

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ РОМАНУ *GEN* СЕРГІЯ СТЕПИ

Олександра Ігнатович

(ДВНЗ “Ужгородський національний університет”, ihnalex@gmail.com)

Abstract

The article describes S. Stepa's modelling of an artistic world of the novel *Gen* in terms of the absurdity of existence. The main character's story serves as an example of the existential elements implied by the author: suffering, problems of choice and taking responsibility for them, the drama of the search for freedom by means of love; and the principles of existentialism, which show a man projecting himself into the future, being responsible for his/her predilections; he/she exists only as much as he/she demonstrates him/herself, and that existence is much important than his/her self.

S. Stepa comprehends the components that save a person in difficult situations and move him in life – It is memory of the kin and love. They control the individual not always with the consent of his rationality, but through the archetypal codes.

Keywords: novel, life, death, love, suffering, freedom, anxiety, kin memory.

У сучасному літературному просторі ім'я Сергія Степи (нар. 1956 р.) – серед українських письменників Угорщини, хоча народився прозаїк на Тячівщині Закарпатської області. Далекого 1989-го його повість *Острів посеред Дунаю* була визнана кращою публікацією року журналу *Дніпро*. Пізніше світ побачили книги: *Оповідання і Целми, Три повісті і Площа, Велосипедний оркестр*, романи *Дерево Дірака* і *Gen*. У 2013-му Сергія Степу було прийнято до Національної спілки письменників України. Серед найчастіше обговорюваних творів митця – повість *Не сьогодні, тільки вчора і завжди*, яка перекладена польською мовою О. Городецьким. До осмислення набутку С. Степи зверталися письменники і літературознавці Петро Скунець, Наталія Ребрик, Оксана Талабірчук, Василь Габор та ін. Але ґрунтовне дослідження доробку прозаїка ще попереду.

Романом *Ge»* Сергій Степа продовжує, як і в попередні роки, осмислювати життєві хитросплетіння доль, зустрічей, взаємин між людьми, і зокрема між чоловіком і жінкою, пошуки прихистку для душі й тіла і тієї землі обіцяної, де кожен відчуватиметься захищеним від суворих вітрів дійсності. Роздуми письменника над проблемами життя, смерті, відчаю, кохання, вибору примушують простежувати

його останній роман з точки зору екзистенційного виміру, що, відповідно, і становить мету статті. Актуальність розвідки зумовлена необхідністю аналізу національного літературного процесу сучасності. Роман *Геп* Сергія Степи – досліджується вперше.

Мцор – ім'я головного героя роману, коли знайомимося з ним, уже в дорозі (до слова, дорога – основний прийом сюжетотворення майже усього доробку С. Степи), в дорозі по своєму минулому. Минуле стає, з певного віку людини, тією крийвою, де можна сховатися від складних змагань дійсності, як свого часу дитина ховається від викликів дитячих чи шкільних років у фантазіях і мріях: “коли я буду велика/доросла”. З часом – саме дитинство і юність становлять ті ідилічні етапи, до яких звертаємося за життєвою снагою, бо огорнуті літа несказанною любов'ю старших і, водночас, вірою дорослих в щасливе майбутнє зростаючого покоління.

Протагоніст потрапляє в спогад про юність, переживаючи там незабутні зустрічі, малі і більші втіхи, що переважно окреслюються пізнанням первородного гріха, який в означеному періоді вбачається найбільшою таємницею людських взаємин. Означені переживання приводять його до пізнання *абсурдності буття*, яке висловлює Федір-кочегар, котрий закінчив гірничодобувний інститут, пропрацював кілька років науковцем і... опинився на посаді кочегара автопарку. Перебіг життя Федора зводиться до підтримання вогню у топці, споживання алкоголю та, час від часу, малих мирських утіх. Він і просвітив Мцора у питанні абсурдності життя: *“Життя – то передпокій пастки. Жінка-курва уштовхує туди людину – і все, виходу нема. Від людини нічого не залежить. З передпокою є лише вхід. У справжню пастку. У смерть”* (Степа 2015: 30).

Сприйняття життя як тимчасового притулку людини перед входом до іншого, невідомого достеменно, простору – не нове у нашій культурі і співвідноситься із християнською традицією. Коли світ видається власністю “диявола-світодержця” і, хай би що чинила тут людина, стосується дарів, які пропонує спокусник. Для цього лише слід прийти і вклонитися йому (Вишенський 1959: 46–47).

Отже, як ведеться людині в “передпокої”, у локусі, який (коли керуватися розташуванням приміщень в оселі) не пристосований для життя, а лише для очікування? Людина там підвладна *стражданню* (мотив екзистенціалізму). Трактування земного життя як страждання

– теж відоме із часів християнства: страждання – терпелівість – досвід – надія. Цікаво, що цей шлях проходить і герой роману *Gen*. Утім, від страждання ним відшукується лік – це втіха, яку пізнали перші люди із плодом Дерева Пізнання. Маленькі чи більші радості, пов’язані з утіхою, примарно заспокоюють героя, дають йому можливість перепочинку і вчать терпінню.

Проте, слідуючи відкриттям екзистенціалістів: “існування людини передус осмисленню нею своєї сутності” (Сартр 1990: 323), особа, котра просто існувала у світі, починає визначати свої цілі й іти до них. Так і в героєві роману прокидається бажання бути “не лише таким, яким себе уявляє, але таким, яким він хоче стати” (там само). Для Мцора відкривається т. зв. спеціальний час, що приносить йому зустріч, можливо, головну зустріч у житті, із жінкою. А дане їй Мцором ім’я – Королева, не лише є возвеличенням Прекрасної Дами, але й свідченням, що поруч із нею герой піднявся на вищий щабель свого існування – туди, де витає королева.

У романі *Gen* простежується ще одна специфіка “псевдо” Королеви – це вказівка на певну театралізацію взаємин, коли від оточуючого життя герої відділяються іменами, використовуючи їх лише у вузькому спілкуванні. У поведінці ж слідуєть ролям за значеннями обраних імен. (Тут годилося б спинитися на архетипах, які так чи інакше промовляють з особистостей героїв).

Складність життєвої гри виникає, коли герої, пов’язані на самому початку пристрастю, занурюються до психологічних таїн одне одного (занурення у тонкі сфери психології теж ознака екзистенціалізму) і для підтримання стосунків пропонують собі, усвідомлено чи ні, необхідне. Необхідне для Мцора – безумовна любов, яку, з розумінням справи, пропонує Королева. І це підкреслюється у творі поведінкою жінки: недоречних реплік героя вона наче не помічає; коли Мцор зникає з її поля зору, Королева його відшукує і плаче з радості при зустрічі; вона підтримує протагоніста грошиками; оплата забаганок коханців теж іде з гаманця Королеви, котра до того ж урізноманітнює життя героя маленькими і більшими подаруночками. Така любов... Або примха, яку Королева могла дозволити собі, за віком наближаючись у “передпокої” до входу. Саме Королева переймає відповідальність за свій вибір та вчинок, і за життя Мцора, мовби підкреслюючи судження екзистенціалістів: “коли ми відзначаємо, що людина від-

повідальна, то це не означає, що вона відповідальна лише за свою індивідуальність. Вона відповідає за всіх людей” (там само, 324).

Водночас Мцор, здобувши безумовну любов, віддавав Королеві те, що бракувало їй у заможному розміреному житті: стосункові гойдалки, інтелектуальні бесіди, недоговорені сентенції і, врешті-решт, втіху, яка їй, ревну католичку, задовольняла. Правила гри дозволяли коханцям мов би отримати ковток повітря, щоб повернутися кожному до своєї рутини. Єднало їх ще одне бажання: чим довше тримати поруч людину, котра знає правила і грає за ними. Така усталеність робить зрозумілим і стабільним бодай маленький простір життя, скрашуючи його у своєрідній кімнаті-почекальні. Дорослість, як і дитинство, практикує ігри, нехай змінюючи їх відповідно, і вчать вони терпінню, досвіду, надії. Звісно, гра завжди передбачає театралізацію: розподіл ролей, правила дії, переодягання, фіксований час тощо. Проте, як помічають екзистенціалісти: “немає ніякої любові, окрім тієї, що створює сама себе; немає ніякої «можливої» любові, крім тієї, яка в любові виявляється” (там само, 333).

Елемент театралізації закладений у романі також через повторюваність опису одяжі й актів переодягання. З шатами з героя знімається один грим і наноситься інший, що, водночас, змінює і хронотоп роману. Одяг – додаткова ілюстрація до дій молодого Мцора у взаєминах із Іриною: стосунки минають – зникає й пальто; коли герой їде автобусом, то має на собі буденний одяг; змінюють Мцоровий статус в очах Федора теж шати (котрі йому передає Королева), збільшуючи неймовірно соціальну і матеріальну дистанцію між ними. Найдовшою ж і наймальовничішою є сцена переодягання в готелі, під час зустрічі героя з Королевою (ці зміни стосуються лише Мцора, Королева залишається у тій самій сукні і норковій шубі). Зустріч коханців скидається на карнавал, мовби зміною одягу пара вводиться у інші виміри чи координати життя, де вони водночас і дійові особи, і глядачі. Однак, як зазначають екзистенціалісти: “почуття, яке зображують, і почуття, яке переживають, майже не розпізнавані” (там само, 328).

Присмак театральності відчувається також у нарочитому підкреслюванні цієї бутафорії, коли Королева підбирає героєві сорочку, в якій *“поверх верхнього гудзика тьмянів середніх розмірів камінчик темно-вишневого кольору, восьмигранник. Це міг бути рубін, або ще*

якийсь породистий матеріал, але, знаючи Королеву, Мцор відмітив, що то якась біжутерія. Королева, маючи кілограмову колекцію різних дорогих прикрас, завжди вішала на себе усілякі імітації, це була одна з її небагатьох примх” (Степа 2015: 80). Ці слова, до речі, можна спроектувати і на стосунки між чоловіком і жінкою, коли справжнє (золоті прикраси) залишається вдома, а бутафорія – виноситься на своєрідну сцену життя. Дзеркала, що оточують з усіх боків ліжко коханців, – теж данина театральності.

Розкриттям взаємин між парою слугує й спосіб опису Мцором своєї Королеви – це суміш почуття, народженого коханням (*“а Мцор бачив лише її губи. Він навіть не пам’ятав до ладу, що саме їв, не пам’ятав якими словами вони обмінювалися, бо рух її губ захопив його цілком”* (там само, 101)), і водночас залюбленість героя в себе, підкресленням, мовляв, он яка гарна жінка довірилася і віддалася йому. Деталі близькості виносяться ним на поверхню тексту теж відповідним чином: поведінкою жінки підкреслюється власна винятковість протагоніста.

Водночас цілком зрозуміло, що Королева і Мцор знайшли у цьому житті одне одного, і тип виписаного кохання близький їм обом. Це їхній спосіб буття *“у передпокої”*. А театралізація твору веде нас до усвідомлення участі у великому спектаклі під назвою: *“Весь світ – театр!”*. Наші герої грають у ньому *драму пошуку свободи через кохання* – важливий складник екзистенціалізму. У цих пошуках вони виходять за рамки звичної моралі (обоє мають сім’ї). А їхні взаємопошуки, взаємовідкриття у стосунках наче підкреслюють відоме: *“людина... приречена всякий раз винаходити людину”* (Сартр 1990: 328).

Проте за натурою Мцор – самотник. Найбільше його цікавить розбудова свого внутрішнього “я”, або, як зазначав П. Скунець про героя С. Степи ще 90-х років: *“спрага жити тільки для себе – майже не переборна спрага”* (Скунець 2005: 206). Навіть у час, коли перебуває з Королевою, він мовби існує на “різних поверхах” свідомості й підсвідомості. Спостерігаємо, що видимим тілом він присутній при розмові, але думка блукає відокремлено. Тож відповідає герой не до ладу, і вчинки та рішення його спонтанні, що створює оточенню дискомфорт. У віртуальному світі він занурюється у філософські бесіди, стрічає осіб, котрі йому цікаві, стежить за плином їхнього життя. Вишукує буттєві смисли, словом, переживає додаткові враження. Часом

вони його настільки опановують, що хай би яким було яскравим життя тут і зараз, – а він заглиблюється у візії. Ця ментальна особливість віддаляє героя від товариства. Найчастіше точка внутрішнього перебування Мцора – це корчма, тут він стрічає сотні відвідувачів, спостерігає за їхніми взаєминами, які по-особливому оголюються за чаркою.

Одразу слід нагадати, що корчма в літературній традиції – вузол людського різнопуття, куди сходяться мандрівники життя, з чотирьох сторін світу з різною енергетикою і помислами. Тут відбуваються дивні історії, містичні події, згадаймо, принаймні, твори М. Голя, О. Стороженка.

У художньому світі Сергія Степи корчма прописується у повістях *Острів посеред Дунаю*, *Не сьогодні, тільки вчора і завжди*, романі *Дерево Дірака* і стає ареною, де відбувається процес міркування, аналізування героєм ситуації. Саме тут, у корчмі, і спадають на думку протагоністам шляхи вирішення певних проблем. Корчма у романі *Геп* підпорядкована основній концепції *абсурдності людського буття*: вона постає всесвітнім символом такого закладу, де збирається люд усіх часів і народів, щоби повернути у свою долю “фарби життя”, або відділитися від викликів дійсності. Виповнюється ця місцина образом Ніколетт, котра пропонує відвідувачам відомі втіхи. Корчма виявляється своєрідним порубіжжям переходу особистості з однієї фази світовідчуття в іншу, де можна дати собі більшу свободу в поведінці, минаючи деякі застереження й табу, і стає для своїх клієнтів місцем утечі, де можна позбутися страхів, самотності, відчаю, комплексів, викликаних дійсністю, того, що впливає на стан їхнього ментального здоров’я. Лише корчмар у цій історії залишається безпристрасним управителем, котрий пояснює Мцорові, що все бачене – гра. Лише правила гри, яких потрібно дотримуватися, надають смислу цьому закладу, мовби ці правила є рятівним колом від відчуття абсурду.

Герой із інтересом спостерігає за людськими різнопуттями. Він навіть хоче приєднатися до ходу подій, але його око не готове сприйняти, побачити ті справи, що мають місце у корчмі. Бо він – не з її середовища. Втім корчма для нього теж є своєрідним порубіжжям психологічного характеру, бо сюди потрапляє його альтернативна особистість, аби випалити, знищити той негатив, що нашарувався на душі. Це необхідний фрагмент його життєвої гри, і це те, чому його

манить корчма. Так вкорінюється в тексті погляд екзистенціалізму: “щоб довідатись якусь істину про себе, я повинен пройти через іншого” (Сартр 1990: 336).

Досвід любові Мцора і Королеви змінює хід сюжету. “Безумовна любов” – це те почуття, яким герой хоче огортатися завжди. Воно дарує йому спогади про любов, яку пам’ятав з дитинства – любов матері. Тієї жінки, котра уштовхнула героя у світ і дала йому розуміння власної винятковості. Дитинство – час, в якому малеча вже відділилася від матері, але стоїть до неї найближче. Стоїть найближче до роду, символом якого й виростає, ген якого носить в собі.

Пам’ять роду, якою на генному рівні прошита підсвідомість героя роману, примушує повернутися в рідне місто. І така, полишена ним через виклики долі, тужить і прагне забрати свого сина назад, протискуючись кличем і в його будень, і навіть у найсвятковіше свято, яким для нього є буття з жінкою. Можливо, цей ген у найскрутіші життєві миті відмежовує протагоніста від потоку людей, що несеться “до входу”, можливо той код, що передався від матері, по особливому береже його на роздоріжжях. Мовби заплутуючи сліди сина від переслідування смертю, мати й дала йому ім’я Мцор, утворене перестановкою літер у слові “мрець” і зміною “е” на “о”. Тобто хто не знатиме шифр, той не пізнає.

Мати, ще задовго до знайомства Мцора із Федоровою “філософією» обдумуючи шлях земний свого сина, розповідає про це дитині: *“Я думала, що народжу ще одного смертного. Він виросте, постаріє, захворіє і вмере. І, при цьому, цілком можливо, що все своє життя, чи переважну його частину, буде мучитися. Журитися. Терпіти. Боротися з болем. З думками. Взагалі – з життям”* (Степа 2015: 142). Сину із незвичайним ім’ям, можливо, вдасться оминати земні страждання, тобто *абсурдність буття*, про яке замислювалася мати.

Місто начебто продовжує те, що хотіла мати, – визволити героя від страждань, тривоги, болю, помістивши у своє лоно. Перетворивши Мцора на малого хлопця, Місто оберігає його від журби, страждань, болю. Місто пропонує йому і нічліг, і одяг, і їжу. Усі вулиці, майданчики, найпотаємніші провулочки – Мцорові. Ба навіть більше – воно дозволяє потрапити на свою таємничу територію і Королеві. Мовляв, от вам радість життя, от вам щастя: ви самі, не по-

трібно перейматися, що час чергового побачення скінчиться. А віртуальний замок, який незадовго перед цим подарувала героєві жінка, додає комфорту і затишку до їхнього життя. От вона – свобода! Але – ні, це вже відоме “блукання в порожнечі” (А. де Сент-Екзюпері). Бо в середовищі людей діє екзистенційний принцип: “істота, яка спрямована в майбутнє, усвідомлює, що вона проектує себе в майбутнє” (Сартр 1990: 323).

Виявляється, бажаючи зберегти героя, Місто забрало у нього майбутнє, забрало відому йому свободу, забрало відоме йому право вибору, “а людина приречена бути вільною” (там само, 327). Забрало Місто і відчуття тієї тривоги, яке зазнавав герой, навіть у часи перебування із Королевою. Природна, як вважають екзистенціалісти, “*тривога Авраамова*”, що пов’язана із відповідальністю за вчинки, за життя своє й інших людей, у Місті зникла. Проте Мцор ще встиг завітати у корчму, де правил гри вже ніхто не дотримувався. І він став свідком неестетичної гротескної сцени, яка карикатурною проекцією відобразила приховані сегменти життя у взаєминах між чоловіком і жінкою. Правила гри, які ревно обстоював корчмар, уже не виконуються, а відвідувачі перетворюються на потворну людину-масу, яка отримала свободу від корчмаревих доктрин. Однак абсурд полягає в тому, що без правил відвідувачі не вміють екзистувати. Тож образ корчми розчинився в уяві героя. Та й Мцор уже вирішив, за словами Ж.П. Сартра: “чим є він і чим є інші” (там само, 336).

Велике всеохопне кохання, опис котрого займає дві третини усієї книги, теж не може і не хоче оселитися у Місті. Кохання вистає рівно настільки, щоби допомогти парі докласти всіх зусиль і втекти з Міста. Втекти до того світу, де їм бракувало усамітнення, де, як трактувала Королева, щасливим можна бути тільки минулим, тобто згадуючи їхні з Мцором побачення, бо теперішня мить нагадує тільки про розлуку з коханим. Замість того, щоб стати землею обіцяною для героїв, Місто виявилось зоною відчаю для них.

Особливому осмисленню підлягає у романі й категорія свободи. Вона тричі обігрується автором у творі: свобода від пут суспільної моралі і стосунки з Королевою; свобода, яку пропонує корчма своїм відвідувачам і Мцорові; свобода, яку пропонує героям Місто. Щоразу герой наражається на примарність життєвої свободи, бо вона приступає до людини з обтяжуючими обставинами, що потрібно до-

лати, здійснюючи життєвий вибір, за який відповідатимеш. І це теж елемент *абсурдності буття*: те чого прагнеш і чого досягаєш, виявляється зайвим, бо не вмієш, не готовий ним розпорядитися. А рівень свободи, який особистість готова осмислити і відпрацювати у житті, “запрограмований” на генному матеріалі.

Однак герой виявляє найяскравішу властивість свого *ego* – вміння подорожувати в уявних світах, створюючи свій хронотоп, свою шкалу цінностей, формуючи власні правила гри, мандруючи будь-якими дорогами своєї підсвідомості. І творчість виступає тим порталом, проходячи крізь який випадає можливість, хоч на деякий час, відчутися справді вільним від постійного нагляду долі. Тут лише додамо: “спільність мистецтва і моралі в тому, що в обох випадках ми маємо творчість і винахід” (Сартр 1990: 339). Категорія свободи ви-рельєфлюється у всій творчості Сергія Степи і закликає його героїв вийти за рамки умовностей – цю рису, до речі, виділив у доробку письменника Петро Скунець (Скунець 2005: 206). “Вихід за рамки” уможливорює незабутню мандрівку Мцора на межі дійсності й уявлення.

А подорож у Місто допомагає героєві усвідомити: наскільки сильна в особи пам’ять роду, в якій занотовано всі наші архетипні таїни; що кожна людина своїм досвідом здатна дописати, або переписати деякі фрагменти спадкового матеріалу; покращення спадкової формули – одне з завдань людини перед її нащадками. Проте зрозумілим стає й інше – цей досвід великого кохання, хоч і відіб’ється на гені (символіка подорожі до Міста), але його вже не передаси як пам’ять роду наступним поколінням (теж своєрідний абсурд – є кохання, є що передати, та виділений природою на це час уже втрачено); а кохання пари “працює” лише за тих умов, в яких воно зародилося й існувало. Тобто забори в людини поняття “*абсурдність буття*” і вона, не знаючи як їй жити далі, впадає у відчай.

Таким для героя виявився новий досвід, до якого він прямував останні одинадцять літ (роки взаємин з Королевою), через страждання, терпіння (до феєрії кохання він прийшов уже в далеко не юному віці). Отож добре, що на стоянці машин з’явилася Мцорова “Інсигнія” і вони з Королевою у різних машинах, але одне за одним, поїхали вперед. Федір би сказав: “до входу”. Образ дороги, яким розпочинається твір і завершується, символізує екзистенційний процес пізнання

героя у пошуках себе самого, або шляху особистості, на якому вона й визначається. Сподіваємося, що у Мцора тепер з'явилася надія на оновлення чи “перезавантаження” себе. А екзистенціалізм роз'яснює, що “людина перебуває повсякчас поза себе самої. Саме проектуючи себе і гублячи себе ззовні, вона існує як людина” (Сартр 1990: 343). І все це відбувається тому, що, нагадаємо, у людині “існування передуює досягненню своєї сутності” (Сартр 1990: 321).

Індивідуальний стиль С. Степи не сплутати в сьогодиншньому національному літературному багатоголоссі і за характерним способом розкриття психологічного світу героя, який, подекуди ризиковано, але виправдано, зрушує затаєні пласти людської душі; і за своєрідною лексичною організацією, побудовою речень; і за вмілим нагромадженням текстових колон, що формують відповідну атмосферу роману; і за аскетичною образною системою; і за вмінням максимально просто й стримано говорити про складні питання, та максимально експресивно й відверто насолоджуватися дарованими життям плодами.

Таким чином, Сергій Степа моделює художній світ роману *Ген* з точки зору абсурдності буття і, відповідно, вселенського суму за існуванням індивідуума на землі. На прикладі історії життя головного героя роману спостерігаємо впровадження автором таких складових екзистенціалізму, як: страждання, відчай, проблеми вибору і відповідальності за нього, драми пошуку свободи через кохання; а також принципів екзистенціалізму, що людина: проектує себе в майбуття, відповідає за свої пристрасті, існує лише настільки, наскільки себе виявляє, а її існування передуює досягненню своєї сутності.

Сергій Степа у романі осмислює складові, що рятують особистість у найскладніших випробуваннях і рухають нею в житті, – це пам'ять роду та кохання. І вони керують людиною не завжди зі згоди її рацію, а через архетипні позивні, які резонують на рівні серця, душі, інтуїції, на рівні символів.

ЛІТЕРАТУРА

- Вишенський, І. 1959, *Твори*. Київ: Державне вид-во художньої літератури.
- Сартр, Ж.П. 1990, *Екзистенціалізм – це гуманізм*. В: Яковлев, А.А. (сост.), *Ницше, Ф., Фрейд, З., Фромм, Э., Камю, А., Сартр, Ж. П. – Сумерки богов: Библиотека атеистической литературы*. Москва: Политиздат, 319–344.
- Скунць, П. 2005, *Без пошуку гарантованого щастя*. В: Степа, С., *Три повісті і площа*. Ужгород: Гражда, 205–206.
- Степа, С. 2015, *Gen*. Budapest: [S. Stepa].