

Галина Насмінчук

УДК 821.161.2+821.131.1]091

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ РОМАН ГАЛИНИ ТАРАСЮК У ДІАЛОЗІ З ФІЛОСОФІЄЮ ЕКЗИСТЕНЦІЇ

Стаття присвячена аналізу романів Галини Тарасюк “Між пеклом і раєм”, “Сестра моєї самотності” з погляду проблеми автобіографічності та крізь призму ідей філософії екзистенціалізму. Зроблена спроба довести, що поглиблене розуміння тексту твору можливе за умови його прочитання як у контексті екзистенції самої письменниці, так і в контексті понять християнської філософії екзистенції. Такий підхід забезпечує виявлення концептуальних поглядів авторки на українські реалії перетину ХХ – ХХІ ст.

Ключові слова: автобіографізм, екзистенціалізм, екзистенція, автентичність буття, межева ситуація, етичний ідеал, світоглядна система.

Halyna Nasminchuk. Autobiographic Novel of Halyna Tarasiuk in Dialogue with Philosophy of Existence

The paper considers novels “Between Hell and Paradise” and “Sister of My Solitude” by Halyna Tarasiuk with a focus on their autobiographical character and in the light of the philosophical ideas of existentialism. The emphasis is made on the fact that the content of the novels is human being in all its manifestations – historical, existential, religious, metaphysical. Existential discourse is closely intertwined here with the concept of ‘blocking’ the artist in society. Features of the writer’s philosophical reflections are traced in connection with the social and political events at the turn of the 20th – 21st centuries and existential guidelines of the modern literature. It has been indicated that the existential direction of the novels by H. Tarasiuk finds itself in inner need of the author to design pages of her own biography for the manifestations of the national existence.

The research focuses on the historiosophical and culturosophical foundations of the artistic consciousness of the writer. It is noted that the concepts of choice, authenticity of being, loneliness, suicide, absurdity, boundary situation, love, transcendence, suffering and death are presented as central in the philosophical discourse of her novels. It is established that the whole complex of philosophical problems is solved by the writer in the oppositions ‘artist/ruler’, ‘talent/botherer’, ‘person/crowd’, etc. As a result of the research, it is proved that an in-depth understanding of the text is possible under condition of both reading it in the context of existence of the writer herself and taking into account the concepts of the Christian philosophy of existence. Such an approach provides for identification of the author’s conceptual views on the Ukrainian realities at the turn of the 20th – 21st centuries.

Keywords: autobiography, existentialism, existence, authenticity of being, boundary situation, ethical ideal, worldview system.

Місце Галини Тарасюк серед знакових постатей сучасної української літератури визначають глибинна філософічність, іронічна відстороненість, висока мовна культура та органічна єдність універсальних і національних мотивів творчості. Що особливо приваблює в цій письменниці, то це дивовижна довірливість тону та висока хвиля любові до людини як образу й подоби Божої за повної відсутності фальшивих сентиментів. Поєднавши апологію вивіщення з апологією розвінчування, її проза явила широку амплітуду коливань людської душі, яка вперто шукає себе в мікро- та макросвіті.



Прикметна ознака творчості Г. Тарасюк – її автобіографізм, що еволюціонує від рефлексій повоєнного дитинства в поетичних збірках “Смерековий міст” (1976), “Множина” (1982), “Світло джерела” (1984), “Жайворове поле” (1987) до проєкції особистості авторки на образи власних героїв у таких романах, як “Між пеклом і раєм” (2005) та “Смерть – сестра моєї самотності” (2010). Задуми цих романів виношувалися й реалізувалися майже одночасно, з різницею хіба в кілька років. Перший варіант “Смерті – сестри моєї самотності” з авторським визначенням “маленький роман” побачив світ у 1992 р., тоді його опублікував “Буковинський журнал”. 1995 р. роман був оприлюднений у книжці вибраного “Любов і гріх Марії Магдалини”. І нарешті третє, доопрацьоване та доповнене видання роману здійснене у 2010 р. В остаточному варіанті книжка складається з чотирьох частин і має назву “Сестра моєї самотності”. Що ж до роману “Між пеклом і раєм”, то він під назвою “Сни анахорета” був частково апробований на сторінках журналу “Березіль” (2004) як кіносценарій, а у форматі окремої книжки побачив світ 2005 р.

Автобіографічні складники цих романів були зауважені критикою ще під час часткової публікації текстів у “Буковинському журналі” й “Березолі”. О. Червінська небезпідставно стверджувала, що роман “Смерть – сестра моєї самотності” “відверто, на великий рахунок, автобіографічний”, бо “говорить про все, чим жило наше “врем’я” і чим воно ще продовжує жити” [18, 76]. Г. Тарасюк також не приховує своєї присутності в постатях персонажів: “Мої героїні Олександра – Лора – це я!” [18, 86]. Зрештою, як зауважував В. Петров-Домонтович, “кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе”. Роман “Між пеклом і раєм” розпочинається з конкретної біографічної деталі, а саме із присвяти Володимирові Андросуку – коханому чоловіку й незрадливому другу. “В дечому роман автобіографічний”, – зізнається письменниця. І продовжує: “Не був би він таким живим і болісним, якби авторка сама не пережила того поспільного ганебиська байдужості на всіх рівнях, яке чорною дірою поглинає нашу національну духовність” [18, 171]. Про Г. Тарасюк критика пише як про авторку активну, гостро соціальну, мужню та безкомпромісну. Цими рисами вона охоче наділяє і своїх героїв. Аналізовані романи споріднені не лише болісним відчуттям безчасся та екстраполяцією авторської особистості на образи персонажів, не лише явним антропоцентричним самозаглибленням, а й чіткою акцентацією певного екзистенційного стану і статусу героя вже на рівні заголовків. Наприклад, типова екзистенційна ситуація – “тривання на межі” – заявлена в назві роману “Між пеклом і раєм”. Відповідно і в міфологемі “смерть – сестра моєї самотності” актуалізуються категоріальні поняття філософії екзистенціалізму. До речі, цей яскравий образ уперше з’явився у збірці Г. Тарасюк “Зерна полину” (1991). Поетичні слова “як мені жити, сестро моєї самотності” невдовзі стали змістоутворювальною домінантою великого художнього полотна.

У проєкції на біографію письменниці варто наголосити, що повоєнна дійсність, на яку припало дитинство Г. Тарасюк, неймовірно прискорила світоглядну еволюцію її покоління. Її свідомість формувалася в екстремальних буттєвих обставинах. На світосприйняття і світорозуміння не могли не вплинути такі дитячі враження, як арешт батька начебто за “націоналізм” і “саботаж”, а також раннє пізнання на рівні потрясіння правди про революцію, громадянську війну, колективізацію, голодомор, репресії. Пізніше до цих потрясінь додалося виключення з московського Літературного інституту ім. Горького, заборона на друк, “виховні бесіди” в кабінетах КДБ. Усвідомлення свого “тривання на межі” прийшло тоді, коли її стали схиляти до стукацтва. Згадуючи той час, Г. Тарасюк констатувала: “Я була просто на грані самогубства” [18, 268]. Отже, розуміння

людського життя як повсякденного етично-екзистенційного вибору прийшло до неї не з книжок, не з фільмів, а зі власного досвіду, помноженого на досвід цілого покоління. Сукупно це були чинники, які й сформували в молодій амбітній душі задум “розказати всю правду про світ” [18, 157].

Уявлення про екзистенціалізм як філософську течію склалося в письменниці наприкінці ХХ ст., коли до її лектури ввійшли щойно видані на пострадянському просторі праці М. Бердяєва, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Марселя, М. Гайдегґера та ін. Із двох версій екзистенціалізму – релігійної та атеїстичної – Г. Тарасюк “як людина віруюча” [18, 247] поділяє положення першої, обґрунтованої вченням М. Бердяєва, К. Ясперса, С. К’еркегора, Л. Шестова, М. Бубера. Людське існування ці мислителі пояснювали як “буття слабкості і надії, яким, попри все і навічно ми є” [11, 234].

Проблеми, актуалізовані філософією екзистенціалізму і порушені Г. Тарасюк, у різних інтерпретаційних полях вже були проаналізовані критиками. Передусім на думку спадає теза І. Яремчук: “Інтенсивний перманентний екзистенційний пошук характеризує письмо Г. Тарасюк” [22, 137]. Л. Пастушенко, розглядаючи творчість нашої сучасниці в контексті “критичного модернізму”, виводить “сувору критичність письменниці” з її причетності до всеєвропейських суспільно-мистецьких процесів. “Адже модернізм на Заході формувався як мистецтво розчарування серед кризи та зламу гуманістичних цінностей, зазедве не всіх основ життя. А хіба сьогодні у нас менше підстав для песимізму, алієнації та розпаду особистості?” [13, 145]. В. Дячков також акцентує як домінуючу тему “людського розпаду, безнадії, подекуди навіть близької до передсмертної туги” [6, 148]. М. Якубовська завважила типологічну близькість роману “Смерть – сестра моєї самотності” з “Містом” В. Підмогильного, а в романі “Між пеклом і раєм” звернула увагу на “естетику страждання” [21, 168]. Однак усе це принагідні зауваги, які потребують доповнень і уточнень. Тому метою цієї праці є з’ясування особливостей сприйняття основних понять філософії екзистенції в автобіографічному дискурсі Г. Тарасюк. На такий шлях дослідження виводять підказки самої письменниці, які вона дає в розмовах зі своїми поціновувачами: “Шукаю сенсу людського буття на конкретних прикладах існування своїх сучасників” [18, 203–204].

Екзистенційний вектор творчості Г. Тарасюк виявляє себе у внутрішній потребі авторки спроектувати сторінки власної біографії на вияви національного буття, на нашу, за словами письменниці, “національну біду” епохи порубіжжя. Часова амплітуда її романів охоплює події в Україні від 70-х років минулого століття до початку століття нинішнього. Загальновідомі факти часів застою, горезвісної перебудови, рухівських протистоянь, Помаранчевої революції, Майдану та постмайдану сприймаються з позиції головних героїв – Олександри Ясінської-Рибенко (“Смерть – сестра моєї самотності”) і Мирона Волинця (“Між пеклом і раєм”); саме на основі їх життєписів будуються сюжети. Відчуттю екзистенційної достовірності зображуваного сприяє не лише введення у твори конкретних подій, імен, відверта артикуляція епатажних подробиць із життя політичного та літературного бомонду, а й активно експлуатована першоособова нарація, яка творить ефект присутності авторського alter-ego в образі оповідача.

Роман “Між пеклом і раєм”, присвячений “світлій пам’яті кінорежисера Володимира Андрощука”, чоловіка, друга, однодумця, розкриває процеси, які відбуваються в сьогочасному внутрішньому й зовнішньому бутті України. “Письменниця не із чужих слів знала ті тернисті шляхи, які пройшов український кінорежисер до свого заповітного фільму, якого так і не зняв, – свідчить Є. Кононенко. – Загинув неповторний світ, бо навіть якщо хтось колись матиме можливість утілити задум померлого, то буде інший фільм, інший мистецький

виріб. Але жінка зробила все, що змогла. Вона гранично щиро розповіла Україні історію поневірянь чоловіка” [8]. Отже, уже від початку творення роман був рефлексією над ситуацією, яку письменниця достеменно знала зсередини. І митець “в умовах заблокованої культури” (Ліна Костенко) – для неї не художній образ, не мотив творчості, а власний екзистенційний досвід, вивірений досвідом найближчих людей.

Універсальна опозиція “між пеклом і раєм”, яка кореспондує з такими дихотомічними поняттями, як смерть і воскресіння, чорне і біле, злидні і розкоші, рабство і свобода – це художній образ, що окреслює буттєвий простір творчої особистості. Мирону Волинцю випало пройти всі три рівні (за С. К’еркегором) випробувань на шляху до автентичного існування. Перший рівень – естетичний, що пов’язаний із настановою на насолоду, “оркестрований” мотивом вишень із батьківського саду. Під кінець життя у свідомості героя з’єдналися дві його найсолодші мрії-марення – дитинства “серед розкоші садів і луків” [16, 26] і “всевишньої” (Г. Тютюнник) любові. І лише тоді погас пекельний вогонь у його серці. У підтексті картини вишневого саду, де на білому обрусі засніженого поля сиділо дитя-янголя, перегортало Книгу життя і читало по складах фінал сценарію його майбутнього фільму “Між пеклом і раєм”, міститься заявка на вічність: митець, покинувши безвідрадну буденність, спрямовується до непроминальності. Другий рівень ініціації Мирона Волинця – етичний. Мирон свідомий свого високого обов’язку, він постійно відчуває “гостру, як меч, божевільну потребу творчості”, потребу донести до zdeградованої, зневіреної людності слово істини. Бо ж “навіщо через століття перебріхувати свою історію, коли сьогодні можна сказати правду вустами живих свідків, розкиданих по висотках столиці, провінціях Канади, Америки, Австралії!” [16, 9]. Третій рівень – релігійний – допомагає митцеві піднятися над буденними значеннями речей. Свідомість Мирона актуалізує провідні висновки представників релігійного напрямку екзистенціалізму, зокрема М. Бердяєва, для якого “зв’язок людини з Богом не природно-буттєвий, а духовно-екзистенційний” [2, 121]. Досить часті апеляції до Всевишнього (“Господи Боже наш, не карай мене, недостойного” [16, 20]; “Господи, наповни храм Свій словом рідним...” [16, 29]; “Господи! Чому іменем твоїм діла нечестиві творяться?”; “Отче, продовж дні мої, продовж мій час випробувань” [16, 181]. “Господи, якщо не даєш знаття, то дай мені сили і мужності змиритися з цим!” [16, 181]) – це переконливі свідчення того, що творчий стан режисера-мислителя позначений високою напругою релігійно-екзистенційного переживання. У молитвах відчуваємо не суто прохання Мирона, а те, що видає пристрасть самої письменниці. Вона постулює свою переконаність у тому, що людина спроможна наблизитися до Божої досконалості. І можливо це за умови протидії тому середовищу, яке спонукає до відступництва від Божого етичного закону. В образі Мирона Волинця повністю реалізований задум змоделювати шлях митця як трансценденцію до Бога. Як слушно зазначила М. Якубовська, “кожен його крок – то крок на Голгофу; поязяк треба подолати тупість, лицемірство і несправжність” [21, 168].

“Несправжність” доводиться долати й Олександрі (“Смерть – сестра моєї самотності”), щоправда, відбувається це в діаметрально протилежній площині. Екзистенційний досвід героїні набувається в параметрах соціокультурного простору, де дуже швидко приходиться відчуття власної інакшості. Ще дитиною вона добре усвідомлює, що живе у двох вимірах, на межі двох світів – домашнього і того, що за порогом. “Вдома – маленька господиня невидимої для простого містечкового ока гори персидських килимів, натуральних шуб, кришталю та срібла-злата, а за порогом – чесна дитина чесних батьків, піонерка, безкомпромісна, як Павлик Морозов, і мужня, як Зоя Космодем’янська. Бо там,

за порогом, починався інший вимір – радянсько-соціалістичний, населений голодними і голими” [17, 18]. Від такого подвійного способу існування з’являється відчуття неповного щастя. “Нещаслива свідомість, – писав Гегель, – це усвідомлення себе як подвійної, самосуперечливої сутності” [4, 153]. У своєму впорядкованому і, здавалося б, логічному життєустрої Олександра-школярка вловлює екзистенційну абсурдність. Її бентежить, що татко нікому не показує свого підпільного багатства, а мати, хоч їй те дуже личить, не сміє величатися золотими прикрасами, та і їй самій “наказано мовчати про Гору Скарбів” у рідній оселі [17, 17]. У дівчинки виникає нестримне бажання змінити ці звичні горизонти буття на столичне середовище, де, як їй уявляється, нема різниці між “здаватися” і “бути”. І справді, вдале одруження із професорським сином, престижні знайомства, розкішні апартаменти в центрі Києва відкривають Олександрі двері у вищий світ. Але великі надії, як і великі амбіції терплять поразку, бо “зблизька блискучий вищий світ виявився нудним і буденним” [17, 21]. Та й перед шикарним помешканням свекрухи, де їй випала роль попелюшки, Олександра відчуває відчуження. Печать екзистенційного конфлікту між видимістю і сутністю нестиме Олександра Рибінська крізь усе своє життя.

Як дружина високого партійного бонзи, Олександра стає першою літературною дамою, членом Спілки, радником із питань літератури й мистецтва, тобто уособленням тієї владної Гори, якої завжди прагнула. Почуття власної значущості не маліє в Олександрі навіть після того, як котрийсь зі спілчан кинув на її адресу ущипливе: “Хто мені скаже, шановні, що написала у своєму житті ця пихата молодичка? Чи, може, вона авторка усних полотен?” [17, 35]. З висоти свого становища Олександра могла впливати й на чоловіка, якому при нагоді “підказувала, чию ниточку сіпнути, а чию затягнути петельочкою, щоб відчув порядок, а чию попустити, щоб дихнув свободою...” [17, 33]. Отож письменниця і в цьому романі особливого значення надає проблемі деформації творчої особистості в умовах тоталітарної системи. Вибираючи тему для своєї першої п’єси, її героїня звертається до тривіального конфлікту між відомим професором і молодим колективом учених, “які щось там винайшли, а він той винахід собі присвоїв, але, на щастя, заговорила в ньому вчасно совість комуніста і змусила “согрішившого” публічно покаятись” [17, 32]. Цей сценарій зовсім не випадковий у контексті образу, він по суті є проекцією поведінкового комплексу самої Олександрі. Присвоєння чужого винаходу, пробуджена совість, публічне покаяння – усе це метафори самовиявлення жінки, заявка на втілення символіки гріховно-покаянного шляху.

Попри зовнішні успіхи, Олександрі постійно супроводжує страх – страх бути викритою, висміяною, покинутою, немічною, згнатьбленою. За словами Е. Соловйова, саме перманентний страх, який гнітить людську свідомість, “оцінюється Сартром як найбільш глибоке й адекватне переживання людиною свого становища у світі. <...> Будь-який інший настрій ілюзорний” [15, 319]. Динаміка цього почуття в художньому творі, як правило, простежується в часових координатах. М. Бахтін, ведучи мову про роман виховання та про характер героя як змінну величину “у формулі цього роману”, наголошував на особливому статусі часового виміру: “Час вноситься всередину людини, входить у самий образ її, істотно змінюючи значення всіх моментів її долі й життя” [1, 211–212]. Екзистенціал страху досягає свого апогею в момент усвідомлення Олександрі повного краху системи: “Ти найбільше боялася, щоби не почали вбивати один одного. Боялася громадянської війни, братовбивчої різни, терору” [17, 154].

В обох романах увага письменниці зосереджена навколо представників мистецьких професій, з тією лише різницею, що Олександрі випала роль

знаменитості, про яку пише навіть московська преса, а Миранові – роль опального кінорежисера. Мирон задумав багатопланову кіноепопею “про державу, про мрію про неї, поганьблену розбратом, запроданством, златолюбієм, понищену саможерством, і то не лиш теперішнім інтелігентсько-сіросвітним хохляцьким, а ще тисячодавнім лицарським руським” [16, 24]. Історичний телесеріал про становлення української державності має стати розгорнутою пояснювальною метафорою сучасної України, яка що далі, то більше випадає з історичного річища. Абстрактне розуміння стосунків людини з часом авторка переводить у сферу людської екзистенції. Дихотомія “давнє – сьогочаснє”, яка є центром авторської концепції людини, стає важливим складником характеротворення, виявляє внутрішній світ особистості. Ностальгуючи за кращим, чистішим, порівняно з безпросвітною нинішньою ситуацією минулим, Мирон Волинець палко бажає хоча б щось зробити для вдосконалення майбутнього. Колись давно, сільським хлопчиком, прагнучи змінити звичні горизонти свого життя, він рвав стиглі вишні, щоб уранці продати їх на базарі, а на вторговані гроші купити квиток до Києва, до вимріяного земного раю. “Де йому було тоді знати, що в кінці життя, пройшовши всі кола чистилища й пекла в гонитві за примарним едемом, він згадуватиме про своє убоге дитинство й отроцтво серед розкоші садів і лугів, як про рай, у якому жив, та не відав того” [16, 26]. Як домінанта прози Г. Тарасюк, образ райського саду, зберігаючи свій сакральний зміст, щораз набирає нового емблематичного значення. Якщо текст її “маленького роману” “Тікаймо, Адаме, втікаймо...” спонукає до архетипного тлумачення образу раю як утілення тихої гармонії і щастя, а в “Гаспиді і Маргариті” Едем конкретизує зовнішні спокуси та егоїстичні забаганки сучасних нуворишів, то в романі “Між пеклом і раєм” цей образ постає символом буттєвої вкоріненості людини, індикатором її самототожності. Нарешті, у “Сестрі моєї самотності” “сліпучо-голуба ВЕРШИНА”, з якої Олександра озирається на своє життя, є альтернативою владного Олімпу, насправді мізерного і примарного. Синонімізації раю і щастя, притаманній народному світобаченню і постульованій у романах “Тікаймо, Адаме...” та “Між пеклом і раєм”, у “Гаспиді і Маргариті” та “Сестрі моєї самотності” немає. Внутрішній стан не гармоніює з цією божественною красою, бо в ньому бракує найголовнішого – любові та душевної рівноваги.

Абсурдна Миранова сучасність – це той негатив, на якому чітко проступає справжнє, несфальшоване. Проте не ідеалізує Г. Тарасюк і минуле. Об’єктивно змодельовані картини Київської Русі дають відчуття істини, і навіть герої, які з погляду християнської моралі власним життєвим прикладом, власним героїчним чином творять по суті ідеальне буття, не можуть вплинути на вдосконалення людської натури.

Людське життя як повсякчасний етично-екзистенційний вибір стає провідним імперативом обох романів. Побудовані за принципом параболи епічного часу, романи Г. Тарасюк, як і “Диво”, “Тисячолітній Миколай” П. Загребельного, “Орда”, “Хресна проща” Р. Іваничука, “Прийдімо, вклонімося...” Ю. Мушкетика, “Каміння, що росте крізь нас” Т. Зарівної, примітні насамперед авторською настановою на поєднання сакрального та профанного світів, на “підсвічування” подіями минулого обставин нинішнього дня. Часовий вимір роману “Між пеклом і раєм” розширюється до меж цілого тисячоліття, підтверджуючи бахтінський висновок про розімкненість як визначальну рису романного простору. Письменниця розвиває ідею колообігу, в основу якої покладено постулат про циклічність розвитку віддалених у часі епох. Історичними паралелями вона акцентує незмінну повторюваність невирішених проблем, утілює ідею кружляння на місці: “Нічого нема нового під вічним небом. Все – по колу,

одвічному колу...” [16, 140]. У неї з’являється архетипний образ жорнового каменя: “Історія наша розвивається по спіралі, яка скорше нагадує... млинове жорно...” [16, 100]. Особистість Мирона Волинця, для якого голос предків у крові є запорукою збереження цілісності свого духовного світу, вимальовується на основі логічного зв’язку теперішнього з минулим. За словами дослідника В. Дячкова, “герой живе і в реальному вимірі, і в метафізичному – у моментах свого внутрішнього діалогу з Богом і вищими небесними силами. Тобто існує в своєму естві і водночас Антонієвому” [5, 136].

Історія першого українського святого – преподобного Антонія Печерського – має всі особливості самотійної оповіді, що цілком виправдано у структурі роману, якщо взяти до уваги, що ця історія – фрагмент задуманої Мироном кіноепопеї. Умонтувавши в романне полотно агіографію Антонія, Г. Тарасюк не лише унаочнила ідею “зв’язку часів”, а й дала можливість нараторові “ословити” свою життєву позицію. “Мирону здавалося, що то не Антоній, а він ходив дніпровими пагорбами, мучився, страждав, вгризався заступом у землю, возносився молитвою до небес і, відgrimівши в пророчому слові, “відходив на безмов’я” [16, 110]. Із часом Мирон дуже добре став розуміти психологію “великих самітників”, особливо після того, як влада зробила з нього маргінала. Мирон, по суті, проживає кілька життів, що насправді є мінливою ідентичністю однієї людини. Антоній Печерський, Мирко Любечанин, Мирон Волинець – це складники одного героя, вони постають не лише конкретними репрезентантами свого часу, а й архетипними виразниками людських чеснот і вад. Миронові доводиться балансувати “на хиткій віртуальній грані між сном і уявою, часто плутаючи, де роль героя, а де він сам. Ця плутанина вибивала його з узвичаєної колії реального світу, двоїла його, четвертувала, робила неадекватним, дивним для інших, навіть маніяком” [16, 35]. Відтворюючи життєпис сучасної людини, авторка “підключає” міфологічний код. В. Тюпа зазначає, що образ міфічного героя в наративних текстах, як правило, “розщеплюється” на кілька героїв, які є втіленням окремих рис міфологічного персонажа [19, 9]. Вживання і вживлення головного героя в історичний матеріал робить із нього “дивака із роздвоєною між двома паралельними світами психікою” [16, 19]. Ефект двійництва породжується встановленням історичних аналогій та паралелей. У ХХІ ст. залишається хіба що фізична оболонка Мирона, “а вся його мисляча і творча сутність давно переселилася на тисячу літ назад, у Київ історичний, у звитяжну, криваву епоху Київської Русі – раннього, ще світанного українського ренесансу” [16, 19].

Роздвоєність власного буття і власної свідомості відчуває й Олександра, щоразу фіксуючи присутність біля себе померлої подруги Лори: “Ми, мов сіамські близнята: я тебе і мертву ношу на своїй спині!” [17, 163]. Не випадково в контексті образу з’являється така художня деталь, як перетятий садовою лопатою дощовий черв’як, що “не може звикнути до свого двоїстого становища і подвійної суті” [17, 84]. З усього видно, що Олександра добре усвідомлює природу свого двійництва. Серед еманцій її сутності є навіть нечистий, який розшарпує, розполовинює душу. Цим пояснюється й та обставина, що Олександрю так вабить екстрасенс Аркашка Пришембовський – “чисто тобі рудий Мефістофель” [17, 110]. Логіка міркувань про дуальність жіночого обличчя веде до трансцендентальних рефлексій: “Від кого ти, Жінко, від Бога чи від сатани? До кого ти, Жінко, до Бога чи до диявола так поспішала, так поспішаєш, забувши, згадавши себе?” [17, 166]. Отже, вербалізуючи людську екзистенцію, Г. Тарасюк найчастіше апелює до таких рівнів осягнення буття, як трансценденція (метафізика) і християнське віровчення. Важливим для розуміння трансцендентного складника в канві її романістики є зізнання

письменниці: “Я – віруюча християнка. Читаю Святе Письмо. А в ньому написано не лиш про Бога, а й того, хто замість нього хоче правити цим світом і нами, і проти кого я веду словом постійну війну: зло, підлість, ненаситність...” [18, 170]. Як письменниці, котрій притаманне релігійне бачення, Г. Тарасюк важливо вивірити моральну автентичність особистості не так суспільно-політичним тлом, як критеріями Абсолюту і “примірянням” долі героя до своєї власної.

Лора й Олександра, які почасти “списані” з самої авторки, – це дві іпостасі одного образу, це діалектичний тандем, у межах якого відбувається передача естафети екзистенційного вибору. “Подруги-ворогині”, “соратниці-суперниці” проходять випробування визнанням і неславою, внаслідок чого кожна відчужується від звичної для себе сфери і переходить в інший світ: Лора – у потойбіччя, Олександра – до підніжжя Гори. Доведена до крайньої межі, Лора накладає на себе руки. Олександра, спокутуючи свою непряму провину в самогубстві подруги, дає обітницю повернути їй “втрачену вічність” [17, 163]. Олександра живе з моральним тягарем відповідальності за вибір подруги. Ж. Дерріда наголошує на тому, що смерть іншого впливає на самовизначення людини аж до відповідальності перед померлим [3, 85]. З усвідомлення, “що Лори – нема. І більше ніколи вже не буде! Ніколи, ніколи...” [17, 75], – починається покутна дорога Олександри, тому доля Олександри – це інверсія долі Лариси. Появу мертвої Лори у своєму житті Олександра моделює в умовно-алегоричному ключі – у своїх мареннях, снах, галюцинаціях. Виявляючи рівень метафізичного мислення авторки і її героїв, виходимо з тези о. Діонісія Павла Ляховича про те, що “метафізика буття розглядає підставу знання, глибшу від сутності, тобто фундамент, який стоїть під основою всього, що існує, і всіх сутностей. Отож буття як таке належить до рівня невимовного таїнства, що є основою навіть самої можливості мови” [12, 41].

Попри трагічну загибель, Лора й надалі залишається в контактному полі подруги на рівні тактильних і рецепторних відчуттів. Буває таке, що Олександра бачить себе в могилі поруч із Лорою. У другому випадку їй хочеться притулитися лицем до Лориного віддзеркалення у склі автомобіля, ще колись вона відчула фізичну присутність померлої через запах її бузкових парфумів. Лора стає медіатором між світом земним і світом небесним. Сакральний сенс такої всеприсутності померлої змодельований відповідно до народного уявлення про митарства невідспіваної душі. Бо Лора як самогубець “таки так – ніким не відспівана. Ні попом, ні друзями-поетами. Забули, всі забули... за суєтою-мамоною забули... Залишили між небом і землею” [17, 288]. Але необхідною умовою духовного переродження Олександри є сприйняття Лори не через якісь зовнішні подразники, не через візію свого власного відходу, а шляхом прийняття життєвого кредо подруги як свого. Те, що раніше викликало в неї скепсис, зараз стає частиною її самої. І це стається після перебування Олександри на межі життя і смерті. Коли людина перебуває в умовах екстремального пограниччя, вважає К. Ясперс, тоді якраз і виникає “духовна ситуація” [22, 322]. Уражена інсультом, Олександра впродовж довгих трьох місяців балансує між буттям і не-буттям. Поведінка її є проявом “свідомості смерті”, тобто своєрідного звикання до неї через звільнення від страху смерті, що за М. Гайдеггером, є свідченням повноти життя. Метафоризований процес повернення з іншої сфери буття обарвлений тими кольорами, які нагадують гайдеггерівський час “світової ночі”: “теменна ніч”, “чорна каламуть”, “криваво-чорне коло”, “криваво-чорна блискавка”, “кривавий клубок звірів”, “котел смоляний”. Водночас її мандри в метафізичному світі відбивають процес духовного переродження. Оуджавши, вона починає пізнавати себе нову: з одного боку як “жалюгідну

руїну”, із другого – як просвітлену Божим духом істоту, “чисту, безтілесну, блаженну душечку” [17, 79]. Найближчий контекст цієї філософії – учення теїстичного екзистенціалізму, згідно з яким людина вподібнюється до Бога. Французький філософ І. Лепп у праці “Християнська філософія екзистенції” писав: “Фундаментальним проектом людини є реалізація її призначення” [10, 33]. А це в кінцевому результаті означає “уподібнитися Богу” [10, 33].

Як межова ситуація в житті героїв вибудовується любовна колізія. Образ Доброніги, що почергово проходить через життєві долі Мирка Любечанина і Мирона Волинця, витворено, за спостереженням М. Якубовської, “між площинами буття: між цим і тим її світом” [21, 168]. У моменти найвищого фізичного й морального напруження приходить Доброніга до Мирона. Її прихід означає й той останній рубіж у житті митця, коли він перебирається до іншого, вищого способу існування, коли все земне відступає перед вічним – душею. Любов Мирона й Доброніги – це любов-трансценденція, це порив у небесну високість, де відчинені “всі брами, ворота і двері” [16, 179], де немає місця фальшивим і нечестивим. “І він любив її, свою Добронігу, свою єдину жінку так ніжно, так палко і відчайсно, під зоряним небом серед білого рясту, ніби переливав свою душу у її душечку, оживаючи-воскресаючи для великої, для безмежної земної радості...” [16, 181]. Тут чітко вбачається спорідненість авторської концепції з поглядами релігійних філософів-екзистенціалістів К. Ясперса й М. Бердяєва, що розглядали любов як містичний акт, як вихід за межі буденного існування і як шлях до розв’язання всіх межових ситуацій.

Про екзистенційну сутність Мирона Волинця свідчить його життя поза конкретним буттєвим простором, його гранична самотність, його відчуження від суспільства. Самотність – це свідомо психологічна установка Мирона-анахорета, тобто самітника, відлюдника. Адже він митець, творча індивідуальність. А “оскільки творчість – своєрідний вид анахорезу, – робить правомірний висновок Н. Зборовська, – то закономірна й установка на самотність” [7, 57]. Мирон витворив свій окремішній альтернативний світ, у якому є місце вишневому саду з дитинства, найчистішим романтичним почуттям, а ще – Добронізі та Антонію. Живучи в конкретному часопросторі, герой не відчуває спорідненості з ним. Ідея виходу за свої межі в романі набирає двох виявів і зависає між проривом до Бога, у чому вбачали людську свободу Марсель і Ясперс, та Сартрівським Ніщо. “Він був НИХТО і НИЩО на виставі чужого життя, точніше безрідний маргінал, якому на Великдень подарували абонемент у театр абсурду, або – ще точніше – жалюгідна комаха, що повзає по екрану телевізора, безсила щось змінити у світі “за склом”, хіба що поставити капку-крапку, яку ніхто не помітить. Бо насправді його вже давно нема. Ніде. Ні в часі, ні в просторі” [16, 8]. Епізод із жалюгідною комахою спонукає, згадавши образ людини-комахи в Сартра чи Комахи-Серафікуса в Домонтовича, замислитись над архетипним тлумаченням образу, який не раз “експлуатували” письменники-екзистенціалісти.

Екзистенційні виміри буття не знайшли б свого повного втілення в романах без складної тропіки. Художня образність обох книжок надзвичайно цільна, емоційно забарвлена. Авторка максимально наближає героїв до свого читача акцентуванням виразних соціально-політичних прикмет, які визначають їх буттєвий простір. У контексті образу Мирона часто вживаними є такі емоційно навантажені характеристики абсурдного нинішнього часу: “броньовані двері міністерств”, “веркосердучківський суржик”, “столичний бомонд”, “колоніальна влада”, “соцькі від культури” тощо. Окреслюючи сучасний стан речей у “Сестрі моєї самотності”, письменниця найчастіше послуговується засобами сатири та іронії: “чесно вкрадені гроші”, “парастас з Парнасом”, “політичне

маланкування”, “скоморохи олігархів” тощо. Образний спектр часу Антонія, зрозуміло, інший, він диференціюється словесними зворотами, метафорами, порівняннями, які мають на меті привернути особливу увагу до певних аспектів зображуваної доби: “Гуде осиним роєм сите боярство, ремствує відсторонена від влади варязька військова верхівка. Потаємний розбрат шириться по церквах між греками і католиками за душу українську. Обминає храми люд – не вірить Богові, що глаголить до нього через чорноризців чужою мовою. Горе, горе зависло чорною тучею над Києвом, над руським краєм!..” [16, 96].

Схилиючись до екзистенційно-кордоцентричного типу філософування, Г. Тарасюк найчастіше оперує такими категоріями, як “серце” й “душа”. Саме з ними пов’язані найпронизливіші екзистенційно-сміслові мотиви обох творів. На стержень “серце”, “душа” нанизуються споріднені або навіть тотожні поняття, створюючи настрій приреченості: “Душа втомилася від безглуздої бездіяльності, від безнадійної безперспективності” [16, 7]; “Невже доведеться моїй убогій душі ще пройти не одне криваво-чорне коло?” [17, 76]. Крізь призму зболеного серця Мирона сприймаються описи високих кабінетів “слуг народу”: “Мирон підіймався міністерськими сходами, встеленими червоними килимовими доріжками, ніби облитими кров’ю його серця, надіраного бездіяльністю, безнадією, безтолковістю, без... без... безумом, усім цим безумом, що діявся довкола” [16, 10]. Відчуття несталості власного існування передано у творах за допомогою образу течії: “Сон витікав, стікав із нього поволі, як холодна вода, змиваючи з душі гірку остугу неприкаяності, незахищеності, незатишності, відчуття – одвічного – вселенської скорботи, у темній пучині якого тоне і жива душа, і мертвий камінь” [16, 7]; “Падаю, падаю, знесилена, пірнаю у в’язку чорну каламуть, і несе вона мене, несе крізь темінь, повільно і важко, мов текуча багнюка” [17, 76]. Ж.-П. Рішар зазначав, що “пливуча вода”, “плинність”, “текучість” є відповідником “втраченої сталості”. “Почуття минулості може набувати в уяві дуже різних форм. Можна помітити, що воно часто поєднується з темою плинності. Все міняється, втікає від самого себе, перевтілюється у щось інше – так, як пливе вода в річці” [14, 171]. На думку вченого, авторські дефініції набувають граничної виразності, “коли до нав’язливої ідеї змінності додається ще й ідея глибини – прірви: мов біля Ніагарського водоспаду, який є водночас і плинністю, і падінням” [14, 172]. Мирон прагне збудити людські душі, коли вони вже, здається, переходять останній рубіж, а далі – падіння, прірва. І найстрашнішим є відчуття безповоротної втрати, пов’язаної з проминанням часу, проминанням людей, які ще можуть і хочуть розказати правду. “Минав час. Невблаганно минав час. Ні, навіть не минав, а летів зі швидкістю гірської річки, збожеволілої від каламутної весняної повені, змиваючи на шляху все, все, все! Мчав, залишаючи одну відпрасовану безпам’ятством бездумної стихії пустелю” [16, 9].

Отже, як бачимо, художня свідомість письменниці ґрунтується на історіософських і культурософських підвалинах, вона зорієнтована на осмислення фундаментальних проблем внутрішнього і зовнішнього буття нації. Напрочуд точно розставляючи акценти при змалюванні невтішної української сучасності, Г. Тарасюк виходить за локальні межі свого часу й простору і пізнає людину, народ у плинні історії та в універсальних вимірах.

Змістовим наповненням романів “Між пеклом і раєм”, “Сестра моєї самотності”, які вирізняються полісемантичністю смислових паралелей, є людське буття в усіх його зрізах – історичному, екзистенційному, релігійному, метафізичному. Екзистенційний дискурс тісно переплітається з концепцією “заблокованості” митця в суспільстві. Цілий комплекс філософської проблематики письменниці розв’язує в опозиціях “митець–володар”, “талант–бездар”, “особа–юрба” тощо.

Утверджуючи ідеал автентичного існування творчої особистості, романи “Між пеклом і раєм”, “Сестра моєї самотності” синтезують духовні шукання самої авторки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Естетика словесного творчства. – Москва: Искусство, 1986. – 445 с.
2. *Бердяев Н.* О назначении человека. – Москва: Республика, 1993. – 383 с.
3. *Витцлер Р.* Ответственность Европы. “Деконструктивная этика” на примере Жака Деррида // Герменевтика и деконструкция. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 136–166. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://edu.povgorod.ru/data/educat/lib/4/8/02248/VITCLE1.RAR?nowrap=1>
4. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменологія духу. – Київ: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 548 с.
5. *Дячков В.* Из “пусти страждань” і “крізь хащі забуття” // Дзвін. – 2006. – № 3. – С. 135–136.
6. *Дячков В.* Потужна енергія // Дзвін. – 2005. – № 7. – С. 148–149.
7. *Зборовська Н.* Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики // Слово і Час. – 2005. – № 6. – С. 57–68.
8. *Кононенко Є.* “Між пеклом і раєм”. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bezcenzury.com.ua>.
9. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. – Изд. 3 – Киев: AirLand, 1994. – 504 с.
10. *Лепт І.* Християнська філософія екзистенції. – Київ: Пульсари, 2004. – 148 с.
11. *Марсель Г.* Відмова від спасіння і величання людини абсурду // *Марсель Г.* Homo viator / пер. В. Шовкуна. – Київ: ВД “КМ Academia”; “Пульсари”, 1999. – С. 207–234. – (Серія “Християнські філософи”).
12. *О. Діонісій Павло Ляхович.* Лекції з метафізики. – Львів: Львівська Богословська Академія, 1995. – 94 с.
13. *Пастушенко А.* Трепанация сучасності, або Критичний модернізм Галини Тарасюк // Дзвін. – 2005. – № 7. – С. 144–148.
14. *Рішар Ж.-П.* Смерть та її постаті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 166–179.
15. *Соловьев Э.* Прошлое толкует нас. – Москва: Политиздат, 1991. – 432 с.
16. *Тарасюк Г.* Між пеклом і раєм (Сни анахорета). – Чернівці: Місто, 2006. – 186 с.
17. *Тарасюк Г.* Сестра моєї самотності. – Київ: Освіта України, 2010. – 332 с.
18. *Тарасюк Г.* Трепанация: Літературознавчі праці, рецензії, відгуки. Роздуми. Інтерв'ю. – Бровари: Вид-во ПП МН ТРК “Відродження”, 2006. – 320 с.
19. *Тюна В.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А. П. Чехова). – Тверь, 2001. – 58 с.
20. *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии. – Санкт-Петербург: Высшая религиозно-филос. школа, 2001. – 442 с.
21. *Якубовська М.* Між едемом і гадесом // Київ. – 2006. – № 3. – С. 167–169.
22. *Яремчук І.* З Буковини до Києва: Галині Тарасюк – 60! // Дзвін. – 2008. – № 10. – С. 137–139.
23. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. – Изд. 2. – Москва: Республика, 1994. – 526 с.

Отримано 29 травня 2018 р.

м. Кам'янець-Подільський