

Яровенко Т. С.,
кандидат філологічних наук,
Харківський медичний коледж ХНМУ
jarovenko.t@gmail.com

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ МАРГІНАЛІЙ О. СУРЖАВСЬКОГО ТА РАННЬОЇ ПРОЗИ С. ЖАДАНА

Літературний процес помежів'я ХХ–ХХІ ст. досить виразно представлений у численних критичних відгуках, рецензіях та наукових статтях, а також у книгах, що від оприявлення відразу стали літературознавчими бестселерами. З останніх слід назвати передусім такі як-от: “Жанрово-стильові модифікації української новели 80–90-х років ХХ століття” (1999) Н. Мельник, “Поетика сучасної української прози: особливості “нової хвилі”” (2002) Т. Шевченко, “Артеґраунд. Український літературний істеблїшмент” (2006) Я. Голобородька, “Лекції про сучасну українську прозу” (2007) Р. Харчук, “Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес” (2008) В. Даниленка, “Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна)” (2011) О. Федосій тощо. У довгому переліку творців літератури новітнього часу (на першу декаду В. Даниленко, наприклад, запропонував рейтинг “п’ятдесяти найкращих сучасних українських поетів, прозаїків, драматургів” [2, 323–336]) ми не знайдемо імені Олександра Суржавського, що об’єктивно, зважаючи на спорадичні публікації автора переважно в газеті “Труд” [13, 329], зумовлене елементарним незнанням його доробку, котрий, на наш погляд, усе ж має постати цікавою сторінкою української російськомовної літератури початку ХХІ століття. До об’єктивних причин мусимо зарахувати також скептичне ставлення О. Суржавського до звання письменника й відверте ігнорування задекларованих у “Лісорубі в пустелі” угруповань зазначеного вище спрямування [2, 33–34], хоча насамперед – це проблема історії української російськомовної літератури, про яку говорили В. Єшкілев, Н. Крутікова, Н. Мазепа, П. Михед та ін., і яка, з відомих причин, не втрачає останнім часом актуальності й соціальної гостроти. До речі, позиція О. Суржавського щодо мови його творів – відверто прозора; вона переконливо сформульована особисто автором у приватному листуванні й не залишає місця для нав’язливих спекуляцій на мовному питанні: *“Русский язык знаю довольно неплохо, а украинским пользовался нечасто, так уж складывалось по жизни. Все напруги вокруг “государственного языка” считаю надуманными”* [5].

Якщо до жанрової структури “Депеш Мод” С. Жадана (на відміну від авторської номінації “роман”) ставлення критиків і літературознавців неоднозначне (текст-аіон, текст-message, текст-frame, heavy metal української літератури (Я. Голобородько), соціально-філософська алкогольно-наркотична подорож (О. Довженко), історія-хохма (О. Коцарев) та ін.), позаяк цей твір “непросто “одягти” у традиційні жанрові позначки” [1, 63], то О. Суржавський тлумачить свої твори (формально маргіналії різною мірою демонструють питомі риси оповідання, новели, етюда/мініатюри, арабески [13, 330]) як “нотатки на берегах життя” або як “літературний кліп” /

“картинку”, подібні до пазла у загальній стратегемі (дивись: назви маргіналій – назви збірок) відображення абсурдності довоколишнього буття [13, 330–331]. Окрім цього, “літературний кліп” / “картинка” О. Суржавського певною мірою дотичні кінематографічної, музичної та образотворчої сфер, чим віддалено суголосні з пізнішими прозовими творами С. Жадана, хоча й в абсолютно відмінному ракурсі художнього застосування чи впливу на читацьке сприйняття.

На “приватній території” С. Жадана (Б. Матіяш) багато критицизму й “багатотональної іронії” (Я. Голобородько), “грандіозного пародіювання” (П. Загребельний), ще більше стьобу задля стьобу й ненормативної лексики, що, на думку окремих критиків, засвідчує вторинність українського белетристичного продукту на тлі європейських літератур: “...это хорошее вчера, но вторичное сегодня” [3, 756] (А. Ульянов) та ін. А ще варто наголосити, що А. Бондар потрактовує романні “портрети покоління” й “духи епохи” як виключно декорації Жаданового ландшафту, який приховує у глибині чесну віру героїв роману в збереження чогось дуже важливого всередині себе, – збереження “всупереч відчаю і безвиході” [3, 754]. Зазначені концепти своєрідними іпостасями постають або продовженням / поглибленням, або запереченням/неприйняттям, тобто власним авторським баченням / відтворенням у мікро-текстах О. Суржавського. Отож, навіть пунктирно окреслене вище актуалізує мету й завдання розвідки: зробити спробу порівняльної інтерпретації молодіжної проблематики в маргіналіях О. Суржавського та в романі С. Жадана “Депеш Мод”.

На думку І. Оникієнко, релігійний, попкультурний, ідеологічний кітчі роману репрезентують *символи* усього покоління 1990-х років [6, 101], а також корелюють неоміфологічний хронотоп твору, виявляючи своєрідний анти-стиль пост-тоталітарної епохи, що “сформувався на основі дисгармонії елітарної та популярної свідомості” [6, 103]. Також дослідниця акцентує *топос дороги* як символічної подорожі героїв “Депеш Мод” за вищими цінностями, котрі вже втратили сакральність, але продовжують залишатись привабливими й жаданими [6, 101]. Як зазначив П. Загребельний, “автор час від часу намагається знайти в цих веселих мандрах можливість і місце для роздумів не дуже веселих, а коли точніше – то досить гірких” [3, 228]. Далі рецензент вдається до розлогої цитати, в якій герой-наратор висловлює провідну думку, котра, на перший погляд, добре замаскована міркуваннями про вікові конотації, але насправді містить в собі ключовий зміст психоментального і навіть соціального конфлікту/спротиву/протистояння групи головних персонажів у його ж таки, наратора, особі: “Як я буду почувати себе в 64? Чи мене так само будуть ненавидіти всі ці діти вулиць і супермаркетів, як сьогодні я ненавиджу всіх, кому за 40 і хто вже встиг окопатися на зелених пагорбах цього життя, якраз із сонячного його боку?” [3, 228] (курсив наш. – Т. Я.). Тому й з’являється в останньому епілозі слимак, що прагне “бодай виповзти за межі крейдяного кола того маразму, – наголошує П. Загребельний, – в якому було приречене народитися, а тоді й жити покоління нашого автора” [3, 229]. Разом з тим, і топос дороги, і рух слимака, і власне сюжет як “фактична художня фікція” [1, 65], на переконання Я. Голобородька, – це, по суті, “умовний прийом і

формальний привід розгорнути сценки "неформального" (у сенсі "неформалів"), "субкультурного" [...] та субреального життя-буття, подати його таким (гранично "роздягненим", акцентує на непривабливим), щоб ті, хто звик до "естетичної" літератури, відчули й пережили більше, ніж подив, розгубленість і шок, разом узяті" [1, 65]. У контексті зазначеного для нас цікавим є те, що для О. Суржавського кожна показана історія – не фікція і не умовний прийом чи формальний привід; це думка у форматі саме однієї конкретної, індивідуалізованої автором історії, вихопленої із низки подібних у безпосередньо реальному житті, котра, якщо й не має змістового концептуалізму, проте принаймні тяжіє до символу чи типології-узагальнення.

О. Суржавський – і як автор кількох збірок прози, і як самобутній художник-авангардист, і як непересічна особистість загалом – відповідає естетичній концепції митців "вмираючого тоталітаризму", творче самовираження котрих, за В. Даниленком, марковане трьома особливостями: превалюванням людини над суспільством, принципом поліфонії та іронічною відстороненістю від світу [4, 8–9]. Його "приватна територія" охоплює маргінальний часопростір тих самих маргінальних особистостей "кольору чорної жіночої білизни" (С. Жадан, "Anarchy in the UKR"), і цей колір домінує у зображеннях іронічному, саркастичному і навіть гумористичному, потверджуючи пластичність і тональність, і форми вираження [13, 330], можливо, тому персонажам автора рідше співчуваєш, рідше смієшся у комічних, на перший погляд, ситуаціях, а монструозність характерів, виявлена у не менш монструозних вчинках героїв/антигероїв О. Суржавського, вражає своєю моторошністю – надто коли йдеться про молодь на зламі століть. Але цим і викликається щось "більше, ніж подив, розгубленість і шок, разом узяті".

Для прикладу розглянемо маргіналію "Самоутверждение" (збірка "Распад"). Саме поняття самоствердження, ініціації налаштовує на педагогічно обґрунтовані дії персонажа щодо подолання певних вікових чи інших комплексів, тому не дивно, що герой твору Славко – справді закомплексований підліток, який не може перебороти природну сором'язливість в інтимних стосунках з Юлею, а відтак змушений створювати відповідне реноме в очах товаришів, компілюючи розповіді про свої сексуальні подвиги "із вычитанного у Генри Миллера и Чарлза Буковски" [9, 180]. Отож, ставлення Славка до жінок і загалом до життя й поняття справжнього чоловіка ("пацана") як складова характеристики героя має літературне підґрунтя: "Интересно, а у Юльки было с кем-нибудь что-то серьезное? Ну, конечно, было, какая же девчонка в шестнадцать лет остается целкой, это только он, Славик, – целка самая настоящая, если по отношению к пацану такое слово вообще применимо, впрочем, какой он пацан – смех да и только. Вот Сергей Есенин – "... пей со мной, паршивая сука...", "...с такой вот, как ты, со стервою..." – был, конечно, натуральный пацан, наверное, и уйти-то он решил таким молодым оттого, что уже все перепробовал в этой паршивой жизни. Блок, Северянин – в своих стихах сюсюкали, но в реальности вовсе не зевали, как, впрочем, и их предтечи – Пушкин, Лермонтов и иже с ними. Может, если он, Славик, сумеет себя перебороть, в конце-то концов, то и сам что-нибудь подобное напишет, а

пока...” [9, 181]. У загальній конструкції твору та в розвитку подій літературний чинник також бере безпосередню участь як самодостатній компонент. По-перше, епіграф з В. Ходасевича ніби застерігає читача натуралістичною простотою смертовбивства, додаючи тим самим відтінок тривоги до заголовку твору: *Вот человек идет. Пырнуть его ножом – / К забору прислонится и не охнет. / Потом опустится и ляжет вниз лицом* [9, 180], а по-друге, випадково згадані рядки – також з Ходасевича: *Перешагни, перескочи / Перелети, пере-что хочешь – / Но вырвись: камнем из пращи, / Звездой, сорвавшейся в ночи...* [9, 184] – вкупі з горілкою, яку не допив за партією в покер батько Славка, стають остаточним поштовхом до втілення в життя нічного задуму героя, суть котрого конче потребує реалізації: “Чтобы избавиться от стеснительности, нерешительности и внутренней напряженности, необходимо всего *лишь кого-то убить* и этим отчаянным поступком сразу же перевести себя на качественно новый уровень, ведь, зная, что ты кого-то лишил жизни, уже не будешь остерегаться ее мелких каверз” [9, 184] (курсив наш – Т. Я.). Славко вбиває великим складаним ножом випадкового незнайомця (“мужика”) біля підземки, забирає його гаманець, радіючи “трофею” – двом стодоларовим купюрам, за які можна буде придбати хороший сіді-плеєр, потім знищує паспорт убитого, навіть не зазирнувши в нього, – “чем меньше знаешь, тем ниже вероятность что-либо сболтнуть” [9, 187]. Усі дії персонажа маргіналії автор протокольню занотовує, акцентуючи методичну послідовність, за якою постає жорсткий прорахунок Славком свого вчинку й можливих наслідків, а точніше – уникнення їх. У цьому процесі немає щойно вбитої ним людини, навпаки: “На душе было спокойно и немного весело – наконец-то он решился совершить что-то настоящее. Славик чувствовал, что теперь все в жизни заметно упростится, многие комплексы остались в прошлом и Юльке еще предстоит узнать, что он ничем не хуже других, а может, и намного лучше [...] Включив музыкальный центр, он сунул в дископриемник альбом “Би-2”, установил таймер отключения на полчаса, забрался в постель и уже через несколько минут уснул спокойным, крепким сном” [9, 188].

На відміну від романної форми С. Жадана, цікавої насамперед для читача, близького до літературного ареолу, маргіналії О. Суржавського, як зазначалося вище, є творами короткого жанру, в якому превалює схема-модель: **об’єкт (людина / подія / стан) – передісторія з минулого або авторська характеристика героя – кульмінація / розв’язка**. Звісно, ця схема – не догма, але саме вона є однією з характеристичних стильових ознак не-письменника Суржавського. У разі відмови автора від “передісторій”, його маргіналії взагалі відповідали б характеристикам чи вимогам американського short-short story (дуже короткого оповідання), або sudden fiction (миттєвої прози), або flash fiction (прози спалаху). У будь-якому випадку, О. Суржавський орієнтується на ерудованого реципієнта, який не має забагато часу для читання довгих повістей чи романів: автор переважно пропонує брутальний (з погляду симпатиків “естетичної” літератури) текст, наповнюючи його маркерами високого змісту, своєрідними інтелектуальними кодами – від епіграфів до епізодичних або системних вкраплень відомих імен, літературно-

мистецьких назв і понять, цитат, перефразованих висловів, прямих і віддалених асоціацій з літературної класики й сьогодення з його маскультовим компонентом включно і т.ін. у змістову тканину практично кожної маргіналії.

Поряд з цим аналогічну функцію виконують вибухово-короткі, номінативні заголовки (зазначимо, лише кілька у доробку О. Суржавського складаються з трьох слів – “Вера, надежда, любовь”, “Коса на камень”, “Мой трамвай последний”, “Поездка в прошлое”, “Театр одного актера”, “Что дальше, Вася?”). Лапідарно вичерпні, інтригуючі й цікаві, назви творів сприймаються, як у С. Жадана “цілком у річищі новітньої поетики” [1, 64]. Окрім цього, позбавлені додаткового контексту, вони стають полісемантичними, набувають символічного звучання. Так, емоційно нейтральний медичний термін “сплін” не просто розкриває психічний стан персонажа, – винесений у заголовок (збірка “Маргіналії”) і підсилений епіграфом з Еклезіаста (“*Лучше горсть с покоем, нежели пригоршни с трудом и томлением духа*”), поглиблений згадкою про відомий роман Григорія Чхартішвілі “Письменник і самогубство”, він поступово стає і рушієм сюжету, і трагічним підсумком життя героя: “Что-то зрело в нем, подталкивая мысли во вполне определенном направлении. “Если мне ничего не запомнилось за последние пять лет, то зачем мне еще десяток, или, не доведи Господь, больше таких же? – думал Вадим. – К тому же, они принесут за собой лишние болячки, а сплин будет все чаще переходит в такие вот затяжные депрессии и я буду стучаться о действительность, что рыба об лед – все это фигня!” Пройдя в комнату, он открыл сервант, взял с полки опасную бритву “Золлинген”, оставшуюся после отца, затем пошел в ванную комнату, положил бритву на полку и покрутил оба крана, сделал струю воды, бьющей в дно ванны, достаточно теплой, но не горячей” [8, 206]. Активне використання автором стилістичної конвергенції з несподіваним фіналом включно – самогубство героя – також належать до сильних позицій розглянутої маргіналії “Сплин”.

Філософське осмислення реалій життя Суржавським-прозаїком невіддільне від його світобачення/відтворення в живописі. Суржавського-художника важко зарахувати до певного мистецького напрямку; на думку фахівців, його твори демонструють елементи символізму й сюрреалізму, застосування примітивізму в іронічно-саркастичній тональності, що виростає з бунту й заперечення офіційних канонів попередньої епохи (це простежується, зокрема, в маргіналії “Шоу продолжается” зі збірки “Распад”). Тому стилістично “картинки” асоціюються з творами художників Східної Європи кінця 80-х років (в Україні – це 1990-і), коли митці розкріпачилися від ідеологічних табу і вихлюпнули в мистецьке назовні все накопичене, що не мало досі творчої реалізації. У контексті нашої розмови вагомим постає уступ з епістолярію, який допоможе осягнути творчу сутність О. Суржавського, і зокрема, його символістські інтенції: “*Рисовал я всю свою жизнь [...] Поверхностный комментарий моего “Оранжевого цикла” (к Оранжевой революции отношения не имеет, я вообще плохо отношусь к любым революциям, да и не голосовал уже четверть века): мир вокруг каждого из нас – пустыня. Пустыня у меня оранжевого цвета, а оранжевый согласно символики цвета – цвет надежды. На каждой картинке – солнце, просвечивающее сквозь*

глессировку, многие говорят, что это у меня Бог, не слишком уклоняясь от истины... Бог, свет ли в конце туннеля – где-то там...” [5]. Останнє, на наше переконання, суголосне із задекларованою вище А. Бондарем вірою, яка пульсує “заради бажання не стати “гарматним м’ясом” епохи, пройти через неї й опинитися в іншому часі” [3, 754], хоча в літературній площині маргіналії О. Суржавського обсервують людину, – поза будь-якою вірою, поза прагненням чи змогою потрапити в інший час, – саме як “гарматне м’ясо” епохи, її жертву або, нею ж виплеканого, хижака.

У “Депеш Мод” С. Жадана автономний серіал вступів, за спостереженням Я. Голобородька, “постає украй розширеною передмовою та розгалуженою передісторією, після яких нарешті автор добирається до основних (за його композиційною версією) подій” [1, 64] – частини першої “Чиєї смерті ти хочеш насамперед” і другої під назвою “Ріка, що тече проти власної течії”, котрі завершуються низкою мікрофіналів. Загалом, текст роману, – зазначає цитований щойно літературознавець, – “це монтаж історій та пригод, у які встрявають, впливають, втрапляють персонажі цієї книжки та які просто переслідують дійових осіб Жаданової субреальності; це картинки з життя молодих “неформалів”, афектна й натуралістична графіка емоцій, поривань, звичаїв, властивих представникам молодіжної субкультури початку 90-х [...]; це перипетії дисонансів і дисгармонійних виявів, станів, емоційних вибухів у ментальності, психології та свідомості молоді (принаймні певного її прошарку, який є чисельно не таким уже й малим)” [1, 66].

У порівнянні з архітектурним каркасом “Депеш Мод” твори молодіжної тематики О. Суржавського не складають певного тематичного циклу, вони “розсіпані” по збірках і виконують однакову функцію з іншими маргіналіями в бездомінантному ряду (загалом, “газетний варіант” прочитання маргіналій не дає цілісного сприйняття доробку Суржавського-прозаїка). Проте було б помилковим розглядати його лише як добірку виключно самостійних, самодостатніх і змістово завершених творів. Навпаки, між збірками, а також між текстами в їхніх межах існує, окрім тематичного, оригінальний, хоча й дещо віддалений, зв’язок. Приміром, в’язничний художник Валентин, на прізвисько Студент, у минулому перспективний медик, а нині зека із “серйозним” п’ятнадцятирічним терміном, за добу до звільнення вкорочує віку самогубством, бо в тому – іншому – житті йому немає місця, та й сам він себе в ньому вже не мислить... (“Освобождение”, збірка “Маргиналии”). У цій же збірці через кілька творів (а в газетній подачі, звісно, – з розривом у кілька номерів) читаємо маргіналію “Выпуск”, з якої довідуємось, що випускник медичного коледжу Валентин перекасує ударом перочинного ножа все своє життя: навчання у виші, можливу наукову кар’єру, словом – все! Хоча й захищався від агресивно налаштованих ровесників, але ж убив і має бути засудженим. Тобто “Выпуск” стає своєрідною передісторією “Освобождения”.

Або ще такий, складніший, приклад. Художня деталь “скловата”, якщо проводити хронологічну лінію навспак – від третьої збірки до другої – постає знаком-символом єднання абсурдних ситуацій, з яких зіткана субреальність творів О. Суржавського. У завершальній маргіналії збірки “Распад”, котра так і

називається “Стекловата”, обдурена хитрою містифікацією однокурсника Сема, що полягала у створенні образу “голубого” для швидшого зацікавлення й завоювання сексуальних об’єктів, Кіра вирішує покінчити життя самогубством. Поки-що їй невідомий жорсткий життєвий принцип, сформульований Жаном Кокто і винесений автором в епіграф: *Законы морали – это правила игры, / в которой каждый плутует, / так уж повелось, / с тех пор как мир стоит* [9, 227]. Ровесники героїв Жадана, Сем добре засвоїв правила гри й успішно маніпулює ними, а Кіра, спізнавши вперше жорстокого розчарування, пише підлітково-максималістську передсмертну записку “В моей смерти прошу никого не винить, просто я дура и мне все это на-до-е-ло!!!” [9, 234] і стрибає з пішохідного мосту на вантажівку, яка везе... скловату. Саме на ній Кіра приходиться до тями й ретельно обдумує свій вчинок: “Кожа горела, зудела и чесалась, но в этом не было ничего страшного, главное, что все прошло нормально и закончилось отлично, даже сумочка никуда не делась и осталась на руке. Сейчас она вернется домой, спустит в унитаз свою идиотскую предсмертную записку, примет душ, уляжется в мягкую постель и хорошенько выспится, тем более что в субботу совсем не обязательно рано вставать. Мир, как выяснилось, довольно прост и незамысловат, а сама жизнь, в сущности, не такая уж паршивая штука, если, конечно, не принимает ее слишком близко к сердцу” [9, 237].

У “Скольжении” зі збірки “Маргиналии” троє друзів – за віком на два-три роки старші персонажів С. Жадана, але забезпечені роботою й проживають у сім’ях, а один навіть нещодавно одружений і вже має немовля, – закінчують робочі зміну й тиждень, змиваючи з себе “мелкие осколки стеклянного шлака” [8, 32]. “Задолбала меня эта стекловата, нужно подыскивать себе другую работу” [8, 32], – скаржиться в душовій Олекса, але сьогодні – п’ятниця, тобто традиційна пиятика й пошук сексуальних пригод. Розігріті горілкою, друзі знаходять на залізничному двірцеві дівчину на вигляд років шістнадцяти чи двадцяти, яка за дешеве вино погоджується піти куди-небудь і “потраханися” з ними. У будівельному вагончику “Аня одним духом допила бутылку, [...] сняла сапожки, стянула шаровары вместе с трусиками и в вагончике резко и кисло запахло давно немывтым телом.

– Верх я не раздеваю, он ведь вам не нужен? – [...] Расправив пуховик, она улеглась рядом с батареей, подняв колени и раздвинув ноги. Лешка тут же устремился к ней, расстегивая по пути штаны” [8, 38]. Друзі по черзі злягаються з “бомжихою”, але Аня, ошпарена гарячою батареєю, глибоко шкрябає обличчя Мишка, який у відповідь завдає їй важкого удару в голову. Не приймаючи пропозицію скинути неприємну дівчину в будівельний котлован, друзі залишають її у вагончику напризволяще, і вже у веселому настрої (“Как ты там говорил обо мне: “...скользишь по асфальту на ветру”, что ли? Сегодня мы все недурно поскользили” [8, 41]) сідають в останній трамвай. Події настільки буденні, що образ скловати в контексті моральної відповідальності за вчинене вражає не героїв маргіналії, а лише читача, надто у фінальному абзаці: “На своей остановке Марк попрощался с друзьями и вышел. Когда он зашел в квартиру, все

домашние уже спали. Жена уложила рядом с собой годовалую Аленку и Марк, не желая их тревожить, прошел в большую комнату, разделся и лег на диван, укрывшись старым пледом. Из-за двери, ведущей в спальню тещи, доносился громкий храп. "Жаль, что у меня нет часов с обратной связью..." – подумал Марк, закрыл глаза и через пару минут уже крепко спал, притомившись за день" [8, 41].

Якщо брати за відправну точку марковану вище курсивом тезу про тих, хто зайняв "зелені пагорби цього життя, якраз із сонячного його боку", а в нашому випадку – представників молоді генерації, що вже на пагорбах, або лише прагне також "окопатися" на них, до того ж – неважливо яким робом, то ілюстративний дискурс компаративного розгляду молодіжної тематики С. Жадана й О. Суржавського матиме кілька узагальнювальних складників.

1. Імператив фізичної сили, влади грошей і всездозволеності як втрата моральних і духовних цінностей в перехідну суспільно-економічну епоху. Герої "Депеш Мод", як наголошувалось вище, постійно втрапляють в якісь халепи: їх періодично заарештовує міліція, вона ж їх інколи б'є, їх дурять, не сприймають, їм погрожують, виганяють з лікарень, не пропускають в метро і т. д. Проте, незважаючи на постійні "ригачки", суцільні матюки, алкогольно-наркотичні "глуки", читач іманентно співчуває їм, бо в них і близько немає панівної в 90-і роки дії, яка характеризується словом іншомовного походження "агресія", співчуває їхньому безголів'ю і знову ж таки *не агресивним* прагненням. Цілковитими антиподами постають персонажі О. Суржавського.

Один за одним в маргіналіях нашого автора з'являються моторошні типи нового часу. Наркоман Павлуша б'є в груди викруткою матір, яка застає його за крадіжкою хатніх речей, і лише крик "Павлуша, родной, это же я!" [7, 222] утримує його від убивства ("Материнская любовь", збірка "Диссонанс"); сини экс-викладача марксистсько-ленінської філософії рятують батька від таких же молодих, як і вони, нападників, але завершують конфлікт досить жорстко: "Успокоившись, Иван Маркович [...] сел в машину, развернулся и уехал. Уже при выезде на трассу его догнал звук трех или четырех выстрелов; по всей видимости, сыновья привели "студентов" в чувство и отпустили, а в воздух стреляли для того, чтобы нагнать на мерзавцев побольше страха" [10, 34] ("Неудавшийся вечер", збірка "Традиции"); молоді маргінали з приміського селища святкують свій вступ у професіональний коледж, для чого "вибивають" гроші на горілку зі свідомо обраних ними фізично слабких жертв, проте зазнають болючих каліцтв від непоказного майстра східних единоборств, – утім, анекдотичне фіаско сприймається досить серйозно, зважаючи на епіграф з Октавіо Паса "...что пожрал – тебя же пожирает / и в жертве обретаешь палача" [10, 34] ("Оттяг", збірка "Маргиналии"); подібне "вбивання грошей" – звична справа для групи студентів, що засвідчує "графік оплат вечірки" і буденність процесу: пошук грошовитої жертви відбувається після замовлення коктейлів, під час інтелектуальної полеміки, в якій формулюються життєві принципи героїв: "Мораль – это просто хлипкая стенка, в которую толпа упирается лбом и топчется возле нее, не задумываясь о том, что препятствие можно перескочить, перелезть или, на худой конец, поискать в нем дыру" [9, 34], а професіонально

“відключений” і пограбований перехожий засвідчує сарказм назви (“Праздник общения”, збірка “Распад”); як цілком очікуваний наслідок, вибухає машина з молодим працівником фірми, який втратив будь-яку порядність у користуванні грошима й стосунках з підлеглими (“Германн”, збірка “Диссонанс”); відмовляється від коханої Генка: його відмова купляється батьком “дивідендами” нового суспільства, “рівня” котрого ніколи не сягнути професорській родині обраниці хлопця, – для початку у форматі новенького “Фольксваген-Бори” (“Решение”, збірка “Распад”); неймовірна скнарність дорослих, жорстка регламентація подальшого життя провокує самогубство школяра Андрія, але навіть смерть сина не змінює психології батька: “Памятник Сергей Никанорович решил заказать большой, комбинированный из черного мрамора и красного гранита, о чем сразу же по приходу домой сообщил Марье Васильевне” [7, 329] (“Костюм”, збірка “Диссонанс”).

Перелік можна продовжити, хоча й ці приклади засвідчують відмінності у забраженні молоді авторами. На тлі іронічно-усміхненої, здебільшого співчутливої тональності змалювання С. Жаданом реального/ірреального світу неформалів кидається в очі жорстке прагнення О. Суржавського трактувати моральні принципи (або безпринципність) нового часу крізь призму універсальних загальнолюдських критеріїв, які допомагають розкрити одвічну (незмінну) людську сутність, насамперед її ниці, до часу приховані інстинкти, коли цинізм, брехня, фізична й моральна розбещеність займають панівні позиції і в особистому, і в суспільному житті.

2. Жінка в новій суспільній дійсності: товар, жертва чи хижак? Одним із колоритних персонажів “Депеш Мод” є Маруся, котра “навчалась в крутій школі, мала купу бабок, ледь не народила рік тому, в свої 15, тато-генерал ледве умовив її зробити аборт, подарував їй за це жигуль, Маруся на диво легко погодилась – аборт зробила, жигуль розхуячила і далі жила собі своїм життям, яке вона, із вродженою кавказькою мудрістю й життєрадісністю, вчасно розподілила на красиве і корисне – *красивим* у цьому випадку була крута школа, двохкімнатна квартира і розхуячений жигуль, а *корисним* – усе те сміття і весь той непотріб, із яким вона мала справу у вільний від навчання час” [3, 127–128] (курсив наш. – Т. Я.). Але коли з’являлась необхідність, Маруся “згортала декорації і поверталась до нормального життя, в якому був [...] весь той мінімальний набір протезів і штучних щелеп [...], котрими тебе обдаровує система [...]. Вона всі ці протези мала, тому могла собі дозволити вимахуватись і час від часу досить-таки глибоко занурюватись в каналізаційні люки суспільства” [3, 129–130] (курсив наш. – Т. Я.).

Якщо Маруся С. Жадана не жертва й не хижак, то молоді жінки О. Суржавського більш придатні для розподілу на ці категорії, хоча прокрустове ложе остаточного вердикту не характерне для творчого почерку автора, в чому не важко переконатися.

Безглуздою смертю гинуть викладач медколеджу Леонард і його студентка Вікторія, яка, не маючи \$20, купує залік першим у житті інтимом у машині з не вимкнутим двигуном (“Зачет”, збірка “Диссонанс”); широко ерудована, духовно багата Наталка виходить заміж за дуже недалекого, але надзвичайно багатого бізнесмена, а на заувагу батька, що вона таким робом продається, знаходить не

дуже переконливе виправдання: “Я не продаюся, а, наоборот, покупаю себе нормальную жизнь” [7, 108] (“Коса на камень”, збірка “Диссонанс”); на власному весіллі наречена Леся задовольняє статеву потребу трьом своїм друзям, пояснюючи чоловікові в стилі “святої простоти”: “Понимаешь, Вовчик, я просто пожалела ребят, из милосердия пожалела, понимаешь? Они здесь никого не знают, а напряжение ведь надо как-то сбрасывать, понимаешь?” [8, 258] (“Милосердие”, збірка “Маргиналии”); перед весіллям Сергій ловідується, що його наречена “відпрацьовує” свою квартиру в ліжку з майором міліції, рідним (!) дядьком: “Любимый, да ведь это просто секс по четвергам, он уже пожилой и ему больше не нужно. Он знает о том, как я люблю тебя и вовсе не против того, чтобы мы поженились, он ведь хочет мне только добра...” [7, 144–145] (“По четвергам”, збірка “Диссонанс”). Ще кілька маргіналій, зокрема “Мышонок”, “Атрибуты ритуала” (збірка “Диссонанс”), “Отрезвление” (збірка “Маргиналии”) та ін. демонструють жіноче прагнення за будь-яку ціну “окопатися” на зелених пагорбах життя з його сонячного боку, хоча останнє аж ніяк не заперечує багатоаспектність “жіночої тематики” маргіналій О. Суржавського.

3. Правоохоронці як втілення моральної деградації й наруги над законністю. Міліції О. Суржавський присвятив кілька маргіналій, епізодична присутність її представників щедро “розкидана” по всіх збірках, що потверджує особливе ставлення автора до цього суспільного прошарку, якому добирається, до речі, убивчий епіграф – двостороння характеристика: *Уж лучше мне ходить с растянутой шириной, / чем запросто, вот так, идти средь бела дня, / с “эРИ-72”, ментовскою дубинкой, / большой, как у коня...* (Александр Еременко) [9, 52].

Міліціонерів С. Жадана ми спостерігаємо ніби збоку: вони – “фашисти” в обкуреній уяві оповідача, а головний “фашист” Микола Іванович взагалі має такого ж, як і вони, тинейджера-сина, що почав нюхати клей; наряд справедливо лупцює гумовими дубцями по спинах в електричці, бо хлопці справді “самі винні, попустились, маючи на руках таке добро, розслабились і закурили просто у вагоні” [3, 51] тощо. Навіть в останньому, на наш погляд, найбільш разючому епізоді з міліцейською розправою над інвалідом і жорстоким побиттям Собаки Павлова, усе відбувається за вікном, коли електричка рушає від вокзалу, залишаючи на пероні розперезаний наряд і закривавленого Собаку. Аналогічний випадок змальовує О. Суржавський у маргіналії “Инцидент” (збірка “Распад”), але погляд автора зосереджений на внутрішньому стані головного персонажа – сержанта Калієва. Донедавна сільський мешканець, просто Федько, поступово стає гвинтиком системи, пізнає її принади й дрібні секрети, наприклад, що валянком можна “достукатися” до футбольних фанів, лише попередньо поклавши в нього праску. Калієв добросовісно виконує завдання: розкидає стихійний наземний базарчик біля станції метро, але не забуває при цьому поцупити кілька пачок конфіскованих цигарок. У загальній веремії його впізнає рідна сестра матері – тітка Галина й просить не зачіпати її товару, але племінник невблаганний – “суров закон, но он есть закон один для всех” [9, 56]. Стовідсотковий маргінал сержант Калієв ще боїться правди про себе, яку розповідь у селищі тітка Галина, тому він

приходить до “геніального” вирішення проблеми: б’є тітку міліцейським дубцем по голові, щоб струсом мозку викликати втрату пам’яті, “легку амнезію”, а вже потому йому, “когда обуза валялась в пыли, теряя память, на душе стало совсем легко” [9, 58]. Потворність образу посилюється відсутністю бодай натяку на тривогу за тітку, навпаки: “Калиев сел за стол, взял в правую руку ложку, а в левую – толстый ломоть белого хлеба... – нужно было торопиться, время свидания с Клавкой поджимало” [9, 58].

С. Жадан звернувся до прози, маючи “розкручений” бренд поета, тому його інколи не хочуть називати прозаїком, як, скажімо, Б. Матіяш, а вважають “радше поетом, який і в прозі говорить поетично і якому затісно бути вписаним чи то в однозначно поетичну, чи то лишень у прозову традицію” [3, 785]. З другого боку, побутує думка, що це проза, якій “заввичай або завжди (завдяки сплескам експресивності та феєричності) відведені більш-менш помітні ролі у гала-виставі літературного руху. Проте поки небагато підстав припускати, що вона виконуватиме роль його першої партії” [1, 78]. О. Суржавський, на відміну від С. Жадана, практично згорнув літературну діяльність, яка, по суті, ніколи не мала належного менеджменту, проте його маргіналії заслуговують на уважне прочитання принаймні на рівні художнього документа епохи та своєрідної складової української російськомовної літератури.

Література

1. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент : [зб. ст.] / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.
2. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
3. Жадан С. Капітал / С. Жадан ; [худож.-оформл. І. В. Осипов]. – Харків : Фоліо, 2007. – 797 с.
4. Квіти в темній кімнаті: сучасна українська новела: найяскравіші зразки української новелістики за останні п’ятнадцять років / [упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – 432 с.
5. Лист О. Суржавського С. Коліснику від 17. 12. 2010 // Архів автора.
6. Онікієнко І. Кітч у структурі роману С. Жадана “Депеш Мод” / І. Онікієнко // Масова література : проблема інтерпретації, змісту та форми. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.). – М. : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2015. – С. 101–103.
7. Суржавский А. Диссонанс. Тридцать историй о жизни, смерти и прочих пустяках / А. Суржавский. – К. : Логос, 2002. – 340 с.
8. Суржавский А. Маргиналии. Другие тридцать историй / А. Суржавский. – К. : Логос, 2002. – 384 с.
9. Суржавский А. Распад. Долги : Маргиналии / А. Суржавский. – К. : Логос, 2003. – 238 с.
10. Суржавский А. Традиции : Маргиналии / А. Суржавский. – К. : Логос, 2003. – 242 с.
11. Суржавский А. Просека. Пять маргиналий / А. Суржавский // Суржавский А. Просека. Пять маргиналий. Штылвелд В. Время на пять-семь сигарет: Театральная повесть. – К. : Логос, 2004. – С. 4–21.
12. Суржавский А. Избранные маргиналии [Электронный ресурс] / А. Суржавский. – Режим доступа : <http://h.ua/story/8284/#ixzz3QBsrkfcM>.
13. Яровенко Т. “Маргіналії” Олександра Суржавського: інтерпретації жанру / Т. Яровенко // Науковий вісник Миколаївського нац. ун-ту імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : [зб. наук. пр.] / [за ред. О. С. Філатової]. – М. : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. – № 2 (16), жовтень. – С. 329–333.

Анотація

У статті здійснюється спроба компаративного аналізу маргіналій Олександра Суржавського (збірки “Диссонанс”, “Маргиналии”, “Распад (Долги)”, “Традиции”, “Просека. Пять маргиналий”) та роману Сергія Жадана “Депеш Мод”. Дослідник прагне інтерпретувати молодіжну тематику зазначених авторів, використовуючи критичну рецепцію белетристичного доробку культового українського поета С. Жадана як засіб для порівняння та інтерпретації маргіналій маловідомого українського російськомовного письменника О. Суржавського на основі стильових особливостей їхньої прози та смислових концептів у контексті літературного процесу початку XXI століття.

Ключові слова: інтерпретація, іронія, маргінал, образна система, сарказм.

Summary

This article is an attempt of comparative analysis of Alexander Surzhavsky's marginalia (collections “Dissonance”, “Marginalia”, “Collapse (Debts)”, “Traditions”, “Clearing. Five marginalia”) and novel of Sergio Zhadan “Depeche Mode”. The researcher seeks to interpret the youth topics of indicated authors using critical reception of belletristic works of hieratic Ukrainian poet S. Zhadan as mean to compare and interpret the marginalia of obscure Ukrainian Russian-speaking writer A. Surzhavsky based on stylistic features of their prose and semantic concepts in the context of literary process at the beginning of the XXI century.

Keywords: interpretation, irony, marginal, image system, sarcasm.