

## НА ПОГРАНИЧЬЕ РЕАЛЬНОСТЕЙ Случай Ярослава Мельника

© 2016 г. Ю. Я. Барабаш

Институт мировой литературы им. А. М. Горького  
Российской академии наук, Москва, Россия

*Дата поступления статьи: 09 июля 2016 г.*

**Аннотация:** Статья содержит анализ феномена украинского прозаика Ярослава Мельника, писательскую судьбу которого часто связывают с так называемой новой литературной эмиграцией. Я. Мельник на протяжении четверти века живет за пределами Украины, издает (иногда и пишет) свои книги на разных европейских языках, в разных странах Европы, при этом он сохраняет родной украинский как главный язык своего творчества. В статье анализируются написанные на украинском языке роман, повести, рассказы, притчи, которыми Я. Мельник после длительного перерыва вновь вошел в литературное пространство Украины. Эти сочинения, с присущими им экзистенциалистской проблематикой, поэтикой мифа, параболы и абсурда, созвучны европейскому модернизму (Ф. Кафка, А. Камю, Г. Гессе, Б. Шульц), в том числе модернистскому дискурсу в украинской литературе XX в. (Микола Хвильевой, Микола Кулиш, В. Петров-Домонтович, И. Костецкий), определяют особое место автора в современной украинской литературе. Рассматриваются как парадигмальные для творчества Я. Мельника антитоталитаристские и антиглобалистские мотивы, тема отчужденной, нивелированной личности, растворенной во «множестве», слепо подчиняющейся внешней силе, константные метафорические образы-концепты его прозы — «человек леса», «самость», «другая реальность». «близкое пространство — далекое пространство». Отвергая узко трактуемое следование национальной традиции, Я. Мельник настаивает, не без полемической односторонности, на приоритете общечеловеческого начала. В статье подчеркивается, что в творчестве Я. Мельника нет противоречия между национальным и общечеловеческим, но есть поиск их синтеза. Органическое включение общечеловеческого начала в национальную литературную стихию и национальной украинской составляющей в общечеловеческий контекст, предстают двумя сторонами единого процесса.

**Ключевые слова:** эмиграция, украинский язык, идентичность, реальность, притча, национальное, общечеловеческое, полилог.

**Информация об авторе:** Юрий Яковлевич Барабаш — доктор филологических наук, главный научный сотрудник; Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: barabash.yuri@gmail.com

## ON THE FRONTIER OF REALITIES The Case of Yaroslav Melnik

Yuri Y. Barabash

A. M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

*Received: July 09, 2016*

**Abstract:** The essay analyzes a specific case of Ukrainian writer Yaroslav Melnik whose literary career is often related to the so called new literary immigration. Melnik has lived for the last twenty five years outside of Ukraine, has published (and sometimes written) his books in different European languages and in different European countries and has yet preserved his mother tongue as the main language of his work. The essay discusses a novel, novellas, short stories, and parables written in Ukrainian with the help of which Melnik has reentered in Ukrainian literary space after a long lapse. These works characterized by existential problems, poetics of myth, parabola, and absurd, akin to European modernism (Kafka, Kamu, Hesse, and Shultz) and 20<sup>th</sup> Century Ukrainian literary modernism, determine a specific place of the author in modern Ukrainian literature. The essay scrutinizes such seminal themes for Melnik as anti-totalitarian and anti-global thrust, alienated person dispersed in the “multitude” and blindly submissive to external power and such constant metaphorical images-concepts of his fiction as “forest man,” “selfhood,” “other reality,” “close space — distant space.” Rejecting narrow interpretations of national tradition, Melnik insists, not without polemical bias, on the priority of universal human values. As the essay demonstrates, there is no contradiction between the national and the universal in Melnik’s work; instead, he seeks their synthesis. The organic inclusion of universal human values in the national literary element and vice versa the inclusion of national Ukrainian properties in the global, universal, all-human context, are seen as two sides of the same process.

**Keywords:** emigration, Ukrainian language, identity, national, universal, polylog.

**Information about the author:** Yuri Y. Barabash, DSc in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: barabash.yuri@gmail.com

Любить разные страны,  
быть погруженным в разные культуры...  
Не теряя украинских корней, украинской идентичности...  
*Я. Мельник*

Здесь в сущности сформулировано credo того течения в украинской литературе последних лет, которое иногда называют «новой литературной эмиграцией». Credo и мечта. Возможна ли, однако, их реализация?

Ярослав Мельник стремится дать положительный ответ на этот вопрос: практический — своей биографией и судьбой, теоретический — размышлениями о литературе в многочисленных интервью и, самое главное, своим творчеством.

### «Я человек леса»

Эта самохарактеристика — метафора «личной истории» Ярослава Мельника, его необычной, если не сказать, причудливой, писательской биографии.

Однажды Мельник вспомнил (именно в «контексте леса») и высоко оценил стихотворение украинского поэта Леонида Талалая «Глубокий сад» — о мальчике, который, зайдя в заросли малины, так и не вышел из них, «растаял во мгле», навеки остался в детстве, сохранив, хотя и ценою «глубокого одиночества», свою «самость». Мельник не случайно обращается к этому сюжету, очевидно, что в истории о мальчике он усматривает некую аналогию со своей судьбой. Активный и достаточно известный в Украине литературный критик 1980-х, Мельник в самом начале 1990-х внезапно, подобно талалаевскому мальчику, зашел в заросли жизненного «леса» и на долгие годы исчез с украинского литературного горизонта. Но, как мы теперь знаем, не из литературы. Через Литву, где он поселился, Мельник, уже как прозаик и эссеист, вышел в европейское литературное пространство. Изданные в Литве (и, замечу, написанные!) на литовском языке произведения Мельника не раз входили в этой стране в краткие списки «Книги года», были номинированы на Европейскую премию по литературе, они включены в школьные программы, по ним пишут сочинения на выпускных экзаменах. Во Франции издательство Robert Laffont публикует его роман «Les parias d'Eden» («Парии рая»), а в 2013 г. на литовском языке вышел «Парижский дневник» Мельника. На протяжении двух десятилетий в Европе увидело свет более десятка его книг — романы, сборники повестей, рассказов, философских эссе и миниатюр, произведения писателя издавались, кроме литовского, на английском, французском, немецком, итальянском, румынском, хорватском, русском<sup>1</sup> и других языках.

«На других», но... не на украинском, родном, хотя на этом языке он все годы продолжал писать, и писалось, по его признанию, легче всего и лучше всего, даром что мог пользоваться (и пользовался — как рабочими инструментами) также литовским, французским, русским. Однако лишь недавно этот то ли «литовский украинец», то ли «украинский литовец» вернулся своими украиноязычными произведениями домой: в Украине увидели свет сначала журнальные пу-

<sup>1</sup> Мельник Я. Книга судеб // Новый мир. 2000. № 6. С. 113–121.

бликации — повести «Рояльная комната» и «Звони мне, говори со мною», затем, под общим названием последней, сборник прозы, далее роман «Далекое пространство», получивший премию «Книга года ВВС-2013». Вернулся другим и вместе с тем самым собою, незнакомым знакомцем.

Диалектику своей нетривиальной (впрочем, и не уникальной для нашего времени) писательской судьбы, в которой есть долгие странствия и жизнь вне Украины, но нет эмиграции в традиционном смысле, Ярослав Мельник определяет лаконичной формулой: «Ты зашёл в лес и исчез. Для мира. А для себя ты явился» [4]. Здесь слышится отголосок талалаевского стихотворения, созвучного мироощущению Мельника тем, что это «сильная метафора *нашей* (курсив мой. — Ю.Б.) одинокости и встречи с самостью» [2, с. 223]. «Нашей» — т. е. его и Талалая, «нашей» — т. е. его и современного человека вообще, в конечном счете, каждого из нас.

### Самость превыше всего!

Размышляя о своем творчестве и своей писательской судьбе, о литературе в целом, Мельник акцентирует прежде всего понятие «самости». Последнее, в свою очередь, соотнесено у него с бинарной структурой выражено *оппозиционного*, как он считает, типа: «общечеловеческое — национальное», причем безусловное преимущество отдается первому из двух оппозитивов. По мнению Мельника, именно (и только!) в пределах общечеловеческого «самость» творца может быть реализована и гарантирована, более того, она приобретает самодостаточный характер, выступает в качестве категорического императива, не подчиняющегося каким-либо ограничениям и не знающего никаких взаимозависимостей. Такая трактовка «самости» для Мельника парадигматична, она составляет фундамент его *самоощущения и мировоззрения*.

Когда Мельник оговаривается (и делает это подчеркнуто): «Я не чувствую себя эмигрантом» [4], что он имеет в виду? Что не чувствует себя эмигрантом, потому что всегда и везде чувствует себя украинцем? Что, вопреки *смене* географических координат, сохраняет *неизменной* духовную связь со своей национальной почвой, которая и на чужбине остается основой и живительным источником его «самости»? Отнюдь. От самого понятия «национальная почва» Мельник категорически отрешивается: «Нет национальной почвы — есть национальные корни. А почва у человека общечеловеческая» [1]. На *эту* почву опирается, ею питается его «самость», для него нет «чужбины», он всюду чувствует себя дома: «В Нью-Йорке я вдруг почувствовал себя американцем» [4].

Именно с точки зрения глобальной «всемирности» Мельник решительно отгораживается от традиционных журналистских вопросов: чей он? с какой страной себя идентифицирует? какой он писатель — украинский, американский или литовский? Мельник эти вопросы не приемлет изначально, поскольку — он уверен — они направлены на то, чтобы пометить «ярлыком», «разложить по полкам» писателя, вообще человека, чтобы каждого привязать к тому или иному «возу», пусть это будет «национальная почва», либо страна, либо государство (между последними двумя он ставит знак равенства), и тем лишить его «самости». Поэтому не удивительно, что во встречах Мельника и ответах на них чувствуется раздражение: «Что значит идентифицировать себя со страной? Иметь паспорт данного государства? Извините, но мы не собственность государства. Я ничья собственность. Я единственный собственник самого себя (за исключением Творца, которому, Ему одному, я принадлежу» [4]. И в другом месте: «Этот глупый вопрос адресован разуму, привыкшему, чтобы все было “идентифицировано”» [1].

Ни в коей мере не игнорируя мнение автора относительно его собственного творчества, подумаем все же: а чей, или какой, он писатель? В чем он видит свою *идентичность*, которую, вспомним, не хочет утратить при всей своей «погруженности» в разные миры и культуры?

И первое, на что я в этой связи обращаю внимание, — украинский язык произведений Мельника. Как уже отмечалось, у него есть написанное на литовском языке, который он, как считают тамошние критики, в совершенстве освоил. Не берусь судить, дает ли это достаточно оснований, чтобы назвать его литовским писателем, но его украинский язык, на мой взгляд, подобного рода основания дает. Да, не будет неправ тот, кто скажет, что украинский язык Мельника несколько суховат, что он не отличается щедрым лексическим разнообразием, привлекательными для восприятия сочными красками, певучестью, тем неповторимым, терпким «ароматом», который особенно ценят его носители и знатоки, что в нем нет такой острой «приправы», как диалектные и другие отклонения от строгой нормативности. Словом, того, что укоренено в глубинных пластах живого языка, в его истории, традиции и чему в наибольшей степени угрожает длительное пребывание писателя в чужой языковой стихии. Да, царапают слух заимствованные, причем далеко не лучшие, языковые формы — «болезнь» почти каждого полиглота<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Таков, к примеру, часто встречающийся у Мельника оборот «як ніби» — калька с современного русского сленгового выражения-паразита «как бы», этого, по замечанию Евгения Евтушенко, признака «будничного полоумья».

И все же это подлинный, органичный украинский язык, первоэлемент национальной идентичности писателя.

### Две реальности — «эта» и «другая»

...Он стоял в своём доме, перед стеной, в знакомом-перезнакомом месте, и пытался привычно, не глядя, нащупать ручку двери, ведущей в так называемую рояльную комнату, в которой привык музицировать. К его удивлению, ручки на месте не было, больше того, не было и двери. Ни одного их следа на чистой поверхности стены. Еще больше поразила реакция жены, которая в ответ на осторожный вопрос относительно двери поглядела на него подозрительно — в своем ли он уме? Какая еще дверь?

Он — это протагонист и повествователь в повести Мельника «Рояльная комната», «Юрчик», как называет его жена. Конечно, Юрчик удивлен ситуацией, однако вместе с тем создается впечатление, что он будто ожидал чего-то подобного. Он признается, что верит в реальность «не на все сто», потому, стоя перед гладкой стеной, довольно спокойно размышляет — похоже, не впервые — о том, что вообще грань между реальностью и видимостью условна, так что «не то странно, что нет рояльной комнаты, а то, что она у меня была». Философского спокойствия, однако, хватает не надолго, на смену приходит растерянность, когда Юрчик заглядывает в свою живописную мастерскую. Здесь стоит рояль, кем-то (кем?) перемещенный из рояльной комнаты, и на нем, на привычном месте, бюст Бетховена. Это была реальность, правда, какая-то другая, не та, в которой еще недавно существовала рояльная комната. Пришла «еще бо́льшая досада». Но это было только начало.

Далее на Юрчика обрушивается целая лавина фантазмагорических реальностей, сменяющих одна другую с мощным нарастанием в направлении по нисходящей: некогда respectable дом интеллигентной и, судя по всему, состоятельной семьи превращается в грязную вонючую нору, в которой опустившиеся и спившиеся жена и родители Юрчика копошатся в одной куче с незнакомыми ему не то соседями, не то бомжами, а на его кровати спит какой-то Конкин... Прежние раздражение и досада меркнут перед отчаянием, охватившим его и вместе с тем придавшим сил и решительности. Переступив через громко храпящего Конкина, он выходит из дома и идет, идет куда глаза глядят по дороге, пока она в конце концов не приводит его... обратно, в изначальную реальность, к привычным биллиардной, мастерской, рояльной комнате. Он возвращается в *свою* реальность, где на рояле, как всегда, стоит бюст Бетховена, все как и было, лишь бюст композитора склеен на лбу, и эта склейка

отныне будет всегда напоминать Юрчику, что он вернулся к самому себе.

Если в «Рояльной комнате» взаимозамена реальностей происходит перед нашими (и Юрчика) глазами преимущественно в пространственном измерении, то в других произведениях Мельника это измерение сочетается с временным, вектор которого направлен к смерти.

Некий Петренко, попав в чужую для него пространственную реальность (туристическая поездка), вдруг оказывается и в ином временном измерении, где встречает своих давно умерших родителей и... самого себя, прежнего. После этой встречи Петренко нынешний возвращается к своей туристической группе, и тут, в замкнутом автобусном пространстве, истекает его земное время («Алюминиевая ложка»).

Смертью героя-повествователя завершается его многолетнее призрачное, бредовое существование, гипнотически привязанное к виртуальным пространству и времени какого-то бесконечно идущего кинофильма, к «параллельной реальности» чужой, но каким-то непостижимым образом близкой ему жизни экранных персонажей («Идёт вечно»).

Пожилую женщину неожиданно подхватывает поток «обратного» времени. Сначала, к удивлению детей и внуков и на зависть соседок, она превращается в привлекательную молодую женщину, чьи «арбузики»-ягодички притягивают взоры мужчин, затем узнает давно забытую радость утех с любовником, потом стремительно проходит стадии подросткового, детсадовского, ясельного возрастов и, наконец, исчезает с кроватки новорожденного ребенка, отныне «покачиваясь в уютном теплом мешке, в такт движениям существа, более могучего, чем она сама» («Конец»).

В изображаемой Мельником внешне обыденной жизни нет взрывных страстей, мистических ужасов, нарочитой и многозначительной таинственности. «Все мои герои, — говорит писатель, — живут ежедневной жизнью — но это не совсем обыкновенный быт»; это жизнь между повседневным, временным существованием и, в экзистенциалистской терминологии, существованием «конечным», существованием в бытийном измерении, когда «мы стоим перед вопросами вечными (рождение, смерть, надежда на воскресение)» [3]. Отсюда постоянное, осознанное или интуитивное, ощущение себя одновременно «здесь» и «там». По Мельнику, между двумя реальностями нет «не то что четкой границы — ее вообще нет» [1]; есть *пограничье* реальностей. Поэтому «человеку следует немного утратить веры в эту реальность и вообще в то, что это — единственно возможная реальность. Я предлагаю почувствовать “параллельную реальность”, которая рядом. <...> Выпадение из обычной реальности в другую <...> это

путь к свободе» [3]. Так обретают свободу и «самость» герои Мельника: в повести «Рояльная комната» — через преодоление абсурда *другой* реальности и возвращение в собственное реальное пространство; в рассказе «Конец» — через исчезновение во времени; в «Книжке бытия» и в романе «Идет вечно» — наипростейшим способом, через смерть.

### Голос из потустороннего мира

«Меня тошнит от конкретики, от дат и названий населенных пунктов, и я тут не могу ничего с собою поделывать» [1], — говорит Ярослав Мельник.

Действительно, ни дат, ни топосов мы у Мельника не найдем. Только означает ли это, что его произведения существуют в беспредметной, вневременной и безвоздушной пустоте? В повести «Рояльная комната» «первая», изначальная реальность действительно лишена четко обозначенных примет времени, зато здесь вполне достаточно разбросанных по тексту деталей интерьера, предметов домашней обстановки (рояль, бюст Бетховена, инкрустированный столик, отцовская скрипка, мелочи повседневного пользования в ванной комнате, на канцелярском столе, в живописной мастерской). В калейдоскопе последующих, виртуальных «реальностей» — нагромождение отвратительных признаков грязного, убогого, барачного существования (спальный диван родителей в гостиной, обеды на кухне, туалетная будка во дворе, какие-то мрачные, невымытые фигуры — так называемые «соседи»...). Всё существует параллельно, порою в фантазмагорическом переплетении: благополучная, удобная реальность respectable дома и «реальность» советской коммуналки, очень похожая на описание петербургской спальни из «Пещеры» Е. Замятина.

Абсурдно-концептивное сочетание несочетаемого выступает структуро(и семантически)образующим принципом и в другой повести Мельника — «Звони мне, говори со мною», давшей название сборнику его прозы. Без дат, без названий, без «газетной» конкретики, столь неприятной писателю, по отдельным деталям, штрихам, интонациям мы узнаем всем нам знакомые приметы вполне конкретного жизненного пространства позднесоветской, да и постсоветской, эпохи. Вот бесцветная и «счастливая» повседневность типичной, среднестатистической и среднеинтеллигентной супружеской пары: еженедельные гости с застольной «расслабухой», двухкомнатная квартирка и «дело жизни» — садовый домик, повышение по службе («немного», но все-таки)... Вот отец героя-повествователя — «Толик-инженер», любитель пива и хорошей



компании, электронщик высшего класса, чей редкий талант присвоила Система, похоронив в дебрях «закрытых» лабораторий и военных полигонов. А вот одно из таких гетто, поглотившее отцовскую жизнь, — средоточие военно-технического интеллекта, неприметная лаборатория в неприметном городке, ангар, разгороженный на отсеки с табличками на дверях, одинокая лавочка в жалком скверике...

Похоже, с «тошнотой» писатель несколько переборщил, на самом деле он вовсе не против конкретики как таковой, а против «глупой конкретики», бездумной и самоцельной, от которой он «задыхается». И в другой раз высказывается осторожнее, точнее: «Все мои герои живут повседневной жизнью — но это не совсем обычный быт. Там реальность двойится» [3].

На фоне *такой* конкретики, точнее, за нею и рядом с нею, еще точнее, в сплаве с нею, открывается другая, потусторонняя реальность, «тот свет», откуда доносится до сына таинственный телефонный отцовский голос, который на протяжении долгих лет никак не материализуется в отца реального, чтобы он мог навестить сына и его семью. Не может, потому что, как выясняется, отец уже давно умер, остался лишь его голос, невидимая соединительная нить между параллельными мирами.

Этот поворот сюжета предстает в двух разных, но взаимосвязанных и взаимодополняющих аспектах. Один — предельно конкретный, даже приземленный, без всякой мистики. Неожиданно сын узнает, что все последние годы он разговаривал по телефону не с живым отцом, а с созданной тем, уже смертельно больным, программой («гений электроники!»), которая, на основе алгоритма, синтезирующего типовые, повторяющиеся языковые элементы человеческого общения, дает возможность имитировать участие в телефонном разговоре одного из собеседников еще на протяжении продолжительного времени после его смерти.

Но это изобретение отца, пусть и выдающееся, пусть и гениальное, — еще не ключевая, не итоговая для романа метафора, лишь ее предпосылка, и Мельник не был бы Мельником (европейского периода своего развития), если бы здесь поставил точку. Метафора «всплывает» в самом финале, где сын, уже зная о неживой природе отцовского голоса, все-таки продолжает говорить с ним как с живым. Он чувствует, что отцу и на «том свете» необходимы их телефонные разговоры («Звони мне, говори со мною»), как необходимы они и ему самому, потому что «Вокруг снег» и «Мне так одиноко, папа»... Отцовский живой голос из потустороннего далека — это близкая мироощущению Мельника метафора двоимирия, реальности и ирреальности, неисчезновения исчезающего, неразрывности разделен-

ных, оторванных друг от друга поколений, людей, судеб, преодоления экзистенциального одиночества и утверждения единства, «родства». Только — и тут Мельник категоричен — родства не во всеобщем и всеохватном слиянии, не в утрате своего «я», растворении его во множестве, в толпе, в племени, а *родства разных*.

### Невидимое и неведомое

«Иной мир», предстающий в рассмотренных только что произведениях Мельника, при всей своей «инаковости», все же имеет признаки — в той или иной степени выразительные — жизненной конкретности, мира видимого, узнаваемого, какие-то предметные очертания, пусть и не вполне четкие, подчас мнимые. Вспомним Никодимову, успевшую до своего исчезновения в предродовом пространственно-временном измерении ощутить счастье омоложения, наслаждение любви, радости беззаботного детства («Конец»); или «шарашку» — ангар с его отсеками, в одном из которых рождалось чудо потустороннего отцовского голоса («Звони мне, говори со мною»); или до боли знакомые герою хату и сад, родные лица родителей, вкусный материнский борщ, алюминиевую ложку («Алюминиевая ложка»).

Рассказ «В пути» выделяется из общего ряда тем, что в нем мы «другой реальности» не видим, не потому, что ее нет, а потому, что она для нас не видима, точнее, почти не видима, ибо то, что мы *будто бы* видим (глазами повествователя) как обстоятельства жизненного «пути», вырисовывается зыбко, неочерченно, расплывчато, словно во сне. Действительно видимой, принадлежащей к «нашей» реальности предстает только фигура «я»-повествователя, некоего рядового городского жителя, «маленького (или, скорее, усредненного) человека», по всему судя, владельца какого-то мелкого бизнеса («собирался ехать к Гавриленко за товаром», «запланированы четыре важных встречи»), да и эта фигура, строго говоря, не столько видимая, реально существующая, сколько угадываемая.

К тому же само это мнимое существование в конце концов принадлежит не «ему», не герою-повествователю, а некоей невидимой и неведомой Силе, которая ненавязчиво, предельно вежливо, с полным набором всех возможных житейских потребностей и удобств (комфортный ночлег, вкусная еда, развлечения, при желании — женщина), но *неотвратимо* направляет его движение туда, куда считает нужным. Роль «я» сведена на нет, проблема «самости», индивидуального выбора исключена: перед каждым поворотом его ожидает либо записка с точной схемой маршрута, либо вежливый

и предупредительный, но безымянный и безликий проводник, обеспечивающий путешественнику отдых и вместе с тем указывающий ему направление дальнейшего движения. Конечная цель этого движения персонажу неизвестна, что поначалу его смущает, однако в дальнейшем сама мысль о такой цели исчезает из его сознания. «Меня кормят и укладывают спать. Затем мне поясняют, как двигаться дальше».

Вообще-то говоря, он может «сойти». Его никто не удерживает. «Я могу сойти с дистанции и вернуться в свою жизнь. Почему бы и нет?» Но он не сходит и не возвращается. «Что мне нужно?» А ничего ему не нужно, кроме того, что он уже имеет. «Идти дальше: это лучше, чем жить», ведь жизнь — это сплошные хлопоты, это необходимость о чем-то думать, что-то решать. Сейчас, когда он двигается, его «нельзя достать». Он все же надеется, что когда-нибудь дойдет до цели, очередной проводник приведет его «туда, где сидят *они...*». И он все поймет. А пока идет, идет...

Но кто такие эти «они»?

Аноним по телефону попросил героя «прийти туда и туда», «по такой-то улице до такого-то поворота». И всё. Без объяснений. Собственно, «объяснение» было одно: «Мы вас все просим». Не жесткий приказ диктатора или какой-то властной инстанции, не требование мафии с угрозой расправы, просто просьба «всех». То есть некоего сообщества, коллектива, массы, толпы. Вежливые, но категоричные «просьбы» такого порядка не подлежат обсуждению, тем более, сомнению, это императив, императив всеохватывающего подчинения, зомбирования, стандартизации намерений и действий, движения без цели, дороги в пустоту. Именно последняя и есть в рассказе та другая, невидимая и неведомая, реальность, которая тем не менее всегда рядом с нами.

Парадокс, однако, в том, что «я»-повествователь — это лишь малая часть огромного организма, и монструозный великан по имени «Все», т. е. масса, в свою очередь двигается по тому же, что и маленькое «я», пути без конца и цели, так же покорно и послушно. Оба в конечном счете направляемы одной безликой и неведомой Силой — то ли страхом, то ли инерцией слепого движения, или же каким-то всевластным, огромным «Я», воплощающим «другую реальность».

Такой «другой», только еще более ужасающей и одновременно трагикомической, предстает эта реальность в повести Мельника «Книга судеб». Даром что в отличие от «В пути» здесь все *ведомо*: не некая таинственная Сила действует тут, а вполне конкретный чудак-миллиардер, вложивший все свое состояние в сбор и публикацию восьмимиллионнотомной «книги судеб», где указана точная

дата смерти каждого человека на земле. Здесь все *видимо*: не что-то абстрактное, аморфное и заоблачное как ожидаемая цель движения, а широкая панорама охваченного паникой человеческого племени, преобразуемого смесью глобального страха и миллионов страхов индивидуальных, «шкурных» в испуганное, растерянное стадо, в деградировавшую, ослепленную ужасом толпу. Трагизм заключается в утрате привычного, удобного *незнания* и приходе на его место нежеланного, некомфортного *знания*. А трагикомизм выявляется в финале, когда самые страшные предвидения и ожидания перестают осуществляться, спасительное незнание возвращается, и все успокаиваются — так, словно отмена «книги судеб» отменяет и Смерть.

Повесть «Книга судеб» объединяет в своей жанровой природе характерные признаки притчи (как и рассказ «В пути») и антиутопии; последние содержат намек на скорое появление романа «Далькое пространство», о котором будет сказано ниже.

### Диалоги с Богом

...Выбор был, прямо сказать, не слишком широкий и еще менее привлекательный: перелом позвоночника, инсульт, цирроз печени или кровоточащая язва желудка. И это все без единого хотя бы чуть-чуть более гуманного варианта. Ранее, лет десять тому назад, такой вариант, относительно благоприятный, предлагался — выбор между хорошим и лучшим: выигрыш весьма значительной суммы, равной пятилетней зарплате, повышение на работе, утверждение архитектурного проекта в Брюсселе и рождение ребенка. Тогда выбор не причинил хлопот, он, естественно, был сделан в пользу ребенка, сына (хотя очень хотелось утверждения проекта); правда, родилась девочка, но все равно это было замечательно. А однажды традиционный для Мельника «я»-повествователь (рассказ «А.А.А.») оказался перед поистине неразрешимой проблемой: или перелом ноги у жены, или развод с нею, или пожар, или кончина престарелой тетушки... Вот это действительно было нравственное испытание!

«Я», конечно, понимает, что, хотя вся эта цепочка «пограничных ситуаций» — изобретение неутомимой и щедрой на выдумки Судьбы, за нею в конечном счете стоит не кто-нибудь, а сам Бог. А отношения с Богом у «я» не сказать, чтобы сложные, скорее наоборот, совсем простые, собственно, никакие. Бог был для него «лишь догадкой», может быть, и реальностью, но реальностью другой, нежели та, в которой жил он сам. «Это были как бы две разных реальности». То есть, в сущности, Бог был чем-то, или Кем-то, далеким, отстраненным.

Более того, Своими действиями по отношению к «я»-повествователю Он сеял в его душе если не прямое несогласие или протест, то непонимание, эти действия просто сбивали с толку.

Удивление, даже едва скрытое раздражение вызывало у «я» содержание писем с предложениями, прямолинейный и жестко альтернативный (или — или) характер выдвигаемых требований, которые, за исключением единственного случая, ставили человека перед необходимостью выбора между плохим и совсем плохим, т. е. перед выбором без выбора. При этом, самое главное, Бог, о чем догадывался «я», явно направлял свои усилия на то, чтобы активизировать его («мою») духовную работу. Это вызывало, пожалуй, наибольшее внутреннее сопротивление. Зачем ему эта морока? Вовсе не хотелось «духовного». Хотелось как раз бездуховного, легкого и приятного, хотелось беззаботной и бездумной жизни. Без усилий и напряжения, без всех этих никому не нужных «взлетов духа», за которые всякий раз приходится платить высокую цену. А зачем?

И ко всему прочему — почему Он для своего общения с человеком выбрал форму, которая годится скорее для общения между плательщиком налогов и управлением по их сбору, а не общения с «высшей силой»: эти передаваемые через обычную, так сказать, мирскую почту письма, написанные убогим канцелярским стилем, напечатанные на машинке, на отработанной ленте, еще и с исправлениями в тексте от руки синими чернилами; этот обратный адрес — Зелёная, 16, кв. 63, которого, разумеется, не существовало в городе; эта неизменная подпись «А.А.А.», криптоним, за которым не угадывался никто. «Зачем напоминать о себе (это я Богу?) таким странным образом? Если уж я выбран как особенный, что ли, экземпляр, то почему нельзя явить чудо? Голос какой-нибудь с небес, явление неземного существа в углу...».

Вот в чем дело — яви ему, Боже, чудо! Помоги поверить в Тебя! Ибо *своей* веры, *своей* «духовной жизни», *своих* сил для выбора у него нет. Найди, Боже, способ с помощью чуда и голоса с небес, не полагаясь на жалкий, сформированный *этой* жалкой реальностью духовный потенциал героя, «навязать» ему необходимость выбора, тем самым напомнив, что Тобою именно «так задуман человек: не только пирожки жевать, но еще и работать совестью-разумом, урчать духовным, а не только телесным желудком».

Ах, да-да, желудок... Поэтому пока что «я» из очередных четырех вариантов выбирает язву желудка. Тот, т. е. желудок, еще ни о чем не догадывается и спокойно, удовлетворенно бурчит. «Я поглаживаю его нежно и с грустью. Извини». С желудком он найдет общий язык. Впрочем, не теряет надежды как-нибудь по-хорошему договориться и с «А.А.А.» (Богом?). «Если мне пришлют письмо такого содержа-

ния: “1) Смерть; 2) Смерть; 3) Смерть” <...> это письмо я, радостно рассмеявшись, разорву в клочья».

И со всякими там заморочками относительно нравственного выбора и так называемой духовной жизни будет покончено навсегда. Верх возьмет «реальность желудка», а не — как там ее — реальность «А.А.А.». Или Божья?..

В рассказе «А.А.А.», как и в «Книге судеб» и «В пути», мы узнаем характерные черты жанра притчи: не изображение событий, а сообщение о них, отсутствие динамики, развития этих событий, конкретных примет времени и места. Это наталкивает на мысль о возможности сопоставления произведений Мельника с мировыми образцами притчевого жанра, в частности, с библейскими. Однако сразу бросается в глаза одно (сравнение под знаком философско-художественного критерия отставим как некорректное) отличие: в мельниковской притче нет прямого поучения, наставления, нет в ней также *истолкования* (в религиозном ключе) событий, человеческих отношений и поступков, что отличает классическую притчу — евангельскую. В притче Мельника превалирует не аллегория, а метафора, и ее, притчи, содержание (идея, цель) не формулируется в отдельном выводе, а скрыто в самой структуре, в художественной ткани и требует «раскодирования», интерпретации. Притча Мельника стоит ближе не к древней религиозной притчевой традиции, а к светской, литературно-философской, притче-параболе, распространенной в новейшей европейской литературе (Кафка, Камю, Сартр, Брехт, Гессе, Бруно Шульц<sup>3</sup>).

С другим, более ранним направлением в европейском интеллектуализме — «раскованной» беллетризацией и свободной интерпретацией евангельских событий и архетипов — коррелирует рассказ Мельника «Христос». На память приходит новелла Анатоля Франса «Прокуратор Иудеи», которая, замечу, срезонировала в рассказе Варлама Шаламова с тем же названием, в результате чего возникла, отмечает профессор Джорджтаунского университета Валерий Петроченков, «сложная парадигма Шаламов — Франс — христианство», которая «прочитывается как свободный комментарий к текстам Евангелий, как канонических, так и апокрифических»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> В ракурсе рассматриваемой темы исследовательский интерес представляют очевидные типологические параллели между времяпространственными параболами у Мельника («Книга бытия», «Рояльная комната» и др.) и у «галицкого Кафки» — Бруно Шульца («Коричные лавки», «Санаторий под клеписдрой»).

<sup>4</sup> URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/3sh/ala/mov/12.htm> (дата обращения: 15.04.2016). В духовной «связке» Франс–Шаламов В. Петроченков видит также одно из подтверждений выдвинутой П. Флоренским концепции *пневмосферы* — той области биосферы (pendant к учению В. Вернадского), в которой сохраняется интеллектуальная энергия как неуничтожимый и автономный феномен.

Рассказу «Христос» Мельник придает принципиальное значение с точки зрения своего понимания темы «поиска Бога» и ее места в литературе, в частности, в собственном творчестве. Это понимание далеко от канонического и отчетливо противоречит догматическим трактовкам проблемы. В одном из интервью он высказал удивление по поводу неприятия этого рассказа некоторыми украинскими критиками, которые, как он иронически замечает, твердо знают, «что Христос стопроцентно был таким, а не таким, что не могло быть иных вариантов», и, значит, отказывают литературе в праве на духовный поиск. «Факт чуда, — говорит писатель, — не является доказательством божественности Христа — это слишком примитивно, такая вера (верю, ибо увидел чудо). Такая вера ненадежна, она не настоящая. Ты верь без чуда — ведь тот разбойник на соседнем кресте именно так повел... Вот что я хотел сказать своим рассказом» [1].

Настаивая на том, что настоящая *вера* относится к сфере интимной, в значительной мере стихийной духовности человека, Мельник отличает ее от *религии* как учения и как институциональной системы («Есть вера, а есть церковь»). В этой — явно не канонической — трактовке слышно эхо шевченковской традиции свободного размышления на «тему Бога», «диалога» с Ним, недопустимого с точки зрения религиозной догматики сомнения, колебания, а то и несогласия. Характерно в этом отношении эссе Мельника «Конец света», где мотив поколебленной веры в абсолютную правоту и всеильность Бога сочетается с высоким пафосом жажды божественного откровения, надеждой на Его явление («Господи, явись!»).

### Несостоявшийся полет к Морю

Ключевая идея Мельника, как мы помним, — признание, что, наряду с реальностью «этой», привычной, профанной, существует «другая», параллельная, ирреальная, и главный интерес писателя направлен на зыбкое пограничье между ними, а подчас и непосредственно на реальность параллельную.

В романе Мельника «Далекое пространство» разделенность двух реальностей акцентирована самой природой жанра, который автор характеризует как «философскую *фантастику*» (курсив мой. — Ю.Б.). О том, что это не исчерпывающая, хотя в целом корректная, характеристика, свидетельствует согласие автора с издательским определением жанра романа как триллера. Рецензентами предлагался целый ряд жанровых определений: наряду с фантастикой и триллером, еще антиутопия, фэнтези, психологический (философский, аллегорический, метафизический, мистико-фантастический) роман, роман-метафора, роман — «основа для блокбастера», вплоть до «ро-

ман вне жанра». Интересно, что роман дает основания практически для каждой из этих характеристик, поэтому, на мой взгляд, обобщающим и наиболее адекватным могло бы быть определение его как произведения *полижанрового*.

Различные компоненты текста — главы, нарративные пласты, сюжетные линии и повороты, образы персонажей — несут на себе признаки какого-либо из названных выше жанров, «представляют» его, причем признаки каждого компонента тесно связаны с его семантической функцией. Например, антиутопическая и социофилософская составляющие, так же как квазидокументальные вставки вроде отрывка из «Учебника по геософии...» или статьи из журнала «В свете слепых», высвечивают антитоталитаристскую, отчасти антиглобалистскую направленность произведения Мельника, а фрагменты дневниковых записей протагониста и дигрессии «Из сборника стихов Чика Дилка» маркируют лирическую, личностную струю романного повествования.

Центральный структурно-семантический элемент текста — бинарная оппозиция «близкое пространство — далекое пространство», составляющие которой обозначают две разные «реальности» внутри «романной реальности» и находятся между собой в коррелятивной связи, базирующейся на диалектике отношений противостояния и взаимозависимости. Каждый из оппозитивов представляет собою метафорический образ-концепт, аккумулирующий отличительные черты и сущность одного из двух сегментов смыслового поля романа, а оба вместе — его ключевую концепцию. «Близкое пространство» — это некая условная «реальность» (мегаполис, Система, Государственное Объединение), населенная слепыми от рождения людьми, у которых отсутствует генетическая память или хотя бы абстрактное представление о другом (и совершенно *ином*) пространстве, кроме ближайшего окружения. При этом — один из важнейших моментов авторской концепции — слепые не тяготятся ни своей слепотой, ни жалким прозябанием, они вполне довольны, даже счастливы тем, что Государственное Объединение обеспечивает им сытное, по-своему комфортное существование — «горизонтальную жизнь», по выражению метра официальной мегаполисной «философии» профессора Мокра. Они не просто слепы, они духовно *ослеплены*, это масса зомбированных существ, а не сообщество людей.

Ориентация и передвижение этих существ в «близком пространстве» регулируется средствами электронной сигнализации, а осуществляется это регулирование, собственно, тотальный контроль за всеми и каждым, небольшой группой *зрячих* людей. Текст романа не содержит сведений об условиях и факторах сохранения этими людьми зрения, тайной остается и то, каким образом и благодаря чему



они обрели власть над незрячим большинством; впрочем, для фантастики такие подробности необязательны, это данность. Главное, что зрячесть дает мегаполисной элите все необходимые рычаги для укрепления этой власти и защиты своих жизненных привилегий и прерогатив. Привилегий? Да, того материального достатка, тех well-being, удобств и комфорта («и дома, и ванна, и слава, и власть»), которые им дает отгороженный от «муравейника» слепых «чудищ» заповедный Тихий Уголок.

«Далекое пространство», в отличие от «близкого», очерченного с достаточной для фантастического жанра полнотой и детализацией, присутствует в романе скорее как влекущая к себе мечта, нежели как реальность. Во всяком случае, это не то «пространство», которое принадлежит зрячим власть имущим. В этом убеждается протагонист романа Габр. Ему, одному из слепых, неожиданно и Бог знает по чьей воле дается зрение и вместе с ним неодолимое стремление к «далекому пространству». Каким-то чудом оказавшись после лечения от «галлюцинаций» в элитном Тихом Уголке, в среде зрячих, и внешне интегрировавшись в эту среду, Габр «прозревает» еще раз, теперь духовно, он понимает, что попал не в «далекое пространство», о котором мечтал и к которому стремился, а всего лишь в удобную для существования (в сущности, «близкую») другую реальность... На смену метафоре Моря, воплощавшей для Габра мечту об ирреальном «далеком пространстве», приходит метафора «большой птицы — неуклюжей птицы с длинными крыльями, которая тяжело поднимается навстречу заходу солнца, хочет взлететь, подскакивает»... И — не взлетает.

### Знакомый незнакомец

Таким Мельник вернулся. Точнее, такими сочинениями.

В свое время литературный критик Ярослав Мельник сопровождал свои публикации пометкой «пос. Смыга», в чем прочитывалось нарочитое, не без задиристости, акцентирование принадлежности к локальному, волинско-«лесному» пространству. Сегодня прозаик и философ Ярослав Мельник, выйдя из «леса», вписался в европейский литературный контекст.

И здесь возникает щекотливая проблема.

Домой писатель принес произведения, в которых мы не найдем никаких существенно выразительных примет родного края. Ни украинского ландшафта — природного, сельского, урбанистического. Ни специфических для национальной жизни — сегодняшней, вчерашней, давней — сюжетов, ситуаций, конфликтов, больших вопросов. Ни характерных особенностей национальной повседневности, быто-

вых традиций, человеческих привычек, стиля общения, «говорящих» мелочей. Разве что промелькнут фамилии Петренко, Федоренко, Бондаренко, Гавриленко, имена Микола, Галя, Вирця, Оленка, или старосветская украинская хата в саду вишневом (шевченковская реминисценция) на минуту всплывет то ли в воображении персонажа, то ли в ирреальном пространстве и быстро в том же пространстве растворится... Конкретной, зримой Украины у Мельника нет. Общечеловеческое, слишком общечеловеческое...

Слишком — значит, плохо?

Я не торопился бы не только с ответом, но и с самой постановкой вопроса.

Спросим себя: а есть ли, скажем, реальная Чехия у Кафки?

Мне могут напомнить, что Кафка — немецкоязычный писатель, и это делает изначально некорректным вопрос о национальном чешском начале в его творчестве, в отличие от украинского начала у Мельника.

Думаю, это жестковатый подход, проблема не столь однозначна, но пусть так. Тогда вот другие примеры: найдем ли Испанию в «ультраистской» (испаноязычной) поэзии раннего Борхеса, или швейцарскую Женеву — во франкоязычной, или родную Аргентину в значительной части его интеллектуально-«фантазийной» прозы? Италию — в «кафкианских» романах и притчах Буццати? Швецию — в экзистенциалистском кинематографе Бергмана? Советскую реальность — в «Сталкере» Андрея Тарковского? Привожу имена лишь тех художников, чье творчество, по признанию Мельника, «нравится» ему либо «повлияло» на него<sup>5</sup>. С этим экзистенциалистским, метафизическим направлением в мировом искусстве созвучно творчество нового, прежде нам незнакомого Ярослава Мельника, и этим определяется его «самость», особое его место в современной украинской литературе. Отделяет ли это писателя от национальной традиции? Думаю, что нет, скорее *выделяет* из общего течения, расширяет рамки традиции, развивает и обогащает ее. При таком подходе критерием «украинскости» творчества Мельника выступает не степень насыщенности текстов внешними, привычными признаками традиционности, а, наряду с украинским языком, именно факт органического

---

<sup>5</sup> В этом же ряду Мельник называет и Достоевского: «Он пишет о конкретном городе — Петербурге, но прежде [всего] ему интересна обнаженная сущность человека. Там география — только антураж. Почему Достоевский так популярен в мире? Ведь он не пишет о проблемах царской России. Он пишет о состояниях сознания, об общечеловеческом, оперирует архетипами» (См.: Киевская правда. 2012. 11 июня). Ссылается Мельник в этой связи и на «украинский образец — Довженко» («Его “Земля” — религия», см.: [3]), хотя, на мой взгляд, тут совсем другой случай, Довженко — это *именно* Украина, причем настоящая, реальная, узнаваемая, пусть и предстающая в романтическом ключе.

включения общечеловеческого начала в национальную литературную стихию и тем самым национальной украинской составляющей в европейский контекст, взаимосвязанность и взаимозависимость этих векторов. Нет противоречия между двумя началами, национальным и европейским, нет проблемы выбора между ними, есть поиск их *синтеза* в творчестве.

Всесторонний анализ и осмысление творчества Мельника украинской критикой еще впереди. В текущей рецензионной практике пока что есть лишь некоторое число (кажется, более скромное, нежели в литовской критике и даже во французской) оперативных откликов, преимущественно в сетевых изданиях. Тем более показательно, что в большинстве из них (особенно это касается откликов на «Дальнее пространство») варьируется мысль о «неожиданности» творчества Мельника для современной украинской литературы, его инновационное, инспирирующее значение.

Итак, от «пос. Смыги» — к «миру», от локального «своего» — к синтезу «своего» и «чужого»... Обязан ли Ярослав Мельник этим впечатляющим творческим «прыжком» своей эмиграции?

Что ж, может быть, и так, во всяком случае частично, а то и в значительной степени, ибо «охота к перемене мест», дух странствий (в украинской традиции — «мандров») — это всегда дух беспокойства, поиска, обновления. А может быть, и *не* так, тем более что эти странствия в сущности не были эмиграцией, лишь пребыванием вне дома, временным и мнимым исчезновением в «лесу», исчезновением, которое обернулось для писателя открытием мира и одновременно открытием себя для мира, в конечном счете и открытием себя самого.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 BBC Україна. URL: [http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121126\\_book\\_2012\\_interview\\_melnyk\\_dt.shtml](http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121126_book_2012_interview_melnyk_dt.shtml) (дата обращения: 15.04.2016).

2 Мельник Я. Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, роман. Київ: Темпора, 2012. 224 с.

3 Мельник Я. У ситуації абсурду жага свободи є вибуховою // День. 3 серпня 2012 р.

4 Читомо — культурно-видавничий проект. URL: <http://www.chytomo.com/interview/yaroslav-melnik-ti-zajshov-u-lis-i-znik-dlya-svitu-a-dlya-sebe-ti-zyavivsvya> (дата обращения: 15.04.2016).

#### REFERENCES

1 BBC *Ukrainian* [BBC Ukraine]. Available at: [http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121126\\_book\\_2012\\_interview\\_melnyk\\_dt.shtml](http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/11/121126_book_2012_interview_melnyk_dt.shtml) (Accessed 15 April 2016).

2 Mel'nyk Ya. *Telefonuj meni, govory zi mnoju. Opovidannja, povisti, roman* [Call me, talk to me. Stories, novellas, a novel]. Kyi'v, Tempora Publ., 2012. 224 s.

3 Mel'nyk Ja. U situacii' absurdu zhaga svobody je vybuhovuju [In absurd situation, the desire for freedom is explosive]. *Den'* [Day]. 3 serpnja 2012 r.

4 *Chytomo* — *kul'turno-vydavnyčyj projekt* [Chytomo — a cultural and publishing projec]. Available at: <http://www.chytomo.com/interview/yaroslav-melnik-ti-zajshov-ulis-i-znik-dlya-svitu-a-dlya-sebe-ti-zyavivsya> (Accessed 15 April 2016).