоденні. Найвиразніше це усвідомлює герой-оповідач «Ворошиловграду». Навіть і саме екзотичне ім'я хлопця, Герман, навантажене додатковими конотаціями: батьки назвали сина на честь другого радянського

космонавта, Германа Титова (ім'я першого, Гагаріна, дісталося, самозрозуміло, його старшому братові). Та ще й прізвище, Корольов, викликає неунікну згадку про легендарного свого часу генерального конструктора перших космічних кораблів. Утім, космічними подвигами хлопці, на щастя, не звабилися. А псевдоромантична риторика приятеля викликає у Германа хіба співчутливу насмішку. П'яний Ернст, невдатний торгівець джинсами й чорний археолог, одержимий пошуком затонулих німецьких танків, звіряється у найінтимнішому: «А для мене літаки — це не просто професія. Знаєш, я з дитинства мріяв про небо, я школярем малював у зошитах моделі, які мчать десь там, над нами, вгорі. Згадай, Германе, ми ж усі в дитинстві хотіли стати авіаторами, хотіли літати, дістатися неба! Нас же всіх називали на честь космонавтів, чувак!

— Особливо тебе.

— Та ладно, — відмахнувся він. — І що сталось із нашими мріями? Хто відібрав у нас наші квитки на небеса? Чому нас загнали на ці задвірки, я тебе питаю?! [...] Для мене це справа принципу. Я хочу відновити авіаційні перевезення в цьому місті, де всі виявились слабаками й засранцями і дозволили нагинати себе різним мудакам. Можна сказати, це справа всього мого життя». Зосталося тільки викопати десь німецький «тигр» Другої світової — і за виручені гроші купити літаків... Герман із сумовитою іронією визнав, що це «не найгірша мрія для людини, яка живе в колишній їдальні». Хоча перш ніж обживати небо, варто б озирнутися довкола себе. Відсутність авіаперевезень — вочевидь не найнагальніша проблема у містечку.

Коли рання проза зосереджувалася на безнадійному бунті, протистоянні, на спробах знайти недосяжне райське блаженство в алкогольних чи наркотичних парадизах (психологи твердять, що в алкоголі якраз і шукають забуття неприйнятної дійсності), то у романі «Ворошиловград» ідеться вже про релігійні шукання. Порожні небеса, з яких атеїстичний світогляд усував Бога, не могли не тривожити, і серед численних радянських ідеологічних ерзаців, що ними намагалися приглушити, приспати цю екзистенційну тривогу, були й роман-

тичні уявлення про освоєння космосу. Політ *у небо*, в міжзор'яний, неприступний нашому баченню простір видавався проривом до чогось високого й значущого, принципово недосяжного у людському земному існуванні. Ревізія цього міфу виявилася необхідною героям Сергія Жадана у складному й тривалому процесі прощання з учора. Йдеться про неунікненну потребу небуденного, екстатичного переживання. У певному контексті й релігійні, і наркотичні екстази можуть зближуватися, взаємопідсилюватися. (До того ж авангардна традиція, на яку повсякчас покликається Жадан, акцентує якраз увагу до несвідомого, автоматичного письма, до марення й сновидіння. Як іронічно зауважив Вальтер Беньямін, марксистське порівняння релігії з «опіумом для народу» «тим самим зближує ці дві речі, що могло б потішити сюрреалістів»<sup>\*</sup>. Історія пресвітера набуває у контексті Жаданової прози важливого символічного значення. Він знаходить у собі сили побороти наркозалежність, «зіскочити з голки», відмовитися від «отрути, що тече саме моїми венами й перекачується через моє серце». Проте «в цьому житті одні наркотики завжди витісняються іншими». На зміну наркотичним екстазам приходять інші екстатичні переживання – і справа навіть не в молитві, вважає герой роману, а в релігії як відчутті зв'язку між людьми. Просто «в мене є вони, а у них є я. Ми всі разом». І тому можна сподіватися на допомогу і вдячність, на те, що, захищаючи інших, ти й сам почуватимешся захищеним. З такими-от найневибагливішими ніби засадами можна облаштувати своє життя, не спокушаючися жодним наркотиками ідеологічного чи хімічного походження. А мистецтво – хай то буде й найзвичайніший цирковий фокус із вогнем – обдарує переживанням «солодкої, невимовно-щемкої радості».

Бунтівні підлітки, анархісти й революціонери, довго йшли до цих первинних істин. Але тепер їх, схоже, уже не звабити красивими ілюзіями. А своїх дітей вони не пошлють ні в які хрестові походи. І подбають, аби дітям завжди було куди повертатися після всіх життєвих випробувань, аби їх чекав затишний і гостинний рідний дім.

<sup>\*</sup> Беньямін В. Сюрреалізм // Беньямін В. Щодо критики насильства / В. Беньямін. – К. : Грані-Т, 2012. – С. 91.