

Художньо-філософський зміст проблематики бунту у творчості Олеся Ульяненка

FELIKS SHTEINBUK

*Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta,
Šafárikovo námestie 6, SK 81499 Bratislava, feliks.shteinbuk@uniba.sk*

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.16.1.148-161.2023>

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Avtor článku si je zadal cilj, da s pomočjo hermenevtičnih in primerjalno-tipoloških metod preučí delo ukrajinskega pisatelja Olesa Uljanenka z ozirom na problematiko upora, zastopano v njegovih romanah. Analiza del temelji na filozofskih doktrinah F. Nietzscheja in A. Camusa, ki sta upor definirala kot človekovo pravico do zanikanja nepravilnosti svojega absurdnega obstoja in ne le kot politično pogojeno, ampak tudi metafizično utemeljeno dejanje. Tako je umetniški in filozofski pomen problematike upora, uresničenega v delu Olesa Uljanenka, v prikazu uporniških namenov romanesknh likov, za katere se zdi, da komaj čakajo, da se njihov izjemen protestni potencial končno usmeri v produktivno in pomembno smer boja za univerzalno svobodo.

The author of the article set himself the goal of examining the literary works of Oles Uliianenko, an outstanding Ukrainian writer, applying the hermeneutic and comparative typological methods in view of the problem of rebellion represented in the novels. The analysis of the writer's works was based on the philosophical doctrines of F. Nietzsche and A. Camus, who defined rebellion as a person's right to deny the injustice of their absurd existence, which was not only a politically conditioned act but also a metaphysically grounded act. Thus, the artistic and philosophical meaning of the problem of rebellion, realised in the work of Uliianenko, depicts the rebellious intentions of the characters of the novels that seem to be expecting that their extraordinary protest potential will finally be channelled into the productive and worthy direction of struggling for universal freedom.

Ključne besede: Oles Uljanenko, problematika upora, umetniški in filozofski vidik, hermenevtična metoda, primerjalna tipološka metoda, svoboda

Key words: Oles Uliianenko, the problem of rebellion, artistic and philosophical content, hermeneutic method, comparative-typological method, freedom

Вступ

Повномасштабна війна, яку росія розпочала проти України 24 лютого 2022 року, зумовила не лише необхідність спротиву і боротьби проти цієї терористичної держави, а й актуалізувала необхідність усвідомлення самими українцями як місії, що на тих спочиває, так і причин, які детермінували таку мужню поставу народу, що опинився на передньому краю герця і за свою власну незалежність та свободу, і за незалежність та свободу усього цивілізованого світу.

У запропонованій перспективі помічним може стати творчість одного із видатних українських письменників, який присвятив свій неабиякий талант запереченню рабського менталітету та колоніально обмеженого світогляду і утвердженню вільної та негідної особистості українця.

У зв'язку із цим мета пропонованої статті полягає у дослідженні з огляду на засади герменевтичного та порівняльно-типологічного методів художньо-філософського змісту проблематики бунту у творчості Олесь Ульяненко.

1. Філософія бунту

У романі «Вогненне око» «Віталій збивається з лічби, неспроможний сплавити в одно події невловного часу <...> і тоді страх, жаский і лютий, змушує падати в невідомість суцього <...> [а] нікчемність власного існування, змучившись вкрай од *бунту* [тут і далі курс. наш. – Ф. Ш.], робить не гідним подиву власне себелюбство...» (Ульяненко 2013: 215).

У повісті «Седой» «Іванда чекає. Вона слухає. Від цього помирають. Цього не позбутися. Біль і сверблячка між ногами. Такі чекання наповнюються ілюзіями й *бунтами*» (Ульяненко 2017: 138).

У романі «Син тіні» «безпритульні вурки *збунтувалися*. Скопом вони згвалтували доктора Оліховича <...> [І] мені невідомо, що врятувало нас у цій ситуації: провидіння, справедливість чи зло злучилося на мить з добром, щоб привести у рух божественну помсту?» (Ульяненко 2013а: 142–143).

Вочевидь, список подібних цитатій можна продовжувати і далі, але здається, що наразі і цього більш ніж достатньо для того, аби зробити висновок, за яким проблематика бунту і справді є надзвичайно гостро представленою у творчості Олесь Ульяненко.

Зрештою, у цьому немає нічого дивного, оскільки проблематика бунту в українському літературному дискурсі постала ще у першій половині XIX століття у творчості Тараса Шевченка (див., наприклад, його поему «Гайдамаки») і набула характеру неодмінної константи, притаманної для багатьох творів як класичної, так і сучасної української літератури (див. про це, наприклад, Павличко 2002: 591; Чижевський 2003: 17–19 та ін.).

Не залишився осторонь цієї проблематики і Олесь Ульяненко, про що свідчать не тільки наведені вище цитати, а й навіть побіжний огляд його романів та повістей, бо чи не у кожному з них у центрі знаходиться персонаж чи персонажі, які виявляють свою безумовну бунтівливу вдачу.

Довший час бунт мислився передусім як явище деструктивне і як річ у собі, що спрямована на вивільнення надлишкової та нестримної енергії, а носії цих ідей вважалися просто божевільними і такими, які потребували ізоляції від суспільства, як-от, наприклад, маркіз де Сад чи Ш. Бодлер.

Ситуація почала змінюватися, коли на авансцену світової філософської думки вийшов такий німецький філософ, як Ф. Ніцше, бо його філософія, як писав А. Камю, насамперед і «обертається навколо проблеми бунта. Точніше, з цього вона і почалась», тому що, за Ф. Ніцше, «бунт постає з твердження “Бог помер”» (Камю 1990: 170).

Проте, «всупереч переконанням його християнських критиків, Ніцше не виношував планів вбивства Бога. Він знайшов його мертвим у душі своєї епохи» (Камю 1990: 170). І, щобільше, «він першим усвідомив велич цієї події і зробив висновок, за яким цей бунт призведе до відродження, тільки якщо ним керувати». А «будь-яке інше ставлення до бунту – чи то співчуття, чи то поблажливості, неминуче спричинить апокаліпсис». Й, отже, «Ніцше розробив не філософію бунту, а з бунту вибудував філософію» (Камю 1990: 170).

Зрозуміло, що цитованого коментатора важко вважати особою незацікавленою, але, вочевидь, має значення все ж таки результат, а не позірність. Натомість результатом стала фундаментальна і засаднича філософська праця А. Камю з недвозначною назвою «Бунтівна людина», у якій французький філософ цілком переосмислив семантику і філософію бунту, бо, на думку О. Руткевича, «“Бунтівна людина” – це історія ідеї бунта – метафізичного і політичного – проти несправедливості людської долі» (Руткевич 1990: 17).

Та особливо показово ця ідея далася взнаки у художньому аспекті, у зв'язку з яким А. Камю зауважив, що «творчість – це тяга до єднання і водночас заперечення світу. Але вона заперечує світ за те, чого їй не вистачає, в ім'я того, чим він хоча б інколи виявляється». І «бунт постає відтак по цей бік історії, у своєму чистому вигляді, у своїй первозданній складності» (Камю 1990: 316).

До того ж, на переконання французького мисленника, це саме «мистецтво долучає нас до витоків бунту тією мірою, якою воно наділяє формою цінності, невловимі у потоці вічного становлення, але зримі для художника, який хоче викрасти їх в історії» (Камю 1990: 320). І, як вважає А. Камю, найкращим, найбільш придатним формально-змістовим феноменом для досягнення цієї мети є роман, який «зароджується разом із бунтівним духом та виражає – в естетичному плані – відповідні бунтівні устремління» (Камю 1990: 320), оскільки «роман – це передусім

інтелектуальна вправа, що слугує підмогою для тужливого або бунтівливого почуття» (Камю 1990: 325).

У запропонованій філософській перспективі творчість взагалі і романна творчість зокрема вже за замовчуванням становлять спосіб на реалізацію бунтівних інтенцій, позаяк сам бунт і є нічим іншим, як онтологічно притаманною людській істоті внутрішньою незгодою і зі світом, у якому вона змушена жити, й із самою собою, приреченою на те, аби констатувати необхідність такого життя просто тому, що нічого іншого людським існуванням і не передбачається (див. про це Власевич-Хоркава 2013: 56, а також Горболіс 2021: 84; Zhadan, Malenko 2020: 143 тощо).

Разом з тим окреслені суперечності визначаються А. Камю і як цілком абсурдні, тому що «відчуття і усвідомленість абсурду виникають із зіткнення між стремлінням людини до щастя і невідповідністю для цього світу» (Река 2013: 290; про філософію абсурду див. також Маловічко 2018; Полюга 2010 тощо). І на цьому тлі парадоксальним чином не тільки бунт, а й абсурд набувають продуктивного сенсу.

2. Іманентність бунтівних аспірацій

Принаймні у цьому можна легко переконатися, якщо звернутися до романів Олеся Ульяненка, у яких відповідні колізії взагалі у суттєвий спосіб зумовлюють зміст його літературної спадщини.

Так, передусім необхідно звернутися до роману «Сталінка», оскільки хоч це і не перший роман письменника, але саме за цей твір 1997 року він був нагороджений найвищою літературною відзнакою – Національною премією України імені Тараса Шевченка. Зрештою, дотримуватися хронологічного принципу розгляду спадщини митця навіть за необхідності було б неможливо через об'єктивні причини, пов'язані з тим, що точне датування творів письменника наразі становить фактично не вирішувану історико-літературну проблему (див. про це, наприклад, Пуніна 2016: 16; Соловей 2013: 20; Тендітна 2010: 170 тощо). До того ж для цієї розвідки більш важливим видається не хронологічний підхід, а характер представленості проблематики бунту у творчості митця.

Отже, очевидно є не тільки абсурдність брутально-тілесного існування, уособленого багатьма образами роману «Сталінка», але передусім, либонь, найбільш яскравим з них – образом Сьо-Сьо, «недолямкуват[ого] братик[а] Горіка, який народився двома роками раніше й не ріс – лоб вузький, щелепа крутішала, набирала загрозливого вигляду, – тандичив “У-У-У-У-У-У” <...> [і] однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні» (Ульяненко 2003: 21).

Не викликає також сумнівів і бунтівливий характер двох протагоністів роману, один з яких – Лорд, вдається до буцімто безнадійної втечі з божевільні, потому потрапляє у полон до сучасних рабовласників, а втім

і цього разу фактично ініціює відчайдушний бунт, здобуває зброю і після звільнення водить інших утікачів «болотами, мочарами, серед якихось попелищ – скільки їх померло, скільки вижило?» (Ульяненко 2003: 90) – аби врешті-решт вижити і здобути свободу.

Натомість другий протагоніст – Горік Піскар'юв, виявляє свою бунтівну вдачу дещо в інший спосіб, оскільки, будучи онуком представника формально правоохоронних, а насправді карально-репресивних органів, себто сталінського НКВС, він (Горік) стає ватажком злочинного угруповання, чи то пак банди. Але згодом його починає гнітити цей суспільний статус, проте і повернутися на некримінальний спосіб життя він теж вже неспроможний.

І тому Горік обирає, мабуть, єдино можливий для себе вихід, який теж надається на потрактування у категоріях бунту, тому що коли його оточили «міліціанти», він замість того, аби покійно припинити опір, навпаки, «стріляє навпомацки – у людей, у собак; біжить вигнутим хребтиною степом, падає, зводиться, падає...» (Ульяненко 2003: 96). І закономірно наражається на наглу смерть, але все одно залишається вільним.

Не менш абсурдними виглядають і долі двох протагоністів з роману «Вогненне око» – Віталія та Родика. Так, кожен з них, однаково усвідомлюючи безглуздість світу, намагається якимось чином дати собі із цим раду. Отож Родик відразу вибирає бунтівний шлях, втікаючи з дому і перетворюючись на завошивленого волоцюгу та безхатька.

Втім прикметно, що цей бунт після того, як хлопця ледь не згвалтували і не вбили «двоє колишніх сектантських проповідників – Микола і Борис» (Ульяненко 2013: 205), обертається на конформістську впокореність.

Натомість Віталій спочатку наполегливо і чи не до фанатизму намагається отримати прості відповіді на складні питання про те, як досягти жаданої та омріяної справедливості, «існування котрої сумне та смурне, як і тривалість щастя або вічної любові» (Ульяненко 2013: 35). Та згодом Віталій сумирно виконує наказ Родика і повертається у їхнє рідне містечко керувати тамтешнім заводом. А за певний час якось на «Центральному майдані» «Ліліпут дивакувато смикнув гостреньким підборіддям і зачитав універсал, у якому говорилося про військовий стан у країні, вводилася комендантська година, а новий директор спокійно називав себе президентом, тобто диктатором» (Ульяненко 2013: 299).

Відтак Віталій виявився причетним до роздмухування громадянської війни і тотального терору. «Проте в його голові, перетертій мозолями думок, не вкладалося, що все своє життя він хотів примирити Двох суцхих і невидимих, котрим ім'я різне: “Два янголи в мені борються... чорний і білий... Хто переможе... Знаю – Великий Руйнач і Будівничий...”» (Ульяненко 2013: 13).

А отже, об'єктивно йдеться про те, що, як вважає Т. Власевич-Хоркава, «усвідомивши байдужість і мовчазність світу <...> “абсурдна людина”, яка є ідеалом А. Камю [і яку, вочевидь, не втомлюється змальовувати

Олесь Ульяненко], доходить висновку, що джерелом усіх цінностей і єдиним суддею може бути тільки вона сама» (Власевич-Хоркава 2013: 55).

За такої перспективи стає зрозумілим, чому в більшості інших, крім вже згаданих, творах українського письменника всуціль відсутні навіть лексичні згадки про бунт. Виняток, щоправда, становить роман «Перли і свині», у якому, зокрема, йдеться про те, що «сім'я бунту було посіяне в народі», і внаслідок цього «більшість хотіла нового хрум-хруму, тобто гашишу» (Ульяненко 2015а: 158).

Натомість у позоставаних творах проблематика бунту не артикулюється у безпосередній спосіб, а становить іманентну характеристику аналізованого дискурсу.

Вже у «Зимовій повісті» головний герой репрезентує образ непримиренного інсургента, що все своє недовге життя поклав на вівтар бунту проти несвободи, уособлюваної як Генералом-диктатором, так і його власним батьком, який до того ж став Катом при Генералі, аби врешті-решт цілий військовий загін майже упритул розстріляв цього безіменного головного героя.

Та його жертва, як це стало очевидним невдовзі, була все ж таки недаремною, тому що «надвечір місто обросло барикадами. Люди длубали холодну бруківку. І його хоронили під завивання бомб і тріскотню кулеметних черг. Розпочалася війна. Війна, якої всі боялися і яка прийшла». Втім «через багато років про нього забули, і старі люди розповідали лише небиліці та легенди... Коли світ став вільним» (Ульяненко 2017: 206). А це означає, що індивідуальний бунт протагоніста породив бунт суспільний, який у далекій перспективі призвів до здобуття цієї спільноту жаданої свободи.

Разом з тим необхідно зазначити, що це фактично єдиний випадок, коли суспільний вимір бунту виявився успішним і спричинив позитивні результати. Натомість переважна більшість творів Олеся Ульяненка містить зразки та різноманітні варіації бунту, що у різних пропорціях поєднують у собі як суспільну, так й індивідуалістичну складові.

3. Метафізичний вимір бунту

Так, у романі «Богемна рапсодія», з одного боку, пов'язання Кості Ключонова із якимись сумнівними обладками свідчить про його намагання вирішити певні життєві проблеми через порушення банальних суспільних законів. А з іншого боку, наполеглива праця до останньої хвилини життя і навіть передсмертне видиво, у якому він бачить Ларису, що «дивилася на нього й летіла до сонця, і <...> була такою, як колись Костя намалював її» (Ульяненко 2017: 302), – все це вказує на спроби протагоніста роману заперечити власну тілесно-фізіологічну природу, упосліджену смертельно-невиліковною хворобою.

І це бодай не випадково, оскільки, на думку, наприклад, С. Демидової, «бунтівна людина <...> це людина, що говорить “ні”. Вона говорить безкомпромисне “ні” своїй трагічній рокованості, на яку її приречено як представника роду людського. Вона рішуче говорить “ні” абсурдній світобудові, що обділила її і навіть обдурила. А тому людина, яка говорить “ні”, за своєю природою є <...> бунтівником метафізичним» (Демидова 2018: 120).

Отож вжите дослідницею, але передусім обґрунтоване, звісно ж, А. Камю (див. про це докл. Камю 1990: 135–198) словосполучення «метафізичний бунтівник», либонь, може стати у пригоді і стосовно подальшого аналізу. Адже здається, що формування, наприклад, образу Блоха завдяки наративній стратегії, яка передбачала міфологізацію цієї постаті зусиллями кількох оповідачів, якраз і надається на відповідне визначення.

Хоча, якщо бути більш точним, то у романі – до речі, з прикметною у запропонованому контексті назвою – «Син тіні» оповідь будується на суперечності між змалюванням напівлегендарної істоти і хоч талановитим, а проте мізерним та ницим крутієм, який, опинившись за ґратами, «зрозумів, що потрапив у западню і що виходу звідси він ніколи не знайде». А тому «в дикій істеричі Блох кляв усе на світі <...> погрожував <...> [та] проклинав радників, свою жадібність, себе і життя». Але «ввечері його безболісно задавив найманний убивця, підкинувши труп у душеву» (Ульяненко 2013а: 282).

Таким чином, поки Блох будував свою олігархічну імперію, ця титанічна справа в інтерпретації оповідачів набула характер метафізичного бунту в тому сенсі, що головний герой у такий спосіб став на прю зі світом і здобув над ним перемогу. Втім перемога виявилася пірровою, а від флеру метафізики не залишилося і найменшої згадки після того, як Блох втратив загадковість та відповідні фінансові важелі і перетворився на пересічного в'язня слідчого ізолятора.

Прикметною є також і ситуація, яка склалася з іншими центральними персонажами роману «Син тіні». Передусім йдеться, безумовно, про Лізку і Кловського. Так, Лізка визнає, що «в один холодний зимовий вечір було вирішено, що [вона] ідейна блядь. Ідейна курва» (Ульяненко 2013а: 70). А подібні рішення якраз і свідчать про те, що, в засаді, робиться вибір на користь бунту проти усталених суспільних правил.

Своєю чергою, випадок Кловського за окресленої перспективи є ще більш очевидним, бо, обравши вбивство інших людей у якості своєї професії, цей персонаж водночас зазіхнув як на універсальний людський, так і на (не-)порушно-сакральний, чи то пак божественний, закон. «Що трапилося з цим чоловіком? Що за необхідність змусила розламувати людям голови?» – подумки задає риторичні питання Лізка, і сама ж на них відповідає: «Напевне, свідомість вибраності, а решта вже не йде на рахунки» (Ульяненко 2013а: 70).

Та якщо Лізка не помиляється, і її припущення не позбавлене рації, то тоді вже не потребує жодних додаткових доказів метафізичний штіб брудної, криваво-тілесної «роботи», яку виконує Кловський, вмотивовуючи це своєю неповторністю. Проблема полягає тільки у тому, що і у цьому разі метафізика бунту заперечується фізикою тілесного розв'язання, яким став постріл Кловського з «велетенських розмірів обріза» (Ульяненко 2013а: 279), спрямованого у низ живота Лізки.

Подібні трансформації та переходи між фізикою тілесного і метафізикою бунтівного можна спостерігати і у двох наступних романах – «Знак Саваофа» та «Дофін Сатани». У першому з них метафізичний вимір, присутній у цьому творі, дається взнаки вже у назві, а також у тому, що, починаючи із першої сцени, постійно присутніми персонажами у творі є ті, хто за своїм священницьким статусом мав би забезпечувати вірогідну актуальність цього виміру.

Проте більшість так званих духовних осіб не тільки не забезпечують, а й, навпаки, заперечують трансцендентну метафізичність своїх божественних кумирів повсякчасними тілесно-матеріальними проявами підступності, жадібності та непогамованої хтивості. Але це – з одного боку.

Натомість – з іншого, ситуація виглядає ще більш суперечливою, бо авіакатастрофа, яка трапилася над Соснівкою, з буцімто метафізичної за своїми масштабами трагедії перетворюється на «щасливий білет» для Льопи, що до цього моменту «весь час вовтузився у свинарнику, в безлюдному степу» та «з роками <...> геть здичавів і, окрім свиней, нічого не бачив» (Ульяненко 2013б: 20).

Отож коли він дивом врятувався від уламків розтрощеного літака, один «шматок» якого, «напевне, крило», «полетівши пір'їною в чистому небі <...> гехнув у свинарник Льопи», то «застрибав на одній нозі, щось закричав, а потім чимдуж попер до літака, який вже зарився носом у піщані дюни і випускав чорні клубки масного диму», та «несподівано забігав зигзагоподібно, кружляючи між трупів <...> біг з великою валізою, перестрибуючи через трупи, щось хихотів і говорив до себе» (Ульяненко 2013б: 46).

Таким чином, сотні людей загинули під «знаком Саваофа», мабуть, тільки для того, аби свинопас Льопа поглумився на нещасними, влаштувавши мародерський банкет серед їхніх понівечених і спотворених тіл, але при цьому наразився не на покарання, а на екзистенційний поштовх. У результаті цей блазень подався геть у пошуках кращої долі і за деякий час повернувся у Соснівку «вже не <...> Льопою, а Левом Достопочтеним», підкотивши «в чорному лінкольні, в оточенні двох жінок і двох кременних, з невиразними обличчями охоронців» (Ульяненко 2013б: 131), та представляючи «мормонську секту» (Ульяненко 2013б: 199) і намагаючись повернути у нову віру своїх скептично налаштованих краян.

У зв'язку із цим важко втриматися від рефлексій, за якими вигадати більш блюзнірчий абсурд, здавалося б, було вже неможливо. Та другий

роман – «Дофін Сатани», легко заперечує подібне припущення, оскільки протагоніста цього твору – убивцю-маніяка Івана Білозуба, на жахливі злочини надихає і підштовхує ніхто інший, як метафізично-трансцендентний образ «Ангела».

Щоправда, «Іван спочатку дуже перелякався, хоча з ним вже траплялися подібні оказії, але такого гарного, справді неземного створіння Іван ще не бачив» (Ульяненко 2003: 106). Крім цього,

Ангел видавався жіночим з лиця, але що він не жінка, то Білозуб чомусь знав напевне. Ангел пройшовся у своїх білосніжних шатах кімнатою, зашамротівши повітрям, і туніка спала з плеча, оголивши жіночу ніжність і округлість, навіть непристойність руки. Витончена кисть: біломармурові пальці, що рожево просвічувалися, як вуха новонароджених або дівочі вушка, порослі золотавим пушком, лягли на облужане підвіконня <...> Тож Ангел холодно поклав свій зір у сизу безлюдь, але від цього видався Івану найчарівнішим створінням у світі. (Ульяненко 2003: 107)

А ще «Ангел сміявся, відходячи у холодну безодню всього навколишнього, і тільки тоді Іван побачив перед собою всю бридоту, гидь навколишнього світу» (Ульяненко 2003: 108).

Отже, за окресленої перспективи немає жодних сумнівів у трансцендентно освяченому метафізичному бунті, який від початку вщерть просякнuto відчутними тілесними конотаціями і який у результаті обертається на тотальну тілесну деструкцію численних жертв «дофіна Сатани», а тому і абсурдність цієї диспозиції є теж безсумнівною.

4. Трансцендентність бунту

Схожим чином невірогідне поєднання бунтівних інтенцій з абсурдом і метафізикою дається взнаки і в усіх позоставших романах письменника.

Так, роман «Хрест на Сатурні» потрапляє у цей список не тільки через свою назву, обтяжену трансцендентно-метафізичним символом, а й тому, що у коротесенькому вступі, який передує основній частині роману, розповідач щиро зізнається у своїх релігійних уподобаннях і, зокрема, у тому, що він «не вір[ить] у випадки, як і кожна людина, що вірить у Бога» (Ульяненко 2004: 3). А це означає, що історія кохання Світлани та Олега, себто рідних брата і сестри, була зумовлена божественним Провидінням, яке призвело до абсурдної ситуації, що і змусила головних героїв вдатися до бунту та накласти на себе руки.

Звісно, у цьому разі йдеться не про «метафізичних бунтівників», а про бунт проти трансцендентної метафізики. Втім, як здається, абсурдність існування може продукуватися вищою силою так само успішно, як і спільними зусиллями соціуму, позаяк ці два начала чудово замінюють одне одного, а подекуди і зливаються чи до не розрізнення. Як це, наприклад, відбувається у першій частині роману «Ангели помсти», метафізичний

штиб назви якого теж говорить сам за себе і у якій (частині) постать одного з персонажів – брата Марго, вбивцю і гвалтівника Едуарда Батрака, його колишній педіатр характеризує як того, хто після травми, отриманої ще «у першому класі <...> ногою в пах» (Ульяненко 2012b: 96), «з ангелатка перетворився на чорта» (Ульяненко 2012b: 97).

Ця ж думка повторюється вже оповідачем і в іншому, більш узагальненому контексті та звучить у тому сенсі, що, мовляв, «ангели, які зійшли зі сторінок книжок, випурхнули у життя демонами» (Ульяненко 2012b: 125).

Перегукується із цією, сказати б, янгольсько-демонічною диспозицією і подібна дихотомія у романі «Софія», у якому один із протагоністів твору – Лукаш, перебуваючи поряд із Софією, «не переставав думати, що з ним сидить за кермом один із єгипетських демонів, а може, ангелів. Різниці <...> для Лукаша не було ніякої» (Ульяненко 2015: 199).

Зрештою, тема янголів виникає і у другій частині роману «Ангели помсти» під назвою «Альма», втім семантика янгольського сонму цього разу радикально суперечить попередньо проаналізованам варіантам шуканого образу, оскільки йдеться про наркотичні видива Діми Кольта, якому ввижається Альма – «реальна, жива, з плоті, з крові, лайна, волосся». А ще «Кольт чує гуркіт – це ревуть ієрихонські труби. Й ангели, з невимовно красивими обличчями, сідають кружком, тримаючи в руках мечі» (Ульяненко 2012b: 191–192).

Дається взнаки ця тема також і у третій частині роману під назвою «Танька», усі події у якій (частині) взагалі зумовлюються «ангелом смерті» (Ульяненко 2012b: 244), що на початку, «посидівши на балконі якусь мить <...> пірнув у теплі потоки повітря і зник, кажучи простіше, лишився ні з чим» (Ульяненко 2012b: 245), а тому Таня, одна з головних героїнь цієї частини роману, отримала змогу прожити ще деякий час.

Відтак можна ствердити, що трансцендентні янгольські мотиви надають цьому роману не стільки метафізичний вимір, скільки поглиблюють відчуття абсурду аж до метафізичного безмежжя, а в результаті якщо і не провокують, то принаймні не зупиняють персонажів перед бунтівними деструктивними зазіханнями передусім на власне життя, а також, на жаль, і на життя інших.

Тож янгольська метафізика виявляється настільки багатогранною і багатозначною, що у романі «Жінка його мрії» цей образ репрезентовано вже через постать «напівангел[а] і напівчоловік[а]» на прізвисько Топтун, який, за версією іншого добродія на прізвисько Риба, «витягує на світ демонів, щоб знищити» (Ульяненко 2012: 273), – щоправда, гинуть при цьому не демони, а різного роду злодії і взагалі випадкові жертви типу бармена Маґріба.

У романі «Серафима» головна героїня починає труїти своїх численних жертв після того, як одного дня прокидається з переконанням, що «сни і пам'ять – це крила янголів». А потому відчуває, що «уперше хтось, а може, вона сама, витиснув з неї такої сили спонуку, думку <...> І світ

врізався в неї, мов зламав кістки, і вона так пішла колом кімнатою <...> Вона жерла цей світ, хвицалася з ним, наче вибиваючи з нього останні породільні муки – він мусить їй віддатися», а «вона ніколи не ляже під нього» (Ульяненко 2013с: 40).

Окремої уваги, натомість, ця тема потребує у зв'язку з романом «Квіти Содому», у якому ще на початку один із посіпак Одноокої Мами на прізвисько Лу змушений констатувати, що «вибір між меншим і ангелом був прозорим, як картинки на порнографії» (Ульяненко 2012а: 45). Тому відверто абсурдний характер цього вибору забезпечує належний ґрунт для подальшого розгортання відповідного дискурсу.

У зв'язку із цим і не викликає особливого подиву, наприклад, епізод, у якому Алекс розповідає про те, що коли вони вперше зустрілися із Фанні, то «того дня всі божевільні ангели висіли по периметру Хрещатика і до Льва Толстого» і «ревли слонами на вежах», а «епоха котилася свині під хвіст» (Ульяненко – 2012а: 78). Або – про те, як «монументальна постать Зосі <...> обрубком лівої руки керува[ла] хором ангелів, що або зійшли з розуму, або поперепивалися. Не інакше» (Ульяненко 2012а: 54).

Та насправді йшлося про «хор жінок-імбіцилів, із стриженими головами, в куцях заправних халатах, в рейтузах по коліно, з начосом, рівно в три ряди – одні вище, інші нижче», – про жінок, «які витягували чи то народну пісню, чи то псалом, імітуючи згиблу святість» (Ульяненко 2012а: 54), і сардонічний образ яких запускає цілу серію відповідних трансформацій у тій частині роману, що так і називається – «Крила ангелів». Тож «птахи перетворилися на ангелів» (Ульяненко 2012а: 50), проте згодом з'ясувалося, що «то були не ангели, а метелики» (Ульяненко 2012а: 151), але при цьому навіть «ангел смерті» дорівнюється «порочному святому» (Ульяненко 2012а: 171).

Тому як би Фанні не намагалася хоча б почасті облагородити «Квіти Содому», стверджуючи, що, якимось почувши «музику», вона «подумала, що так співають ангели. Так. Сіме так. Заворожуюче ніжне порипування голосів, що зливалися зі співом» (Ульяненко 2012а: 213), – однак цей янгольсько-абсурдистський дискурс як відчайдушно волає про необхідність бунту, так і безпосередньо реалізує різноманітні бунтівні інтенції, внаслідок яких навіть від, здавалося б, непохитного представника владного істеблішменту – депутата Тоцького, залишається тільки голова «у високій жерстяній банці з-під маринованих івасів» (Ульяненко 2012а: 142).

І лише у романі «Перли і свині» образи янголят згадуються у цілком звичній для них пасторально-ляльковій ролі, коли «у кожній кімнаті» палаціка «нового пастора» на гостей «дивилися маленькі ангели над головою самого Абрахама Лі, великого, чорного й усміхненого, і ці мініатюрні ангели клали на його голову вінки з віковичного лавра» (Ульяненко 2015а: 16). Або коли протагоніст-оповідач Лісовський якимось через «весну» «втратив сон», і «це [було] так несподівано, наче справді білий ангел піднявся

у небо і вибухнув тисячами зірок... Червоні ранки, кокаїн, шампанське, сигарети, проститутки» (Ульяненко 2015а: 24).

Отже, метафізичний вимір творів Олеся Ульяненка – вимір, репрезентований, у тому числі, через образи трансцендентних створінь, замість того, аби хоч трішки пом'якшити екзистенційні суперечності та зменшити напругу буттєвих конфліктів, навпаки, сигналізують, як правило, про прямо протилежне: про абсурд, який досягає метафізичних масштабів і реагувати на який надається тільки за допомогою бунту.

Разом з тим необхідно зазначити, що подібний тип бунту призводить до відповідного ідейно-художнього результату, бо, по-перше, на думку А. Камю, «усі ми носимо в собі свої злочинства, безчинства і кару за них» (Камю 1990: 353), позаяк, по-друге, «бунт доводить, що він є рухом самого життя і що його не можна заперечити, не зрікаючись життя» (Камю 1990: 355; див. про це також Рябов 2019), тобто самого себе і свого потягу до свободи.

Висновки

Таким чином, сенс проблематики бунту, реалізований у творчості Олеся Ульяненка, полягає у тому, що абсурдний штаб світу, який, з одного боку, породжує людину, а з іншого – породжується саме людиною, подолати власне неможливо. Втім незгода із цією приреченістю у формі бунту визначається – принаймні у рамках аналізованого художнього дискурсу – конструктивним потенціалом і, внаслідок цього, більш ніж продуктивною естетичною стратегією, що дозволяє додатково збагатити як постикальний, так і національно зумовлений рівень літературної спадщини письменника.

А якщо перефразувати вислів А. Камю, то можна ствердити, що Олесь Ульяненко у своїх романах не стільки обґрунтував філософію бунту, скільки побудував свої романи на проблематиці бунту – бунту і проти безглуздя існування, і проти тілесної приреченості на цей абсурд. Однак разом з тим йдеться у проаналізованих творах і про бунт, за яким промовляє тотальна нескореність його персонажів, що ніби тільки і чекають на те, аби їхній неабиякий протестний потенціал був нарешті скерований у продуктивне і гідне русло боротьби за повсюдну свободу.

ЛІТЕРАТУРА

Тетяна ВЛАСЕВИЧ-ХОРКАВА, 2013: Свобода та проблема ідентичності в французькій філософії екзистенціалізму. *Вісник Дніпропетровського університету* 20–23/2, 51–57.

Лариса ГОРБОЛІС, 2021: *Міжмистецькі контакти українського тексту*. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка.

Серафима ДЕМИДОВА, 2018: Человек бунтующий: экзистенциальная концепция бунта у Леонида Андреева и Альбера Камю. *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке* 1, 118–123.

Альбер КАМЮ, 1990: *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат.

Дар'я МАЛОВІЧКО, 2018: *Альбер Камю. Бунтівна людина перед лицем абсурду*. Доступно 26.11.2022 на: <https://artefact.org.ua/history/alber-kamyu-buntivna-lyudina-pered-litsem-absurdu.html>.

Соломія ПАВЛИЧКО, 2002: Насильство як метафора (Дискурс насильства в українській літературі). Соломія Павличко. *Теорія літератури*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 589–594.

Вікторія ПОЛЮГА, 2012: Абсурд і бунт як «вірність самому собі» у філософії Василя Стуса і Альбера Камю. *Практична філософія* 44/2, 69–74.

Ольга ПУНІНА, 2016: *Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет*. Київ: Академвидав.

Катерина РЕКА, 2013: Філософія бунту та насилля в гуманістичних концепціях А. Камю. *Гілея* 75, 289–292.

Алексей РУТКЕВИЧ, 1990: Философия А. Камю. Альбер Камю. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат. 5–22.

Пётр РЯБОВ, 2019: *Человек бунтующий: философия бунта у Михаила Бакунина и Альбера Камю*. Доступно 26.11.2022 на <https://akrateia.info/chelovek-buntuishchii-filosofia-bunta-u-mikhaila-bakunina-i-albera-kamyu/>.

Олег СОЛОВЕЙ, 2013: На боці світла і добра (Де кілька слів про Олеся Ульяненка). Олег Соловей: *Оборонні бої: Статті, рецензії, есеї*. Донецьк: Видавництво БВЛ. 19–31.

Надія ТЕНДІТНА, 2010: Горік + Кловський + Іван Білозуб = Серафима? *Наукові записки ТНПУ* 29, 170–177.

Олесь УЛЬЯНЕНКО, 2003: *Сталінка. Дофін Сатани*. Харків: Фоліо.

—, 2004: Хрест на Сатурні: Історія одного кохання. *Кур'єр Кривбасу* 176, 3–55.

—, 2012: *Жінка його мрії*. Харків: Фоліо.

—, 2012а: *Квіти Содому*. Харків: Фоліо.

—, 2012б: *Ангели помсти*. Харків: Фоліо.

—, 2013: *Вогненне око*. Харків: Фоліо.

—, 2013а: *Син тіні*. Харків: Фоліо.

—, 2013б: *Знак Саваофа*. Харків: Фоліо.

—, 2013с: *Серафима*. Харків: Фоліо.

—, 2015: *Софія*. Харків: Фоліо.

—, 2015а: *Перли і свині*. Харків: Фоліо

—, 2017: *Там, де Південь*. Київ: Люта справа.

Дмитро ЧИЖЕВСЬКИЙ, 2003: *Історія української літератури*. Київ: Видавничий центр «Академія».

Serhiy ZHADAN, Olena MALENKO, 2020: About the author Serhiy Zhadan. Fire arms and knives. Writing about women. *Astraea* 1/2, 142–147.

UMETNIŠKI IN FILOZOFSKI VIDIK PROBLEMATIKE UPORA V LITERARNEM DELU OLESA ULJANENKA

Avtor prispevka si je zadal cilj raziskati umetniško dediščino izjemnega ukrajinskega pisatelja Olesa Uljanenka, in sicer s pomočjo hermenevitične in primerjalnotipološke metode v povezavi s problematiko upora, ki se kaže v njegovem literarnem delu. Analiza del je temeljila na filozofskih doktrinah F. Nietzscheja in A. Camusa, ki sta upor definirala kot človekovo pravico do zanikanja nepravilnosti svojega absurdnega obstoja in ne le kot politično pogojeno, ampak tudi metafizično utemeljeno dejanje. Romani, ki jih razprava obravnava (npr. *Zimska pravljica*, *Ženska njegovih sanj*, *Angeli maščevanja*, *Sin sence*, *Sofija*, *Biseri in prašiči*), predstavljajo bogato estetsko gradivo, povezano z umetniškim in filozofskim razumevanjem fenomena upora, ter vsebujejo številne vzorce in različne variacije tega fenomena, ki v različnih razmerjih združujejo tako individualistično kot socialno komponento. Najpomembnejša v seznamu teh primerov je različica transcendentno posvečenega upora, ki je, prvič, globoko prežeta z otipljivimi telesnimi konotacijami in, drugič, izkazuje neverjetno kombinacijo uporniških namenov z absurdom in metafiziko. Metafizična razsežnost del Olesa Uljanenka, ki je nakazana tudi s podobami transcendentalnih bitij, namesto da bi ublažila eksistencialna nasprotja in zmanjšala napetost materialnih konfliktov, praviloma signalizira prav nasprotno – absurd, ki dosega metafizične razsežnosti in na katerega se je mogoče odzvati le z uporom. Tako je umetniški in filozofski pomen problema upora, uresničenega v delu Olesa Uljanenka, v tem, da je nemogoče preseči absurdnost sveta, ki po eni strani rodi človeka, po drugi strani pa ga generira človek sam. Toda nestrinjanje s tem v obliki upora v okviru analiziranega umetniškega diskurza določa konstruktivni potencial in je posledično več kot produktivna estetska strategija. Če se zatečemo k parafrazi ene od misli A. Camusa, lahko rečemo, da je Oles Ulyanenko v svojih romanih skušal ne toliko utemeljiti filozofijo upora, temveč svoje romane graditi na problematiki upora – upora proti nesmiselnosti bivanja in proti telesni obsojenosti na absurd. Vendar analizirana dela hkrati pripovedujejo tudi o uporih, ki se izražajo v popolni nepokornosti njegovih likov, ki kot da komaj čakajo, da se njihov izjemen protestni potencial končno usmeri v produktivno in pomembno smer boja za univerzalno svobodo.