Запитання без відповіді?

Нічого, нічого... Скоро Спас. Преображеніє.

Василь Герасим'юк

1.

Спочатку трохи рефлексій, сумнівів і комплексів, тією чи іншою мірою властивих чи не кожному українському прозаїкові насхилку цього століття. Добре знаємо, як мало успіху перепадає сьогодні українській художній прозі, що зусебіч зазнає безперервного тиску популярніших конкурентів. Що очікує цю прозу завтра, зважаючи на те, скажімо, що в розвиненій Німеччині художню літературу кілька разів на тиждень читає тільки кожний п'ятий німець (20,7 %, за даними Media-Analyse, 1994)? Чому, тримаючи в руках українську книжку — хай це буде капризний і цинічний Іздрик або не менш ерудований за нього Єшкілєв, витончений і рафінований Прохасько або потужний, ніби "Боїнґ-747", Пашковський, — чому, тримаючи в руках книжки найкращих сьогоднішніх прозаїків, ми ладні наперед погодитися з їхніми стилістичними, жанровими й ідеологічними "прибамбасами", заклопотані натомість питанням з іншої площини, питанням, яке втомлено й буденно диктує досвід пережитого століття? Це питання пов'язане з безліччю винаходів, одні з яких приживаються і входять до реєстру ужиткових речей, без яких згодом неможливо обійтись, а інші забуваються або змінюються речами придатнішими. Це питання функціональності літератури в сучасному суспільстві (яким, маймо надію, українська людність рано чи пізно стане).

Мало тих, що розуміють це питання як виклик, звернений безпосередньо до них; і майже зовсім немає тих, що спроможні запропонувати розбірливі та повністю придатні до вжитку варіанти відповіді, варіанти художніх творів — романів, повістей, новел чи інших,

іще незвіданих або й нестворених жанрів, котрі переконали би в обов'язковості літератури поряд із обов'язковістю електронної пошти, пейджера та відеоплеєра. Сьогодні підстав не читати Андруховича, Медведя, Ульяненка або навіть такого досвідченого майстра, як Валерій Шевчук, набагато більше, ніж щоб усе-таки читати їх. Зауважмо, що завтра число (і якість) цих несприятливих для читання підстав потроїться. Економічна криза, яка примушує потенційного читача витрачати час та увагу на всякі можливі підробітки опріч основної роботи, за яку йому не платять, а якщо платять, то надто мало, щоб дозволити собі бодай раз на два місяці купити нову книжку. Припинення надходжень вартісної літератури до бібліотек; важкодосяжність нових добрих книжок, зосереджених переважно у столиці. Повновартісне безробіття інтелектуалів з усіма його маловтішними і важковисловлюваними наслідками. Зрусифікованість і (на щастя, дедалі менш тверда) переконаність, що вся українська література створена "биками" про "биків" і для "биків". Навала свіжоперекладеної літератури (як українською, так і російською та польською — найприступнішими для українського читача мовами), яка з тих або інших причин залишалася непрочитаною. Розпорошеність публікацій по часописах із невеликим тиражем і без можливості поширити його по всіх реґіонах. Відсутність окремих книжок і широкої та знову ж таки функціональної мережі їхнього розповсюдження, книжок, які можна було би придбати за помірну ціну, не роблячи болісного вибору між, припустімо, "Польовими дослідженнями з українського сексу" Оксани Забужко та новелами Бруно Шульца; зрозуміло, що в таких ваганнях переможе все-таки Шульц, хоч він і не писав "бестселерів", радше навпаки. Цю сумну бухгалтерію можна довго тягнути далі, й так чи інакше вона тягнеться в літературно-критичному гомоні (оскільки соціології літератури в Україні практично немає), зводячись до спільного знаменника: твори сучасних українських прозаїків рідко можуть конкурувати з дедалі більшим обсягом якісної друкованої продукції (необов'язково російськомовної, але, в даному разі, на жаль, і не конче художньої), що має попит у людей, які ще не розучилися читати.

Дивлячись на проблему функціональності художньої прози з іншого ракурсу, ми помітимо ще один малопривабливий і дискусійний аспект: анахронічність та вторинність того, що все-таки друкується, купується і читається. Або ж це будуть громіздкі і зумисною затемненістю та ненавмисною аморфністю майже нечиткі тексти В'ячеслава Медведя; або ж хворобливо балакучі романи Євгена Пашковського, котрий розтягує те, що має сказати, зокрема в "Осені для ангела", на півтисячі сторінок циклопічних періодів — ніби хтось їх подужає прочитати; може статися, що завдяки голосній рекламі та саморекламі ми спокусимося романами Юрія Андруховича, пам'ятаючи його блискучі армійські оповідання, приголомшливий фільм "Кисневе голодування" за їхніми мотивами та вибухові "Рекреації" — і розчаруємося, спіткавши манірну легковажність підстаркуватого ловеласа, який ніяк не може розпрощатися зі стилізаторськими позами і міметичними жестами давноминулої юності; не виключено, що ми зустрінемося з невправними геніями Олесем Ульяненком і Галиною Пагутяк, які не можуть упоратися з навалою чудового матеріалу, досвіду та уяви, структурувати й відтворити його як текст, у чому, між іншим, і полягало досі формальне завдання письменника; та сама безвідповідальна недбалість, загіпнотизованість необробленим матеріалом властива і Юрієві Винничуку, і Василеві Ґабору, і Василеві Врублевському… А з іншого боку, сутикнувшись із технічно майже бездоганними речами Іздрика, ми пригадаємо того ж таки Шульца або Ґомбровіча, роман Єшкілєва заговорить до нас дуетом Борхеса й Еко, — і це при тому, що твори згаданих письменників — найкраще, кажуть, найпоказніше з друкованого на сьогодні в Україні.

Певна річ, ніхто не стане вчити цих людей, як треба писати, щоб було файно, хоча брак уважного до нових творів, компетентного й розбудованого літературно-критичного дискурсу є одним з істотних чинників занепаду літературного процесу, поруч із гострою потребою перегляду літературної традиції, з апатичним сприйняттям сучасників, їхнім звуженим горизонтом сподівань і недостатністю об'єктивних умов для створення художнього твору, яку, до речі, відчував іще Флобер, попри те, що він не був українцем і жив у XIX сторіччі. Непридатність

попередніх конвенційних форм літератури і способів побутування її в соціумі стала цілком очевидною після двох світових воєн: література виявилася неспроможною осмислити першу або зупинити другу, необов'язковою перед голодомором, репресіями, Голокостом, сотнями мільйонів смертей комуністичного і нацистського режимів; її існування, витрактуване в ідеологічних поняттях, узгоджувалося з існуванням газових камер і ядерним бомбардуванням, примусивши одного з теоретиків франкфуртської школи проголосити тодішню правду вголос: "Після Освенцима неможливо писати вірші". Література більше не створювала ладу, не формувала особистості, не завдавала ні мети, ні сенсу, переставши бути релігією, якою вона була для романтиків, і ставши пересудом, пережитком; вона виявила себе дисфункціональною в нових історичних реаліях, як і вся попередня культурна традиція. Літератури й культури не стало, утворився злам. Тобто вони нібито ще й існували, але як невиліковно хворі, власне, приречені — і відчували себе старими.

Натомість для законсервованих у совдепівському ґетто українських письменників, включно з сьогоднішніми тридцяти-сорокарічними, друга світова війна закінчилася, всупереч законам логіки та лінійного часу, після третьої, "холодної". Коли впав Берлінський мур, а Хрещатиком промарширували колишні вояки УПА, закінчення цієї війни стало доконаним фактом, що здобув діаметрально протилежні трактування: це поразка; це перемога. Хоч би як там було з погляду політики, а для породжувачів і передавачів естетичних, вартісних, світоглядних настанов розпочався найвищий час переоцінки цінностей, настав загальноєвропейський 1945 рік. Закономірно, що осмислення кардинального і для багатьох украй несподіваного історичного виклику відбуватиметься в письменника найвластивішим йому способом образо — і символотворчості; для концепційно найзріліших ця творчість обернеться спробами відсторонення й переосмислення попереднього досвіду, для інших — архаїчним бажанням повернутися в лоно перед "пологовою" травмою, — або ж футуристичною спробою піти геть і збудувати нове Місто. І тільки одинці повідомлять нам, що кризовий час, який нарешті знову почав текти, неможливо перескочити, позаяк він є

життєвим середовищем людини; єдине, що можна зробити для подолання кризи — це перетворитися, тобто стати своєчасними. Якраз ці одинці запропонують замість зображення — преображення.

2.

Маємо одразу три авторські антології прози, де більш-менш виразно простежуються згадані види письменницького етосу. Зібрані, впорядковані, споряджені передмовами й довідками про авторів "Квіти в темній кімнаті", "Опудало" та "Вечеря на дванадцять персон" (1997) — вагомий результат творчої праці житомирського прозаїка та літературознавця, кандидата філологічних наук Володимира Даниленка. Чудова поліграфія видавництва "Генеза", рекламне забезпечення телеканалу "1+1", потужний спонсор — фармацевтична фірма "Дарниця", інформаційна підтримка провідних українських газет і радіостанцій — усе це, правду кажучи, доволі несподівано, незвично й імпозантно, усі ці зовнішні, довколалітературні ознаки слід без найменших сумнівів зарахувати до виявів саме футуристичної постави з її схильністю до духовної індустрії, витлумачити як футуристичну відповідь на виклик кризового часу, прагнення заснувати Рим замість спаленої Трої. Те, що антології авторські, робить менш ущипливим можливий закид щодо повторюваності тих самих імен, зокрема ж, тих, що є об'єктами цілком зрозумілих для одних і геть незбагненних для інших регіональних уподобань упорядника в усіх трьох збірниках. Даниленко й не приховує того, що в своєму доборі керувався суто суб'єктивними критеріями і переваговідданнями; тим приємніше те, що антології охоплюють переважну більшість найцікавіших на сьогодні прозаїків (і навіть певну кількість зовсім нецікавих). Бо ж ось, серед тридцяти трьох письменників, представлених "Квітами...", ми зустрінемося практично з усіма тими, чиї імена протягом останніх років стали мало не топонімами: чи буде це український південь Алли Тютюнник, чи майже взаємовиключний захід Юрія Андруховича й Василя Портяка, чи центр Володимира Діброви, Євгенії Кононенко і Богдана Жолдака, чи північ Валентини Мастєрової і Любові Пономаренко... Поруч із просторовою маємо сітку часових координат, яку упорядник

вибудовує, ґрунтуючись на спірному, вже не раз переконливо критикованому понятті "покоління". Цих поколінь анотація називає нам аж три: "Це підсумок розвитку малої прози в творчості українських вісімдесятників у взаємозв'язку з естетикою сімдесятників та дев'яностиків". Мабуть, розуміючи загрозливу спрощеність отаких схематичних узагальнень, Даниленко в коротких біобібліографічних довідках наприкінці книжки розподіляє авторів ще й за стильовою приналежністю, оперуючи, щоправда, категоріями доволі химерного матезису на зразок "іронічний стиль з виразними ознаками порнопародії", "неоімпресіонізм", "комедійний соц-арт", "метареалізм", "герметизм" тощо, не уточнюючи ані того, яке значення вкладає він у кожний із термінів, ані того, чим, скажімо, "метареалізм" відрізняється від сюрреалізму у новелах Ярослава Лижника, а "традиціоналізм" — від "поєднання високого стилю українських народних дум із християнською містикою". Такі уточнення, певна річ, були б зайвими в антології художніх творів, розрахованій на популярність і сприйняття якомога ширшого читацького кола, від якого дивним було би вимагати компетентності в літературознавчих тонкощах. Проте Даниленкові означення, по-перше, не належать до літературознавчих, позаяк він послуговується термінами, механічно перенесеними з мистецтвознавства, конкретніше — з часто випадкових окреслень художніх течій в історії мистецтва XX сторіччя; по-друге, оце використання нефілологічної термінології мало сприяє тонкощам розрізнення, радше затуманюючи запропоновану панораму новелістики. Зараховуючи одних до неоімпресіоністів, інших до герметиків, упорядник-класифікатор когось усе ж мав на увазі, когось, кому отакі типологічні процедури виявляться потрібними — колеґам-філологам, наприклад, — відтак, його рубрикації мусили би бути вивіренішими, засновуватися на властивій термінології, або ж без них узагалі можна було обійтися, залишивши тим-таки колегам добрий шмат праці.

Ми не випрямлятимемо Даниленкової помилки, перекодовуючи поняттєвий апарат, а спробуємо поглянути на проблему типології інакше, взявши за основу ідентифікації письменника не стилістичну форму, а зміст відповіді на виклик часу, яку пропонують його (її) тексти

та ідеологічна постава. Відтак, стане помітним, що майже всі, в термінах Даннленка, "традиціоналісти", "неореалісти" й "послідовники традиційної психологічної літературної школи", такі неподібні між собою автори як Василь Ґабор, Олександр Жовна, Михайло Малюк, В'ячеслав Медвідь, Катерина Мотрич, Геннадій Шкляр ("Квіти..."), Микола Закусило, Євген Концевич, Анатолій Шевчук ("Вечеря..."), попри індивідуальні лексичні та синтаксичні відмінності, за стилем і тематичними напрямками належать до прихильників архаїзму, які намагаються повернути давніші, дорадянські форми життя. Непрямо про це переважання архаїзму говорить і сам упорядник у передмові до "Вечері...": "Медвідь ігнорує результатами національної корозії, він весь у XIX столітті, а досвід Хвильового і Підмогильного вважає суцільним непорозумінням... Якщо В'ячеслав Медвідь вважає XX століття українським духовним тупиком, то Валерій Шевчук зайшов ще далі, він досі духовно перебуває у XVI–XVII століттях...".

У цьому місці треба зробити уточнення: поняття "архаїзм" не має жодної негативної або позитивної оцінковості, як і решта робочих понять: "футуризм", "відсторонення", "преображення", а також "виклик" і "відповідь", якими в дещо вільній інтерпретації ми послуговуємося винятково для потреб цієї статті. Всі вони належать Арнольдові Тойнбі, який ґрунтовно розробив їх у своїй праці "Дослідження історії". (Звичайно, не можна ігнорувати критики, якої зазнала концепція Тойнбі та й сама історіософія загалом. Але, враховуючи критичні зауваження й переосмислення, які спіткали історіософський дискурс, не слід також забувати про його евристичний імпульс та резонанс у сприйнятті сучасників, значною мірою притаманний, зокрема, історичному методові Тойнбі і сьогодні.) Терміни британського дослідника є, на наш погляд, місткішими, не такими строкатими й поверховими, як претензійні ярлики українського філолога, а враховуючи потребу звільнення від руйнівного впливу лжетеорії, модельованої донедавна панівною монологічною ідеологією — і функціональнішими. Поняття функціональності також потребує конкретизації. Ясна річ, говорячи про неї — і прагнучи її, — ми не хочемо всоте обтяжувати українське "письменство" завданнями, якими його чи не від самого зародження по

черзі навантажували церква, "народ", супротивні партії і, врешті-решт, держава. Функціональність літератури полягає в її актуальності й читальності, література є чинною щойно тоді, коли її читають, а решта вимог, назагал звернених до неї, є наслідком помилки в адресації.

Таким чином, ми не можемо закладати якихось оцінкових конотацій у те чи інше поняття ще й тому, що наразі невідомо, котра з постав українських письменників виявиться продуктивною і зацікавить читачів завдяки своїй актуальності. Щоправда, вважав Тойнбі, футуризм і архаїзм є прямими запереченнями росту культури, тоді як відсторонення та преображення належать до реакцій на злам, виражених у формі росту. Але він-таки багато й переконливо міркував над унікальністю життєвого шляху кожної культури, про вироблення "творчою меншістю" адекватної реакції на зміну історичної ситуації. Котра з українських літературних "меншостей" є направду творчою? Чия відповідь буде адекватною? Чи конче це має бути одна відповідь — і одна, припустімо, "школа"? Може, постмодерна ("євроцентрична", в термінах Даниленка) — Андруховича, Іздрика, Єшкілєва? Вона має поважну підтримку таких ідеологів постмодернізму, як Марко Павлишин і Тамара Гундорова, не цурається голосної самореклами, має невузьке — і "просунуте" — коло споживачів своєї продукції, серед молодої інтелігенції та студентства насамперед. Проте, достатньо уважніше перечитати "Московіаду" або "Воццека", щоб переконатися в безсумнівній приналежності їхніх головних героїв до "внутрішнього пролетаріату", зацікавленого "хлібом" у вигляді всіляких ґрантів, а ще більше — "видовищами", шоу, — пролетаріату, який не без самовдоволення визнає, що він втілює паразитичний спосіб існування.

Тоді, може, це представники "відсторонення" ("герметики", за Даниленком)? Позаду в них серйозний етичний досвід виживання без колабораціонізму, переважно ґрунтовна освіта (або самоосвіта), недекларована на концепційному рівні й рідко свідомо ідентифікована стоїчна постава. Цим вони можуть виявитися привабливими і прийнятними — Володимир Діброва, Олег Лишега, Володимир Назаренко, Галина Пагутяк, Микола Рябчук (за плутаною і в даному разі

явно упередженою класифікацією упорядника "Квітів..." — "ідеолог іронічного напряму в українському вісімдесятництві"), Алла Тютюнник. І їхні біографії, і спосіб життя, а насамперед тексти містять вагому відповідь на запитання, яке нещодавно поставила однозначна "футуристка" феміністичної відміни Оксана Забужко: "...ну бо з якої рації йому, читачеві, гаяти свій час на те, що не містить досвіду виживання, отого, сливе метафізичного примусу "не напишу — то вмру", який тільки й породжує справді значні твори?..". Але й у випадку з представниками "відсторонення" (рос. "отрешения") існує своє "проте", яке найпростіше означити "лихом з розуму" і яке зводиться до проблеми культурної підготованості або, радше, непідготованості читацького середовища. Бо в той час (70—80-ті роки XX століття), коли ці нікомуненалежні стоїки й естети з нетерпінням чекали свіжого числа "павличківського" "Всесвіту" або терпляче заглиблювалися в тексти Павнда, того ж таки Тойнбі, Борхеса і Джойса, шліфуючи письмо на власних перекладах із Беккета, Еліота й багатьох-багатьох інших, цей сакраментальний читач, якому сьогодні забаглося, бачте, чи то жертвоприношень, чи то "бестселерів" ("І — слушно", — хвалить "публіку" Забужко), напомповувався усім, чим завгодно, тільки не "значними творами", одне лиш читання яких може виробити розуміння, якого бракує текстам "відсторонення", та імператив добору. Своєю чергою, розуміння розширить горизонт сподівань, а добір здиференціює їх. Коли це станеться (а саме по собі воно не "станеться" ніколи), українські письменники, не обов'язково носії "відсторонення", перестануть потерпати від хронічного "рецепційного голодування". Тим часом, сьогодні один із найпродуктивніших носіїв дискурсу "відсторонення" Микола Рябчук не випадково цитує колишнього дисидента, котрий також був "відстороненим", щоправда, силоміць: "...Поки що українська культура в Україні великою мірою функціонує як культура "діаспори" чи, краще сказати, "меншини", а її діячі досить часто почуваються в ситуації героїні сумної притчі, принагідно розказаної Є. Сверстюком: "Вони не хочуть грати королеву!" — заплакала артистка, яка добре грала цю ролю, але її партнери не змогли створити атмосфери, в якій її слова і жести мали б сенс".

Прихильники футуристичної постави представлені в антологіях Даниленка не найменше і не найгірше. Як і архаїзм, футуризм є спробою розірвати пута теперішнього за допомогою звертання інших часових періодів. Але вони заперечують спадок минулого, пориваючи з теперішнім і, спонукувані внутрішньою потребою руху вперед, шукають нових шляхів. Сюди можна зарахувати Олеся Ульяненка, Юрія Винничука, Василя Врублевського, Богдана Жолдака, самого Володимира Даниленка і Євгенію Кононенко, новели якої мають яскраво феміністичне забарвлення.

Решта авторів "Квітів у темній кімнаті" тяжіють до котроїсь із означених течій — або до футуризму, як Олександр Ірванець і Володимир Янчук, або до архаїзму, як Євген Пашковський, котрий у повній відповідності з поясненнями британського історика постійно перебуває перед дилемою: то він занурюється в минуле, залишаючи теперішнє, але тоді стіни його "седища" не витримують натиску життя, то намагається відродити минуле через теперішнє; але тоді скочується на грань вандалізму, тому що в теперішньому риси минулого спотворені до невпізнання. Ярослав Лижник, як і Володимир Мулик із суто "лаґерквістівською" притчею "Бог" та Валентин Тарнавський із "Деревом життя", що тематично й інтонаційно перегукується з "Бурдиком" Володимира Діброви, тяжіють, за всіма ознаками, до відповіді "відсторонення". Цілковито оригінальна постава, яка погано надається до рубрикацій, належить Василеві Портяку, дві новели котрого стали б окрасою хоч "традиціоналістської", хоч "трансаванґардної" (в Даниленкових термінах) антологій. Однак жодного з тридцяти трьох прозаїків не можна записати до носіїв преображення, жоден із них не має (можливо, ще не має) відповіді на історичний виклик. Є констатації цього виклику — і фіксації фраґментів перетворення, що все-таки здійснюється в незримих глибинах українського менталітету й колективного підсвідомого.

Зупинімося на цьому, принагідно зауваживши, що наші класифікації ґрунтувалися на ширшому знайомстві з текстами письменників, представлених у "Квітах..." однією-двома новелами (а тимчасом,

скажімо, "Королівські лови" та "Зліва, де серце" Андруховича дають мало підстав уважати його постмодерністом). Замість цієї майже довільно обраної концепції можна запропонувати ще з десяток нічим не гірших, чи й далеко кращих способів історико-філологічної мовної гри, в якій висвітлюватиметься ця тема, і жоден із тих евентуальних способів не буде "єдино правильним", доповнюючи одні аспекти, відкриваючи інші, а ще інші переосмислюючи. Враховуючи катастрофічний вплив економічної та соціальної кризи, спричиненої "всезмішанням", неймовірне звуження реальної колись і потенційної тепер читацької аудиторії (згадати хоча б тисячі колишніх передплатників "Всесвіту"), яка за сприятливіших умов і після неодноразово докладених зусиль може виявитися гідним партнером, оцінимо теперішній стан речей як період посту, коли, за катехизмом, треба гучних забав не справляти і злих книжок не читати (не писати). Вслід за кожним Великим постом надходить Великдень, — тобто те свято, коли література й мистецтво, культура загалом у всій багатоманітності її різновидів знову стають актуальними, коли знову можна й треба писати (читати!) вірші, новели та романи. Водночас піст є часом, коли припиняється існування за способом базікання та цікавості. ("Тут, поміж літературних тусовок, — захоплено описував Даниленко в ранній своїй статті київську "кулінарку" на Хрещатику, — киплять божевільно-геніальні наміри, тут за кавою і шклянкою горілки обговорюються останні літературні новини, тут перемиваються кістки зажирілим літературним генералам, і саме тут нова ґенерація в канібальному екстазі готується зірвати ікони своїх попередників". Іконоборство, за Тойнбі, — прикметна форма футуризму.) Піст є часом, коли література перестає виконувати невластиві функції (їх перебирають на себе відповідні суспільні інституції) і може нарешті сконцентруватися на самій собі, на власних поняттях і проблемах, а не на забезпеченні національної, скажімо, ідентифікації, обслуговуванні партійних, "народних" чи державних замовлень. Історичний виклик звернено безпосередньо до конкретних носіїв літератури, і на нього неможливо відповісти без попереднього історико-теоретичного осмислення.

3.

Зосереджена у феномені сміху здатність до комічної оцінки й переживання дійсності, нерозривно пов'язана з ігровою відкритістю людини до світу можливого, Іншого, фантастичного, є цілком функціональним засобом (як і самодостатньою реальністю) на те, щоб подолати фальшиву сомнамбулічну масову свідомість з усіма її незліченними міфами, табу й тотемами, "свідомість", яку десятиліттями плекала понура тоталітарна система з її принциповою і на позір монолітною монологічністю: одна партія, один і "єдиний" радянський народ (природно, з однією в недалекій перспективі мовою), одна — штивна і аґресивно-патетична інтонація як вираз панівного настрою тощо. Система мусила миритися з тимчасовими вадами: наприклад, неприваблив фактом, що крім найкращої та найперспективнішої мови, яку треба вивчити і вживати на щодень хоча б за те, що нею розмовляв Ленін, на тій чи тій території існує ще якась — забобон і пережиток минулого, від якого, попри безліч відповідних санкцій та просвітницьких заходів, "народ" чомусь не хоче відмовлятися. Одним із таких заходів проґресивного секуляризованого "монотеїзму" в боротьбі з реакційним "анімізмом" було створення штучно звуженої та малопридатної до повновартісного суспільного функціонування т. зв. "літературної" мови, почувши яку, вжахнувся б не один Котляревський і не один Шевченко помер би вдруге.

Відтак, мабуть, закономірним є "суржиковий", сленґовий і "нецензурний" за тогочасними критеріями мовний вибух у сміховій творчості чи не кожного автора, представленого в "Опудалі". "Народ" заговорив, однак не тією мовою, якою вона мала бути за нормативними директивами чиновників Інституту літератури та їхніх компетентних колег у погонах, а тією, якою ця мова вже була ось тут і тепер, недорікувата часом, часом надто вже дика й вульгарна, але жива "аніма" українців. Те, що всюдисущий і параноїдально "цнотливий" цензор-редактор негайно ж викреслював-витісняв туди, звідки "воно" мало нахабство й необачність піднятися — у глибини колективного підсвідомого або, в ліпшому (?) разі, на узбіччя соціальної "свідомості", до підземного чи там підвального середовища двірників і сторожів, хуліганів, богеми, пияцьких або інших "помаранчевих" та "фіолетових"

альтернатив — усе це юродиве, іронічне, пародійне та сатиричне втілилося в неоднорідному мовостильовому потоці пострадянських текстів, частина з яких друкується у другій авторській антології Володимира Даниленка. "Бурдик" Діброви — безсумнівний успіх "Опудала". Цей роман уже мав свою прихильну критику і, як кожний непересічний твір, не зводиться до однієї, в даному разі — сатиричної, за означенням упорядника, функції. Принципова новизна "Бурдика" як для творчості Діброви, так і для цілого комплексу творів (не лише літературних), що складають київський іронічний дискурс, — попри те, що тематично роман не набагато відрізняється від раніших Дібровиних "Пісень "Бітлз"" або "Пентамерона", чи вже згадуваного "Дерева життя" Тарнавського, — полягає, на наш погляд, у свідомому, "відстороненому" зображенні цього дискурсу (включно з об'єктивацією процесу писання роману та образу романіста). Кажучи інакше, у "Бурдику" ми зустрічаємо не лише різноманітні "мовні ігри" — соціолекти, сленґ, ідеолекти, пародійні віддзеркалення офіціозної мови тощо, але й іронію над іронією, своєрідне діалектичне "заперечення заперечення", або метаіронію; аналізуючи структуру й закони іронії-об'єкта, що руйнувала авторитарну мову соціалістичного суспільства, вона своєю чергою демонтує зужиті, більше недієві — бо неактуальні — форми сміху.

Широкий спектр способів реакції, опору або ж пристосування до системи, властивих молоді 70—80-х — "Задушеному Поколінню", — Володимир Діброва відтворює, вдаючися до гротеску в зображенні асоціальної поведінки у студентському гуртожитку, на вулиці, в магазині, до саркастичного опису спроб дисидентської діяльності (саме він чи не найбільше провокує тлумачити роман як сатиричний), пантеїстичного ескапізму на зразок Г.Д. Торо, врешті, "найрожевішої" мрії за будь-яку ціну втекти на Захід, котрий, як відомо, нам допоможе. Унаочнена інфантильність і фатальна відчуженість цього покоління та його неадекватної романтичної постави від історії та її реалій нагадує напрочуд актуальну в цьому контексті думку Вітольда Ґомбровіча, яку він висловив у ті роки, коли народилося Бурдикове покоління: "Бути конкретною людиною. Бути індивідуумом. Не прагнути змінити світ у всій його цілості — жити у світі, перероблюючи його лише настільки,

наскільки це лежить у засязі моєї природи. Реалізуватися відповідно до моїх потреб, потреб індивідуальних. Я не хочу сказати, ніби інша думка — колективна, абстрактна, — про Людство як таке, неістотна. Але треба відновити рівновагу. Найсучаснішим напрямком мислення буде той, котрий знову відкриє окрему людину".

Натомість клаптики незакінчених літературних творів, "страшна помста" непродуктивності й непридатності до будь-якого різновиду соціальної причетності та діяльності — від невдалих спроб написати книгу, намалювати картину — до мегаломаніакальних претензій дати етичне вчення "світові" та "Людству" приводять оповідача, друге Бурдикове "я", до маловтішного висновку: "Що ми (тобто я, Бурдик, ще дехто) були, якщо розібратися, невід'ємною часткою системи, проти якої баламутили. Що наша опозиція була лише маскуванням аласної немочі". Між іншим, голосні заяви Даниленка в передмові до "Вечері на дванадцять персон" ("представникам школи, чиї землі найболючіше вразила найбільша техногенна катастрофа кінця XX століття, належить сказати світові щось таке, що йому неприємно про себе чути"; "Представники школи вважають: якщо українські голови могли обганяти світ у розробці надточних технологій, то українські письменники це саме можуть робити в художній літературі, розвиваючи традиційні розгалуження власної, а не позиченої естетики"), дивують не так мішанкою у свідомості автора (бо ж не міфічний "світ" будував ЧАЕС на поліських землях, а ті-таки "голови", які його "наздоганяли й обганяли"), не так навіть блюзнірством цих спекуляцій на нашому горі (Даниленко навіть не усвідомлює, що колоти "світові" очі за трагедію, до якої він непричетний, або вважати, нібито після неї ми стали винятковими й нам "щось таке" належить, незбагненним чином пов'язуючи цю примарність винятковості з літературою, є аморальним) — дивують вони закоріненістю зужитої постави українського "кіхотизму", що її прискіпливо описав Діброва. Науковець або нехай і "ідеолог", який оперує давно непридатними міфосимволами "світ" (ніби він єдиний і однодумний), "душа" (настільки широка або неотесана, що вже "не має проблеми" з формальними аспектами самовираження, не кажучи про якийсь там формальний, психоаналітичний, соціологічний чи

структурний аналіз), — цей науковець у своєму блаженному невіданні залишається вічним Бурдиком "не в собі", "не в формі", "не в своєму часі", — а для цього часу компетентний опис, аналіз і діалог зі "світом" залишаються обов'язковими передумовами не лише "надточних космічних технологій", але й передмов до літературних антологій.

Повертаючись до резюме Бурдикового alter ego, зауважмо, що його невеселим діагнозом могло би закінчуватися якесь соціологічне дослідження; однак твір Діброви переростає власні констатації художністю, яка дає змогу пересвідчитися в самодостатності комічного й трагічного. Підтвердження цього виходу й відокремлення від "материнського" лона системи знаходимо у фінальному, приголомшливому "сні" роману — і, врешті-решт, у романі як такому, котрий є і енциклопедією варіантів сміхового сприйняття тоталітарного суспільства, і, поруч із "Перверзією" Андруховнча та згадуваним "Деревом життя" Тарнавського — однією з нечисленних наразі спроб "рахунку сумління" та підбиття перших підсумків зміни "кіхотизму" (властивого Бурдикові, Стасу Перфецькому або гітаристові Аліку) на "сервантизм".

Розтягнуті й через те місцями занудні "Дзеньки-бреньки" Володимира Даниленка можна майже без застережень зарахувати до жанру меніпової сатири, поодинокого жанру з тяглою традицією в українській літературі (досить згадати Кулішевого "Куліша у пеклі" або Шевченків "Сон"). Як відомо, цей "карнавальний" жанр допускає нечувану свободу вигадки, створюючи виняткові ситуації для провокування й випробування слова, ідеї, того, що загальновизнано вважається "правдою" або табу. Однією з істотних особливостей меніпеї є органічне поєднання фантастики з украй і грубим і "несмачним" підвальним натуралізмом, сцени скандалів, ексцентричної поведінки, цинічної відвертості (остання в зображенні Даниленка постає характерною українською "щирістю"). Меніпеї властиві контрасти й оксюморонні поєднання, найнепередбачуваніші мезальянси між героями (як мертвими, так і живими та ненародженними). Ще одна особливість меніпової сатири — актуальність і публіцистичність. Всього цього більше

ніж удосталь як у всіх трьох передмовах до антологій, так і в "Дзеньках-бреньках"; останні, до того ж, мають подвійну, гібридну формальну структуру: літературного сну архетипної української постаті — напівголодного й безпритульного літератора-початківця, чергового Радченка (з роману Валер'яна Підмогильного "Місто"). Літературний сон постає синхронізацією діахронічного розвитку української літератури у замкнутій "вічності" письменницького кафе "Еней" або ж різновидом "Щоденника письменника" (до речі, дуже давня і, як бачимо, добре збережена функція меніпеї), що прагне упритомнити й оцінити загальний дух та провідні тенденції біжучої сучасності, ґрунтуючись на невибагливій історіографічній концепції зміни літературних поколінь, автор зводить "і мертвих, і живих" українських письменників (від Нестора-літописця й Тараса Шевченка — до Цибулька, Андруховича і двох одразу (!) Оксан Забужок) за одним щедро накритим столом, моделює безліч кумедних діалогів із пародійним і сатиричним забарвленням та ситуацій карнавального типу (включно з обжиранням, зляганням і перетворенням присутніх на метеликів, помідори й горобців), завершуючи побиттям авторів їхніми власними персонажами та вкрай недотепною "суплікою до чительника".

Богдан Жолдак представлений в антології блоком коротких, бездоганно виконаних новел, написаних суто "жолдаківським" жарґоном, який пародіює кілька суржиків і діалектів одночасно (а в новелі "Шшє колє бульо красте грігх" — і норми правопису). Загалом це один із нечисленних українських авторів, що має "світле" око — найкарколомніші, найбезвихідніші ситуації завжди знаходять прийнятне етичне розв'язання, добро торжествує над злом і навіть найбільших негідників автор, досхочу відмастивши, врешті-решт відпускає з миром. Окрім того, в Жолдака немає — принаймні, в новелах з "Опудала" — перверсійного смакування "брудним" ситуаційним гумором, уже невиліковно, мабуть, притаманним Вннничукові та Врублевському. Його стихія — сміхова гра мови. Нема сумніву, український автор вільний описувати все, що заманеться йому, його Музі або, якщо він стежить за кон'юнктурою — його читачеві; Джойс не гребував описом процесу випорожнення Леопольда Блума і цей опис не перешкодив "Уліссові"

стати одним із найкращих, принаймні, для ХХ сторіччя, романів; але Джойс був модерністом, тобто тим, хто перший удасться до ефективного застосування прийому або винаходить цей прийом у разі його відсутності. Натомість фіксація на давно відомих процесах за відсутності щоразу іншого способу говорити про них відгонить епігонством та імпотенцією, роблячи художній твір не менш упізнаваним за дію фізіологічних законів (у "Розі Кнукельбаум" Юрія Винничука ми, відповідно, зустрічаємося з "законами" Джойса, Шульца, Шаґала, Кафки — і тих безіменних еврименів евристики, які записують стислі формули своїх відкриттів на стінах громадських кльозетів). Жолдак, навіть занурюючи в "Розповіді прораба" невдатного коханця по шию в нечистоти (сам по собі дуже старий топос) або примушуючи іншого героя стати паризьким "простітутом" ("Заручник імперіалізму"), завжди витримує дистанцію й міру, елеґантно виводячи персонажів сухими з найрізноманітніших виділень (переважно людських); натомість Винничук (у "Розі Кнукельбаум" — і якби ж тільки там!) або Іздрик ("Трактат про мудаків") із небагатьом збагненною чи там прийнятною насолодою водять читача від однієї нудотної стації до іншої, від уролагнії до копрофагії, гадаючи, що це дуже весело. Є твори, які спеціально експлуатують почуття огиди й несмаку, є теорії, які небезуспішно доводять відносність цих реакцій, їхню присутність в одних культурах (або часах) і відсутність в інших. Усе залежить від того, як зроблено цей несмак — зі смаком чи без нього, "по природі" чи всупереч їй, тобто за естетичними законами, яким властива універсальність і понадчасовість. Несмак у Винничука, Іздрика або Врублевського — природний, його створено за велінням серця, а не тексту, і тому він викликає огиду. Може, оця важкопояснювана причетність до універсальних законів смаку, властива Жолдакові, робить його новели такими відточеними і, попри найдивовижніші лінґвістичні трансформації, — літературними, в найкращому значенні цього слова: "Добрий смак — це тип сприйняття, коли всього силуваного уникають так природно, що така реакція незбагненна для тих, хто позбавлений смаку" (Ґадамер). Значно спрощуючи, можна пояснити відмінність між стилями й естетичними настановами Жолдака, Винничука, Врублевського й Іздрика як різницю між "здоровим" гумором

першого, "хворою" сатирою другого й третього, чи, нарешті, релятивістичною ("адже мудаки — практично всі"), в ґрунті речі нігілістичною іронією четвертого. За певних історичних обставин іронічні заклики винищувати ті чи інші види "мудаків" з тих чи інших "більш-менш визначених ареалів" починають сприйматися — і втілюватися — всерйоз, бо декому забракло того ж гумору, а для декого поняття "смаку" чи там "міри" видалося надто вже "нормативним", "авторитарним" і "відносним", відтак, совість оголошується химерою, а в Ґулаґ та Аушвіц приїздять перші поїзди з "мудаками". Після цього, як уже згадувалося, писання віршів, "трактатів" і меніпей, а також читання їх видається — і слушно, як сказала б Оксана Забужко, — справою не зовсім обов'язковою.

Серед численних новел Миколи Рябчука, які активно оберталися в космосі українського "самвидаву" наприкінці 70-х, "До Чаплі на уродини" була однією з найулюбленіших і найпопулярніших. Окремі її сентенції, на зразок А кір та буде? — Там буде море кіру і прірва бабасиків або Застрелься своїм болтом стали широко відомими афоризмами, чимось на кшталт дзенських коанів, а фінальна сцена, в якій Будда в льотчицькому шоломі та велетенських окулярах бесідує з Михасиком, класифікуючи його зрештою як того-таки сакраментального "мудака", неодноразово розігрувалася "в особах", що мало свідчити про "конгеніальність" аудиторії улюбленому авторові. П'яні герої зі львівської Левандівки перегукувалися зі своїми американськими побратимами у "Кварталі Тортілья-Флет" Стейнбека, іронічний Рябчуків гумор не виносив їм вердикту про знищення, дарма, що вони були пияками, безробітними, нечемами, "мудаками", — навпаки, автор симпатизував дивакам і невдахам, усім цим Бурдикам, "заручникам соціалізму", він підігрував їм попри смішні дивацтва, асоціальну (і навіть антирадянську подеколи) поведінку, в підтексті пропонуючи все ж визнати "правду", притаманну і цим юродивим, "буддистам", їхнім непрестижним соціальним ролям, а визнавши — виправдати й захистити. Перечитуючи цю новелу сьогодні, з радісним подивом відзначаєш, що вона анітрохи не втратила своєї актуальності й

чарівності, ані своєї, сказати б, "опірності" й альтернативності. Радше навпаки.

Іронічно-еротичний опис української дійсності робить у "Записках сільського єврея" В'ячеслав Шнайдер. Це заледь не сповідь — або майже освідчення в любові до України. Але ця любов позбавлена взаємності: "Аналізуючи мій конфліктний роман з Україною, я мушу сказати, що ніколи не вважав її матір'ю. Я був невдалим коханцем України (в цьому була, якщо хочете, певна трагічна велич)". Парадоксальним чином це трагікомічне зізнання "сільського єврея" звучить як свого роду резюме чи то коментар до переважної більшості всяких можливих пригод, сленґів, суржиків, мовних ігор і грайливих мов, зображених і розіграних в авторській антології Володимира Даниленка; найбільшою мірою це зізнання стосується, звичайно, "Бурдика" й покоління з придушеним сміхом, загнаним у підземелля колективного підсвідомого протестом, невитравленнм страхом перед КҐБ, армією, сусідами, жінкою, ядерною війною... Надто мало в "Опудалі" звичайного безтурботного сміху, сміху, який не відає проблем — і цим звільняє від них. Натомість тут так багато гримас, перекошених, часом заздрісних, часом загрозливих (внаслідок захисної реакції) посмішок і вищирів, тут повно того, що упорядник називає в передмові "тихенько хіхікати з Політбюро" (варіанти: з Леніна; з КҐБ; з "мудаків"...). Але, водночас, тут є твори, здатні приносити катарсичне очищення від беззаконь, у яких ми, за словами псалма, народилися, і цим книга заслуговує на прихильну увагу читачів.

4.

"Вечеря на дванадцять персон" не викликає такої прихильності, як дві попередні антології літературного проекту, передовсім завдяки мегаломаніакальним заявам автора передмови, які мало чим відрізняються від аналогічних заяв осоружної йому "євроцентричної школи". Звичайно, тут є майже взірцева щодо формального вирішення повість Валерія Шевчука "Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда" (чи не єдиний в антології твір, що має happy end), не найгірший роман Єгена

Пашковського "Безодня", мало не еротична новела Юрія Ґудзя, яка, до речі, надрукована і в іншій антології (див. "Кур'єр Кривбасу", ч.87–90, 1997), так само, як і "Свято гарбузової княгині" Володимира Даниленка (нема нічого поганого в присутності одних і тих самих авторів у різних антологіях, але коли починають дублюватися тексти, це значно гірше). Є артистично й невимушено побудовані "Ромашки" Володимира Янчука, одного з наймолодших і найцікавіших у "житомирській школі"; навіть Василь Врублевський постає тут вільним від своїх сексопатологічних хобі, доволі виразно розповідаючи цілком погану історію, а з довгих і плутаних, як завжди, пояснень В'ячеслава Медведя, де, за словами упорядника, "поєднується тягуча стилістика й етнопсихологічні медитації", стає все-таки зрозумілою фабула в ґусті Винничука: потворна жінка-буфетниця зґвалтувала в льосі невинного сільського парубійка з нахилами до французької мови ("роман" — уточнює прозаїк жанр 27-сторінкового тексту). Все це так чи сяк можна читати (або перечитувати, бо згадані твори вже друкувалися по часописах "Сучасність", "Українські проблеми", "Кур'єр Кривбасу"). Більшою вадою видасться те, що треба, мабуть, записати на карб упорядникові: не може такого бути, щоб у Житомирі всі поголовно писали про самі тільки смерть і божевілля; тоді це або невідомий науці феномен колективної інтелектуальної параної, або ж цю "школу" треба перейменувати на "школу смерті" (ліпше вже друге). "Тризна по-домашньому" Анатолія Шевчука, "Чому вона мовчить?" Євгена Концевича, "Холодний ноктюрн" Григорія Цимбалюка, "Безодня" Євгена Пашковського, де кілька смертей і ціла палата божевільних, "Фосфорична Мері" Геннадія Шкляра, моторошний реквієм Миколи Закусила "Грамотка скорблячих" за 33-ма померлими одразу й веселий дурдом Володимира Янчука наприкінці — бігме, це занадто як на один збірник. Ця "завала смертей" (Свідзинський) швидко починає набридати і знеохочувати до дальшого читання; одна з найкращих новел антології, Шклярова "Фосфорична Мері", вже не сприймається після десятка смертей у попередніх авторів; мимохіть народжується крамольна, мабуть, у Даниленкових очах думка, що клішовані "хепі енди" чужих культурних агресій, з якими сам на сам бореться житомирська "школа смерті", не такий уже й безглуздий винахід, як здавалося перше.

Сповнена агорафобією та дешевою чи то ізоляціоністською, чи то фундаменталістською патетикою Даниленкова передмова так само здасться суцільним непорозумінням, бодай з огляду на джерела фінансування каналу "1+1", у рамках чийого літературного проекту з'явилися друком усі три антології, або того ж таки радіо "Свобода", чиєю інформаційною підтримкою заручився упорядник. Зрозумілий (отже, не такий уже страшний) страх епігонства, за яке Даниленко гостро критикує Андруховича ("стерилізатор через естетичні кальки з чужих літературних зразків вихолощує національний дух"), страх перед втратою власної ідентичності, якщо вона вже, звичайно, сформована, не конче мусить повертати нас, наче (за Біблією) "пса на свою блювотину", до чергового переживання того, що вже давно стало осмисленим і неодноразово артикульованим досвідом: до антиєвропеїзму й антиамериканізму (можна продовжувати — антияпонізму, антикитаїзму, антисемітизму...), що від 20-х років був обов'язковим Санчо Пансою нарваної пролетарської "культури", а згодом — "культури" розвиненого соціалізму. Відомо, в чиїх обіймах опиняється Україна, варто їй відвернутися бодай від Польщі, не кажучи про решту "світу", й зовсім неважко уявити зворушливу та цілком реальну за певних історичних обставин картинку, коли академік Даниленко отримує георгіївського хреста з рук дорогого й улюбленого Генерального секретаря рідної ЛДПР Жиріновського, в той час, коли зеки Андрухович, Іздрик та Винничук ("озвірілий ідеолог галицького реґіоналізму", — буде зазначено в новій історії української літератури) мирно перекурюють на свіжоспиляному сибірському кедрі. Сьогодні прийнятнішим і раціональнішим є той варіант відкритого культурного етосу, коли Юрій Ґудзь перекладає Ролана Барта, Гарвардська бібліотека давнього українського письменства друкує переклади Сковороди сучасною українською мовою, що їх зробив Валерій Шевчук, а його ж таки "Місяцева зозулька..." або "П'ять хлібів і дві риби" Євгена Пашковського з'являються в чудово виданій американській антології "From Three Worlds" разом із текстами Андруховнча та Винничука.

Український традиціоналізм, на якому, згідно з Даниленком, ґрунтує свій опір "житомирська школа", також не є однозначним і самим із себе

зрозумілим явищем. Адже українська літературна традиція — це не лише Коцюбинський і Тесленко, а й латиномовні поезії Стефана Яворського або листи і вірші Сковороди (перше, що спадає на думку; хай би Валерій Шевчук якось на дозвіллі поінформував молодшого колеґу-земляка, нагадаємо — кандидата філологічних наук, про ці загальновідомі факти); а з іншого боку, це ще й поезія "неокласиків", вихованих як на античних зразках, так і на французькому та російському символізмі; задовго до передмови Даниленка була передмова Котляревського та його "Енеїди", нерозривно пов'язана з поемою римського класика, і цей зв'язок — теж літературна традиція українців, як і майже зовсім невідомий обшар літератури, створеної в різних українських діаспорах від "чужої" Бельгії до "чужих" Канади та Америки тощо. Традиція, яку слід плекати й передавати — не бездушний предмет на кшталт палички в естафеті; передавання та захист традиції не мають нічого спільного з агоном, змаганням, до якого в проголошених "обгонних" і "перегонних" амбіціях схильний Володимир Даниленко. Традицію не отримують готовою, її довго й наполегливо засвоюють, перш ніж вона стане своєю. Крім того, якраз літературну традицію неможливо обмежити географічними чи політичними кордонами. Це насіння квітів і жита, в якому зберігається буття і те, що його прирощує — пожива. Але це не тільки насіння — а й способи його зберігання, вирощування, обробітку, ті самі способи, що їх упорядник поблажливо називає "формальними аспектами" ("Якщо для галицької школи все ще актуальним залишається формальний аспект самовираження, то житомирська школа такої проблеми не має, бо душа менш за все залежить від форми кола чи квадрату (це проблема розуму)". В тому й полягає проблема, що душа без розуму залишається невиразною, ніякою, тоді як способи зберігання традиції живою потребують не безпідставно зверхнього заперечення, а періодичного переосмислення і його чітко артикульованого вираження. Без такого переосмислення або, скористаймося ще раз терміном Тойнбі, преображения і література, і її традиція гинуть, залишаючи довший чи коротший ряд знаків, яких уже ніхто не відчитає. Тим часом українські письменники в своїй переважній більшості жахаються, хрестяться й тікають, коли з ними заводять розмову про варіанти такого

переосмислення в Юрія Луцького, Григорія Грабовича, Соломії Павличко або вже неодноразово згадуваної Оксани Забужко, хоча й полюбляють у кав'ярняних "дзеньках-бреньках" вставити котресь із цих імен як свого роду розпізнавальний знак цехової приналежності; якраз оцим третьосортним походженням "з-під кулінарки" позначено "потойнбічні" передмови Даниленка, котрий як правдивий футурист руйнує лівою рукою те, що непогано збудував правою, псуючи вповні привабливий вигляд своїх антологій, наповнюючи їх шумовинням довколалітературних пліток, погано розчутих повідомлень про нові літературні течії, блідими враженнями від недочитаних або поспіхом прочитаних книжок, амбітністю, "геніальністю", виглядянням Нобеля ("Коли Пашковський одержить Нобеля" — називалася вже цитована тут Даниленкова стаття), створюючи характерний мас-культовий дискурс вічних марґіналів і дилетантів. Видавши "Квіти в темній кімнаті", "Опудала" й "Вечерю на дванадцять персон", упорядник зробив потрібну і своєчасну справу, зіпсувавши, однак, половину цієї справи своїми передмовами та примітками, які, балансуючи на грані між анекдотом і анахронічним агорафобійним маніфестом, хибують поверховістю та некомпетентністю.

…Що ж, пане Тойнбі, житомирська меншина також не має однієї відповіді, якої українське суспільство (бо якраз суспільство живих особистостей, а не аморфна і по-своєму мертва в нерозрізненності юрба є носієм часу історії та її викликів) потребує від своєї літератури замість блазнювання і жертвоприношень. Але в антології "Вечеря на дванадцять персон" житомирські прозаїки сказали своє, нехай цього разу й похмуре слово, долучивши його до того безупинного проказування запитань на історичні відповіді й відповідей на історичні запитання, яким є кожна жива (функціональна) література. Цього свого слова цілком достатньо без Нобелів і решти аналогічних невротичних потреб. Адже слово кажуть не для того, щоб отримати за це премію, а задля того, щоб тривала жива розмова традиції та сучасності, з'єднуючи минуле з майбутнім у теперішньому, нашому часі.