Рябчук, саторі і література

Дивно тримати в руках книгу, яку вперше прочитав чверть століття тому, ще тоді, коли був тінейджером-бунтарем. Дивно тримати том, а не паку цигаркового паперу з п'ятим або шостим примірником машинопису, з мереживом блідих, майже прозорих знаків самвидаву й відчитувати сліди блукань цієї вічно безпритульної, мандрівної літератури в затишку приватного помешкання. Дивно впізнавати зловісний відсвіт, чи там вищир, чужої та неприйнятної політичної системи — у давній розгромній рецензії кагебістського найманця на оповідання з цієї книги, тут-таки передрукованій (хоча й рецензію цю ти також тоді читав). Книга, яка чи не все притомне життя була з тобою — попри те, що її не було! Фрагменти й діалоги з неї, які знаєш напам'ять — вони не раз випірнали в бесідах за чаєм, випірнали з Нічого, бо ж не можна було покликатися на таку-от сторінку, знявши том із книжкової полиці та з'ясувавши належне звучання потрібного під час дискусії абзацу, бо ж пака цигаркового паперу знову мандрувала — деінде, тільки не тут. І цей епічний зачин, що супроводжував кожну цитату з атопічної книги, що була й не була в 1979, у 1989, у 1999 роках: "А пам'ятаєш, як у "Чаплі..."" — "А пам'ятаєш, як у Рябчука в "Листах авіапоштою..."", "у "Житлі"...", "у "Тості за здоров'я чорного кота..."". Книга без свого місця в літературному процесі, яка, одначе, справила потужніший вплив, ніж матеріально присутні й зафіксовані в різних історіях літератури твори. Невловима, ніби гайдеґґерівська "алетея", вона примушує соціолога літератури відмовитися від статистики, пов'язаної з накладами й чисельністю згадок у пресі, а філософа літератури вона спонукає ще раз випробувати своє герменевтичне спорядження. Ця абсурдна й весела жорстокість часу: прочитати книгу в п'ятнадцять, а рецензувати — у сорок років, бо вона щойно з'явилася друком!

1

Суто романтичне переплетіння взаємозаперечних настроїв і жанрів "Деінде, тільки не тут": трагедії — але "маленькі", сміх — але крізь

сльози, проза — але з великими анклавами поезії, як-от у "Весіллі". До притчі "У темному вікні на темному фоні" включено блок добротної автобіографічної прози, персонажі якої — Лідочка, Жирафа, Нікітін — вільно переходять до віршів Рябчука (цикл "Епітафії" в поетичній збірці "Зима у Львові", 1989). Абсурдизм і парадоксальність, сюрреалістичність і вишукана іронічність; однак ці "холодні" риси, притаманні Рябчуковій прозі, поєднуються з гарячим співчуттям, затамованою ліричністю й легкою меланхолійністю. Усе це добре читається, Рябчук — блискучий стиліст, але сьогодні увагу привертають не так зміст або форма оповідань, як дедалі гостріше й притомніше бачення, що зростає одночасно з перебігом складного психологічного процесу, котрий можна локалізувати в рамках двох семиліть (1971–1984), визначивши той процес як індивідуацію.

Перший розділ книжки, "Ці та інші слова", складають найраніші за часом написання оповідання. Їхньому авторові — 18–23 роки, щойно залишилася позаду школа, попереду вступ і навчання у Львівському політехнічному інституті. Дванадцять оповідань цієї "книги у книзі" надзвичайно багаті формальними експериментами, мало схожі одне на одне, хоча майже одразу впадає в око їхнє серйозне, драматичне тло й глибока перейнятість автора трагедійністю людського існування. Близькість юності та смерті, заворожене вдивляння в те, що я також можу/мушу померти, випробування цієї смерті на смак і на дотик. ""Ми помремо", — раптом збагнув я. Це було надзвичайно просто й само по собі зрозуміло; я би сказав, що в тім містилася якась вища доцільність і навіть кортіло заспівати який-небудь гімн. Ми стояли струнко й дивились услід офіцерам у протигазах. "Ми помремо. Тут усе заражене, отже рано чи пізно нас чекає кінець. Нам лишається тільки боронити цю фортецю. Питання лиш у тім, скільки ми зможемо її боронити. Скільки ще ми житимемо?"" ("І тоді все буде гаразд").

Поряд із цим допитливим доторком до смерті зустрічаємо й інші романтичні топоси — вищу зневагу до сірого повсякдення совєтських міщан і ширше — до занудного світу "правильних" дорослих загалом, прагнення вирватися за межі усталеного світу, екзотичні місця, імена, а

частіше — прізвиська, напрочуд яскраві та влучні (Генерал, Алое, Каченя Дональд, Гном, Фільозоф тощо). Романтична топіка здобуває незвичайні способи вираження, письменник моделює крайні, часто сюрреалістичні ситуації, коли покійник роками ремонтує власну труну ("Житло"), а над головою пересічного юрисконсульта спалахує німб ("Неси свій німб"). Рябчук прискіпливо досліджує синтаксис і логіку сновидінь, відтворює її, не вдаючися до тлумачень. Його оповідання "сняться" читачеві, неможливі для (бу-)денної свідомості сюжети й персонажі вторгаються в повсякдення, спантеличуючи раціонально налаштований розум. Так у студентському кафе "Дружба" оповідач зустрічає погонича слонів:

— Де ж слони? — дивувався я.

— Чекають мене на кордоні, — пояснив чоловік.

— І ви гадаєте, вони не перейдуть його самі?

— Так, — ствердив погонич. — Вони в мене досить розумні. Коли вони зустрілися з Сальвадоровими слонами, знаєте, що спитали? "Хто вас намалював?!"

Головне в цих оповіданнях не зміст, а настрій і формальна побудова, яка тяжіє до суто поетичного, не прозового використання слова. Переповідати сюжети цих творів нема сенсу, як нема сенсу переповідати вірші, бо вирішальну роль відіграє не фабула, а графічна побудова фрази, звучання слів (слони, які ніколи не відповідають, а тільки запитують, цікавляться, наприклад, чи добре грає у футбол збірна Берега Слонової Кості). Важливі також постійні рефрени, коли, знову ж таки, поставлене питання не отримує відповіді, а наче в дзенському коані, чує саме себе; те саме стосується імперативів:

— Замовкни, ну я прошу тебе, замовкни! Перестань накінець жартувати!

Перестань.

Жартувати.

Ці поетичні прийоми роззброюють код комунікації, перетворюючи його на фатичний код, адже відлуння двох останніх слів цитати не є відповіддю коханій дівчині, а звернене оповідачем на читача. Автор-герой ніби озирається за читацькою підтримкою ("моя дівчина каже, що я жартую, хоча це не так") і самодостатність тексту розмикається, хоча в поезії це сприяло би його герметизації.

Рябчукові оповідання створюють настрій веселої, часом загрозливої присутності Іншого: абсурду — на противагу раціональності, безпричинності й відносності часу (зокрема у "Весіллі") — на противагу каузальності й лінійній темпоральності, таємничої дійсності трансцендентного — на противагу розчаклованій "радянській дійсності", у котрої якщо й були таємниці, то такі, що від них досі кров холоне в жилах. Цей настрій Можливого є настроєм реалізовуваного Бажання, екстазом сублімації, коли, наприклад, збувається бажання бути абсолютно невразливим або, як у "магічному театрі" Гессе, стріляти та вбивати без почуття вини ("Листи авіапоштою в провінцію").

Слід наголосити, що рання Рябчукова проза далека від власне фантастики: вкраплення фантастичних елементів є радше суб'єктивно-ігровими винятками в його універсальних сюрреалістичних візіях, приступи яснобачення не мають нічого спільного із зумисним конструюванням фікцій. Найбільше переконують у цьому піднесеність тону та майже неприхована трагічність ("І тоді все буде гаразд", "Капітуляція", "Весілля"). У тому, що це яснобачення, не можна сумніватися, прочитавши "Неси свій німб", де колишній юрисконсульт М. за допомогою диявола стає "саме таким чоловіком, що зміг би правити країною" — і править нею, і все було би гаразд, якби не певний мрець, що лежить посеред тієї країни непохований "приблизно від двох до двадцяти двох років", перегороджуючи дорогу поїздам (ачей навантаженим фінансовою допомогою). Партійна приналежність М.,

щоправда, не вказана, але адміністрація його — чисельна; деякі з Рябчукових криптонімів, як і його жартівливі перестороги, стали зрозумілими зовсім недавно — через тридцять років після публікації цього оповідання в самвидавній "Скрині".

Неможлива реальність часто втручається в ірреальну сферу Можливого й Бажання, приносячи із собою загрозу поневолення, нереалізації Бажання й безплідності (у Рябчука досить часто зустрічаються образи старих дів — від ранньої "Капітуляції" до останнього "Море-аморе"). Одна зі сфер травматичного психічного досвіду — армія. Бути мобілізованим означає бути знищеним; тому проводи в армію перетворюються на гротескний похоронний ритуал з обов'язковими "жертвоприносинами вслід" (безглузде, на перший погляд, убивство кота й самогубство оповідача), адже прощання друзів із призовником Літейком стає прощанням назавжди ("Тост за здоров'я чорного кота та інших сторонніх осіб"). Бо якщо з армії іноді й повертаються, то зміненими до невпізнання й цілковито зневоленими, перетвореними на зомбі, які не знають, що їм робити, позаяк наказів ніхто більше не віддає ("Додому й назад"). Часом армія та війна стають у Рябчука тотальними, перетворюючись на символ (іще гераклітівський) форми людського існування в цілому. "Вони ж бо навіть не знають іще про війну. Вони щоранку їздитимуть трамваями, не підозрюючи, що почалася війна й ось-ось про неї напишуть газети. Так триватиме день, два, три. Може, й рік. Багато років. Ніхто не знає. Рано чи пізно вони довідаються. Може, тоді зрозуміють", — міркує герой (тобто не-герой), якому conditio sine qua non людського існування відкрилася в образі всезагальної війни — і оголошує капітуляцію, бо не хоче брати участь у житті, побудованому на мілітарний кшталт ("Капітуляція"). Всеохопний пацифізм і не менш тотальна резиґнація властиві багатьом персонажам ранніх оповідань Рябчука; вони є виявом самодостатності внутрішнього світу, світ цей анітрохи не ізольований, у ньому існує вино, гарні й дотепні дівчата, музика Чеслава Нємена, "Юрай Гіп" і "Лед Зепелін", безмежна відкритість до культурних впливів та вищих орієнтацій, любовне милування природою та виняткова емоційна й моральна чулість. Усі згадані риси зустрічаються в "П'ятниці", чи не найкращому з

ранніх оповідань, позбавленому, до речі, і сюрреалізму, й ескапад. Хлопець чекає дівчину, у якої, мабуть, помер батько, — ото й уся інтрига. Але невимушена майстерність, виваженість і віртуозно легке письмо цього оповідання дають підстави говорити про вплив естетики дзен-буддизму: "Груша обсипалась, і пелюстки рясно покрили землю. Краплі дощу вдаряли по них і вони ворушились і шелестіли, майже як листя, тільки трохи тихіше і зовсім біло".

Згадані стильові аспекти Рябчукової прози першого періоду складаються на свого роду Jugendstil, упізнаваний і сьогодні в численних аватарах молодіжної культури, починаючи з культу "тусовки" й закінчуючи ще більшою, ніж за радянських часів, відразою до служби в армії. Але неможливо оминути увагою ще один концепт Рябчукового письма, як прозового, так і поетичного, концепт, популярний у тодішніх і практично відсутній у сьогоднішніх дискусіях та дискурсіях. Ідеться ні багато ні мало — про вічність. Тепер уже важко (хоча все ще можливо) з'ясувати, чому саме поняття вічності набуло такого поширення в неофіційній, втім, почасти й офіційній літературі 70-х років, як і пригадати всі значення та конотації, що носило на собі таке містке тоді й таке порожнє нині слово. Проте його неусувна присутність у ранній Рябчуковій прозі та поезії (зокрема, у прекрасній медитативній поемі "Зима у Львові", яка є одним із вершинних досягнень української філософської лірики) залишається фактом і потребує пильнішого розгляду.

Найприкметнішою рисою Рябчукової вічності є те, що вона не позачасова, вона може знову й знову наставати в часі. "Вічність — не те, що триває, а те, що повторюється", — написав він в одному з розділів поеми. Це вічність завжди першого снігу, завжди першого кохання та першої народженої дитини, крик якої прирівнюється до "вібрації вічності". Непомильне відчуття її присутності з'являється як моментальний сполох, а не непорушно втуплене споглядання заціпенілого еону. Вічність Рябчука — це вічність "життєвого віку", один-єдиний раз даного людині. Тому вона така жива й дорогоцінна, тому такі коштовні деталі, які здадуться тривіальному поглядові

найнеістотнішими. Вічність життєвого віку наділяє їх неперехідною вартістю неповторності — і "чашку з тим чаєм, яким ти хотів зігрітись", і вірші, котрі наче сон, що зникає й забувається, залишаючи дим найпершої сигарети, легке сп'яніння (хоча пересічний або й непересічний пошляк не забуде уточнити, що, мовляв, чай — це просто чай, а "прима" — це таки дешевий тютюн, але аж ніяк не коштовні трави). Рябчук цінує кожну хвилину такого повністю притомного бачення, впізнаючи в повтореннях незворотність часу: "і хлопчиська були такі схожі на тебе, яким ти був і яким ти вже більше ніколи, ніколи не будеш". Усвідомлення цього "більше ніколи" також є прирощенням притомності, подарованим сполохом вічності в земному житті. Вічність у поезії та прозі Рябчука завжди динамічна, наповнена смислом реальність трансцендентного, у ній присутні як твори Лі Бо і Ду Фу, так і твори друзів-сучасників, і змістовні дискусії з ними. Якраз у цій живій вічності все читається, пишеться, інтерпретується й обговорюється, якраз там повторюється настання завжди першого діалогу й знову прокидається здатність до бесіди про направду істотне. Саме із цієї вічності долинає сміх безсмертних, що його чув Гаррі Галлер і "моцартіанський" дух безтурботної легкості буття, яким просотані численні оповідання Рябчука.

Протилежним до так витлумаченого концепту вічності буде не дешевий на позір час земного становлення-індивідуації, а час зупинений, мертвий, час відмови від становлення, як "У темному вікні на темному фоні", де є розкішний опис помешкання із зачиненими дверима й позавішуваними вікнами, з тисячами видів кактусів, з опудалами та акваріумами (все це символи непротічного, заблокованого часу). Акваріум і опудала, створені імітації, можна витлумачити і як символи письма (другої знакової системи) та його самодостатності для автора. Безіменна власниця цього помешкання рятує/ув'язнює незнайомого юнака, напівзатоптаного юрбою і, поселивши у своєму "акваріумі для людей", всіляко намагається захистити його від подальшого контакту зі світом. Називаючи юнака промовистим ім'ям Адам, вона заново створює його пам'ять — це вже згаданий блок автобіографічної прози, — однак у якийсь момент відмовляється розповідати далі: "Вона мовкне — мовби

вривається магнітна плівка. Проймає її раптова думка, що все це не те, що кожна дрібниця тягне за собою іншу, кожне пояснення зумовлює наступне — і тисячі літ їй не стане, щоб виповісти йому все. Вона ніколи не зможе його підготувати до вступу в світ". Юнак вириває ться на вулицю, щоби врятувати чергову жертву юрби — і знову поринути в болісний вир індивідуації. Жінка, котру можна розглядати як захисну проекцію аніми самого автора (зокрема, через її розповідь про його реальну біографію) залишається сама, знову замикає всі двері й "непорушно втуплюється у вікно".

Рябчук моделює й інші варіанти самодостатності або капітуляції, уважно простежуючи сюжети ескапістських способів життя та їхні розв'язки. Його погляд часто звертається до "ейфорійного" братства на годину, до міжлюдських зв'язків, заснованих на спільному вживанні алкоголю, до відсторонених постатей аутсайдерів. За всіма зображеними ситуаціями стоїть невисловлене питання: "І що далі?" Тільки упереджений кагебістський рецензент "Тосту за здоров'я чорного кота..." міг не помітити сарказму, викликаного розпадом референтної колись групи: "а пригадуєш колись ми могли не пити й було нам весело... то та пиятика то інша а були колись добрі наміри і збиралися щось робити заснувати підпільне товариство кажу друкувати порнографічні листівки підпільно гнати самогон читати вголос гі де мопасана". Такий самий розпад самодостатньої свого часу групи зустрічаємо у вигадливо побудованому "Весіллі", де хаотичний монтаж поодиноких епізодів не розриває акціонального коду, а трансформує його: там, де мали/могли би бути розриви, створюється така собі "стрічка Мебіуса", у потязі, який наближається до Рима (виїхавши зі Львова — сама по собі неможлива на той час річ) і проминає його, не зупинившись, є східці, що ведуть кудись "нагору", до цілковито сюрреалістичної кімнати з отворами в підлозі тощо, але ці напрочуд оригінальні в контексті того літературного часу знахідки не приховують основного: з групою коїться щось не те, "щось розігрувалось, чого він не розумів, відчував тільки — щось неприємне, можливо, образливе". Водночас це психоделічне оповідання можна прочитати і як досконалий опис дисоціації внаслідок викиду загрозливих, ірраціональних сил

засвідомого, що вдрузки розбивають інтегровану на попередніх рівнях особистість (Генерал приїжджає на весілля власної дружини, принагідно довідуючись від ресторанного швейцара, що сам він — Генерал! — уже давно загинув "на китайській границі").

Найдалі в прослідковуванні сценаріїв самотності й самодостатності Рябчук заходить в останньому оповіданні цієї "книги у книзі". Здемобілізований солдат радянської армії з повністю зламаною волею повертається додому, до Львова, з першої ж миті повернення розуміючи, що життя для нього закінчилося: "Чому ж ти продовжуєш це безглуздя — може, щоб уникнути безглуздя ще більшого? Ти ж нічого не сподіваєшся і не прагнеш — нічого, нічого. Ти сидиш у "Старому Львові", розглядаєш відвідувачів і перехожих на вулиці, але, може, ти потайки все-таки прагнеш побачити в дверях подібного до Христа пророка, що відповість на всі твої прокляті питання, а може, це буде диявол, що задасть тобі нове питання — найпроклятіше?" (Остання фраза, до речі, є характерним прикладом того, як проза Рябчука по-романтичному вільно перетікає в його вірші — і навспак: "Шепочеш — можливо, близьке щось до істини До відповіді на усі твої розпрокляті питання А може шепочеш питання нове найпроклятіше?!." [вірш "Полум'я сльози твої забарвлює на червоно..." із циклу "Піщаний годинник"].)

"Найпроклятіше" питання цього разу ставлять батьки: що далі? Замість відповіді вчорашній солдат переселяється до бабусі, а згодом — до покинутої хати на околиці міста, яку врешті зносять бульдозери. Разом із випадковим знайомим-двійником безіменний герой, який називає себе "Мышь заводная", назавжди зникає в пітьмі осінньої ночі. "Хоча, якщо подумати, ким були пересічні радянські громадяни в чітко ієрархізованій споруді дотліваючого соціалізму?" — патетично запитує сучасний рецензент, і ця риторична фігура, звичайно, відразу ж підводить до відповіді, передбаченої самою формою запитання: "Чимось на зразок механічних іграшок, яких заводила тяжка рука тоталітарної системи" ("Молода Галичина", 9.01.2003). Тим часом Рябчукове питання глибше й небезпечніше, і такими однозначними констатаціями, придатними на всі випадки життя, його не збути, бо, врешті-решт, і

герой (тобто знову ж таки не-герой) "Додому й назад" — це аж ніяк не "пересічний радянський громадянин" із тих, котрі слухали в той час яке-небудь "Пламя"; цей — слухає "Юрай Гіп", та й в армії його називали таки за щось "професором"; а головне, за такого підходу незрозуміло, звідки беруться морально зламані люди, бомжі й наркомани в щасливому нетоталітарному сьогоденні: може, звитяжна українська армія спромоглася викорінити "дідівщину" та корупцію? — а коли так, то чому так багато самогубств не лише серед її солдатів, а й серед офіцерів? До цих запитань можна додавати нові й нові, хоча ясно, що для молодого Рябчука вони не були аж такими істотними. Його філософське питання стосується не "заведення" пересічних громадян, а ламання й знищення непересічних, виняткових, обдарованих — таких, скажімо, яким був Грицько Чубай. Водночас автор випробовує припустимі межі самодостатності та резиґнації, породжених не так "тяжкою рукою тоталітарної системи", цим зручним для побиття "божком із машини", а відсутністю чинного опору. Найпереконливіше такий опір і впертість протистояння зображені у "Відреченні", де старий церковний хормейстер іде до міста прохати звільнення від служби, потай сподіваючись, що це допоможе його ув'язненому синові отримати амністію. Однак у єпархії він довідується, що його й так збираються звільнити з церковної служби — власне, через ув'язненого: "Церкву вже ніщо не врятує, а проте вони воліють не мати справ зі злочинцями й їхніми родичами", — конфіденційно пояснює йому єпархійний приятель. І тоді старий кардинально змінює рішення ("Скажи їм, що я служитиму Господу Богові нашому і найсвятішій церкві, доки стане моїх сил і вміння"), не дозволяючи сторонній волі керувати його вчинками й вибором. Рябчук не приховує того, що опір цей — абсурдний (указ про амністію вже вийшов і син їй усе одно не підлягає; з посади старого все одно знімуть; повернувшись додому, він усе одно помирає), — але в контексті тогочасних етичних пошуків молодого автора цьому "все одно" протистоїть затяте "все-таки", і саме це абсурдне на позір протистояння є єдино прийнятним.

Як зауважив якось Ролан Барт, сюрреалізм можна назвати мистецтвом усунення опосередкувань. Схоже, що у своїх ранніх сюрреалістичних оповіданнях Рябчук саме так сприймає літературу загалом. Цілком прочитуваний нонконформізм (починаючи вже від викличної назви "Деінде, тільки не тут"), зухвалі експерименти з формою (майже автоматичне письмо або потік свідомості без розділових знаків у "Тості…", деконструція (але не деструкція) лінійної оповіді у "Весіллі" тощо), містичне яснобачення ("Неси свій німб", "І тоді все буде гаразд", "Листи авіапоштою…"), відверта психоделіка спонукають пригадати давне сюрреалістське гасло "Вся влада уяві!". Оповідання із "Цих та інших слів" важко визнати "ранніми" у звичному значенні слова: за винятком поодиноких провисань фрази або неточних деталей, це зріла проза сформованого, тонкого стиліста. Але випробувавши можливості такої "влади", Рябчук раптом замовкає на два роки, а коли починає писати знову, то це вже принципово інакше письмо, що його, послуговуючись терміном Бахтіна, можна окреслити як гротескний реалізм.

Оповідання з "Маленьких трагедій", усупереч назві, майже позбавлені трагедійності, притаманної "цим та іншим словам", тут неподільно панує влада сміху, "моцартіанство" вперемішу із їдким "свіфтіанством". Його нові персонажі нові абсолютно — вони не просто позбуваються романтичного флеру бунтарів, поетів і аутсайдерів, навпаки, це від початку "світські совітські" люди, з головою занурені в потік тимчасовості. Робітники, продавчині, студентки, злочинці, спекулянти, пияки-буддисти, співаки й працівники районних газет, напівзвихнуті бомжі та актори театру… На відміну від попереднього, поетично суб'єктивного авторського слова, для якого "влада уяви" була цілком легітимною та достатньою підставою, щоби безпосередньо впливати на дійсність, у "Маленьких трагедіях" спостерігаємо вибух суто романного різномовлення, соціальної омовленості та свідомо вжитих обмовок. Переакцентовуючи численні соціальні, професійні, гурткові, ба навіть "езотеричні" (у "До Чаплі на уродини") мови, Рябчук густо забарвлює їх пародією, іронією, часом сатирою. Кожна із цих "мов у мові" об'єктивується, жодній не надається повного права

виголошувати "істинне" й неопосередковане судження про дійсність або, чого доброго, впливати на неї — і ця відмова в наданні прав стосується насамперед мови центральної, офіційної. Нові оповідання переконливо показують опосередкованість і зумовленість кожної мови як через її генетичну приналежність тим чи тим носіям, так і через те місце, яке вона та її носії займають у соціумі й багатоголоссі реальності. Зображаючи ці мови, Рябчук демонструє колекцію менталітетів, способів поведінки й завжди не до останку виправданих оцінок. У цьому "показі моделей" неможливо знайти бодай одне пряме слово "від автора", хоча всі його персонажі без упину говорять — і говорять прямо, простодушно переконані в остаточності своїх суджень, які для автора є гадками, плітками, "брехнею".

А проте ці самі твори яскраво виявляють боротьбу автора з монолітними товщами дискурсу совєтської влади, з мертвою, державною мовою того дискурсу, саме через свою мертвотність непридатною для живого спілкування живих. Микола Рябчук атакує незаперечність казенної мови зсередини, висвітлюючи поклади абсурду, властиві на позір здоровому глуздові "совків" і їхніх партійних опікунів. Рябчукова ворожість до "совковості" неприхована — хоча прямо він її ніде не виявляє. До витонченого знущання над дискурсом, скажімо, шкільних підручників із літератури (які, на жаль, від тих часів майже не зазнали змін) не зможе присікатися найлютіший цензор, хоча це щонайочевидніше знущання: "Коля Смик лежав непритомний на клумбі з ліловими ірисами біля самісінького театру. Над його головою висіла реклама вистави "Украдене щастя", де незаможний селянин Микола добре вигостреною сокирою вбивав експлуататорського посіпаку і ворога всіх трудящих шандаря Михайла. Дружина Миколи — несвідома селянка Анна — ридала навколішках над убитим ворогом". Звичайно, Барт пояснив би, що Рябчук створює штучний міт, третю семіологічну систему, вбудовуючи в неї мову-об'єкт — як о́бразу з театральної афіші, так і панівного ідеологічного дискурсу, тобто мітологізує міт, нав'язуваний політичною системою як нібито "природний". Лежання непритомним через надуживання алкоголю є розгорненою метафорою загальної непритомності пересічних "радянських громадян",

інтоксикованих мітом від найраніших дитячих літ; їхня поведінка, безапеляційні "судження", гадки, плітки й "прекрасні пориви" є проявом задурманеності (саме так можна тлумачити цю метафоричну "п'яність" і в "До Чаплі на уродини", і в "Тості за здоров'я чорного кота...").

Але було б надто спрощеним і однобічним трактувати "пересічних громадян" і їхні мови тільки так, не беручи до уваги потаємної симпатії автора до багатьох нових персонажів, — ось хоча б і до нездоланних "чотирьох непоганих тіток" зі "Статті "8–6"". Їхнє вміння крутитися симпатичне тим, що воно обходить систему й не помічає тягаря її мітичної руки; хоч це й смішно звучить, але ті мобільні й по-своєму притомні тітки є далекими провісниками громадянського суспільства! "Панас повернувся до Львова поїздом, щоб кинутися під трамвай. Дорогою до трамвая він забіг попрощатися з тітками і розповів їм усе своє горе. Горе їх розчулило, однак не занадто, а саме якраз. ...На хвильку вони перервали свої заняття, аби порадитись". Одночасно автор запроваджує численних "агентів впливу" зі сторони, з тих протічних комунікацій повсякденного мовного вжитку, які ніколи не могли доробитися до статусу "нормативних", незважаючи на те, що "нормою", по суті, були (і великою мірою є дотепер) якраз вони, а не "недосяжний зразок" статичних мовних блоків, нагромаджуваних державною партійною пресою та не менш партійною літературою панівного соціалістичного реалізму. Виділяючи ці "слівця" й вирази курсивом, Рябчук заряджає їх потужнішою за звичну енергетикою та амбівалентністю, одночасно відсторонюючись від них як автор ("вони говорять саме отак, але це не моя мова", — десь отакий сенс курсивів). Несподіваність усіх цих блядюг, мудаків, прокручених динамо, кіру тощо в такому "порядному" місці, як літературний текст, викликає ефект очуднення та сміх: виявляється, ці та інші слова можна писати! друкувати! Певна річ, сьогодні пишуть і друкують іще й не такі слова, але тоді, у кризі відмороженого часу 70-х, зустріч із Рябчуковими "агентами впливу", як і з "непоганими" львівськими цьотками, що витягують людей із-під трамвая та розв'язують їхні та свої проблеми, не вдаючися до "послуг" держави, виконувала безперечно визвольну функцію релаксації й катарсису, до всього ще й анулюючи провину

колективного засвідомого в тому, що воно знає "сороміцькі", заборонені, але, попри витіснення, широко вживані слова та способи неконтрольованої владою поведінки.

Раз по раз зачіпаючи, дражнячи, провокуючи канон штивної літературної мови, Рябчук робить іще більше: він повертає слову літератури притомність, здатність викликати не лише сміх, а й небезпечні питання. Завдяки його оповіданням анонімна спільнота самвидаву здобуває можливість відстороненого погляду й інакшу мову, відмінну від мови партійних постанов або від химерного й плутаного базікання чи п'яних, чи тверезих "співгромадян". У його живій, насмішкуватій і відстороненій вічності, спільній для автора й причетного читача, котрий усе розуміє, тане мертвий час, а більш притомно побачені люди, їхні мови та справи стають сучасними, упізнаваними (на противагу плакатним соцреалістичним химерам), долучаючись до буття й великого часу літератури саме завдяки виговореності.

"Маленькі трагедії" Рябчука, втім, як і "Ці та інші слова", не вкладаються в рамки офіційного культурного канону, особливо ж — у рамки насаджуваного соцреалізму. Жодне з його оповідань (може, за винятком "П'ятниці") не могло бути надруковане в жодному радянському часописі, вже не кажучи про видання в книжковому форматі. Радше навпаки: більшість цих творів герменевти в цивільному могли витрактувати як "наклеп на радянську дійсність", за що належалася відповідна стаття карного кодексу. Цей факт "недрукабельності" тим більше кричущий, що типологічно споріднені твори гротескного реалізму, скажімо, естонців Арво Валтона (а назва "Маленькі трагедії" підказує ще й ім'я популярного тоді в інтелігентських колах Ена Ветемаа з його "маленькими романами"), Вайно Вахінґа або росіянина Василія Аксьонова все ж друкувалися в СРСР — хоч у такому поважному естонському видавництві як "Еесті раамат", хоч у впливовому загальносоюзному часописі "Новый мир". Сюрреалістичну та абсурдистську прозу росіян і естонців публікували, читали, обговорювали, тоді як у той самий час нічим не гірші твори українця Рябчука та й самого автора витісняли на марґінеси суспільно-

культурного життя, всіляко паплюжили й не допускали до виходу на україномовну читацьку аудиторію. Що було робити в такій багаторічно безпробудній ситуації без натяків на можливі зміни? Інтернету, нагадаю, на той час іще не винайшли, емігрувати не могли навіть ті, котрі мали всі підстави емігрувати.

Ясна річ, що твори ці писалися не "для вічності" й не могли безжурно лежати протягом десятиліть у мітичній "шухляді". Вони — особливо "Маленькі трагедії" — передбачали негайну рецепцію та реакцію, кожне слово в них розраховане на одночасність упізнання та зрозуміння, як слово театру або авторської пісні, на те, що оповідання будуть прочитані й засвоєні культурною спільнотою тоді ж, у 70-х, а не згодом, у 2003 або 3003 році. Концепт живої вічності в Рябчука корелює з поняттям су-часності, модерності, одночасності. Пригадую, як читаючи опубліковані листи Василя Стуса, написані в ув'язненні та на засланні, я був приголомшений, окрім усього іншого, ще й тим, що, виявляється, всі ті роки ми зі Стусом одночасно читали ті самі часописи й книги, свіжі числа "Всесвіту" та "Иностранной литературы" або Бажанові переклади Рільке й "Чань-буддизм і культура психічної діяльності в середньовічному Китаї" Абаєва (до речі, цю книжку подарував мені Рябчук). Кілька років тому я ще не міг пояснити собі, чому спостереження цього збігу так глибоко вразило мене: можливо, одного й того самого дня у Львові, Києві, Бахмачі, Мордовії або Кучині розгортались і читалися ті самі тексти. Пояснення знайшлося згодом, коли я студіював "Уявлені спільноти" Бенедикта Андерсона, зокрема, абзац, де він описує ритуал одночасного читання газети по всій країні: "Сенс цього масового ритуалу… парадоксальний. Він відбувається в самотній тиші, в криївці власної голови. Проте кожен з причасників чудово усвідомлює, що здійснюваний ним ритуал одночасно відтворюється тисячами (або мільйонами) інших, в існуванні яких він не сумнівається, але про ідентичність яких не має найменшого уявлення. … Чи можна уявити собі більш яскравий образ секулярної, історично захронометрованої уявленої спільности?"

Самвидав, що його творили Чубай, Рябчук, Лишега, Морозов, Кісь та інші (наразі йдеться лише про його львівський — і лише літературний — відлам), не тільки давав можливість одночасного із сучасністю обігу текстів "понад бар'єрами"; він створював уявлену спільноту причетних, часто анонімних, але "своїх" читачів (утім, як доводить рецензія кагебістського "критика" на ніде не публіковане оповідання Рябчука, чужих також). Замість щоденного ритуалу споживання газети "Правда" ми практикували нелегальний обіг літературних текстів. Сьогодні не такими вже й важливими бачаться їхні зміст і форма, суто літературні вади й чесноти (зрештою, всі критичні зауваження були висловлені відразу — чверть століття тому — і деякі з них Рябчук врахував, тоді ж таки внісши слушні корективи до "Катерини" тощо). У стократ важливіше, що поряд з іншими, не такими вже численними та впливовими чинниками, цей невидимий обіг прошивав час і простір, заселений "новою історичною спільнотою — радянським народом", формуючи спільноту ще новішу, анклави україномовного громадянського суспільства, в ідеалі вільного від нагляду та репресій держави, байдуже, за якою моделлю вона там складається чи розкладається.

"Вона уявлена тому, що представники навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшости зі своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чутимуть нічого про них, і все ж в уяві кожного житиме образ їх співпричетности", — пише Андерсон у передмові до своєї книги. За браком місця відмовляючись від подальшого прописування цієї теми, хотів би все-таки підкреслити ще одне. Перебування в анонімності тих, про чию ідентичність ми не мали жодного уявлення, хоча спрямовували свої тексти саме до них, інколи — часом через десятиліття — все ж розривало завісу безіменності. І тоді наше коло вражено довідувалося, що одним із читачів того самвидаву, причетним до уявленої спільнота, був, наприклад, той таки легендарний Василь Стус, котрий, іще перебуваючи в слідчому ізоляторі, серед інших конфіскованих у нього книг вимагав повернута й самвидавну збірку Грицька Чубая "Постать голосу". Ба більше: як пригадав нещодавно Олег Лишега, той чоловік, що його привів Чубай на квартиру до Віктора Морозова посеред зими у

Львові, чоловік, що скромно сидів у кутку й похмуро слухав, як Віктор співає "Панну Інну", — той чоловік і був Василем Стусом, який, мабуть, приїздив до Львова зі свого лікування в Моршині, незадовго перед арештом! Що може бути дивовижнішим за відчуття живої вічності, котра приходить до тебе в гості та слухає твої пісні, а згодом читає твої твори, пильно вдивляючись у бліді, майже прозорі знаки п'ятого, або шостого примірника машинопису? Що ще могло забезпечити безперервність уявляння спільноти та можливість майже безперешкодної комунікації, як не самвидав? "Літературна Україна" чи "Ленінська молодь"?

3

Роки, коли писалися "Ці та інші слова" й "Маленькі трагедії" (1971–1979), були не надто сприятливі для творчого процесу "без перебоїв, ґанджу і утрати" (Зеров). Перебої та втрати йшли чередою. Серед заарештованих, у горезвісному 1972-му — Ірина Калинець і Грицько Чубай, люди, яких Рябчук глибоко шанував і чиєю творчістю захоплювався. Потім — допити всіх причетних до самвидавного журналу "Скриня". Одночасно стався конфлікт із батьками — налякані зловісними подіями, вони спалили синові рукописи та листування. 1973 року Рябчука за вказівкою КГБ виключають із Політехнічного інституту, — два роки він працює на залізниці, живе у вагончику без вигод, а подеколи й без опалення ("Влітку усе це мало дуже мальовничий вигляд, але взимку легко не було. До лома, яким я довбав мерзлотний ґрунт, примерзали руки, вода у вагонах замерзала, одне слово, приємного було мало". [Див.: Бунт покоління: Розмови з українськими інтелектуалами записали й прокоментували Богуміла Бердиховська та Оля Гнатюк / Пер. із пол. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 252]). По тому — праця електриком у театрі. 1977 року йому дивом поталанило вступити на заочне навчання до Літературного інституту в Москві, проте вже через рік його змусили піти й звідти: КГБ від свого інформатора серед студентів детально дізнавалося про всі "крамольні" розмови в гуртожитку.

Кілька останніх Рябчукових оповідань 1981–1984 років виглядають написаними вже за інерцією, хоча одне з них, "Viola", доводить, що зі

шкереберті неблагополучних років письменник вийшов гідно. Стиль його знову разюче міняється. Практично не лишилося й сліду від недавнього "моцартіанства", жарти, якщо вони й трапляються, невеселі, подекуди натужні. Часом здається, що Рябчука зраджує його дотеперішнє неперевершене почуття гумору. Діалоги розмазані й нудні, ні про що, особливо в "Невеличких грибних маневрах", чимось віддалено схожих на "Замок" Кафки. Письменник намагається створити атмосферу все тієї ж вічної війни, котра правує світами, — але це йому мало вдається (тимчасом як у ранньому "І тоді все буде гаразд" цю атмосферу створено вмить, кількома блискучими штрихами).

Але ось "Viola" з багатьма автобіографічними деталями (серед іншого — музейне посвідчення головного персонажа, як і в автора, котрий у 1981–1983 роках працював у львівському Музеї атеїзму). Ігор Рябенький переживає глибоку духовну кризу. Її вияви скрізь — у занедбаному помешканні, у щоденному пияцтві та, відповідно, щоденному похміллі, у відчайдушних намаганнях напівколишньої дружини поновити зв'язок і повернути Ігоря до життя. Якраз перебуваючи добре напідпитку, Ігор запрошує до себе двох естонських віолончелісток, що не мають де заночувати, стоїть перед ними на голові, а вранці бесідує про музику. Запросивши Ігоря на свій концерт, віолончелістки щезають у місті. Рябчук вірогідно передає стан загальної загрожености й домінування юнґівської "тіні" над психікою героя, його опанованість цією "тінню" й безпорадність перед нею: "Байдуже дивився на своє стомлене, схудле обличчя, почервонілі повіки, це був хтось чужий, але невідв'язний, як тінь, і навіть коли тупим лезом порізав щоку, жодного збентеження не відчув…"

Дружина, яка приходить уранці, докоряє Ігореві саме цим: тотальною поневоленістю його волі, деградацією, що її вже помічають довколишні. Вона пропонує варіанти виходу з кризи: завести дітей, поміняти роботу, або, принаймні, сходити з нею ввечері на концерт "Маґнетік-бенд", на який і всовує йому два квитки. Ігор натомість вибирається до міста й шукає залу, де мав би відбутися концерт віолончелісток, проте на жодній з афіш не вказано місце їхнього

виступу. Він забредає до костьолу, де відбувається репетиція літньої німецької клавесиністки (очевидно, проекція останньої іпостасі аніми, після якої має відбутися розрив із нею й завершення індивідуації), спочатку його проганяють звідти, потім пропонують залишитися, але Ігор тікає геть, зустрічає в місті приятеля, високого бородатого Лео, і вони вдвох, продавши квитки на "Маґнетік-бенд", купують на ці гроші вино й ідуть пити його на Святоюрський пагорб.

Ця стихія "ейфорійного братства" добре знайома нам з оповідання "До Чаплі на уродини": відсутність будь-яких моральних зобов'язань, легке нехтування умовностями, всепоглинна спрага продовжувати переживання блаженної нерозрізненності й самодостатності, коли Бажане й Можливе збігаються. Але є одна істотна відмінність: ця ейфорія, це братство і ця легкота самодостатності більше не задовольняють Ігоря. Бородатий Лео — архетипний Мефістофель або Фальстаф — викладає перед Ігорем цілу філософію безтурботності, найбільш стисло втілену в євангельській притчі про птахів небесних, котрі не сіють, не жнуть, проте і з голоду не вмирають. Відчуваючи відчуженість Ігоря, Лео дорікає йому і, як кожний лукавий, спокушає: "Ти ж був своїм хлопцем… Але ти піддався, і ти вже не ти. Ти купа чужих думок про тебе. Всі ми купа чужих думок, а під ними — ніщо. Ти боїшся його, і тому ти так за ті кляті думки чіпляєшся. Та скинь їх до біса, — ніщо може стати всім, я знаю". Однак ця філософія тільки дратує Ігоря ("Ти базіка, ще й демагог…", "Ох, як ти мені набрид", — відповідає він на просторікування й напучування Лео). Дратує, бо він знає цю філософію краще за Лео, з власного досвіду, як знає і "тіньовий" бік нарцисизму та сластолюбної самозакоханості: це непродуктивність і якась нелюдська, може, демонічна, самотність (наше покоління львів'ян пригадує трагічний кінець Льоні Швеця, одного з імовірних прототипів Лео: він загинув, викинувшись із вікна, не в змозі переживати подальшу депресію й самотність).

П'яний Ігор повертається до свого знищеного помешкання, дорогою його мало не забирають до міліції, поварнякавши по телефону з дружиною, він засинає в тяжкому алкогольному маренні, і ось на цій

межі між сном та дійсністю зненацька відбувається найголовніше: "стеля зникла, натомість відкрилося зоряне небо… і щось пекуче й гірке набігло йому на очі, він спробував виплакати ці сльози, дві сльози — не так уже й багато за двадцять останніх років, але вони не виплакувались, вони стояли в очах, і він так і заснув з ними, з зоряним небом над головою і з бог зна для чого затисненим у правій руці ключем".

Я так детально зупинився на цьому оповіданні тому, що воно є смисловим завершенням усієї літературної, фікційної творчості Миколи Рябчука, багато чого пояснюючи в його внутрішньому перетворенні, після якого писання суто художніх речей стало не те щоб неможливим, а просто зайвим. Те вповні кантіанське небо над головою, відсутність стелі та символ категоричного імперативу — ключ у руці — були незримо присутні й у раніших його оповіданнях, хай це буде передсмертне марення Старого з "Відречення", котрий не зрадив своєї автономії, чи глузлива оцінка Михаськових алкогольних "подвигів" Буддою ("До Чаплі на уродини"), або нехитрий текст із дитячої книжки-складанки, яким пронизливо закінчується "Реквієм для двадцять першого цеху". По тому ж, як ти проламав (чи вона сама проламалася) стелю самодостатності, оперту на напередзаданості вірувань, ідеологій, мов, "чужих думок про тебе", і по тому, як у тобі опинилося все зоряне небо, подальше створення фікцій, запитань без відповіді й мовних моделей-складанок стає непотрібним — або ж непридатним. Це нагадує давню дзенську легенду. Одна черниця несла відро води, а у воді відбивалося зоряне небо. Раптом дно відра вивалилося, вода (разом із зоряним небом!) вилилася, а черницю тієї ж миті спіткало осяяння, саторі, якого вона безуспішно шукала років зо двадцять. Черниця написала про це гарне хоку. Рябчук написав про це гарне оповідання. Звичайно, після того він не переставав поважати й читати художню літературу, проте воду у відрі, у якому для тебе вивалилося дно, носити неможливо, і він знайшов собі інші, цілком придатні посудини.

Тому ті побивання-спокушання, що з'явилися в пресі після виходу у світ "Деінде, тільки не тут" і зводяться до "гарно ж він писав, чорт

забирай, ану, Миколо, утни ще", бачаться почасти наївними, почасти недоречними по тих-таки сакраментальних двадцятьох роках. Тим більше, що в передмові автор дає вповні переконливі й зрозумілі пояснення: "Змінилось моє середовище, змінився зовнішній світ і внутрішній; я, по суті, почав інше життя, для якого не мав досі адекватного дискурсу — ні в прозі, ані в поезії. Все, що я хочу і можу сьогодні висловити, я висловлюю прямим текстом — у формі статті чи, в крайньому разі, есею — як своєрідної сублімації прози, а ще більше — поезії". Це інше життя парадоксальним чином зреалізувало мрію послідовного сюрреалізму про безпосередній уплив на дійсність. Пунктирно, навмання пригадуючи подальший шлях автора оповідання "Viola", вражаєшся передусім його продуктивності, безмежно широкому обсягові конкретної праці, перш за все в "культуртрегерській" сфері, до якої Рябчук завжди ставився іронічно-поблажливо й до якої довший час майже нікому не було діла. Досить згадати бодай ті численні "позитивні", як їх тоді називали, видавничі рецензії на перші поетичні й прозові збірки переважної більшості "вісімдесятників" (Андруховича, Ірванця, Неборака, Гриценка, Мідянки, Шакули, Могильного, Маленького, Жолдака, Діброви, вдячного автора цих рядків та багатьох інших), передмови, післямови, рекомендації, лекції, творчі вечори, редагування, упорядкування… Дозволю собі зацитувати один із Рябчукових листів до мене, який належить періодові, коли крига відмороженого часу нарешті зрушила: "Як добре, що ти ведеш щоденника; а мені ніяк не стає самодисципліни на таку добру справу, не стає й часу, займаюся зараз не стільки творчими справами, скільки літературним "менеджерством" — очевидно, й це треба комусь робити (закінчив щойно виснажливу працю над "антологією" модерної молодої прози для "Прапора" — добір текстів, організація передруку, вичитування, навіть власноручний передрук передмови Жулинського й післямови В. Скуратівського — аби скоріше!) й поетапне висилання всього цього Дяченкові — сторінок 300–400" (20.11. 1989). Та перша в усе ще "підсовєтській" Україні антологія модерної прози мала неабиякий розголос і успіх, довкола неї точилися цікаві дискусії, саме вона започаткувала ряд подальших антологічних проектів — аж до недавно відзначеної в конкурсі "Книжка року" "Приватної колекції" Василя

Ґабора, а це ж тільки один-єдиний приклад із-поміж численних зреалізованих проектів, які безпосередньо входили в сучасність, формували її, надаючи знайомих рис "живої вічності".

Замість добрих побажань, котрими вистелена дорога відомо куди, значно цікавіше й корисніше було би простежити вплив Рябчукової прози на інтертекстуальному рівні, почавши, припустімо, з "Напівсонних листів" Володимира Яворського, новел Юрія Винничука, артистичної прози Юрка Коха, есеїв Неборака й Андруховича тощо. На мить затуливши недремне око клятої скромності, можна вказати також на першу книгу мого герменевтичного роману "Вечірній мед", повністю побудовану на віршах Миколи Рябчука та на ремінісценціях із його прози. Іншою, не менш цікавою темою було би дослідження функцій іронії та сатири в його політологічних і постколоніальних студіях.

Виняткова доля "Деінде, тільки не тут" може стати одним із предметів дискусії щодо місця художньої літератури як у тоталітарному, так і посттоталітарному суспільствах. Може, хтось із учасників такої дискусії в розпалі суперечки пригадає слова Ролана Барта про історичну невдачу самої літератури: "Література сьогодні змушена лише ставити питання світові, тоді як світ, потерпаючи від відчуження, потребує відповідей". (Тобто літератори схожі на тих Рябчукових слонів з оповідання "Деінде, тільки не тут", котрі ніколи не відповідають, а тільки запитують.)

І, не виключено, одним із попередніх висновків тієї дискусії буде таке: вільна, незаангажована політично й комерційно література, до якої безперечно належать оповідання Миколи Рябчука, у кожному суспільстві є атопічною, тобто перебуває деінде, тільки не тут, цією парадоксальною відсутністю побільшуючи притомність запитувань, а отже, і загальну притомність уявленої спільноти. Те саме стосується герменевтики й філософії літератури в цілому. Тому нам не залишається нічого іншого, як і далі боронити цю віртуальну мандровану фортецю в усій одночасності її живої вічності. Питання лиш у тім, скільки ще ми зможемо її боронити.