Studia Ucrainica Varsoviensia 9
ISSN 2299-7237, e-ISSN 245-157X
Creative Commons Uznanie Autorstwa (CC-BY) 3.0 Polska
http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/
DOI: https://doi.org/10.31338/2299-7237suv.9.13
LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

Фелікс ШТЕЙНБУК
Unìversitet Komens′kogo u Bratislavì
e-mail: feliks.shteinbuk@uniba.sk
ORCID 0000-0002-4852-815X

Сюжетно-композиційна (не-)конвенційність творчості Олеся Ульяненка

The plot-composition (non)-conventiontionality of Oles Ulianenko's literary works

The article examines the features of the plot-composition structure of every finished novel by the modern Ukrainian writer Oles Ulianenko, including *Stalinka* and *Perly i svyni* (The pearls and the pigs), having researched how standard elements, such as exposition, conflict, rising action, climax and resolution, are realized conventionally and non-conventionally in these literary works. The research results are as follows: the linear and sequential variant of the plot-composition structure of Oles Ulianenko's novels is broken not because of the dynamics determined by the outer factors but due to the atypical plots. Besides, these structures are characterized by the socially oriented author's discourse. However, the social array of the novels is united with the corporal background of the social and personal existence of the characters in the works under analysis, and with intentions to comprehend ontological senses which are formed on the border of the controversial phenomena, social and corporal existence in particular.

Keywords: Oles Ulianenko, plot-composition structure, exposition, conflict, rising action, climax, resolution.

У статті запропоновано розгляд особливостей сюжетно-композиційної структури усіх завершених романів сучасного українського письменника Олеся Ульяненка, починаючи зі *Сталінки* і закінчуючи *Перлами і свинями*, з огляду як на конвенційну, так і неконвенційну реалізацію у цих творах таких стандартних елементів, як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка. Відповідно до результатів розвідки лінійний та послідовний варіант сюжетно-композиційної структури у романах Олеся Ульяненка часто порушується не за рахунок зовнішньо детермінованої динаміки, а насамперед завдяки незвичній фабулі. До того ж ці структури характеризуються соціологічною ангажованістю авторського дискурсу. Проте соціологічний вимір романів поєднано із тілесним підґрунтям суспільної і особистої екзистенції дійових осіб аналізованих

творів, а також намаганням сягнути онтологічні сенси, що формуються на межі суперечливих феноменів суспільного і тілесного буття.

Ключові слова: Олесь Ульяненко, сюжетно-композиційна структура, експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка.

Незвичність та контроверсійність творчості сучасного українського письменника Олеся Ульяненка, який більш ніж завчасно пішов у засвіти 17 серпня 2010 року, передусім давалася взнаки у тематичній драстичності його текстів. Втім талант митця позначився і на багатьох інших аспектах його художньої спадщини.

Мета статті вбачається у необхідності проаналізувати особливості сюжетно-композиційної організації творів Олеся Ульяненка з огляду на неконвенційний та оригінальний характер цих звичайних, але водночас надважливих поетикальних елементів.

З огляду на мету варто пристати до ідеї Ю. Лотмана, що в „основі побудови тексту лежить семантична структура та дія, яка завжди становить спробу подолання цієї структури"[1], так і суміжні з ними ідеї Н. Тамарченка, який писав про те, що „в основу епічного сюжету покладено ситуацію, яка репрезентує нестійку рівновагу світових сил", а „дія в цілому становить тимчасове порушення і неминуче відновлення цієї рівноваги"[2].

Продуктивним у пропонованому контексті виглядає і сформульований Н. Тамарченком закон епічної ретардації, за яким (законом) йдеться про „результат рівноправності двох не співпадаючих факторів сюжетного розвитку"[3].

Придатною для досягнення мети видаються й ідеї Т. Бовсунівської, на думку якої „особливістю епічного світу є те, що він відображає життя без початку і кінця, тобто дублювання якоїсь провідної події сюжету за таких умов є природним розгортанням художності"[4].

Сюжетно-композиційна організація творів того чи того митця як залежить від жанрово-стилістичних особливостей його творчості, так і визначає ці особливості.

Ця діалектична взаємодія зумовлюється не тільки, та й не стільки формальною стороною, скільки надзвичайно глибоким, онтологічним пов'язанням.

---

[1] Û. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta* [v:] Û. Lotman, *Ob iskusstve*, Sankt-Peterburg 1998, s. 229.

[2] N. Tamarčenko, *Teoriâ literaturnyh rodov i žanrov. Èpika*, Tver′ 2001, s. 35.

[3] *Ibidem*, s. 37.

[4] T. Bovsunìvs′ka, *Teorìâ lìteraturnih žanrìv: Žanrova paradigma sučasnogo zarubìžnogo romanu*, Kiïv 2009, s. 368; про художність сюжету та композиції див. також O. Annenkova, *Francuz'ka lìteratura XIX stolìttâ: vìd Stendalâ do Mopassana,* Kiïv 2008, s. 67; S. Krivoručko, *Lìteratura kraïn zahìdnoï Êvropi mežì XX–XXI* stolìttâ: pìdručnik, Kiïv 2016, s. 124; E. Ûfereva, *Dinamika periferijnyh žanrov v russkoj poèzii vtoroj poloviny XIX veka*, Kiev 2014, s. 309.

За традиційними хрестоматійно-поверховими уявленнями „композиція – це план твору, співвідношення його частин, взаємозв'язок образів, картин, епізодів", а сюжет – це „розвиток дії"[5], і піддавати сумнівам чи, тим більше, заперечувати подібні дефініції немає жодних підстав.

Проте наведеними визначеннями зміст сюжету і композиції обмежити складно, бо окреслений характер цих теоретичних конструктів у рамках літератури, особливо сучасної, виглядає як анахронізм. Адже сюжет та композиція зазвичай мисляться як спосіб, за яким у певній послідовності розповідається конкретна історія, що з неї можна виокремити експозицію, зав'язку, власне розвиток дії, кульмінацію і розв'язку[6].

Але інколи оприлюднена історія не надається на подібну диференціацію і становить, наприклад, суцільну кульмінацію, на яку об'єктивно перетворюються і зав'язка, і розвиток дії, і розв'язка, і навіть експозиція. Подекуди з розв'язки не тільки починається твір, а й весь сюжет в цілому тримається на перманентній розв'язці, незалежно від того гине чи ні „передовсім носій авторської точки зору"[7]. А на яку інтерпретацію у відповідному, тобто сюжетно-композиційному, плані може надаватися роман, який складається із трьох цілком автономних частин, що мають, як мінімум, окремі розв'язки, причому в одній з цих частин розв'язок навіть не одна, а цілих дві?

Зокрема,

- у романі *Сталінка* наявні дві сюжетні лінії, пов'язані з образами Лорда-Йони та Горіка Піскарьова. Ці лінії декілька разів перетинаються і у якийсь момент нібито зливаються. Але через те, що у цій взаємодії порушено не тільки хронологічні межі, а й взагалі будь-яку логіку, говорити про подієвий зміст сюжету аналізованого роману немає жодних підстав[8]. І це при тому, що сюжетні колізії вщерть сповнені динамічними та бурхливими подіями, які вмотивовуються як приналежністю Горіка-Клика до кримінальної спільноти, так і авантюрними втечами Лорда-Йони спочатку із божевільні, а згодом і з полону сучасних рабовласників. Тож через повсякчасне композиційне порушення лінійного розгортання описуваних пригод подієвість сюжету нівелюється, втрачає на гостроті, відсувається на другий план і перетворюється на тло, на якому на перший план висуваються зовсім інші сенси. Ці сенси постають, крім усього іншого, ще і на тілесно зумовленому ґрунті, рівень їхньої переконливості значно підвищується, внаслідок чого вони, ці сенси, набувають онтологічного виміру. Так, описувані тілесні жахи, пов'язані, наприклад, із тваринно-рослинним животінням Сьо-Сьо, „старшого братика"

[5] N. Ferenc, *Osnovi lìteraturoznavstva*, Kiïv 2011, https://westudents.com.ua/knigi/256-osnovi-lteraturoznavstva-ferents-ns.html, [27.05.2020].

[6] M. Giršman, *Literaturnoe proizvedenie: Teoriâ hudožestvennoj celostnosti*, Moskva 2007, s. 67.

[7] B. Uspenskij, *Semiotika iskusstva*, Moskva 1995, s. 185.

[8] T. Grebenûk, *Podìâ v hudožnìj sistemì sučasnoï ukraïns'koï prozi: morfologìâ,semìotika, recepcìâ*, Zaporìžžâ 2010, s. 183–184.

Горіка, що „однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні”[9], із хворим на сифіліс „колишн[ім] зек[ом], рецидивіст[ом] Нікандрич[ем]”, про якого „поговір снував між людьми, що старий блатяга […] не одного хлопця звів”[10], або із садистом Халямом, що із насолодою відтинав бензопилою голови бідолахам, які потрапили до них із Нурімом у рабство, дозволяють (усі ці страхіття) Горіку дійти іронічного, але від цього не менш значущого висновку, за яким якщо „ми всі діти Божі…”, то „це, ха-ха-ха, карикатура на Христа…”[11];

- роман *Вогненне око* побудований у схожий сюжетно-композиційний спосіб з огляду на те, що цей твір складається з двох сюжетних ліній, які присвячено відповідно двом друзям дитинства – Віталію та Родику, і які (і лінії, і персонажі) у певний момент пересікаються. Також виразним чином репрезентовано в аналізованому романі й тілесну проблематику. Але ця книга суттєво відрізняється від попередньої тому, що починається вона з розв’язки, у якій задається тілесно-онтологічний вимір через своєрідний гімн на честь гвардії диктатора – так званих „різунів”. Колишній правдошукач навіть „милувався” ними, адже „він добирав їх упродовж довгих років, селекціонуючи, зводячи чоловіків і жінок подібної статури […] і зараз вони низькорослими песиками, кривоногі, повертали в його бік очі, готові кинутися й розпатрати на його погук будь-кому горлянку”[12]. Цей роман також відрізняється від *Сталінки* тому, що озвучений панегірик на честь професійно натхненних вбивць не заважає Віталію „дума[ти] про Бога й Сатану […] про єдність і роз’єднаність, про поглинаючий жах перед безоднею невідомого, що його можна відчути тільки шкірою...”[13]. Ця частина розв’язки для того, щоб завершитися вбивством диктатора, попередньо переривається на час розгортання цілого роману, за винятком епілогу, безпосередньо не пов’язаного з основним змістом цього твору. Через те, що роман вміщено між розірваними частинами розв’язки, формально-просторово він втрачає усі інші сюжетно-композиційні елементи і перетворюється на суцільну – аби не сказати – тотальну! – розв’язку. Її сенс можна окреслити за допомогою звернення Віталія до „дорогої пані смерті”, бо, по-перше, на думку диктатора, сформульовану ним ще у першій частині розв’язки, „всі ми – білі спалахи перед злетом у вічність. Ми тільки хук, подих, пилюка на цій землі...”[14], а по-друге, це одкровення корелює із глобальним сенсом розв’язки як такої, себто відповідної частини художньої дії, у рамках якої остаточно вирішуються не вирішувані до цього часу проблеми;

---

[9] O. Ul′ânenko, *Stalìnka*, https://coollib.com/b/150105/read, [04.05.2020].
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.
[12] O. Ul′ânenko, *Vognenne oko*, Harkìv 2013, s. 10–11.
[13] *Ibidem*, s. 12.
[14] *Ibidem*, s. 11.

- роман *Там, де Південь* починається із кульмінації, яка передує ще одній кульмінації, позаяк за сюжетно-композиційною структурою цього твору спочатку стає відомим про те, що одна з коханок Штурмана – Олька Коваль, „облила кислотою […] цією паскудною сумішшю, яку колотять ялтинські цигани”[15], іншу його коханку чи навіть буцімто кохану Ірку Уварову, внаслідок чого позірно через її скалічене обличчя протагоніст наприкінці роману вдається до втечі звідти, „де Південь”. Отже, увесь зміст роману формально-просторово розташовується між кульмінацією та розв’язкою, тим самим набуваючи кульмінаційних ознак. Але проблема полягає у тому, що ближче до середини оповіді під порогом родинної оселі тієї ж таки Ольки Коваль її батьки, сестри та інші родичі знаходять „голубооку голову Біби. Без інших частин тіла, що по праву належить людині від народження”[16]. А це означає, що у рамках суцільної кульмінації стається ще одна… кульмінація, яка слугує додатковим доказом на кульмінаційний вимір твору і тим самим подвоює цей вимір та суттєво його посилює[17]. Відтак можна припустити, що сюжетно-композиційні „витівки” дозволяють ниций зміст, пов’язаний із напівтваринним та асоціальним животінням маргінальних персонажів аналізованого твору, інтерпретувати на онтологічному рівні осмислення зображуваних у романі подій. Йдеться передусім про те, що перманентне і тотальне насилля, яке репрезентовано у цьому кульмінаційному вирі і яке демонструють передусім діти та підлітки, засвідчує природність і автентичність стану зла, яким упосліджена антропологічна істота, незалежно від свого віку та соціального стану[18];
- аналогічно побудовано також і романи *Жінка його мрії* та *Квіти Содому*, які так само починаються з кульмінації. Перший із цих творів відкривається сценою суїциду Лади, дружини одного із головних героїв, що „роздвоєні кінці оголеного дроту […] поклала в рота”[19]. Своїм самогубством вона ніби відкриває смертельну скриньку Пандори, яка так і не закривається до кінця твору. А другий роман розпочинається з того, що посіпаки Одноокої Мами Макс та Лу „порубали Тоцького на шматки”, хоч останнього „замочила […] мама”[20]. Та найголовніше, що цей макабричний кульмінаційний момент визначив, як і у разі із романом *Там, де Південь*, не тільки припустимість подальших численних жахіть і збочень, а й можливість потрактування представлених у цьому творі описів та образів на онтологічному рівні, на якому втрачають будь-яке значення не лише вік чи суспільний

[15] O. Ul'ânenko, *Tam, de Pìvden'*: povìstì, Kiïv 2017, s. 5.

[16] *Ibidem*, s. 53.

[17] Див. про це, наприклад: A. Bìla, *Ukraïns'kij lìteraturnij avangard: pošuki, stil'ovì naprâmki*. Kiïv 2006, s. 387.

[18] T. Ognêva, *Vìdbitok času v dzerkalì buttâ*, Kiïv 2008, s. 123.

[19] O. Ul'ânenko, *Žìnka jogo mrìï*, Harkìv 2012, s. 6.

[20] Idem, *Kvìti Sodomu*, Harkìv 2012, s. 4.

стан, а навіть родинні зв'язки. На відміну від романів *Там, де Південь* і *Квіти Содому*, сюжетно-композиційна організація яких тяжіє радше до кульмінаційного штибу, роман *Жінка його мрії* демонструє дещо іншу стратегію, спрямовану на стиль розв'язки – стиль, що на перший погляд мав би уособлювати розплату за вчинені злодіяння. Однак у зображенні у цьому творі смертельних жнив відсутня як логіка, так і послідовність, внаслідок чого Лада гине, водій її чоловіка теж гине, гине і її чоловік, тобто майор у відставці, а заразом і організатор та хазяїн борделя для педофілів Микола Павлович, а от лейтенант Семен, який злигався з Івою, залишається чомусь неушкодженим. Або: гине син Лади та Миколи Павловича Русланчик, гине і приятель останнього бармен Магріб, а от коханцю Русланчика „капітан[у] Величк[у], із спецпідрозділу з розслідувань особливого призначення"[21], здається, взагалі нічого і ніколи не загрожувало. Тож періодичне повторення загибелі персонажів у найрізноманітніші способи протягом усього твору нівелює подію смерті як екстраординарну і, навпаки, надає цій події характер щоденний, звичний та банальний. А за таких обставин ця подія тільки як кульмінація і зберігає ще якісь крихти якщо не сакральності, то хоча б поваги до дочасного переривання людської екзистенції[22]. Цю повагу можна, між іншим, відчути у фінальних рефлексіях міліцейського, тобто не надто схильного до надмірних сентиментів, лейтенанта, що згадує Іву, ще одну загиблу через нещасний випадок і водночас холоднокровну вбивцю, з приводу якої „йому здавалося [буцімто] вона помирає кожного разу, коли він повертається додому не сам"[23];

- у романі *Ангели помсти* ідентифікація сюжетно-композиційної структури на перший погляд взагалі становить нерозв'язне завдання просто через те, що композиція цього твору складається із трьох частин, кожна з яких оздоблена окремою назвою – *Марго*, *Альма* і *Танька*, наділена відмінними персонажами та наснажена оригінальним сюжетом. Щобільше, ці частини за своєю сюжетно-композиційною структурою теж відрізняються одна від одної. Внаслідок цього якщо *Марго* та *Альма* побудовані за схемою, яка включає у себе традиційні елементи, розташовані у лінійній послідовності, то сюжетно-композиційна конфігурація *Таньки* відрізняється від попередніх частин. Ця частина розпочинається фактично з клінічної смерті головних дійових осіб, себто із розв'язки, яка через „воскресіння" Тані і Гриші набуває прямо протилежного кшталту, тобто кшталту зав'язки. А після неї розташовано експозицію, що плавно переходить у розвиток дії, яка несподівано знову переривається розв'язкою, причому цього разу вже остаточною.

[21] O. Ul'ânenko, *Žìnka jogo mrìї*, Harkìv 2012, s. 75.

[22] Gundorova T., *Pìslâčornobil's'ka bìblìoteka:Ukraïns'kij lìteraturnij postmodernìzm*, Kiïv 2013, s. 69.

[23] *Ibidem*, s. 282.

Таким чином, виникає питання стосовно того, що об'єднує усі ці історії. Історію про онуку ватажка кримінального угрупування Джулая Марго, яка з незрозумілих причин сама собі вкорочує віку отрутою. Історію про наркоманку і дитину заможних батьків Альму, що стає жертвою вибуху у будинку „дока" Зеленського. Й історію про доньку справжнього олігарха Таньку, яка народжується вдруге лише для того, аби стати злодюжкою, а за певний час, перебуваючи у літаку, що прямує до Швейцарії, просто „впа[сти]а в кому і помер[ти], не долетівши до місця призначення"[24]. Передусім необхідно визначитися з тим, чим є, власне, цей твір – трьома автономними частинами, механічно об'єднаними під однією назвою, чи єдиним текстом, складеним із трьох автономних частин. З огляду на сюжетно-композиційну структуру в романі наявні чотири, включно із позірною, розв'язки, сенс яких зумовлено смертю усіх трьох титульних героїнь. Це може свідчити про те, що ідейний зміст аналізованого твору якраз і полягає у зображені через сильветки протагоністок „ангелів помсти". Однак така їхня ідентифікація можлива не тому, що це їм хтось мститься, а тому, що, навпаки, це їхні смерті є помстою тим, хто утворює, чи то пак продукує, цей нікчемний світ і хто наразі у цьому світі залишається. Так, один з оповідачів у першій частині роману несподівано стверджує, що, мовляв, Ульян* „явно не належав до цього крихітного комфортабельного, наче американська газова камера, світу зі свинарниками, розваленими церквами, з п'яницями, які підсмикують рік у рік одну й ту ж діру в паркані", позаяк „вони з Марго одне ціле"[25]. Інший оповідач у другій частині висловлюється із цього приводу ще більш радикально, зазначаючи, що про Альму він „знав тільки те, що мешкає вона далеко, звідки не повертаються"[26], і що „красива і хвора" Альма належала до „тих людей, для котрих треба будувати лепрозорії й відстрілювати, як в Аушвіці"[27]. І нарешті ще один наратор у третій частині взагалі висловлює безапеляційну думку, за якою „ми всі ненормальні, ми всі створили цей ненормальний світ"[28].

Цікавий різновид у плані сюжетно-композиційної організації становить також і роман *Перли і свині.* тому, що композиційне обрамлення цього твору не має жодного стосунку до подій, які зображено у середині цього обрамлення і які можна умовно поділити на декілька автономних частин.

Перша з них і найкоротша присвячена спогадам протагоніста-оповідача на прізвище Лісовські про свої дитинство та молодість, за часів якої він і познайомився із Абрахамом Лі та став одним із його найближчих поплічників.

---

[24] O. Ul'ânenko, *Angeli pomsti*, Harkìv 2012, s. 345.

* Ульян, вочевидь, автобіографічний персонаж, тим більше що і події цієї частини розгортаються у м. Хорол Полтавської обл., де народився Олесь Ульяненко.

[25] *Ibidem*, s. 44.

[26] *Ibidem*, s. 170.

[27] *Ibidem*, s. 218.

[28] *Ibidem*, s. 235.

У другій, так само не надто довгій, частині описується подорож Абрахама Лі, Боба Аскарида і Рити декількома країнами Африканського континенту, після чого вони потрапили спочатку до Європи, в Амстердам, пізніше – до США, ну, а вже пото́му – на терени колишнього СРСР.

І, нарешті, третя частина, що становить левову частку обсягу роману, відтворює абсолютно фантасмагоричні картини з життя і переважно смерті на якихось невідомих островах динозаврів, драконів та інших невірогідних істот. Наприклад, таких, які „представляли собою щось подібне до поголених мавп з крокодилячим хвостом" і мали „голомозі голови на тонких шиях, таких довгих, що служки по двоє підтримували спеціальними затискачами, щоб, чого доброго, голова не зламалася у шиї". А самі „слуги нагадували велетенських саламандр з яскравими рубіновими очима"[29], або „хуралів", позаяк „хурали – це дике нецивілізоване бидло, яке харчувалося трупами своїх ворогів. Іншого вони не визнавали. Чим вони ще займалися, щоб далеко не ходити, – практикували магію. Рухалися вони на трьох кінцівках, бо четверта була маленькою і нагадувала культю. Хурали мали гострі, як індуські шаблі, зуби, дикий норов, довгу шерсть, що волочилася разом з членами (вони були гермафродитами). Мали високий інтелект, охотилися зграями, і їх побоювалися навіть дракони. При своєму зрості метр сімдесят вони могли організуватися і напасти на найкривавішого динозавра. Зняти тінь – це зняти шкіру, висушити і з'їсти. А потім в екстазі молитися своєму ідолу цілих три тижні, помираючи від виснаження"[30].

Відтак в середині обрамлення, з якого можна довідатися про те, що людству все ж таки поталанило пережити Третю світову війну, йдеться чомусь або про міжнародне злочинне угрупування, що організувало свій нелегальний бізнес, заснувавши квазірелігійний культ під назвою „Братство єднання"[31], або про фантасмагоричну історію із химерними істотами у центрі цієї історії.

Тож який тоді стосунок – логічний чи хоча б раціональний – банда Абрахама Лі має до екзотичних, але водночас антропологізованих за своєю поведінкою тваринок, а всі вони разом до долі людства – зрозуміти навряд чи буде комусь до снаги. Хіба тільки якщо взяти до уваги можливість того, що роман *Перли і свині* становить паралельну історію, необхідність у якій виникла внаслідок того, що пан Лісовські дійшов висновку, за яким „люди, на превеликий [його] жаль, не виправдали [його] фантазій, [його] зачаєних думок…"[32].

Та, певно, і добре, що не виправдали, тому що цей протагоніст, наприклад, із „солодким мазохізмом […] уяв[ля]в, як цю рудоволосу суку [«віце-президентшу» фірми, у якій працював Лісовські] голу за ноги тягнуть китайські солдати, у крові, з розірваною проміжністю, а потім саджають на кіл"[33].

---

[29] O. Ul'ânenko, *Perli ì svinì*, Harkìv 2015, s. 118.
[30] *Ibidem*, s. 180.
[31] *Ibidem*, s. 66.
[32] *Ibidem*, s. 7.
[33] *Ibidem*, s. 6.

Можна висловити припущення, за яким сюжет, що формально виглядав цілком пристойно, тобто лінійно, був зруйнований вщент алогічним зв'язком між частинами роману зокрема і його фантасмагоричним змістом взагалі з тієї очевидної рації, відповідно до якої вустами засновника секти, себто Абрахама Лі, заперечується вища сила, мовляв, „Його не було ніде. Тому що [це він – Абрахам Лі] був Богом. [І це він – Абрахам Лі] був тим, що створював себе і свій світ"[34]. А крім цього, стверджується, „що людина достобіса тупа, як скотина, дикіша за брудну свиню, відгодовану на заріз", і тому не зрозуміло, „скільки ще треба гною, щоб, звалившись на її голову, хоч одна здорова думка, котра пройшла крізь решето черепа, зачепилася там, далеко у замріяній свідомості"[35].

Зображення динозаврів та інших не надто привабливих істот мало б свідчити про тотальну і абсолютну деградацію людського роду, однак алогічно порушений розвиток дії та зображення антропологічно упосліджених монстрів призводить до прямо протилежного, а тому парадоксального результату, за яким без людини у цьому світі обійтися все одно неможливо.

Своєю чергою, запропонована вище інтерпретація романів Олеся Ульяненка, які характеризуються або через нестандартні сюжетно-композиційні структури, або через порушення сюжетно-композиційної логіки, дозволяють дещо по-іншому поглянути і на твори із конвенційною сюжетно-композиційною організацією[36]. До останніх необхідно зарахувати романи *Богемна рапсодія*, *Син тіні*, *Знак Саваофа*, *Дофін Сатани*, *Хрест на Сатурні*, *Серафима* та *Софія*.

І виявляється, що кожного разу відтворювані у цих книгах історії, – можливо, тільки за винятком *Богемної рапсодії*, де головний герой Костя Клюнов, що рушає із холодної Півночі на теплий Південь, тільки через цю втечу порушує стандартний плин розвитку дії, – отже, історії ці збурюються не за рахунок якоїсь зовнішньо детермінованої динаміки, а насамперед завдяки незвичній фабулі[37], яку було покладено в основу відповідного сюжету.

Зокрема,

- у романі *Син тіні* – це історія становлення і занепаду олігархічної імперії, що її розповідають професійний вбивця Кловський та анонімний вбивця за покликанням, внаслідок чого постає несамовите напруження сюжету, що будується на контрасті між „словом і ділом" злочинців;
- у романі *Знак Саваофа* – це оприявнення ницої сутності життя ченців та священників, прихованого за височенними мурами храмів, монастирів і традиційно-сакральної духовності, яка не має жодного стосунку до реального

[34] *Ibidem*, s. 13.

[35] *Ibidem*, s. 20.

[36] T. Bovsunìvs'ka, *Žanrovì modifikacìï sučasnogo romanu*, Harkìv 2015, s. 124–127.

[37] Про зміст „незвичної фабули" див.: Тарнашинська Л., *Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*, Київ 2008, с. 467.

стану справ, що вмотивовуються звичайнісінькими людськими жадібністю, хтивістю, підступністю тощо;

- у романі *Дофін Сатани* в основу сюжету покладено такі достеменно-натуралістично описані жахливі події, що якісь додаткові поетикальні прийоми, спрямовані на інтенсифікацію художньо-естетичного потенціалу твору, виявилися б більш ніж надмірними;
- у романі *Хрест на Сатурні* такою визначально-вичерпною подією стала подія інцесту між братом і сестрою, які покохали одне одного тоді, коли вони ще не знали про свою спорідненість, але все одно не змогли позбутися цього відчуття навіть після того, як дізналися правду про себе;
- а у романах *Серафима* і *Софія* сюжети наснажуються ще двома історіями про вбивць, які цього разу, на відміну від Івана Білозуба, репрезентують підлітково-юнацький вік і жіночу стать. І цього, як здається, цілком вистачає, аби забезпечити невірогідний за своєю силою викид естетичної енергії, зумовлений порушеннями певних сюжетно-тематичних конвенцій та стереотипів, пов'язаними передусім із гендерними упередженнями[38].

Таким чином, якщо узагальнити наведену вище аналітику, то тоді стануть очевидними спільні характеристики, притаманні як для неконвенційних, так і для конвенційних типів сюжетно-композиційної організації романів Олеся Ульяненка, а са́ме:

- в усіх творах письменника – навіть у фантасмагоричних – потужно дається взнаки соціологічна ангажованість авторського дискурсу;
- соціологічний вимір романів поєднано із тілесним підґрунтям суспільної і особистої екзистенції дійових осіб аналізованих творів;
- сюжетно-композиційний зміст романів цього автора з розповідей про події трансформується на намагання сягнути онтологічних сенсів;
- сюжетно-композиційна структура романів Олеся Ульяненка може та й повинна розглядатися не як щось зовнішнє у стосунку до наративно-авторського начала, яке продукує ці структури за певною усталеною моделлю, що її складає теоретико-сакральний квінтет (експозиція, зав'язка і т. д.), а, навпаки, як репрезентацію внутрішніх інтенцій, спрямованих на проникнення засобами гранично напруженого поетикального аналізу в сенси, що формуються на межі більш ніж суперечливих феноменів як суспільного, так і тілесного буття;
- сюжетно-композиційна структура творів митця менш за все зумовлюється формальними вимогами до будь-якого епічного тексту тому, що це – не стільки розповідь про події і їхню послідовність, скільки намагання дістатися їхньої зворотної сторони і, якщо пощастить, хоча б наблизитися до їхнього більш глибокого розуміння.

---

[38] N. Zborovs'ka, *Kod ukraïns'koï literaturi: Proektpsihoïstoriï novitn'oï ukraïns'koï literaturi*, Kiïv 2006, s. 371.

Про слушність останньої тези може свідчити також і оригінальність характерної для творчості Олеся Ульяненка художньої образності, якій варто присвятити у майбутньому окреме дослідження.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

Annenkova O., *Francuz'ka lìteratura XIX stolìttâ: vìd Stendal'â do Mopassana*, Kiïv 2008.

Bìla A., *Ukraïns'kij lìteraturnij avangard: pošuki, stil'ovì naprâmk,* Kiïv 2006.

Bovsunìvs′ka T., *Žanrovì modifikacìï sučasnogo romanu*, Harkìv 2015.

Bovsunìvs′ka T., *Teorìâ lìteraturnih žanrìv: Žanrova paradigma sučasnogo zarubìžnogo romanu*, Kiïv 2009.

Giršman M., *Literaturnoe proizvedenie: Teoriâ hudožestvennoj celostnosti*, Moskva 2007.

Grebenûk T., *Podìâ v hudožnìj sistemì sučasnoï ukraïns'koï prozi: morfologìâ,semìotika, recepcìâ*, Zaporìžžâ 2010.

Gundorova T., *Pìslâčornobil's'ka bìblìoteka:Ukraïns'kij lìteraturnij postmodernìzm*, Kiïv 2013.

Krivoručko S., *Lìteratura kraïn zahìdnoï Êvropi mežì XX–XXI stolìttâ: pìdručnik*, Kiïv 2016.

Lotman Û., *Struktura hudožestvennogo teksta* [v:] Lotman Û. *Ob iskusstve*, Sankt-Peterburg 1998, s. 14–285.

Ognêva T., *Vìdbitok času v dzerkalì buttâ*, Kiïv 2008.

Tamarčenko N., *Teoriâ literaturnyh rodov i žanrov. Èpika*, Tver′ 2001.

Tarnašins′ka L., *Prezumpcìâ docìl'nostì. Abris sučasnoï lìteraturoznavčoï konceptologìï*, Kiïv 2008.

Ul′ânenko O., *Angeli pomsti*. Harkìv 2012.

Ul'ânenko O., *Vognenne oko*, Harkìv 2013.

Ul'ânenko O., *Žìnka jogo mrìï*, Harkìv 2012.

Ul'ânenko O., *Kvìti Sodomu*, Harkìv 2012.

Ul'ânenko O., *Perli ì svinì*, Harkìv 2015.

Ul'ânenko O., *Stalìnka*, https://coollib.com/b/150105/read, [04.05.2020].

Ul'ânenko O., *Tam, de Pìvden'*, Kiïv 2017.

Uspenskij B. A., *Semiotika iskusstva*. Moskva 1995.

Ferenc N., *Osnovi lìteraturoznavstva*, Kiïv 2011, https://westudents.com.ua/knigi/256-osnovi-lteraturoznavstva-ferents-ns.html, [27.05.2020].

Ûfereva E., *Dinamika periferijnyh žanrov v russkojpoèzii vtoroj poloviny XIX veka*. Kiev 2014.

Zborovs′ka N., *Kod ukraïns'koï lìteraturi: Proektpsihoìstorìï novìtn'oï ukraïns'koï lìteraturi*, Kiïv 2006

zgłoszenie artykułu: 10 stycznia 2021
przyjęcie artykułu do druku: 20 czerwca 2021