

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК: 821.161.2.09'03

Ю. Я. Барабаш,

Інститут світової літератури РАН, м. Москва

ЯРОСЛАВ МЕЛЬНИК: ВОЛИНСЬКИЙ ПІДТЕКСТ В «ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТЕКСТІ»

Прозу Ярослава Мельника розглянуто у двох ракурсах: як «європейський текст» та як прояв імпліцитного «волинського підтексту». У межах загального задуму здійснено аналіз парадигмальних для творчості Я. Мельника антитоталітаристських мотивів, теми відчуженої, знівельованої особистості, розчиненої у «множинності», константні метафоричні образи-концепти – «людина лісу», «самість», «інша реальність», «близький простір – далекий простір». На основі аналізу творчості Я. Мельника-прозаїка в статті сформульовано тезу: органічне включення загальнолюдського начала у національну літературну стихію і національного українського складника у загальнолюдський контекст, у європейський літературний полілог – це дві сторони єдиного процесу.

Ключові слова: ідентичність, пограниччя реальностей, притча, національне, загальнолюдське, полілог.

ЯРОСЛАВ МЕЛЬНИК: ВОЛЫНСКИЙ ПОДТЕКСТ В «ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕКСТЕ»

Проза Ярослава Мельника рассматривается в двух ракурсах: как «европейский текст» и под обзором скрытого в тексте, имплицитного «волынского подтекста». В рамках общего замысла осуществляется анализ парадигмальных для творчества Я. Мельника антитоталитаристских мотивов, темы отчуждения, нивелированного личности, растворенной в «множественности», константные метафорические образы-концепты – «человек леса», «самость», «другая реальность», «близкое пространство – дальнее пространство». На основе анализа творчества Я. Мельника-прозаика в статье формулируется тезис: органическое включение общечеловеческого начала в национальную литературную стихию и национальной украинской составляющей в общечеловеческий контекст, в европейский литературный полилог – это две стороны одного процесса.

Ключевые слова: идентичность, пограничье реальностей, притча, национальное, общечеловеческое, полилог.

YAROSLAV MELNYK: VOLYN SUBTEXT IN «EUROPEAN TEXT»

The prose by Yaroslav Melnik is considered in two aspects: a) as a «European text» containing a number of essential attributes (existential problematics, parable character, poetics of the myth, parabola and absurd) with the patterns of European modernism (F.Kafka, A.Camus, H.Hesse, B.Shultz), including modernist discourse in Ukrainian literature of XX century (Mykola Khvyliovyi, Mykola Kulish, Victor Petrov-Domon-tovych, Ihor Kostetskyi) and from the point of view of the implicit «Volynian subtext» which is hidden in the text and keeps characteristic features of «fore» identity formed by historiosophic and mental space, memory of national olden times and of the heroic character of historically recent struggle against powers hostile to Ukraine. In the frames of general concept paradigm for Y. Melnik's works anti-totalitarian motives, the topic of distant levelled personality dissolved in a «great number», constant metaphorical images-concepts («a man of a forest», «selfness», «another reality», «close space – distant space») are being analyzed. Basing on the analysis of Y. Melnik's creative work as a prose master the author of the article formulates the following thesis: simultaneous and organic inclusion of universal principle into the national literature environment and of the national Ukrainian component into the universal context, into the European literary polylogue – these are the two sides of the united process.

Keywords: identity, the border of the realities, parable, national, common to all mankind, polylogue.

Любити різні країни, бути зануреним
у різні культури... Не втрачаючи
українських коренів, української ідентичності... [2]
Ярослав Мельник

«Людиною лісу» називає себе Ярослав Мельник [3]. Ми б додали: волинського лісу. Адже селище Смига, звідки письменник вийшов у широкий світ, розташоване посеред знаного в Європі «кеннен-берзького» лісу.

«Людина лісу» – двоскладова метафора. По-перше, це метафора особистої історії Ярослава Мельника, його незвичайної, щоб не сказати – химерної, письменницької біографії. По-друге, у виразно «євро-

пейському тексті» творчості Ярослава Мельника вона висвічує приховані, опосередковані ознаки того феномена, що ми його означаємо як волинський підтекст. Волинський підтекст – це риси особної «лісової» ідентичності, сформованої історіософським і ментальним простором, перейнятим пам'яттю про вікопомну давнину та про недавні героїчні змагання. Це усвідомлення свого перебування на європейському етнокультурному пограниччі й разом генетично закорінене загострене відчуття самототожності, готовість до її ствердження, до спротиву обставинам і, якщо треба, до боротьби з ними. Це синтез трьох складових – локальної «самості», національної свідомості й відкритості світові.

В інтерв'ю, звідки взято «лісову» метафору, Мельник згадує та високо поціновує вірш Леоніда Талалая «Глибокий сад» – про хлопчика, який, зайшовши якимсь у зарості малини, так і не виходить із них, «розтає вві млі», губиться у «заростях» часу, навіки залишається в дитинстві, тим самим зберігаючи, хоча й ціною «глибокої самотності», свою «самість».

Мабуть, Мельник не випадково звертається до цього сюжету, виглядає, що в історії про хлопчика він убачає аналогію зі своєю долею. Активний і знаний в Україні літературний критик 80-х, Я. Мельник на самому початку 90-х раптом зайшов у гушавину життєвого «лісу» й на довгі роки зник з українського літературного овиду.

Але, як тепер знаємо, жодною мірою не з літератури. Через Литву, де він оселився, Мельник як прозаїк та есеїст вийшов на європейський простір. У Литві видані литовською мовою твори Мельника не раз входили до коротких списків «Книги року», були номіновані на Європейську літературну премію, їх включено до шкільних програм, за ними пишуться твори на випускних іспитах; водночас у Франції одне з найбільших видавництв, «Robert Laffont», оприлюднює його роман «Les parias d'Eden» («Парії раю»), а 2013 року литовською мовою вийшов Мельників «Паризький щоденник». На європейських теренах упродовж двадцяти років перебування Я. Мельника поза Україною побачило світ понад десять його книг: романи, збірки повістей та оповідань, філософських есеїв і мініатюр, твори письменника друкувалися англійською, французькою, німецькою, італійською, румунською, хорватською, російською та іншими мовами.

Іншими, однак, на жаль, не українською, материнською, хоча нею і далі писалося, і то, за його визнанням, писалося найлегше й найкраще, дарма що міг користуватися (і користувався) – як робочими інструментами – також литовською, французькою, російською. Та лише нещодавно своїми україномовними творами «повернувся додому»: впродовж останніх років в Україні побачили світ спершу журнальні публікації, потім збірка прози, роман «Далекий простір», який отримав премію «Книга року ВВС-2013». Повернувся письменник іншим і водночас самим собою, давнім знайомцем – і незнайомим, новим.

Діалектику своєї – так скажимо – нетривіальної (втім, і не унікальної для нашого часу) письменницької долі, в якій є довгі мандри й життя поза Україною, але немає еміграції як такої, у традиційному розумінні, Ярослав Мельник означив лаконічно: «Ти зайшов у ліс і зник. Для світу. А для себе ти з'явився» [2]. Тут вчувається відлуння Талалаєвого вірша, духовно суголосного Мельникові тим, що це «сильна метафора *нашої* (письмівка моя. – Ю. Б.) глибокої самотності і зустрічі з самістю» [3]. «Нашої» – тобто його з Талалаєм, тобто його зі сучасною людиною взагалі, зрештою, з кожним із нас.

Зазначивши наявність цієї кореляції у щойно наведеній характеристиці вірша Талалая, Мельник у міркуваннях про власну творчість, свою письменницьку долю, про літературу взагалі акцентує передовсім поняття «самості». Останнє своєю чергою співвіднесене в Мельника зі ще однією бінарною структурою, тільки цього разу не корелятивного, а, на його погляд, виразно *опозиційного* кшталту: «вселюдськість – національність», причім беззастережну перевагу віддано першому з двох опозитів. За Мельником, саме (і тільки!) в межах вселюдськості «самість» митця може бути реалізована та гарантована; ба більше, вона набирає в нього самодостатнього характеру, є категоричним імперативом, який не визнає жодних обмежень і співзалежностей.

Коли Я. Мельник застерігається: «Я не відчуваю себе емігрантом» [2], – що він має на увазі? Що не відчуває себе емігрантом, бо завжди й усюди відчуває себе українцем? Що, всупереч *зміні* географічних координат, зберігає *незмінний* духовний зв'язок зі своїм національним ґрунтом, який і на чужині залишається органічною підставою та живлющим джерелом його «самості»? Аж ніяк. Від самого поняття «національний ґрунт» Мельник категорично відхрещується: «...Нема національного ґрунту – є національні корені. А ґрунт у людини вселюдський» [1]. На *цей* ґрунт спирається, ним живиться його «самість», для нього немає «чужини», він *всюди* відчуває себе вдома («...У Нью-Йорку я раптом відчув себе американцем» [2]).

Саме під оглядом глобальної «всесвітності» Мельник рішуче відгороджується від традиційних запитань інтерв'юерів: чий він? з якою країною себе ідентифікує? який він письменник – український, американський чи литовський? Для Мельника такі запитання від початку неприйнятні, оскільки – він певен – вони спрямовані на те, щоб «ярликувати», «розкласти по полицях» письменника, взагалі людину, щоб кожного прив'язати до того чи того воза, нехай то буде «національний ґрунт», чи країна, а чи держава (між останніми двома він ставить знак рівності), й тим позбавити його «самості». Тому не дивно, що в зустрічних Мельникових запитаннях і відповідях на них вчувається сливе не приховане роздратування: «Що таке ідентифікувати себе з країною? Мати паспорт цієї держави? Вибачте, але ми не є власність держави. Я є нічия власність. Я єдиний власник самого себе (за винятком Творця, якому,

Йому одному, я належу»)[1]. І ще: «Це дурне питання адресується розуму, який звук, щоби все було “ідентифіковано”» [1].

Аж ніяк не маючи наміру ігнорувати позицію автора щодо його творчості, його право на самооцінку, ми, нехай Мельник вибачає, дозволимо собі поміркувати над отим, таким дражливим для нього, запитанням: а все-таки, *чийм*, або *яким*, письменником він є? Відкидаємо «дурну», штучну «ідентифікованість», але в чому ж усе-таки вбачає він ту свою ідентичність, яку нізащо не хоче втратити за всієї зануреності в різні світи й різні культури?

І перше, на що ми під цим оглядом звертаємо увагу, – українська мова творів Мельника. Відомо, що в нього є написане литовською, як вважають тамтешні колеги, досконало ним опанованою; не нам судити, чи дає це підстави назвати його литовським письменником, але українська, на нашу думку, такі підстави дає, бо виходячи з переконання, що мова творів письменника є головним «маркером» його національної ідентичності, приналежності до тієї або тієї національної літератури. Так, матиме рацію той, хто, можливо, скаже, що Мельникова мова трохи сухувата, що не знайдемо в ній щедрою лексичного розмаїття, принадних для сприйняття співучості й соковитості, неповторних барв, ба навіть, якщо хочете, й «помилку», відхилень від жорсткої нормативності, – всього того, що закорінене в «грунті» живої мови і що найбільше загрожує тривалим перебуванням письменника поза рідною мовною стихією. Так, часом деруть вухо запозичені, і то далеко не найліпші, мовні форми – прикра «хвороба» майже сливе кожного поліглата<?>*... І все ж це питома українська мова, першоелемент національної ідентичності письменника.

... Він стояв біля стінки у знайомому-презнайомому місці й намагався звичним жестом, не дивлячись, намацати ручку дверей до так званої рояльної кімнати, де звук музичити. На його подив, ручки на місці не було, ба більше, не було й дверей. Жодного їхнього сліду на абсолютно чистій поверхні стінки.

Він – це протагоніст і оповідач у повісті Мельника «Рояльна кімната», «Юрчик», як його називає дружина. Звісно, Юрчик здивований, та водночас складається враження, що він наче несвідомо чекав чогось подібного, бо звук сприймати всяке незрозуміле без «істеричності», як диво, що «має якийсь смисл». Філософського спокою, проте, вистачає не надовго, на зміну приходять розгубленість, коли Юрчик заглядає до своєї малярської майстерні. Тут стоїть рояль, переміщений (ким?) з рояльної кімнати, й на ньому, на звичному місці, бюст Бетговена. Це була реальність, щоправда, якась інша, не та, в якій іще нещодавно існувала рояльна кімната. Прийшла «ще більша досада». Та це був лише початок.

Далі на Юрчика звалюється ціла лавина фантазмагоричних реальностей, які змінюють одна одну з потужним наростанням і в напрямку по низхідній: колись респектабельний дім інтелігентної та, з усього судячи, заможної родини стрімко перетворюється на брудну смердючу нору, в якій опущені й геть розпиячені Юрчикові дружина та батьки вовтузяться в одній купі з незнайомими чи то сусідами, чи то бездомними злидарями... Колишні роздратованість і досада героя блякнуть перед відчаєм, який охоплює його й разом надає сил і рішучості. Юрчик виходить з дому і йде, йде світ за очі по дорозі, аж поки вона зрештою не приводить його... назад, у попередню реальність, до звичних більярдної, майстерні та рояльної кімнати.

Якщо в «Рояльній кімнаті» взаємозаміна реальностей відбувається перед нашими (і Юрчиковими) очима переважно в просторовому вимірі, то в інших творах цей вимір нерозривно переплетений з часовим, вектор якого спрямований до смерті.

...Такий собі Петренко, потрапляючи в чужу для нього просторову реальність (туристична поїздка), разом опиняється і в іншому часовому вимірі, де зустрічає своїх давно померлих батьків і... самого себе, колишнього. Петренко теперішній повертається до свого туристичного гурту, й тут, у замкненому автобусному просторі й височується час його особистого існування («Алюмінієва ложка»).

...Смертю героя-оповідача завершується його багаторічне примарне, маячне існування, гіпноотично й фатально прив'язане до віртуального простору та часу, відтворених в якомусь нескінченному кінофільмі, до «паралельної реальності» чужого, та якимось незбагненим чином близького йому життя екранних персонажів («Іде вічно»).

...Жінку літнього віку несподівано підхоплює потік «зворотнього» часу. Спочатку на подив дітей і онуків та на заздрість сусідок вона перетворюється в привабливу молодицю, чії «кавунчики»-сідниці притягують погляди зустрічних чоловіків, потім пізнає давно призабуте щастя сексуальних потіх з молодим коханцем, потім стрімко проходить стадії підліткового, дитсадкового, ясельного віку й нарешті безслідно зникає з ліжечка новонародженої дитини, віднині «погойдуючись в затишному теплому мішку, в такт руху істоти, більш могутньої, ніж вона сама» («Кінець»).

У зображуваному Мельником житті немає вибухових пристрастей, містичних жахів, нарочитої втаємниченості. Його герої зовні живуть повсякденним життям, але насправді це зовсім не профанний, не побутовий вимір, а вимір екзистенціальний. Звідси – постійне, усвідомлене чи несвідоме, інтуїтивне відчуття людиною себе на помежів'ї двох реальностей – «цієї» та «іншої». Точніше сказавши, водночас у двох. За Мельником, між обома реальностями немає не те що чіткої, а взагалі жодної межі. Через випадіння зі звичайної реальності в іншу даються свобода й «самість» героям Мельника: в повісті «Рояльна кімната» – через подолання абсурду *іншої* реальності й повернення у реальну просторинь, в оповіданні

«Кінець» – через зникомість у часі, повне в ньому розчинення, аннігіляцію. В «Книзі буття» та в романі «Іде вічно» – найпростішим способом, через смерть.

«... Мене нудить від конкретики, від дат і назв населених пунктів, і я тут не можу нічого з собою вдіяти» [1], – каже Ярослав Мельник. Боюся, ці слова надто поспішливі, сприймати їх треба із застереженнями.

Письменника можна зрозуміти, коли він відхрещується від «газетних матеріалів» з їхньою «дурною конкретикою», але ж не тільки дати, назви або, скажімо, деталі докільця дозволяють нам орієнтуватися в просторі літературного твору, є й інші «маркери» цієї просторі, причім у різних її площинах (вимірах, зрізах, ракурсах). Так, у повісті «Рояльна кімната» «перша» реальність справді позбавлена наочних, ба й опосередкованих, ознак часу, зате тут уповні достатньо розкиданих по тексту деталей інтер'єру, предметів хатнього начиння (рояль, бюст Бетговена, інкрустований столик, батькова скрипка, дрібниці повсякденного вжитку у ванній кімнаті, на канцелярському столі, в малярській майстерні). В калейдоскопі подальших віртуальних «реальностей» – нагромадження дедалі відразливіших прикмет брудного, злиденного, дослівно барачного існування (спальний диван батьків у вітальні, обіди на кухні, туалетна будка на дворі, якісь похмурі, брудні постаті – так звані «сусіди»...). Все існує паралельно, а часом у фантазмагоричному переплетінні: респектабельна реальність і «реальність» советської комуналки.

Химерно-концептивне поєднання непоєднуваного є структуро- (а разом і семантично-) твірним принципом і в іншій повісті Мельника – «Телефонуй мені, говори зі мною», що дала назву цілій збірці його прози. Ось батько героя-оповідача («я» – центральної для більшості Мельникових творів постаті, зручної для автора своєю близькістю і водночас «іншістю») – «Толик-інженер», любитель пива та гарної компанії, електронщик вищого класу, чий рідкісний талент Система привласнила, поховавши у нетрищах «закритих» лабораторій та воєнних полігонів. Ось одне із таких секретних гетто, осередок воєнно-технічного інтелекту, що поглинув батькове життя: непримітна лабораторія в непримітному місечку, ангар, розгороджений на відсіки-«комори» з табличками на дверях, самотня лавиця в хирявому скверіку біля входу... Куди вже конкретніше, наочніше, куди відчутніше на дотик.

Тож виходить, що письменник насправді не проти конкретики як такої, а проти «дурної конкретики», бездумної та самоцільної, від якої «задиhaється». Іншим разом Мельник висловлюється обережніше, точніше. На тлі *такої* конкретики, точніше: за нею і поруч з нею, ще точніше: в поєднанні з нею – відкривається *друга* реальність, потойбіччя, звідки долинає до сина таємничий телефонний батьків голос, який протягом довгих років ніяк не може матеріалізуватися в батька реального, щоб той міг відвідати сина. Не може, бо, як виявляється, батько давно вже помер, зоставив лише його голос, невидима сполучна нитка між паралельними світами.

Такий поворот сюжету постає у двох різних, але взаємопов'язаних аспектах. Один – гранично конкретний, ба приземлений, без жодної містики. Несподівано син дізнається, що всі останні роки він насправді розмовляв не з живим батьком, а зі створеною ним, уже смертельно хворим, програмою («геній електроніки!»), яка на основі синтезування типових, повторюваних елементів людського мовного спілкування створює спеціальний алгоритм, і той дає можливість доста правдоподібно імітувати участь у телефонній розмові одного з її учасників ще протягом довгого часу після його смерті.

Ця розповідь про батьків технічний винахід, нехай і видатний, нехай і геніальний, все-таки ще не є підсумковою, узагальнюючою метафорою, лише її передумовою, передвістям, і Мельник не був би Мельником якби поставив тут крапку. Метафора виникає там, де в самому фіналі син, уже знаючи про неживу природу батькового голосу, все-таки продовжує говорити з ним як із живим. Він відчуває, що батькові й у потойбіччі потрібні їхні телефонні перемовини («Телефонуй мені, говори зі мною»), подібно як потрібні вони і йому самому, бо «Навкруги сніг» і «Мені так самотньо, тату»... Батьків живий голос із потойбіччя – це близька світовідчуженню Мельника метафора двосвіття, реальності ірреального, незникомості зникомого, нерозривності розмежованих, відірваних одне від одного генерацій, людей, доль, подолання глобальної самотності й утвердження «рідності». Тільки – й тут Мельник категоричний – не у всеохопному злитті, не у втраті свого «я», не в розчиненні його у натовпі, племені, а *рідності* в *різності*. Як рідність між такими різними – сином, типовою «одномірною» людиною маси, та батьком, особистістю абсолютно унікальною.

Той «інший світ», що постає в Мельникових творах, розглянутих допіру, за всієї своєї «інакшості» й химерності, все ж має ознаки – тією чи тією мірою виразні – життєвої конкретності, видимого світу, якісь предметні обриси, нехай і непевні, мимобіжні, часом позірні.

Оповідання «В дорозі» вирізняється тим, що в ньому ми «іншої реальності» не бачимо, не тому, що її немає, а тому, що вона для нас невидима, властиво, сливе невидима, бо те, що ми *нібито* бачимо (очима оповідача) як обставини життєвої «дороги», постає якимось непевно, неокреслено, розпливчасто, наче вві сні. Справді видимою є лише постать «я»-оповідача, такого собі пересічного городянина, з тих, кого раніше назвали б «маленькою людиною», з усього судячи, власника якогось дрібного бізнесу («збирався їхати до Гавриленка за товаром», «заплановано чотири важливі зустрічі»), та й, строго кажучи, не так видимою, як угадуваною. І відомою нам є не так постать, як просто факт її існування.

І, врешті, саме це існування належить не «йому», не персонажеві-оповідачеві, а якійсь невидимій і невідомій Силі, котра ненав'язливо, делікатно, навіть із задоволенням усіх можливих життєвих вигод

(зручна ночівля, щедра й смачна їжа, розваги, жінка в разі бажання), але *невідвернено* спрямовує його рух туди, куди вона вважає за потрібне. Роль «я» зведено нанівець, проблема «самості», індивідуального вибору геть виключена: перед кожним поворотом його очікує або записка з точною схемою маршруту, або ввічливий та запобігливий, але безіменний і безликий провідник, який забезпечує подорожньому спочинок і разом указує напрямом дальшого руху. Кінцева ціль цього руху персонажеві невідома, що спершу трохи бентежить його, проте чимдалі сама думка про таку ціль зникає з його свідомості. «Мене годують ікладають спати... Потім мені пояснюють, як рухатися далі».

Взагалі-то він може «зійти». Його ніхто не тримає. «Я можу зійти з дистанції і вернутися у своє життя. Чому б і ні?» Але він не сходить і не повертається. «Що мені треба?» А нічого йому не треба, крім того, що він уже має. «...Йти далі: це краще, ніж жити», бо життя – це суцільний клопіт, необхідність про щось думати, щось вирішувати. Тепер, коли він рухається, його «не можна дістати». Він усе ж сподівається, що колись таки дійде до мети, черговий провідник доведе його «туди, де сидять вони...» І він усе зрозуміє. А поки що йде, йде...

Але хто такі «вони»?

Повернімося до першого анонімного телефонного дзвінка з проханням «прийти туди і туди», «такою-то вулицею до такого-то повороту». І все. Без пояснень. Властиво, пояснення одне: «Ми вас усі просимо». Не жорсткий наказ диктатора чи якоїсь певної владної інстанції, не погрозна вимога мафії, просто прохання «усіх». Тобто громади, колективу, загалу, маси, натовпу, *племені*, якщо згадати автокоментар письменника до повісті «Телефонуй мені, говори зі мною». Категоричні «прохання» такого ґатунку не надаються для дискусії, обговорення, сумнівів, це – імператив всеохопного підкорення, зомбування, стандартизації намірів і дій, руху без цілі, дороги без кінця – в порожнечу.

Парадокс, однак, у тому, що Мельників «я»-оповідач є лише малою часткою велетенського організму, й монструозний велетень на ім'я «Усі», або загал, громада, маса, плем'я, своєю чергою рухається тією самою, що й мале «я», дорогою без кінця й цілі, з такою ж покорою та слухняністю... Вони спрямовані однією безликою силою – чи то страхом, чи інерцією сліпого руху, а чи якимсь всевладним «Я», що уособлює «другу реальність».

Іншою – жахливішою і разом трагікомічною – постає ця «друга реальність» у повісті «Книга доль». Іншою іззовні, але такою ж, ба попросту тією самою по суті. Дарма що на відміну від попереднього твору тут усе *відомо*: не таємнича Сила, а цілком конкретний дивак-мільярдер, який пустив майже весь свій статок на збір і публікацію восьмимільйоннотомової «книги доль», де зазначено точну дату смерті кожної людини на землі. Також тут усе *видиме*: не щось абстрактне, аморфне й заобрійне як очікувана ціль подорожі, а широка панорама охопленого панікою людського племені, що його суміш спільного глобального страху та мільйонів страхів окремих, «власношкірних» перетворює на сполохану, розгублену, деградовану отару, що комашиться в духовній та моральній порожнечі. Трагізм полягає у втраті зручного *незнання* з приходом зайвого, некомфортного *знання*. Трагікомізм же оприявнюється у фіналі, коли жахливі передбачення перестають здійснюватися, спасенне незнання повертається, і всі заспокоюються – так, наче скасування «книги доль» скасовує і саму Смерть...

Повість «Книга доль» у своїй жанровій природі поєднує характерні ознаки притчі (як і оповідання «В дорозі») й антиутопії; останнє провіщає швидко появу роману «Далекий простір», про який мова нижче.

...Вибір пропонувалося, прямо сказати, не вельми широкий і ще менш привабливий: перелом хребта, інсульт, цироз печінки або кровоточива виразка шлунку. І все, без бодай одного хоч трохи гуманнішого варіанту (оповідання «А.А.А.»).

«Я», звичайно, розуміє, що хоча весь цей нескінченний ланцюжок «пограничних ситуацій» є витвір невтомної і щедрої на вигадки Долі, за нею, в кінцевому рахунку, стоїть не хтось інший, як сам Бог. А стосунки з Богом у «я» не сказати, що складні, радше, навпаки, надто прості, сливе ніякі. Бог був для нього «лише здогадкою», може й реальністю, але реальністю іншою, ніж та, в якій жив він сам. «Це були як ніби дві різні реальності». Тобто, фактично, Бог був Чимось або Кимось далеким, відстороненим.

Що більше, Він як «інша» реальність Своїми діями щодо «я»-оповідача сіяв у його душі й свідомості якщо не пряму незгоду та протест, то нерозуміння, певні сумніви, аж до спантелечення.

Подив, ба ледь приховане роздратування викликав у «я»-оповідача зміст листів, простолінійно альтернативний (або–або), характер вимог, що, за окремим, властиво – єдиним, виїмком, ставив людину перед вибором між поганим і зовсім неприйнятним, перед вибором без вибору. При цьому, найголовніше, Бог, як здогадувався «я», своїми альтернативами спрямовував зусилля на те, щоб активізувати його («мою») духовну роботу. «Щоб не спав дух і сяяло духовне життя». Це й викликало найбільший спротив. Навіщо йому ця халепа? Зовсім не хотілося «духовного». Хотілося бездуховного, легкого й приємного життя. Без зусиль і напруги, без отих високих «злетів духу», за які щоразу доводилося платити завищу ціну.

І до всього – чому Він обрав таку форму свого спілкування, котра гідна «швидше спілкування між платником податків та управлінням зі збору податків, а не спілкування з боку вищої сили»: ці передані через звичайну мирську пошту листи, написані убогим канцелярським стилем, надруковані на машинці, до того ж на відпрацьованій стрічці, ще й з виправленнями в тексті від руки синім чорнилом; ця зворотна адреса: Зелена, 16, кв. 63, якої, звичайно, не існувало в місті; цей незмінний підпис «А.А.А.»

криптонім, що за ним не вгадувалося нікого й нічого. «Навіщо нагадувати про себе (це я Богу?) таким дивним чином? Якщо вже я вибраний як особливий, чи що, екземпляр – чому ж не можна явити чудо? Голос який-небудь з небес, явлення неземної істоти в кутку...».

Ось у чому справа – яви йому, Боже, диво! Допоможи повірити! Адже *свої* віри, *свого* «духовного життя», *своїх* сил для вибору він не має. Знайди, Боже, спосіб через диво, через голос із небес, не покладаючись на його жалюгідний, сформований *цією* жалюгідною реальністю духовний потенціал, «нав'язати» йому необхідність вибору, нагадавши тим, що Тобою саме «так задумана людина: не тільки пірижки жувати, але ще й працювати совістю-розумом, гурчати духовним, а не лише тілесним шлунок».

Ах, так-так, шлунок... Тож поки що «я» з чергових чотирьох варіантів обирає виразку шлунку, той, тобто шлунок, іще ні про що не догадується і спокійно, задоволено бурчить. «Я гладжу його ніжно і з сумом. Пробач». Зі шлунком він знайде спільну мову. Втім, не втрачає надії якось домовитися і з «А.А.А.» (Богом?). На крайній випадок, «якщо мені надішлють листа з таким змістом: «1) Смерть; 2) Смерть; 3) Смерть; 4) Смерть»... цей лист я, радісно розсміявшись, порву на шматки».

І з усякими там заморочками стосовно морального вибору й так званого духовного життя буде покінчено назавжди. Візьме гору реальність «я»-оповідача, шлунокова, а не – як там її – реальність «А.А.А.»? Богова?..

В оповіданні «А.А.А.», подібно як у «Книзі доль» та «В дорозі» (про що вже згадувалося), впізнаємо характерні риси жанру притчі: не зображення подій, а повідомлення про них, відсутність динаміки, розвитку цих подій, так само конкретних ознак часу та місця. Це наштовхує на зіставлення зі світовими взірцями притчі, зокрема з тими, що містяться у Святому Письмі. Відразу, проте, впадає в око одна (порівняння під знаком філософсько-художнього критерію відставимо як некоректне) відмінність: для притчі Мельника не є характерним пряме повчання, напоумлення, тут немає *витлумачення*, і те саме в релігійному дусі, подій, людських стосунків і вчинків, що є головним у класичній притчі – євангельській. У Мельниковій притчі превалює не алегорія, а метафора, і її, притчі, зміст (ідея, мета) не формулюється в окремому висновку, а перебуває в «латентному» стані, прихована в самій структурі й художній тканині, отже, потребує «вивільнення», «розкодування», інтерпретації. Під цим оглядом притча Мельника ближче стоїть не до стародавньої релігійної притчової традиції, а до світської, суто літературної, або, точніше, літературно-філософської притчі-параболи, поширеної в новітньому європейському письменстві (Кафка, Камю, Сартр, Брехт, Гессе, Бруно Шульц¹).

З іншим, більш раннім, напрямком в європейському інтелектуалізмі – «розкутою» (часом аж надміру) белетризацією та вільною (часом аж надто) інтерпретацією євангельських подій і архетипів, на нашу думку, корелює оповідання Я. Мельника «Христос». Мельник надає цьому оповіданню засадничого значення з погляду свого розуміння теми «пошуку Бога» та її місця в літературі, зосібна у власній творчості. Це розуміння далеко не в усьому збігається з канонічним і вочевидь супротивне догматичним трактуванням проблеми. В одному з інтерв'ю він висловив подив з приводу неприйняття цього оповідання деякими критиками в Україні, котрі, як він іронічно зауважує, твердо знають, «що Христос стопроцентно був таким, а не таким, що не могло бути інших варіантів», і тим відмовляють літературі в праві на духовний пошук та інтелектуальний експеримент. «Факт чуда для мене, – каже письменник, – не є ознакою доказу божественності Христа – це надто примітивно, така віра (вірю, бо побачив чудо). Така віра – ненадійна, несправжня. Ти вір без чуда – адже той розбійник на сусідньому хресті саме так повірив... Ось що я хотів сказати тим оповіданням» [1].

Наголошуючи на понятті *віри*, яка належить до сфери інтимної, великою мірою стихійної людської духовності, Мельник відрізняє його від категорії *релігії* як учення і як інституційної системи («Є віра, а є церква»). У цій – вочевидь не канонічній – трактовці відлунює шевченківська традиція вільного розмислу на «тему Бога», розкутого «діалогу» з Ним, сумніву, вагання, а то й незгоди, неприпустимих з погляду релігійної догматики.

Ключовою ідеєю Мельника є визнання, що поряд з реальністю «цією», звичною, видимою існує «інша», паралельна, ірреальна, і головний інтерес письменника спрямований на хилитке узграниця поміж ними, а зчаста й прямо на реальність «паралельну».

Осібню високою мірою розділеності двох реальностей є в романі «Далекий простір»¹³.

Центральний структурно-семантичний елемент тексту – бінарна опозиція «близький простір – далекий простір», складники якої означають дві різні «реальності» в середині «романної реальності» і перебувають поміж собою в корелятивному зв'язку, базованому на діалектиці стосунків протистояння та взаємозалежності. «Близький простір» – це якась умовна «реальність» (мегаполіс, Система, Державне Об'єднання), населена сліпими від народження людьми, в яких відсутня навіть генетична пам'ять

¹ Бруно Шульца (1892–1942 рр.), польськомовного письменника, що жив у Дрогобичі, називають «галицьким Кафкою». Творчість Шульца – феномен польсько-українсько-єврейського культурного узграниця визнано видатним явищем загальноєвропейського масштабу. З пункту погляду розглядуваної теми дослідницький інтерес становлять, на мою думку, очевидні типологічні паралелі між часопросторовими параболами Мельника («Книга буття», «Рояльна кімната», «Алюмінієва ложка», «Кінець», «Іде вічно») та Шульца – «Динамонові крамниці», «Санаторій під Клепсидрою», «Остання батькова втеча» та ін.

чи бодай абстрактне уявлення про інший (та цілком *інакший*) простір, крім найближчого довкілля. При цьому – один із найважливіших моментів концепції роману – сліпці не гнітяться ні своєю сліпотою, ані жалюгідним скінням, вони сповна задоволені, навіть щасливі тим, що Державне Об'єднання забезпечує їм сите, захищене, по-своєму комфортне існування. Вони не просто сліпі, вони духовно «осліплені», по суті, це маса зомбованих істот, а не спільнота людей.

Орієнтація та пересування цих істот у «близькому просторі» контролюється засобами електронної сигналізації, а здійснюється це регулювання, ба, властиво, тотальний контроль за самим існуванням всіх і кожного, під контролем невеликої групи *зрячих* людей. Зрячість дає їм усі необхідні важелі для зміцнення цієї влади й охорони від будь-яких зазіхань своїх життєвих привілеїв і прерогатив.

«Далекий простір», на відміну від «близького», окресленого з достатньою для фантастичного твору повнотою та деталізацією, присутній в романі радше як ваблива мрія, ніж реальність. У кожному разі це не той «простір», який належить можновладцям. У цьому переконується протагоніст роману Габр. Йому, одному зі сліпих, якому несподівано й годі пояснити, чиею волею, дається зір і разом з ним непереборне прагнення до «далекого простору». Якимсь дивом опинившись після лікування від «галюцинацій» в елітному Тихому Куточку, в середовищі зрячих можновладців і на позір інтегрувавшись у цьому середовищі, Габр «прозирає» ще раз, тепер духовно, він розуміє, що потрапив не в «далекий простір», а всього лише в зручну для існування (і суттю «близьку») іншу реальність... На зміну метафорі Моря, в якій для Габра втілювалася мрія про ірреальний «далекий простір», приходять метафора «великого птаха – незграбного птаха з довгими крилами, який важко здіймається назустріч заходу сонця, хоче злетіти, підстрибує». І – не злітає...

Таким, точніше – такими творами, Мельник повернувся.

Свого часу літературний критик Ярослав Мельник супроводжував свої статті позначкою «с. Смига», в чому відчитувалося нарочите, не позбавлене задерикуватості акцентування своєї причетності до локального, волинсько-«лісового» простору. Сьогодні прозаїк і філософ Ярослав Мельник, вийшовши з «лісу», вписався в литовський і ширше – в європейський літературний контекст.

І тут виникає дразлива проблема.

Додому письменник приніс твори, в яких не знаходимо жодних виразних ознак рідного Краю. Ні українського ландшафту – природного, сільського, урбаністичного. Ні специфічних для національного життя, – сьогоднішнього, вчорашнього, а чи давнішого, – сюжетів, ситуацій, конфліктів, болючих запитань. Ні характерних рис національної повсякденності – побуту, людських звичок, особливостей спілкування, промовистих деталей. Хіба десь промайнуть прізвища Петренко, Федоренко, Бондаренко, Гавриленко, імена Микола, Галя, Оленка, Вірця або традиційна шевченківська хата в садку вишневому на хвилику спливе чи то в уяві персонажа, чи в ірреальній простороні й хутко в тій же простороні розчиниться... Конкретної, «видимої України у творах Мельника немає. Перефразовуючи відомого автора, можна сказати: загальнолюдське, занадто загальнолюдське...

Занадто – значить, зле?

Я б не квапився не те, що з відповіддю, але із самим запитанням.

Подумаймо: а чи є, скажімо, реальна Чехія у Кафки?

Мені можуть нагадати, що Кафка письменник німецькомовний, і це робить від початку некоректним питання про чеське національне начало в його творчості, на відміну від українського начала в Мельника.

Думаю, це дещо зажорсткий підхід, проблема не така однозначна. Але нехай так. Тоді інше: чи знайдемо Іспанію в «ультраїстській» (іспаномовній) поезії раннього Боргеса, або швейцарську Женеву у франкомовній, рідну Аргентину в значній частині його інтелектуально-«фантазійної» прози? Чи Італію – в романах і притчах Буццаті? Швецію – в екзистенційному кінематографі Бергмана? Радянську реальність – у «Сталкері» Андрія Тарковського? Наводимо імена лише тих мистців, чия творчість, за визнанням Мельника, «подобастся» йому або «вплинула» на нього². Із цим, екзистенційним, струменем у світовому мистецтві суголосна творчість нового, досі нам не знайомого Ярослава Мельника, й це визначає його місце в сучасному українському літературному процесі.

Чи відокремлює це письменника від національної традиції? Вважаємо, що ні. Радше *виокремлює* із загального потоку, розширює межі традиції, розвиває та збагачує її. За такого підходу критерієм «українськості» творчості Мельника є не ступінь насиченості текстів зовнішніми, звичними ознаками традиційності, а, поряд з українською мовою, саме факт органічного включення загальнолюдського начала в національну літературну стихію і тим самим – національної української складової в європейський контекст, взаємозв'язаність і взаємозалежність цих векторів. Немає дилеми – національне *або* європейське, немає проблеми вибору поміж ними, є пошук їхнього *синтезу* в творчості. «Бо, – словами Юрія Шевельова, – Україна – частина того великого цілого, що має гордовиту назву Європи» [5]. Так і література Шевченка та Франка, Лесі Українки та Стефаніка, Тичини й Рильського, Бажана й Барки, Антонича та Стуса є одним із сегментів європейського літературного процесу.

² Поміж ними названий і «український вірець – Довженко» («Його “Земля” – релігія» / Ярослав Мельник // «У ситуації абсурду жага свободи є вибуховою». – «День». – 3 серпня 2012 р.), але тут маємо, на мій погляд, зовсім інший випадок, бо Довженко – це таки Україна, і то справжня, реальна, впізнавана, нехай вона постає і в романтичному ключі.

Отже, від «с.Смиги» – до Парижу, з волинського лісу в широкий світ. Чи завдячує Ярослав Мельник цим вражаючим творчим стрибком своїм мандрям? Прецінь так, бо дух мандрів – це завжди дух пошуку, змін, оновлення. Саме мандри принесли письменникові головні відкриття – відкриття світу, відкриття себе світові, зрештою, відкриття себе самого.

Література:

1. Інтернет-портал «BBC Україна» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121126_book_2012_interview_melnyk_dt.shtml
2. Інтернет-портал «Читомо – культурно-видавничий проект» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/interview/yaroslav-melnik-ti-zajshov-u-lis-i-znik-dlya-svitu-a-dlya-sebe-ti-zyavivsya>
3. Мельник Я. «Я є людина лісу». Замість післямови / Я. Мельник // Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, роман. – Київ, 2012. – С. 222–223.
4. Мельник Я. Далекий простір / Ярослав Мельник. – Харків, 2013.
5. Шевельов Ю. «Я на сторожі коло їх поставлю слово» / Юрій Шевельов // Дорогою відрадянщини. Публіцистичні та наукові тексти 1941–1943 рр. (Харківський період) ; [Упорядкували й підготували до друку Сергій Вакулєнко та Катерина Карунік. Передмова К.Карунік]. – Харків, 2014.