

Фелікс Штейнбук

Університет Коменського у Братиславі  
feliks.shteinbuk@uniba.sk

Feliks Shteinbuk

Comenius University in Bratislava  
feliks.shteinbuk@uniba.sk

## ОРИГІНАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

## THE ORIGINALITY OF OLES ULYANENKO'S ARTISTIC IMAGE

Статтю присвячено творчості одного із видатних представників сучасної української літератури Олеся Ульяненку. На основі герменевтичного та порівняльно-типологічних методів запропоновано літературознавче тлумачення особливостей художньої образності, репрезентованої у творчості цього оригінального українського письменника. Зроблено висновок, за яким, по-перше, схожість із експресіоністською естетикою є позірною, оскільки творення образного світу у творчості митця просякнута тотальною іронією. А по-друге, оригінальність художньої образності його романів визначається не намаганнями звинуватити і затаврувати — людину і світ, який ця людина творить і у якому вона екзистує, а спробами подолати у собі ту людину, що нею є кожен і що у безпосередній спосіб причетна до творення цього світу.

*Ключові слова:* Олесь Ульяненко, художня образність, герменевтичний метод, порівняльно-типологічний метод, іронія.

The article is devoted to literary works by Oles Ulyanenko, one of the prominent representatives of modern Ukrainian literature. On the basis of hermeneutic and comparative-typological methods, a literary interpretation of the peculiarities of artistic imagery, represented in the works of this original Ukrainian writer, is proposed. It is concluded that, first, the resemblance to expressionist aesthetics is apparent because the creation of the figurative world in the artist's work is imbued with total irony. Second, the originality of the artistic imagery of the novels under analysis is not determined by attempts to accuse and brand — a man and the world that this man creates and in which he exists, but by attempts to overcome the man that everyone is, and that is directly involved in creation of this world.

*Keywords:* Oles Ulyanenko, artistic imagery, hermeneutic method, comparative-typological method, irony.

### *Вступ*

Творчість Олесь Ульяненка<sup>1</sup>, якому 2022 року мало виповнитися лише 60 років, належить до тих зразків українського красного письменства, що має безпосередній стосунок до формування сучасної української літератури. Про це свідчить, наприклад, той факт, за яким Олесь Ульяненко став одним з наймолодших лауреатів Національної премії (щоправда, «малої») України імені Тараса Шевченка за 1997 рік. Але через своєрідний, зокрема, драстичний характер цієї оригінальної художньої спадщини, її вивчення і дотепер переважно або відсунуто на маргінеси, або пропонується у таких варіантах, які більше нагадують звинувачення, ніж фахову рефлексію (див. про це докл. Штейнбук 2020).

Зважаючи на зазначене, мета цієї статті полягає у тому, аби на основі герменевтичного та порівняльно-типологічних методів запропонувати літературознавче тлумачення особливостей художньої образності, репрезентованої у творчості цього оригінального українського письменника.

#### *«Балаган життя» (Олесь Ульяненко. «Дофін Самани»)*

Я. Лукашевська вважає, що «коли йдеться про художній образ, то необхідно пам'ятати, що його особливості залежать і від соціокультурного середовища, у якому його створено, і від особистих якостей його творця, і від специфіки свідомості та естетичного досвіду тих, хто сприймає цей образ» (Лукашевская).

Для образного світу творів Олесь Ульяненка усі ці зауваги мають неабияке значення тому, що, по-перше, цей автор, як, зрештою, і переважна більшість українських письменників, розквіт творчості яких стався наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст., потрапили у ситуацію, коли естетика соцреалізму втратила на актуальності, але й говорити про безкомпромісну перемогу естетики постмодернізму на українських теренах теж не доводилося. Тим більше що ця естетика набула виразного національного характеру.

Проте з'ясувалося, що між цими двома естетичними системами, попри їхню очевидну відмінність, є і дещо парадоксально подібне, а саме: симулякриваний штиб художнього образу. Різниця, однак, полягала у тому, що відсутність референтів зумовлювалася у першому випадку ідеологічними причинами, а у другому — естетичними, які найчастіше реалізовувалися як через інтертекстуальність, так і через тотальну іронію, притаманні постмодерністській поетиці.

По-друге, необхідно взяти до уваги й особистий досвід Олесь Ульяненка, який, залишивши батьківське обійстя у провінційному місті Хорол у Полтавській області, рушив у безкінечну екзистенційну подорож —

---

<sup>1</sup> Олесь Ульяненко — це літературний псевдонім; справжнє ім'я письменника — Олександр Станіславович Ульянов; він народився 14 серпня (офіційно 8-го травня) 1962 року в місті Хорол Полтавської обл. України.

і через намагання здобути, зокрема, медичний фах, і через безпосередню участь у війні в Афганістані, започатковану тодішнім керівництвом СРСР, і через блукання широким світом — від Східної Німеччини до Якутії.

І, нарешті, утретє, неможливо також знехтувати і постколоніальним штибом переважної більшості читацького загалу тодішньої України, який був переконаний, наприклад, у тому, що не тільки у Радянському Союзі «сексу не було», а й взагалі існування українців, як нації, безумовно, високодуховної, ми маємо завдячувати винятково всюдисущому непорочному зачаттю.

Таким чином, ґрунтовані на позаморальному штибі персонажів і зумовлені переважно тілесними девіаціями сюжетно-тематичні колізії романів Олесь Ульяненко дехто із дослідників, зокрема, О. Пуніна і О. Соловей, вперто, хоч і не надто переконливо маркують як сучасний український експресіонізм (див., наприклад, Пуніна 2016: 45, 47, 56, 57, 113, 143, 149, 154, 189, 197, 219; Соловей 2013: 25 тощо).

Однак варто висловити припущення, за якими ці колізії можна, либонь, вважати своєрідною нонконформістською реакцією як на лицемірну святенність української культурно-мистецької традиції, так і на соцреалістичну неререференційність, а разом і постмодерністську симулякрність, і водночас намаганнями запропонувати переконливу альтернативу, яку міг би становити, певно, лише тілесно-образний дискурс.

Разом з тим художня образність, маючи, далєбі, стосунок до змісту будь-якого твору, надається все ж таки на диференціацію, що її, зокрема, у разі з епікою складають, з одного боку, образи героїв, а з другого — власне художні образи, репрезентовані передусім різноманітними метафоричними утвореннями при тому, що в обох випадках йдеться переважно про образи вкрай жахливі та відразливі.

*«Марнота минулих днів»  
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)*

Так, якщо звернутися до образів персонажів, то, наприклад, у романі *Сталінка* усі вони — навіть дільничний, «старий енкаведист, майор Сироватко» (Ульяненко(а)), — належать до маргінальних прошарків суспільства, власне, якраз і становлячи змальоване у романі суспільство: жорстоке, хтивє, хворе, обмежене та байдуже. Щоправда, інколи у цьому соціумі зустрічаються не те, щоб нормальні, але принаймні хоча б просто не схожі на інших людей персонажі, як-от один з протагоністів Лорд-Йона, ризиковані втечі і зміна імені якого, свідчать, певно, про його силування звільнитися від лабетів маргінесу.

Намагається позбутися самого себе, а отже, і тягаря попереднього родинного та особистого досвіду і другий протагоніст роману Горік Піскарєв, який воліє загинути, а втім обіцяє самому собі і Йоні, що «туди... туди, звідки Нікандрич сифілітиком приповз» (Ульяненко(а)), тобто до в'яз-

ниці, він, мовляв, за жодних обставин «хрен да[сть]ся» (Ульяненко(а)), а відтак дотримується свого слова.

У романі *Вогненне око* образи двох інших головних героїв — Віталія та Родика, продовжують своєрідне дефіле суперечливих персонажів, історії яких становлять історії пошуків, що тільки ззовні можна вважати вдалими. Адже Родик, почавши із добровільного жебрацтва закінчує у статусі надзвичайно заможної і впливової особи, а тому вирішує долі інших при тому, що, за його переконаннями, «все це пшик» і що «головне в житті — удача», але «удача — це свобода, а свобода — це гроші, котрі неволять» (Ульяненко 2013б: 273). Та ще більш сумнівних результатів досягає Віталій, який з правдошукача перетворюється на диктатора, несе персональну відповідальність за численні жертви громадянської війни і сам гине від рук Ляща — людини-посміховиська і водночас «невдахи-поета» (Ульяненко 2013б: 96).

Роман *Богемна рапсодія* — це, схоже, єдиний роман, у якому головний герой — художник Костя Клюнов, якщо і причетний до певних сумнівних оборудок, то, принаймні, його руки не заплямовані кров'ю чи іншими злочинами, позаяк історія Кості закінчується його смертю через смертельну хворобу. Проте і у цьому майже, так би мовити, вегетаріанському творі все одно знайшлося місце для директора театру на прізвище Клоц, який мав опосередкований стосунок до самогубства невідомої людини, що повісилася на «на власному ремені від штанів» (Ульяненко 2017в: 239).

Своєрідний парад виродків та песиголовців демонструє роман *Син тині*, серед персонажів якого взагалі неможливо знайти хоча б суперечливу дійову особу, тому що усі вони або злочинці, або добродії, у тому чи іншому сенсі упосліджені девіантною поведінкою та схильні до зловорожих вчинків. Зокрема, легендарний Блох є у певному сенсі талановитим деміургом олігархічної імперії, а отже, відповідальним за численні вбивства і каліцтва величезної кількості людей.

Свою чергою, Кловський — це професійний кілер, завдяки вбивчій насназі якого Блох і забезпечив успіх своїй імперії. Натомість Лізка — це персонаж набагато більш цікавий, ніж два попередніх, бо ця жінка хоч, щоправда, не вбиває власноруч, але допомагає це робити тому ж таки Кловському. Та найважливіше, що у цьому образі у певному сенсі уособлено тих, завдяки яким, власне, і стає можливим формування та функціонування злочинного світу, що складається з численних і, щонайголовніше, добровільних або навіть, як саму себе атестує Лізка, «ідейних» (Ульяненко 2013г: 70) повій, навідниць, злодіїв, шахраїв, крадіїв, хабарників, корупціонерів тощо, ім'я яким, зважаючи на зміст роману *Син тині*, і справді легіон.

Не кращим, а навіть, либонь, набагато гіршим є, порівняно із персонажним світом роману *Син тині*, контент дійових осіб роману *Знак Саваофа* у тому сенсі, що у цьому творі йдеться вже не тільки про злочинців, репрезентованих образами ватажка кримінального угруповання Андрія Побіденка на прізвисько Андрюха Лямур або доньки директора авіабудівного

заводу Ілони, для якої «все загалом було у житті простим» і яка «не була аморальною, а просто не відала про мораль, хоча раз на місяць навідувала-ся до сповіді» (Ульяненко 2013г: 54).

Отже, проблема полягала ще і у тому, що місцеве духовенство, тобто ті, хто мав би забезпечувати відповідне, анонсоване каяттям спасіння, через свою неправедну, а, сказати б прямо, безчесну, підступну і хтиву поставу не тільки не надавалися на цю високу місію — навпаки, вони її цілковито заперечували. Тому, зважаючи також і на загальний нищий характер поспільства містечка Соснівка — цього воістину «благословенного» сховку «мешканців архіпелагу третього світу» (Ульяненко 2013г: 55), навряд чи варто дивуватися тому, що на цьому тлі з'явилися такі персонажі, як Лямур, чи Ілона, або Льопа, колишній свинар і мародер, а тепер «Лев Достопочтенний», пресвітер «мормонської секти» (Ульяненко 2013г: 164), — з'явилися для того, аби фактично стати головними героями цього світу.

Вже із самої тільки назви роману *Дофін Сатани* неважко здогадатися, що у центрі представленої у цьому творі історії, вочевидь, перебуває всуціль інфернальна стосовно свого потенціалу істота. І зміст вчинків Івана Білозуба, звісно, лише підтверджує доречність наданої роману назви.

Щобільше, головний герой чи, точніше, ті жахливі речі, які він виробляв з кількома десятками людей, включно з жінками та дітьми, настільки здоміновує зміст цієї історії, що усі інші персонажі — навіть полковник Ракша, і навіть його кохана прийдешня дружина на біблійне ім'я Ліліт, і навіть «міністр-генерал Васькович» (Ульяненко(д)) або злочинний авторитет Ромодан — просто губляться на тлі цього диявольського персонажа, себто «дофіна Сатани».

Образний світ роману *Там, де, Південь* теж визначається, безумовно, маргінальними персонажами, але оскільки певна частина кримінальних елементів, зображених у цьому творі, ще не подолала не лише юнацький, а подекуди підлітковий чи навіть дитячий вік, то з огляду на це здається, що говорити про героїв взагалі немає підстав. Точніше, така розмова набуває якогось сумнівного штибу, адже неможливо серйозно міркувати про життєву філософію чи хоча б психологічні мотиви тих, хто внаслідок елементарної фізіологічної несформованості керується більшою мірою тваринними інстинктами зграї, яка переважно функціонує як біологічна спільнота у певних соціальних умовах.

У романі *Хрест на Сатурні*, попри чи не романтичну назву і попри те, що більша частина персонажів належать не до маргіналів, а до прошарку столичних скоробагачків, дійові особи цього твору, тим не менш, виявляються заплямованими не тільки злочинами, а й вбивствами. Це стосується, у тому числі, і головного героя на ім'я Олег, бо перед тим як вдатися до спільного разом зі своєю коханою дружиною і водночас рідною сестрою Світланою суїциду, він під час сутички, хоч і не навмисно, а випадково, та все одно вбиває свого старого друга-суперника Костю, який, щоправда, і спровокував цю сутичку.

Переважна більшість дійових осіб у романі із ще однією романтичною назвою *Жінка його мрії* теж або гинуть, або самі вбивають, або і те й інше водночас, як це, наприклад, сталося зі студенткою-сутенеркою Івою, що вбила Лінду і Миколу Павловича. Однак невдовзі і сама померла внаслідок того, що «важке БМВ протаранило машину в бік», і «вона почула <...> з тонкою насолодою, на межі страшного ревища болю, як гострі зазубрини прорізають нутрощі» (Ульяненко 2012е: 269).

У романі *Квіти Содому* за цією алюзивною назвою приховуються персонажі не менш жахливі, ніж у попередніх творах, позаяк у цьому разі навіть важко визначитися з тим, хто тут є ким і кого вважати жертвою, а кого катом. Адже, наприклад, своєрідне, хоч і національно локалізоване втілення зла на прізвище Тоцький, колись «чистої води пролетарі[я] житомирських лісів» (Ульяненко 2012е: 205), а пізніше заможного народного депутата, який влаштував для себе приватний гарем з маленьких хлопчиків та дівчаток, «замочила» (Ульяненко 2012е: 4) його ж давня кримінальна партнерка на прізвисько Одноока Мама на замовлення Фанні Ліхтенштейн, своєї коханки і, сказати б, членкині цього гарему, що свого часу, коли їй було «дванадцять років», «зустріла Тоцького», і, за її свідченням, вони «почули одне одного за тисячу кілометрів», хоч «він сидів на лавці в парку Шевченка і читав газету» (Ульяненко 2012е: 210).

Триєдність роману *Ангели помсти* можна пояснити, крім інших причин, ще і тим очевидним фактом, за яким центральні дійові особи з усіх трьох частин, що з них складається цей твір, становлять переважно образи індивідів як мінімум асоціальних, а як максимум кримінальних, щоправда, цього разу і не причетних до вбивств, хоча і без них, себто без убивств, у романі теж не обійшлося. Проте в аналізованій книзі головні герої все ж таки стають жертвами насильства, а не вбивають самі, причому це твердження важко заперечити навіть тоді, коли Альма разом із оповідачем-доком та Едіком знайшли у якійсь колонії хіпі напівживого Діму Кольта, а тоді Альма «дістала з сумочки велику ампулу морфію, втягла всі десять кубів у шприц», а «Діма усміхнувся. І вже знайомим жестом показав, як він її любить <...> Яка там евтаназія? Останній стрибок безногого і безрукого самурая. Око смикнулося і затихло в дірі неба» (Ульяненко 2012ж: 240).

Романи *Серафима* і *Софія* з точки зору характеру головних героїнь є, на загал, ідентичними остільки, оскільки образи і Серафими, і Софії — це образи дівчат, які свідомо стають убивцями. При цьому засаднича відмінність їхньої мотивації пов'язана із тим, що Серафима отруєє своїх жертв задля завоювання цього світу чи принаймні задля просування вверх суспільно-фінансовими сходами.

Натомість Софія, будучи за походженням із забезпеченої сім'ї, вбачає у жорстоких знущаннях над своїми жертвами та вбивствами цих бідолах, за висловом Артура, одного з учасників їхніх колективних мордувань, буцімто «ліки від нудьги» (Ульяненко 2015з: 106). Втім здається, що ситуація є набагато складнішою, тому що «в погляді» не лише Софії, а й, либонь,

і Серафими, «можна було багато зрозуміти такого, що краще лишатися ідіотом усе життя, ніж осягнути всю її жахливу суть» (Ульяненко 2015з: 88).

У романі *Перли і свині* до вбивчого ареалу центральних дійових осіб, зображених у перелічених вище творах, додалися вже й зовсім екзотичні з огляду на національно-расову приналежність персонажі в особах Абрахама Лі і Боба Аскаріда. Однак якщо врахувати той факт, за яким історія про їхні злочинства розгортається на тлі «Третьої світової війни» (Ульяненко 2015и: 3), то ступінь жахливості численних садистичних епізодів за їхньої участі якось на очах маліє.

Таким чином, запропонований вище персонажний екскурс романами Олеся Ульяненка доводить, що більшість дійових осіб, зображених у цих творах, складається із осіб не просто далеких від досконалості, а таких, які подекуди навіть складно вписуються у рамки хоча б відносної норми. А це, своєю чергою, означає, що письменнику йдеться не про змалювання окремих поодиноких девіантних винятків, а про цілий світ, який і утворюють такі мізерні, злочинні та аморальні персонажі, внаслідок чого цей маргінальний світ обертається на світ домінантний.

*«Хто наважиться зазирнути у глибини власної душі?»  
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)*

Метафоричний світ художнього дискурсу романів митця додатково посилює та утворює актуальність саме такого — жахливого — виміру існування, позаяк і цей світ також можна поділити на дві частини, одну з яких складають метафоричні описи, а другу — метафоризовані філософські сентенції.

Зокрема, ось так це виглядає у романі *Сталінка*, у якому, наприклад, «куца, зашмульгана пам'ять Лорда прищилася двома півкулями, затьмареними галоперидолом, ворушилася у передосінній сльоті і початком кінця висотувалась тонкою ниткою коридору» (Ульяненко(а)). «І так, мовби хто сидить у голові, молотком гепає, гуготить, длубає хробак у мізках» (Ульяненко(а)) Михайла Піскарьова, батька Горіка. Але «спогади — нетривкі, засмічені, просмерділі голубцями, що їх лаписьками чавив Сьо-Сьо, — вривалися» (Ульяненко(а)) вже у свідомість самого Клика.

Зрештою, на думку Йони, «пам'ять — та тільки пам'ять, що не затиснута в білі аркуші паперу» (Ульяненко(а)). Проте і за цими межами усе виглядало доволі сумно, бо «маячня осені» була оздоблена «свічками мертвих ліхтарних стовпів», що ніби охороняли «квадратики будинків, де на дахах спить тихенька смерть, яку називають — ніч» (Ульяненко(а)). Однак і коли наставав день, то «сонце золотом затоплювало пірамідальні нагромадження скла й бетону», і, «як око помираючого чоловіка», «під вечір воно, одхаркуючи, налазило на місто великим червоним оком» (Ульяненко(а)).

Щобільше, природа, на відміну від традиційних уявлень про те, що вона не може бути поганою, поставала як загрозливий та небезпечний при-

вид, через який «Сталінк[а] <...> сходила у рожевому кушпелинні», «марудила спекота», «в тополях зміїлися пасма туману», «сірома дедалі гускля, сонце борсалось промінням у чорних дірах дворів» і «лише горобці, жебочучи, сірими буруб'ягами сипались на висірілі тротуари» та «вода змивала всі нечистоти, всю гидь» (Ульяненко(а)).

Своєю чергою, жахало і місто, у якому «Поділ купався у нечистотах», місто — з «вирлюючим, вуркочучим, рясніючим, вигнутим хребтиною Хрещатиком» та з «протилежною частиною міста», на якій «палахкотіло, звивалося, западалося червоне марево, що переходило непомітно в брунатне» (Ульяненко(а)).

Втім треба визнати, що ніхто і ніщо, жодні природні з'яви не можуть все ж таки дорівняти людині, представленій у романі образами таких персонажів, як Сьо-Сьо, який «пудив у штани, ворухив крутою щелепою, розхитувався на купі власного лайна, заковував очі — білясті, цнотливі яблука білків, — і незмінно на одній ноті протяжно тандичив, витягував видзеньком по шибках “у-у-у”» (Ульяненко(а)). Або таких персонажів, як Інка та Гліцерин, які «хвицалися на перекошеному реманенті ленінської кімнати, вона — з натужною досадою, що зміючилася з очей, хлюпала хвилями виношеної мрії про першого чоловіка, а тепер ось лускала плівкою; він — тупо борсався у жмені кісток та м'яса, що називалося Інкою» (Ульяненко(а)).

Отож зрозуміло, що за таких обставин «ніяк не міг думкам дати ради, наче вони чужі», Йона, який «блукав <...> цими вулицями, запитував себе: хто може сказати “ні” смерті», і доходив висновку, за яким, «певно <...> тільки ти сам, бо дано нам вибирати між добром і злом». Крім цього, йому також спадало на думку, що це «трагедія виводить за умовну межу моралі й совісті, і, щоб вижити, людині треба кидатися у всілякі нечистоти <...> а от те, що ти вкоїв і приніс у світ, зовсім не трагедія, а скорше — розплата». Хоча, з іншого боку, «трагедія попереджує катастрофу», і тому «Йона подумав тоді, що нічого не додає так сили людині, як розпач», а отже, «хто не бачив світла, той не був у темряві», і «хто жив у темряві, той бачив світло» (Ульяненко(а)).

Схожий образний світ представлено і у романі *Вогненне око*, метафоричні оздоби якого теж потужно й оригінально зображають і природу, і місто, і людину, а також пропонують неабияку художньо-філософську рефлексію з приводу побаченого, почутого та відчутого.

Разом з тим необхідно зазначити, що у цьому творі згадані три аспекти репрезентовано більш концентровано, ніж у дебютному романі Олеся Ульяненка, через те, що у *Вогненному оці* йдеться про спробу зобразити «маленьку апокаліпсу» (Ульяненко 2013б: 134). І тому поряд із майже традиційними описами типу тих, за якими, наприклад, «високе сонце розбіглося тінню дрібної ріні» (Ульяненко 2013б: 6), або «чорним крилом обтискає червоні яруги обгорілий ліс» (Ульяненко 2013б: 21), або «невідомість дивиться зорями з неба» (Ульяненко 2013б: 134), або, врешті-решт, невідомо-



ма дівчина «бризка[є] переляком синіх очей» (Ульяненко 2013б: 245), тобто поряд з усім цим, в засаді, конвенційним метафоричним контентом постає образний світ, обтяжений дещо іншою стилістикою.

І ось уже «подих Бога» (Ульяненко 2013б: 19) змінюється тим, що «пагорби» починають «диха[ти] важкими грудьми» (Ульяненко 2013б: 50), «небо» виявляється «затягнут[им] чорними хмарами, звилізлими, зеленкуватим, мов у потопельника, оком місяця» (Ульяненко 2013б: 313), а «світанковий розпач губи[ть]ся, розсипаючись жуželлю ночі, під гвалтом бездомної псюрні» (Ульяненко 2013б: 20).

Та найбільш жахають, безперечно, образи міста, бо що таке «місто? Голос ревучого моря, жорстоко переламаного у небоскидах рутинного пошуку існування» (Ульяненко 2013б: 42). А також «це багатоликий монстр, який полюбив <...> тисячами доріг [і] перетяв ливною горлянку» (Ульяненко 2013б: 92). Або щось «розкинуте на чиряках пагорбів, зараз схоже на великий мурашник жebraцького передмістя <...> як напіврозкладений мастодонт» (Ульяненко 2013б: 149). Або це щось «шолудиве, розкинуте на пагорбі великим гнійним прищем <...> де кучкуються ембріони <...> безсилового страху» (Ульяненко 2013б: 30).

Принаймні «коли ти потрапляєш до Великого Міста <...> розумієш — путь твоя безмежна, дорога не закінчилася <...> доки ти білим або чорним спалахом не полетиш у безодню вічності» (Ульяненко 2013б: 42). Але як тільки постає тема вічності, то остання неодмінно обертається на есхатологічні мотиви, і «полковник Кравченко» не витримує та стверджує, що йому «осточортів вічний апокаліпсис», хоч, «щоправда, [він і] згоден, що апокаліпсис починається у кожного в душі; лишень одне [його] насторожує — чому одним прощає, а іншим ні» (Ульяненко 2013б: 231).

І дійсно, адже апокаліпсис стосується винятково людини, точніше, «поток[ів] людей, що плакають свою трагедію на ці часи, на ті часи, прийдешність котрих неминуча, як джергава коса смерті, як глевкі хвилі вселенського потопу, завчасно очікуваного», позаяк «віра в неминучість Пришестя зацитькується, бо веселість натовпу злегка віддає некроманією, викликаючи з усіх загіджених, смердючих шпарин помешкань, парканів легенькі, перештопані простирадла неприкаяних душ, збитих докупи» (Ульяненко 2013б: 43).

Натомість «щелепи перемелюють ситнючу жратву, жіночки обтирають своїм мужичкам п'яні соплі, смалець із підборіддя ляпотить із жовтих іклів на щелепи, на груди. Вони блюють від пережеру в багаття, харкають сивухою дружинам в обличчя, а ті тусають їх у пуза, товчуть писки; дітлахи ревуть, сцють у багаття, і батьки напівкумарні позасинали, вихлебтавши все, за винятком води з ближніх водозбірень <...> Тіло потребує... А душа... Хто її вигадав?» (Ульяненко 2013б: 49). Та і, звісно ж, бо «руки, ноги, очі просять не щастя, ні, — кайфу» (Ульяненко 2013б: 110). Еге ж, «така сопля, а за собою носить ціле пекло» (Ульяненко 2013б: 144).

А найгірше в усьому цьому те, що «якщо ти надумаш перебудувати світ, то нагромадиш крематорії» (Ульяненко 2013б: 112). І тому «світ треба не любити, на нього треба класти...» (Ульяненко 2013б: 51), тим більше що «вічність не зупиниться, якщо навіть земля перестане існувати» (Ульяненко 2013б: 308). Хоча, з іншого боку, можливо, «люди не такі й лихі, зовсім не лихі, бо вони є всього-на-всього людьми, і яке там з біса пекло, коли вони ще за життя собі намурували в'язниць, катівень, видлубали затишні труни, мовби там їм вічність лежати живими...» (Ульяненко 2013б: 309).

То, «мо», й справді нам не милуватися квітами, а радше займатися їх плеканням» (Ульяненко 2013б: 313)?

Чи «тільки мигдалева віянка смерті дарує повсякчас жаский подих життя» (Ульяненко 2013б: 58)?

*«Містика химерної дійсності»  
(Олесь Ульяненко. «Вогненне око»)*

У будь-якому разі окреслені вище тенденції характерні і для усіх наступних творів Олесь Ульяненка, який і надалі зосереджується переважно на кількох фундаментальних аспектах, пов'язаних з містом, у якому живе і вмирає людина. Щоправда, інколи, як-от, наприклад, у романі *Перли і свині* ці образи набувають фантазмагоричного стибу, але навряд чи можна у зв'язку із цим говорити про якісь засадничі відмінності.

Так, безперечно, деякі персонажі виглядали доволі, сказати б, екзотично, а саме: «пан динозавр Ді1, з елегантним синюватим відтінком шкіри, з рожевим гребінцем на тім'ячку, мав досить хвацький вигляд» (Ульяненко 2015и: 74). А принц крові Кау-Кау «мав вибалушені очі, вірніше, одне, що ховалося від чийогось несподіваного вчинку або жарту» (Ульяненко 2015и: 107).

А, на загал, «дракони були одноголовими і триголовими. Найшкідливішими вважалися одноголові. У них щодо триголових комплекс неповноцінності. І налітаючи на міста, вони люто все палили, а як потрапляли в полон, їх кастрували і використовували як тяглову скотину» (Ульяненко 2015и: 154).

Свою чергою, «падальщики були п'ятипалими, і ми десь прикидали у голові, що, можливо, від них ми і пішли» (Ульяненко 2015и: 161). А «ота почвара з крокодилячим хвостом і є ТОЙ, ЩО ДАРУЄ ЖИТТЯ» (Ульяненко 2015и: 151).

Але якщо відволіктися від зовнішнього вигляду, то виявиться, що ці представники дивовижної буцімто фауни були вже надто на декого схожі. Зокрема, «динозаври хрюкали, пукали», і «спочатку це нагадувало вовтузню у дитячій пісочниці» (Ульяненко 2015и: 124). Однак «чим більше ми жили серед динозаврів, тим більше у них прорізулися людські якості: ненависть, любов, страх, страх перед смертю і страх перед їхнім божеством. Тому країна Панагія впала в депресивний траур. Порожні вулиці розмітав

вітер, темні вікна будинків, темна кришталева башта. Від цього робилося моторошно» (Ульяненко 2015и: 166).

І, отже, цілком закономірно, що виникала нагальна потреба у філософських, чи, точніше, у соціально-онтологічних, узагальненнях, які одні тільки, певно, і могли хоч якось примирити із цією химерною дійсністю.

Відтак «жах нарешті поселився і в Панагії. І поселили його люди» (Ульяненко 2015и: 160). Втім сталося це, мабуть, не в останню чергу через те, що «для більшості мозок існував, щоб не сплутати туалет з бібліотекою, і дуже маленький процент користався ним на благо чогось» (Ульяненко 2015и: 143).

Щобільше, «ми обійшли всього три міста», і «в одній халупі деренчала кавомолка, у другій патефон, що видавав голос Солов'яненка. А в одній із хатин грубку для варіння кави розтоплювали томами Леніна і Сталіна» (Ульяненко 2015и: 144).

Проте «життя — нерозмінна монета», тож «хто наважиться її розміняти, той втратить усе, що рухається, стрибає, повзає і любить його. Це все одно, що посягнути на Господа Бога» (Ульяненко 2015и: 141). Аби тільки не забути про «секс і гроші. І релігі[ю]». Та «головне — це треба об'єднати. І тоді не буде ціни» (Ульяненко 2015и: 43), позаяк «люди помирають не від зла, а від невміння ним користуватися» (Ульяненко 2015и: 162]. Бо, «на превеликий жаль, людина тільки загадує собі задачі, а відповідь лишається не за нею» (Ульяненко 2015и: 182).

Остання думка, вочевидь, стосується як роману *Перли і свині*, так і взагалі усіх творів Олеся Ульяненка, оскільки відсутність відповіді на sacramентальні питання становить потужний стимул, що рухає світ аналізованих романів в цілому і образний світ цих книг зокрема. Причому рух цей хоч і забезпечується насамперед характером переважної частини образів, які постають на виразно тілесному ґрунті і апогей розвитку яких, безумовно, дається взнаки у фантазмагорично-тілесних видавах Панагії і навколишніх теренів, проте зазнають вони ще один етап становлення у тих романах, у яких зображено убивць і описано вбивства.

Їхня засаднича відмінність полягає, натомість, у тому, що у таких романах, як *Дофін Сатани* чи *Серафіма*, на відміну від інших творів, у яких зображуються вбивства, наратив пропонує не відчужену чи подекуди ще й відчужено-іронічну або навіть відчужено-глузливу точку зору, — навпаки, в них реалізується погляд зсередини, тобто погляд з позиції убивць.

Тож якщо врахувати переконання О. Лосева стосовно того, що «художній образ, сказати б, дорівнює самому собі, є цілком автономним і владно вимагає свого ізольованого споглядання» (Лосев 1995: 117). А також згадати твердження ще одного російського філософа В. Бранського, який в рамках «емоційного аспекту художньої діяльності» стверджував, що «специфіка мистецтва полягає не у красі, а у виразності», і отже, «мистецтво є» нічим іншим, як «самовираженням, або особливою мовою для висловлення почуттів» (Бранский 1999: 23). То тоді стає зрозумілим той дивний

рецептивний ефект, який виникає у зв'язку зі згаданими творами письменника.

Так, наприклад, у разі із романом *Дофін Сатани* перше масове вбивство спочатку характеризується, сказати б, документальною, чи то пак протокольною дистанцією, зумовленою обстеженням місця злочину слідчо-оперативною групою міліціонерів.

Проте дещо згодом опис цих вбивств повторюється з іншого ракурсу, через що реципієнт ніби опиняється поряд з Іваном Білозубом, коли той «ударив жінку в живіт ножем. Навалився, взяв її, вірніше спробував, але вона завалилася на бік, довго і сильно билася та виривалася, покриваючи тишу несамовитим монотонним вереском, а він намагався закрити долонею їй рота, так, щоб не покусала пальці». І хоч «жінка перетворилася на великого червоного від крові черв'яка», «але він все ж таки надушив її, взяв у крові, як розпанахану рибину» (Ульяненко(д)).

Щось подібне зображується і у романі *Серафима*, втім цього разу пропонується більш виважений варіант у тому сенсі, що реципієнт змушений не тільки спостерігати за наслідками отруєння і рефлексувати з приводи смертей жертв дівчини, а й, навпаки, стати свідком того, як Серафима рятує життя своїй подрузі Лері, яку вкусила отруйна змія, як вона «стала над Лерою. Розвела їй руки, притиснувши колінами плечі, і притиснулася ротом до її рота, впускаючи туди зелену теплу жижу» (Ульяненко 2013і: 88) самотужки знайденого природного антидоту.

### Висновки

За такої перспективи є достатньо підстав для того, аби художню образність, реалізовану у творчості Олеса Ульяненка, трактувати як образність, яку автор спрямовує не тільки і не стільки на відтворення чи, тим більше, на копіювання реальності, скільки на переживання внутрішніх відчуттів жаху та відчаю, притаманних людині онтологічно, а не тому, що вона переживає певні етапи суспільно-історичного чи національного розвитку.

І на перший погляд, це ніби і справді промовляє до естетики експресіонізму. Проблема, однак, полягає у тому, що проаналізована вище образність просякнута іронією, вираженою у найрізноманітніші, у тому числі і у гротескний та фантазмагоричний, способи.

Сказати б інакше, це виглядає, наприклад, або так, ніби антропоморфна істота на картині Едварда Мунка, дико кричить, але водночас блюзнірчо підморгує. Або так, буцімто Грегор Замза, вже перетворившись на комаху, періодично, як у воведіях ХІХ століття, кидає одну і ту саму фразу «у бік», мовляв, і як вам моя витівка?!

Таким чином, оригінальність художньої образності Олеса Ульяненка визначається не намаганнями звинуватити і затаврувати — людину і світ, який ця людина творить і у якому вона екзистує. Йдеться письменнику насамперед про спроби подолати у собі ту людину, що нею є кожен і що

у безпосередній спосіб причетна до творення цього світу, зокрема, за законом, сформульованим свого часу французьким художником ХІХ століття О. Б. Глезом.

Щоправда, варто все ж таки змінити послідовність тез, з яких складається цей закон, і ствердити, мовляв, «як існують вічні закони, що ним підкоряється людське тіло», «так само існують вічні закони, що панують над твором мистецтва» (цит. за Бранський 1999: 5).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бранский Владимир. *Искусство и философия*. Москва: Янтарный сказ, 1999.
- Лосев Алексей. *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва: Искусство, 1995.
- Лукашевская Яна. *Понятие «художественный образ» и проблемы его изучения в первобытном искусстве*. <[https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/luk\\_pon.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php)> 06.05.2022.
- Пуніна Ольга. *Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет*. Київ: Академвидав, 2016.
- Соловей Олег. *Оборонні бог: Статті, рецензії, есеї*. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013.
- Ульяненко Олесь(а). *Сталінка*. <<https://coollib.com/b/150105/read>> 06.05.2022.
- Ульяненко Олесь(б). *Вогненне око*. Харків: Фоліо, 2013.
- Ульяненко Олесь(в). *Там, де Південь: повісті*. Київ: Люта справа, 2017.
- Ульяненко Олесь(г). *Син тіні*. Харків: Фоліо, 2013.
- Ульяненко Олесь(г). *Знак Саваофа*. Харків: Фоліо, 2013.
- Ульяненко Олесь(д). *Дофін Сатани*. <<https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html>> 06.05.2022.
- Ульяненко Олесь(е). *Жінка його мрії*. Харків: Фоліо, 2012.
- Ульяненко Олесь(е). *Квіти Содому*. Харків: Фоліо, 2012.
- Ульяненко Олесь(ж). *Ангели помсти*. Харків: Фоліо, 2012.
- Ульяненко Олесь(з). *Софія*. Харків: Фоліо, 2015.
- Ульяненко Олесь(и). *Перли і свині*. Харків: Фоліо, 2015.
- Ульяненко Олесь(і). *Серафима*. Харків: Фоліо, 2013.
- Штейнбук Фелікс. *Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко*. Ч. 1. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020.

#### REFERENCES

- Branskiy Vladimir. *Iskusstvo i filosofiya*. Moskva: Yantarnyy skaz, 1999.
- Losev Aleksej. *Problema simvola i realisticheskoye iskusstvo*. Moskva: Iskusstvo, 1995.
- Lukashevskaya Yana. *Ponyatiye «khudozhestvennyy obraz» i problemy yego izucheniya v pervobytnom iskusstve*. <[https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/luk\\_pon.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php)> 06.05.2022.
- Punina Ol'ga. *Samitnyy henyi: Oles' Ul'yanenko: literaturnyy portret*. Kyiv: Akademvydav, 2016.
- Shteynbuk Feliks. *Pid «Znakom Savaoфа», або «Tam, de...» Ul'yanenko*. Ch. 1. Kyiv: Vydavnychy dim Dmytra Buraho, 2020.
- Solovey Oleg. *Oboronnii boyi: Statti, retsenziyi, eseyi*. Donets'k: Vydavnytstvo BVL, 2013.
- Ul'yanenko Oles'(a). *Stalinka*. <<https://coollib.com/b/150105/read>> 06.05.2022.
- Ul'yanenko Oles'(b). *Vohnenne oko*. Kharkiv: Folio, 2013.
- Ul'yanenko Oles'(v). *Tam, de Pivden': povisti*. Kyiv: Lyuta справа, 2017.
- Ul'yanenko Oles'(h). *Syn tini*. Kharkiv: Folio, 2013.
- Ul'yanenko Oles'(g). *Znak Savaoфа*. Kharkiv:Folio, 2013.

Ul'yanenko Oles'(d). *Dofin Satany*. <<https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html>> 06.05.2022.

Ul'yanenko Oles'(e). *Zhinka yoho mriyi*. Kharkiv: Folio, 2012.

Ul'yanenko Oles'(ye). *Kvity Sodomu*. Kharkiv: Folio, 2012.

Ul'yanenko Oles'(zh). *Anhely pomsty*. Kharkiv: Folio, 2012.

Ul'yanenko Oles'(z). *Sofiya*. Kharkiv: Folio, 2015.

Ul'yanenko Oles'(y). *Perly i svyni*. Kharkiv: Folio, 2015.

Ul'yanenko Oles'(i). *Serafyma*. Kharkiv: Folio, 2013.

Феликс Штејнбук

## ОРИГИНАЛНОСТ УМЕТНИЧКЕ СЛИКЕ ОЛЕСА УЉАНЕНКА

### Резиме

Чланак је посвећен делу једног од истакнутих представника модерне украјинске књижевности Олеса Уљаненка. На основу херменеутичких и компаративно-типолошких метода предлаже се књижевно тумачење особености уметничке слике заступљене у делима овог оригиналног украјинског писца. Закључује се да је, прво, очигледна сличност са експресионистичком естетиком, јер је стварање фигуративног света у стваралаштву уметника прожето тоталном иронијом. И друго, оригиналност уметничке слике његових романа одређена је, не покушајима оптуживања и жигосања човека и света, који тај човек ствара, и у коме постоји, већ покушаји да се превазиђе човек какав свако јесте и који је директно укључен у стварање овог света.

*Кључне речи:* Олес Уљаненко, уметничка слика, херменеутички метод, упоредно-типолошки метод, иронија.