

Ганна КЛИМЕНКО (СИНЬООК)

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ДОМІНАНТИ В СУЧАСНІЙ ВІРМЕНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті увиразнені діалогічні, контактні, типологічні зв'язки між українським та вірменським народами, зосібна йдеться про спільні релігійні орієнтири, історичні перипетії, що зумовили екзистенційні мотиви в обох літературних дискурсах.

На матеріалі художніх текстів поетів Сони Ван та Заграта і прозаїків Арама Пачяна та Левона Хечояна окреслені екзистенційні тенденції у сучасній вірменській літературі, проілюстровано тим самим питомість і симптоматичність екзистенційної парадигми (що, безперечно, є “сродною” українській Душі), простежені типологічні відповідності у вірменській та вітчизняній культурно-історичних прогресіях і певним чином узагальнено індивідуальні авторські та культурні досвіди як виразники національного “Ми-буття”.

У висновках акцентовано перспективність подальших досліджень щодо власне вірменського контексту, компаративних студіювань стосовно екзистенційної парадигми в українській та вірменській літературах.

Постановка проблеми. Прикметно, що український та вірменський народи не лише зв'язані діалогічно й контактено, а й спостерігаємо чимало типологічних відповідностей. Ідеться зосібна про християнські релігійно-світоглядні орієнтири, драматично-трагічні злами на певних історичних відтинках, що, безсумнівно, увиразнили екзистенційні інтенції, обумовили їх логічність, симптоматичність і не випадковість.

Об'єктом нашої дослідницької уваги стали передовсім творчі набутки поетеси Сони Ван, прозаїків Арама Пачяна та Левона Хечояна. Останній, на відміну від двох перших, уже

відійшов у небуття (2014), але його твори (зокрема книга “Ладанові дерева”) доповнюють і увиразнюють екзистенційну парадигму сучасної вірменської літератури, пояснюють наскрізний драматичний пафос, “*біль, що вріс під шкіру*” [2].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки у вітчизняному науковому просторі вищеозначена проблема у запропонованому нами формулюванні порушена вперше, відтак, системних студій на разі не маємо – за винятком окремих матеріалів, зосібна рецензій (М. Барабаш “Поезія як «вічна танцівниця часу у кабаре»”, Т. Пастуха “Аби я вижила і врятувала усе від загибелі” – щодо збірки Сони Ван; М. Петращука “Постмодерна робінзонада Пачяна”, М. Барабаш “Прозора робінзонада, або Шокована втеча з острова” – про книгу Арама Пачяна; Ж. Куяви “Про біль, що вріс зерном під шкіру...”, Н. Яценко “Не забути, а дати змогу життю говорити за допомогою творів” – “Ладанові дерева” Левона Хечояна). Книги Сони Ван та Арама Пачяна ставали об’єктом і нашої спеціальної дослідницької уваги (відповідно “Тисяча сценаріїв про смерть війни, Або узагальнене у строфі століття” і “Голос, що запалює сірники...”).

Мета статті – на матеріалі художніх текстів поетів Сони Ван та Заграта і прозаїків Арама Пачяна та Левона Хечояна окреслити екзистенційні тенденції у сучасній вірменській літературі, проілюструвавши тим самим питомисть і симптоматичність екзистенційної парадигми (що, безперечно, є “сродною” українській Душі), простеживши типологічні відповідності у вірменській та вітчизняній культурно-історичних прогресіях і узагальнивши певним чином індивідуальні авторські та культурні досвіди як виразники національного “Ми-буття”.

Виклад основного матеріалу. Друга україномовна поетична збірка Сони Ван “*Лібретто для пустелі*” присвячена пам’яті півтора мільйона вірменських мучеників – жертв Геноциду, спланованого та здійсненого Османською імперією (1915 – 1918), згодом визнаного Радою Європи, Європарламентом, Підкомісією ООН й засудженого низкою європейських держав, американських штатів, кримськотатарською

спільнотою (остання не лише має подібний історичний досвід, а й нині переживає гніт з боку іншої – північної – імперії!).

“На початку століття / півтора мільйона вірмен було зарізано в пустелі...” [1, с. 56], – поетично пояснює Сона Ван національну трагедію (ідеться зосібна про примусову масову депортацію вірмен до Сирії, Лівану, загибель жінок і дітей у пустелях...). Але, думається, кількість вірменських страдників не обмежена вказаною цифрою, а сягає значно далі: либонь, не злічити скалічені долі, зруйновані родини, втрачені покоління... Тим паче, що й часовий відтинок – досить умовний: йому передували й після нього тривали жорсткі утиски, репресії вірмен. Попри draжливість міжнаціональних, міжетнічних взаємин – надто щодо оцінки історичного минулого з позиції сучасності – мовчання буде чи не найбільшою провиною в цій площині.

Тема геноциду як Трагедії та Фатуму особливим чином споріднює долі двох християнських націй – вірменської та української. Тим-то кожна з них спроможна максимально відчувати біль іншої, співпереживаючи й по-сестринськи розділяючи страждання.

Книга *“Лібрето для пустелі”* складається з трьох частин. Перший розділ (*“Я вічний навук”*) пройнятий винятковим трагізмом, що продукує війна. Генетична пам'ять авторки не вдатна приховувати й замовчувати біль утрати: *“діда мого забив турок / батька мого забив німець / сина мого вбив айзер...”* [1, с. 11]. У кожному разі, саме Жінка чи не найбільше вчуває трагедію Роду й Нації: *“я меццо-сопрано оксамитової дівки / я ліричний тенор нареченої / я стриманий баритон удови / я хрипкий бас моєї бабці...”* [1, с. 12]. Жінка-Мати, котра народжує Сина – Воїна – Жертву прийдешніх воєн, бо найстрашніше, що *“усе періодично повторюється... значить щось / тут неправильно...”* [1, с. 11] – що це: збій у русі Всесвіту чи у людському бутті? (Чиї закони порушено?) Прозірлива Жінка-Поетеса, котра на генетичних і космічних регістрах відчуває-переживає та артикулює трагічні коливання Часу, трансформується й розщеплюється, міфологізується й метафоризується: *“Я ві-*

чний павук восьминогий”, “я вічна жалібниця з чотирма чорними хустинками”, “я вічне нічого з вісьмома стегнами”, “я вічна танцівниця часу у кабаре”, “я богиня війни у камуфляжній сукенці з металевим блиском замість багряних грудей – бомби”. Вона проходить крізь пекло історичних перипетій, долає прірву особистісних колізій, проникає у Минуле й Майбутнє, тим самим увиразнюючи категорію Вічного. Однак Біль не маліє, не слабшає – навпаки сягає нових кордонів і горизонтів. Війна руйнує міф про Весну як символ відродження й надії: “*Раптом відкривається / вночі / квітка що пахне кров’ю – / війна*” [1, с. 14]. Лірична героїня (та й сама авторка як вираз “Ми-буття” Нації!) акцентує свою спільність із темношкірою посестрою, бо вчуває в собі “гени рабства” (“*продаю своїх хлопців – війні*”), разом із тим, знає “*справжнє обличчя війни*” [с. 16], напевно не збіжне з викривленим телепортретом: “*Подають мені війну / разом із кавою / у ліжко / постріли перериває / найновіша реклама / губної помади...*” [1, с. 18].

Межа між явою / уявою, дійсністю / маренням – надто хистка. А може, саме це й уможливорює занурення у різні виміри й площини Часу:

У моєму сні минуло сто
тисячоліть
і один вчений з великими вухами
намагається розшифрувати
наші сучасні імейли
так само захоплено
як і ми
коли знаходимо карлючки
на стінах печер
і
знайшовши шерстину з хвоста
знову клонує
коня війни [1, с. 21].

Або дозволяє відчутти християнсько-мусульманське пору-біжжя як вислід давнього співбуття й конфлікту: “[...] я того ж дня молилася / двом ворогуючим богам (зранку Христо-

ві й / п'ять разів Аллахові навколiшки біля мечеті / майже притуливши голову до землі)” [1, с. 29].

Напруга дедалі зростає, що увиразнює відчуття-переживання – Трагедії як Апокаліпсису: *“скільки ще мають підриватися / націй вулиці Господи / щоб оголосили “кінець світу” / офіційно? / (чому цього числа немає у Святому Письмі?)”* [1, с. 32];

– Війни як Театру: *“такий давній як людство / той самий сценарій...”* [1, с. 39]; як *п'яної Матері, що “пожирає своїх дітей / шматок за шматком”* [1, с. 41].

Безглуздо й водночас логічно, що саме в таких крайніх межових ситуаціях увиразнюється інтимно-щемливе: *“Пам'ятаєш моє серденько / як ти скидав неакуратно / черевики свої / біля ліжка? / феромоном наповнена кімната / вино / і наші синхронні рухи / під простирадлом”* [1, с. 37], – бо лише страх смерті – надто втрата рідної (близької) людини – посилює, употужнює розуміння Щастя як миті, напружує Пам'ять, хоча рівночасно має місце відчуття її втрати й активізація сенсорики до глибин трансцендентного: *“Я геть втратила пам'ять – і від цього / мій зір загострився / нестерпно / я бачу потойбічний світ / таким як він є / і перетворення смерті / на час та на землю...”* [1, с. 47]. І вже з другого розділу книги: *“Пам'ять моя – наче сліпий леміш / у темряві / рухається доки не зачепить / рідного кістяка / під піском / і зупиняється / несподівано”* [1, с. 90].

Поетесі вдається акумулювати в одному руслі 3 течії – Річку, Час, Кров: *“Ріка вашої (солдатської – Г. К.) крові як час / що вічно оновлюється / не увійдеш другий раз у ту саму ріку”* [1, с. 43]. Лірична героїня розуміє: аби припинити перманентний потік воєн, людство має зізнатися собі, що зачатки того лиха ще в ранньому (невинному) віці:

я читаю Святе Письмо від кінця

до початку

потоп може змити та знести

всю зброю з коробки для іграшок

я випускаю у небо пісню наче голуба

прийду коли зійде кров ця [1, с. 44 – 45].

І бачить “Сон найостаннішої війни”:

Так цікаво!.. думаю я (гойдаючи сипким подолом)
пустеля народжує геніїв
а я –
звичайних хлопців

щоразу
коли хтивий вітер
здіймає подол пустелі
один новий пророк
з’являється на світ
(один Христос... Мойсей... або Магомет) [1, с. 54].

Символічною є інтерпретація Тайної вечері, яка гуртує всіх – за винятком Юди: *“Він вже загинув смертю героя”* (тут прописано абсурдність земного світу й людського буття в ньому).

У першому розділі книги прозираємо шукання Христа-Спасителя, прочитуємо риторичне питання: Бог – Поет? Чи Поет – Бог? Зір не може оминати парафразу магістральної християнської молитви “Отче наш”:

Отче наш Ти що єси німий
а значить
маєш загострений нюх
як Ти терпиш цей сморід
крові
що чути вже тисячі років? [1, с. 58]
(тут звинувачення Бога у німоті й байдужості).

Лірична героїня (й сама авторка) жодним чином не може смиренно прийняти Господнє мовчання, коли *“війна виціджує / кров / з хлопців / як місячну кров / непотрібну...”* [1, с. 60]. (І далі артикулюватиме болісне усвідомлення: *“Історія моя дуже важлива / вона похована у мовчанні / більшому ніж Бог / тут / у пісках втрачений”* [1, с. 68]; зважиться навіть на констатування Господньої “сліпоти” (*“немічний старий з катарактою”*) – і не випадково: *“Той / хто говорить з пекла / може лаяти навіть Бога”* [1, с. 73]). Оскаржуючи християнський канон про єдине втілення душі в людській подобі, готова до вирішальної (ба навіть спасенної для Всес-

віту!) реінкарнації: *“У наступному житті / я прийду / як антивірус війни / і / залишусь...”* [1, с. 60].

Другий (однойменний до назви книги, що либонь вказує на магістральність) розділ – *“Лібрето для пустелі”* – постає логічним і настроєвим продовженням першого; авторка тут увиразнює криваву вірменську трагедію, локалізує часо-простір (зосібна сирійську пустелю Дер Зор, місто Ван, від якого похідним є псевдонім мисткині), звужує національне до родинного (долі діда й бабці: остання позиціонована рудоволосою красунею, міфологічно-метафоричною напівжінкою, напівптахом, що *“загубила свої крила у вогні / турок / насамперед зламав їх – а вже потім спалив / і розвіяв за вітром”*, [1, с. 92]) – і, навпаки, розгортає родинне до національного (імена Тамари та Комітаса є знаковими у вірменській історичній пам’яті).

Прикметно, що *лібрето* – синтетичний словесно-музичний жанр, але у рецепції Сони Ван обидві мистецькі царини пройняті винятковим трагічним пафосом, який не так підлягає консеквентному аналізу, як резонує в душах читачів/слухачів дедалі вимовніше. Інакше не може бути, коли й сама поетеса запевняє: *“Не стають піснями / задушені / курявою крики / безконечні”* [1, с. 77], *“бездарне сонце пустелі / не приносить натхнення”* [1, с. 70]. Пустелі, яка є не так традиційним символом самотності й відчуження (хоча це так само спостерігаємо), Господнього одкровення й спасіння Душі (!), а передовсім уособлює страждання й мученицьку смерть невинних:

допоможи мені о музо пустельницька
без тебе не можу я римувати
неритмічне
тарахкотіння
кісток
навіть висвистування вітру
що здатне стати піснею

десь в іншому місці [1, с. 68].

У кожному разі, поезія Сони Ван існує в діалогічному зв’язку не лише з музикою, а і з малярством: авторка *“живописує”* Долі Роду й Нації, відтак увиразнені червоні відтінки

як уособлення крові (*“Ванське сонце пурпурне”*), зір мисткині сягає *“червоного краю горизонту через золотисті поля”*. Образи зринають абсолютними у своїй тривимірності: зокрема, поетеса малює *“сонце-канатоходця що стоїть на одній нозі на хресті”* [1, с. 85], *“сонце що висить у грайливій синяві світанку наче усміхнений смолоскип”* [1, с. 87]... А втім, навряд чи підлягає живописанню та оспівуванню Біль, просочений у пустельний пісок, генетичну пам'ять Роду й Нації:

Дер Зоре!
підземний сиротинцю
плач
плач
сьогодні я залишусь тут
(поправляю пісок
наче постіль)
і співатиму колискову для тих
кого знаю з родинних фотографій
часів геноциду...
[...]
(ах!.. як я люблю – о Боже мій –
мамину посмішку народжену з болю
що вміла переливатися світлом
перш ніж зірватися з вуст)
[...]
люляй усіх
гойдаю
Дер Зор –
велетенську колиску [1, с. 90 – 91].

Ще один приклад щемкого поєднання звукових і візуальних образів:

усе що під піском – співає
вітер співає пісню мітли
мураха співає пісню вантажника
скелети співають горовел
[...]
пісок – рукотворне покривало
вишите з кісток моїх предків

[...]

пересипаються кістки з шурхотом

то як зірки

то як трикутники

а то як кружечки

згодом непомітно перетворюються

на різнокольоровий світлий багатокутник [1, с. 96 – 97].

Сона Ван добавчає-вчуває, що пам'ять – “піщаний калейдоскоп” [1, с. 96] – “поволі стає вульгарною / від болю” [1, с. 94].

Зізнаючись назагал: *“Вітер – мій учитель і мій біль”* [1, с. 69], – поетеса знову-таки розщеплюється на низку іпостасей: *“я остання наречена Дер Зора / діва перерубана ятаганом”*, *“я – привид із закривавленою фатою / в кошмарах ваших снів”* [1, с. 69]; *“я – діва... наложниця і слуга / сутенера з пустелі / що торгує жінками / привид їхній і поетка”* [1, с. 70]; *“я – остання надія / останній свідок / остання поетка з пустелі”*, *“єдиний вожак потойбіччя”* [1, с. 72]; *“останній погляд пустелі / як нажахана матір”* [1, с. 73]; *“єдина діва / вічного епосу”*, *“я збірний привид / усіх дів”*, *“я наложниця безплідної пустелі / з будяками і землею поміж стегон”* [1, с. 74]; *“я остання вартова пустелі”*, *“я піщаний годинник зі стрункою спиною”* [1, с. 75]; *“Я столітня наречена / божевільної пустелі з закривавленими очима”* [1, с. 98]. Їй нарешті висновує: *“Я – наречена / я – дерево / від сьогодні пустеля – це я”* [1, с. 99].

Поезія Сони Ван – особлива у своїй винятковості й виняткова у своїй особливості. Навіть потреба глибокого літературознавчого, культурологічного студіювання, спроба аналітичного мислення не оскаржують множинних цитувань – навпаки... Бо ж поетичний символічно-метафоричний світ Сони Ван, її зболену Душу не переповісти іншими словами, не донести іншим стилем, не перефразувати й не проаналізувати... Необхідне Відчуття, яке генерується дотиком до Тексту – його надпотужної напруги далеко за 220 вольт.

я узагальнюю століття у строфі

...в пустелі є два види вітру

один дме з півночі і рухає

кістки в пісках

інший дме з півдня і рухає

пісок у кістках [1, с. 76].

На відміну від першого розділу, тут лірична героїня (й сама Сона Ван як онука духівника-мученика) нарешті знаходить Бога-Спасителя (*“Ти мій Христос уреши-реши / люблю Тебе...”*, [1, с. 80]), ба більше – вчуває Його в собі, почувається Ним (втім це жодним чином не може бути потрактоване як вияв божевілья! Це висока Місія Поета як Деміурга і Співтворця: *“Уві сні я пастир / щедрий на любов / усівшись на верхівці якоїсь гори / граю на сопілці – і сходяться / кудлаті вівці / з усіх боків”*, [1, с. 88]), прагне осягнути масштаб Христових страждань, аби з’ясувати насамперед для себе, чи можуть дідові муки (не так тілесні, як передовсім внутрішні) хоч якоюсь мірою дорівнятися до хресного шляху й розп’яття Сина Божого (*“Сни з пустелі”*):

хтось червоним фарбує

хрест?

чи мій дідо-священик стікає кров’ю

на хресті?

[...]

що відчув Христос на хресті

коли минув шок від того що сталося

і Він зрозумів

що біль Його – справжній

і що цвях насправді рухається

в Його кістці?[1, с. 78].

Але все має свою межу, надто коли напруга “зашкалює”. Тим-то далі прочитуємо втому і знесиленість від перманентних болінь і митарств: лірична героїня Сони Ван воліє зворотної динаміки – від Скорботної Матері (вивершеної до Диви Марії, Пресвятої Богородиці) до Єви з її первородним гріхом (чи без нього? Адже кожен/кожна має право на коригування Долі, виправлення помилок, Спокуту й Прощення), від кривавого пекла до світлого у своїй первинності Господнього Раю.

а насправді – я змучилась від всього цього
хочу повернутись у Рай
бути безсоромною і голою наче Єва
(шию душить траурне вбрання)
хочу наново бути жінкою
вічною спокусницею в цій історії
не хочу повторитися у дзеркалі
як наступна Пієта –
скорботна мати що нахилилась

над єдиним сином який схолов на її колінах [1, с. 82].

У третьому розділі (*“Танок на піску”*), попри натяк на подальший розвиток мотиву пустелі, вимовним є образ Річки як символу Часу, руху, очищення; разом із тим, це амбівалентне уособлення творчого / деструктивного первнів, життя (народження) / смерті (потопу), плинності / вічності (чи не тому читаємо: *“Кордон для мене – / це ріка / де мій погляд тоне / не дійшовши до берега / та / я через силу намагаюся язиком / інший берег / як рану”*, [1, с. 131]); стрижень Всесвіту, що, подібно до Світового Древа і Світової Гори, єднає три світи: 1) верхній, небесний, Господній, прав; 2) земний, або яв; 3) підземний або потойбічний, нав. Вочевидь, образ води не є випадковим, адже висушена пустельним пилом пам’ять Сони Ван – *“верблюжа / спрагла пам’ять”* [1, с. 126].

Коли лірична героїня Сони Ван мовить:

я не плачу
просто
іноді
щось тече
з глибин моїх очей
і як той
нагноєний великий палець
тупо ниють
запалені очі мої
уві сні [1, с. 129], –

розуміємо, що так минає процес очищення від за давненого трагічного минулого і згодом має прийти омріяне зцілення як самої Поетеси, так і в цілому Нації. Додамо, що *“рухливою”*,

наближеною до образу води, є кров, *“яка не згортається”* [1, с. 142].

Тут (у 3-й частині) знаходять подальший розвиток прописані у двох попередніх розділах мотиви, рівночасно заторкнуті нові – поза конкретним вірменським хронотопом: грецька міфологія (образ Електри, котра має на меті помститися матері за вбивство батька – царя Агамемнона); римський простір (*“вчора Рим був розпусним... сьогодні я”*, *“сама – наче Рим”*, [1, с. 104]); біблійна топіка (Вавилонський полон, Страшний Суд тощо). Виразним тут (і загалом у збірці) є образ Лазаря як символ відродження. Подибуємо образи фідаїнів – саможертовних учасників вірменського повстанського руху проти утисків Османської імперії (*“Надгробні плити фідаїнів”*, *“Коли під час пологів померла дружина загиблого фідаїна”*). Згадуються локуси Вірменського нагір’я як історичної батьківщини вірмен: гора Арарат (з 1920-го турецька), маркована міфологічно-легендарним звучанням (таємниця Ноевого ковчега), ріка Євфрат. Особливої виразності набуває квітень, таврований крайнім трагізмом (*“Терни у фесах”*, *“...Одна прозора діва...”*, *“Думка моя...”*): *“як вузький пояс що завдає болю”* [1, с. 143].

Знаменно, що дужий, надпотужний зв’язок з минулим не лише не скасовується, а сягає нових, більш дальніх і глибоких кіл: *“Усі кола на землі – це шифри секретні / що дійшли до нас із забутих місць давнини”* [1, с. 104].

“Я розкопую час – в руках кайло”, – гучно заявляє поетеса.

І далі:

пра

пра

прадід мій

вийшов з печери

і більше

не повернувся [1, с. 124].

Увага Сони Ван перманентно прикута до минулого, влита, просочена в нього, тим-то поетеса *“має єдине сновидіння з потойбіч ріки”* [1, с. 130]. Що є тим іншим (потойбічним) – Минуле чи Те, що поза цим світом?.. Як правильно читати й інтерпретувати подібні сентенції?

Так чи так, прозираємо бажання авторки та її ліричної героїні більше не тривожити страдні душі мучениць, прагнення повернутися з минулого у сучасся: *“Час мені йти / сестри наречені / вже пізня година / благословенний ваш сон / столітній”* [1, с. 106]. Та чи вдасться?.. Адже не змовкає *“пісня багатомільйонних кістяних флейт”*... Та й метаморфози тривають: *“Напівкішка-напівжінка я націю мить”* [1, с. 104]. Дикі тваринні інстинкти помсти скасовують ідеї християнської загальнолюдської любові і всепрощення. Лірична героїня Сони Ван не приховує: *“Щоразу / коли моя душа вислизає / за межі тіла / я бачу пустелю яка ще безгрішна / місто Ван / за воротами – церкву / срібне тіло Спасителя на стіні / і погляд мого діда-священника / спрямований на Христа – / так дивляться на поламані годинники...”* [1, с. 109].

А далі – зречення від омріяного Раю, готовність вирушити до пекла з певною (жертвовною) метою: *“Саме своєю рукою оберну / цикл страждання / на щастя”* [1, с. 140]. Ба більше – бажання лишити Богові усе втрачене, окрім одного – Пустелі, яку лірична героїня прагне очистити, відмежувати й захистити від Мовчання й Непам’яті. А відтак, натхненно й настирно благає Творця:

спробуй бодай охороняти надгробну плиту
від тюркомовного вітру забуття
і
я щонеділі
покладатиму золото
у Твою
оксамитову чашу [1, с. 146].

І не зрікається вище заявленого відчуття Бога в собі, злиття з Ним: *“Твій погляд / вже став моїм поглядом”* [1, с. 149], *“залишусь у Тебе всередині...”* [1, с. 150].

Як, зрештою, не зрікається і батьківщини – *“Не плач за мною Єреване”*... Мешкаючи у США (Каліфорнія) упродовж тривалого часу (з 1978-го), не стає зрадницею, відступницею, ренегаткою, *“культурною емігранткою”*... Навпаки чітко фіксує свою ідентичність, приналежність до вірменського історичного, національного, культурного, мовного ареалів.

Вагомим додатком до поетичних текстів Сони Ван є її післяслово (*“Замість автобіографії”*), де представлено виток мисткині, її стосунок до національного геноциду, хоча сама авторка запевняє: *“Я не очевидець і не жертва...”* [1, с. 164]. Та насправді трагедію Роду відчуває на найтонших регістрах, переживає понівечені долі діда-духівника, бабці, тітки, трансформується й розщеплюється.

Якщо літературний Текст Сони Ван є Поезією у прозі, то зачин післямови – навпаки Прозою у Поезії, яка пояснює, увиразнює вищеподані вірші, слугує інтерпретантом до них. Мисткиня акцентує свою відвагу (хоча навряд чи це слово якнайточніше описує ситуацію: ідеться про Голоси пращурів, родичів-мучеників, які перманентно вчуваються їй, можливо, підказують, спрямовують, сповідуються, спокутують, карають, страчують винних, втрачають і знаходять Бога, вмирають і відроджуються, дещо надиктовують на папір; чи затихнуть, чи знайдуть мир тепер, коли “лібрето” Роду й Нації вивершене?) *“спробувати осягнути тваринність людського приниження, глибину вселенського страждання, та ще й настільки добре, щоб перетворити їх на конкретну форму чи рядок”* [1, с. 164].

Насамкінець Сона Ван висновує: *“Кожен пережив власний геноцид, один із досвідів якого мій неговіркий уже дід зумів втиснути в одне речення: «Мій геноцид дано мені пережити у вигляді спасіння»”* [1, с. 172]. У цій філософській сентенції втілена життєва істина про небезболісний шлях до духовного прозріння, який завше лежить через страждання й митарства.

Книга “Лібрето для пустелі” – це вислід духовних шукань Сони Ван, спасіння єдиного тривимірного буття (Я – Рід – Нація), Ідентичності й Пам’яті. Виболений вірменський Текст, що органічно лягає на мінор зболеної української Душі.

Тимчасом книга *“Робінзон”* сучасного молодого (за віком та письменницьким досвідом) вірменського автора *Арама Пачяна* здатна здивувати, епатувати, злякати, відштовхнути, викликати на дуель (світоглядну і творчу), спровокувати звинувачення митця у божевільні, шизофренії, агресії, схильності до садизму, ба навіть спричинити блювоту... За винятком одного – лишити байдужим. Мабуть, у цьому і є сутнісне завдан-

ня літератури, potwierдження перспективності Письма того чи того автора.

Для нас особисто спонукою до придбання примірника з абсолютно новим (незнаним) на обкладинці іменем стала приваблива як для фахового літературознавця анотація екзистенціалістсько-філософського кшталту, де оприявнений мотив *“занурення в інший, невідомий, однак близький по духу світ, яким читач, як той Робінзон, мандрує у пошуках власного загубленого острова”*, а також прописані натяки на самотність, інакшість.

Знайомство з першим оповіданням, однойменним до назви книги (*“Робінзон”*), для читача може стати справжнім шоком, адже Текст лишає по собі плетиво нерозв’язаних питань, нерозумінь і непорозумінь, вагань і домислів, еліпсів і апосіопез. Виразним тут є також інтертекстуальний вимір: автор не обмежується первинним текстом (претекстом) Даніеля Дефо, а либонь зумисне розширює *“робінзонаду”* (Говганнес Григорян *“Робінзон Крузо”*, Хуліо Кортасар *“До побачення, Робінзоне”*). З-поміж ключових мотивів – оскарження сучасних технологій (e-mail не може стати абсолютним замінником паперового листування), прагнення до первинності, первородності цього світу і людини в ньому, засудження норм, канонів, здатних позбавити особу індивідуального й неповторного, постулювання самотності як найвищого блага. Породжені шумом цивілізації, страх і сум генерують біль. *“П’ятниця”* набуває подвійного трактування: це і день тижня, й рівночасно ім’я персонажа. Образ Ісуса оприявнений у пташиній плоті: саме птахи, відповідно до міфологічних уявлень, перебувають на найвищому рівні Світового дерева (ось тільки в оповіданні *“Птахи”* втілена як позитивна (Бібик), так і негативна (Порося або Пацюк) конотації). Заявлені тут образи човна і хвиль вже в наступних творах знаходять подальший розвиток (у цьому контексті згадаймо образ Човняра з оповідання *“...Коли завжди пам’ятає тебе...”*; попри подобу клоуна простежуємо асоціативний зв’язок зі Всевишнім). Поступальність стосується й книжної теми (бібліофілії): чи ж випадковою є схожість кімнати з Біблією? Кількість книг у кімнаті

героя-наратора не просто дивує, а насправду приголомшує: *“[...] нема куди поставити ногу, я ледве скоцюрблюся на підвіконні, утримуюся від зайвих рухів, не кашляю, не чхаю, не йду до туалету, намагаюсь не дихати, бо книжковий стос, що сягає стелі, висить над моєю головою, як Дамоклів меч. Будь-який зайвий необережний рух – і моє тіло вже не витягти з-під тої важкої купи”* [3, с. 9]. Чи є в такому випадку книги спасінням, чи навпаки потенційною загрозою, – на це питання автор не дає відповіді. У кожному разі, безсумнівною є втеча героя зі світу цивілізації (ба навіть родинного кола!) у світ Книги. Щоденникові записи на шкірці банана генерують символічне прочитання. Чи не слугує Книга тим рятівним островом від людського натовпу, знеособленої маси? Так чи так, прагнення втечі головного героя в окремий космос (своє “Я”) не може бути зреалізоване в абсолюті: *“Більше не будеш сам на своєму острові... Не будеш сам ловити рибу, не вмиратиш у самотності, не звирятимешся Богові, не чутиш пісню равликів і риб, не ходитимеш під ясным небом, не буде тіняви, під якою ти міг би прилягти відпочити. Тут нічого не залишиться, крім зловісних голосів, що ллються до твого рота, до вух, у пуповину, струменіють під твоїми нігтями, під шкірою, під повіками. Сповнений голосами острів доводить до божевілля, кожна тварина та рослина отримала людську подобу, навіть незліченні піщинки, майже невидимі піщинки, і ті мають видимі обличчя...”* [3, с. 12 – 13].

І головний герой, і маленький хлопчик як “аватари” Робінзона вирізняються з-поміж інших: відчужені від середовища (“білі ворони”), вони наділені синдромом божевілля. Зрештою, *“робінзони завжди недоумкуваті”* [3, с. 19], – читаємо пояснення наратора. І останній таки має рацію, бо ж справді божевілля відкриває шлях до істинного буття, себе самого, свого “Я”, Бога (тим-то Ісус-птах сідає на плече дивакуватого хлопчика).

В аналізованому оповіданні (“Робінзон”) втілена ідея вітаїзації смерті; разом із тим, смерть набуває тут екзистенціалістсько-філософського вирішення (як порятунок від земних страждань, вихід у буття істинне). Ці візії, зосібна, проілю-

стровані в епізоді з учителем, котрий після ексекуцій учнів вистрибує через вікно, схоплюється й тікає; згадаймо в цьому контексті й інцидент з маленьким хлопчиком: на самогубство останнього натякає наратор, ось тільки відсутність тіла спонукає до подальших розмислів про інше буття. Надто коли в тексті подибуємо тезу: *“Найбезболісніша смерть у світі – це смуток”* [3, с. 19]. Кінцівка оповідання далєбі не може бути потрактована однозначно: з’ява хлопчика-самогубці з морською свинкою і величезним яблуком перед слідчим є реалією чи грою уяви останнього? У кожному разі, читач стає свідком розщеплення архетипу Робінзона на три образи (до двох попередніх додається слідчий).

Наступні твори дивують не менше, але кожен із них спонукає до розмислів. У жодному з оповідань немає чіткої фабули, відтак, переказ сюжету “непосвяченим” в Таїну Письма Арама Пачяна навряд чи буде вдалим. Але той, хто шукає у книзі насамперед наживку для розуму, стимул для Душі, обов’язково знайде й те, й інше. І в цьому інтрига Читива вірменського митця.

Бо ж як можна оминати увагою такі міркування, як: *“[...] смуток схожий на печиво, що колись роздавали в школі: ти радісно кусаєш його, і зуб залишається в ньому...”* [3, с. 30]; *“Справжній голос виходить із внутрішньої мовчанки, з порожнечі, з чорного, з нуля. І йде він обережно, запалюючи сірники. Мусиш бути уважним, щоб спіймати його й міцно тримати, наче муху, що сидить у тебе на лікті. Не сумнівайся: якщо упіймаєш, він ніколи тебе не обмане”* [3, с. 36 – 37]. Або: *“порожнеча не є ознакою безмежності та смертності. Це радше незавершена печаль, виключна можливість пам’яті”* [3, с. 148].

У низці оповідань оприявлено непрості взаємини (чужість) між батьком і сином: ідеться про любов останнього, що здатна переходити в ненависть, межує з нею, і навпаки. *“Я і він ніколи не стали близькими людьми... Слова “близький” у наших словниках взагалі не існувало, ми були схожі лише рисами обличчя та прізвищами... Він завжди казав, що я – плід, який упав далеко від дерева, і сміявся з мене... Він ніколи не чув*

мене, і це було основною причиною нашого відчуження... Але я люблю його..." [3, с. 27] – “Подорож велосипедом”. Ця проблема увиразнюється далі в оповіданні “Прозорі пляшки”, ба більше – сягає теми алкоголізму. Щоправда, останню не варто тлумачити спрощено: це вислід “екзистенційної порожнечі”, з якої не кожен спроможний знайти вихід. Приміром, як батько головного героя – лікар-хірург, котрий після пережитого, побаченого, почутого на війні не знаходить себе у мирному світі, рятуючись оманно! за допомогою горілки. Риторичне питання автора: “Чому люди п’ють горілку?”, – і запропоновані нижче варіанти на кшталт: “п’ють, щоб діти усього світу плакали”, “п’ють, щоб пом’янути померлих і Бозю”, “п’ють, щоби пити”, “п’ють, щоби забути”, “п’ють, щоб жити” тощо, – поглиблюють драматизм цієї ситуації. Прозираємо автобіографізм сюжету, адже батько Арама Пачяна, відомий хірург, теж рятував поранених під час воєнних дій у Карабасі (1988–1994). Не оскаржуючи своєї алкогольної залежності, батько головного героя запевняє сина: “Я хворий, дуже хворий, мені дійсно шкода, що я в тебе такий. Ти не зможеш убити мене у собі, я тебе добре знаю, я в тобі житиму потім. Що б я не робив, ти мене не залишиш” [3, с. 54]. Татів біль резонує у душі й долі сина, виходить за межі конкретно-особистісного та індивідуального: “Я біжу, тому що разом зі мною біжать діти усього світу” [3, с. 55]. Драматизм і трагізм загубленого покоління (як старшого, так і молодшого) оприявлено далі в оповіданнях “Валіза”, “Джаз”, “Тер Вілік”, “Ялинка”. Скажімо, головний герой останнього в дитинстві плекає мрію родинного свята, урочистого прикрашання новорічної ялинки: “31 грудня – це той єдиний день, [...] коли його пальці випадково торкалися батькових, і по всьому тілу пробігали мурашки. Ці непередбачувані, але у глибині душі такі очікувані дотики завдавали хлопцеві якогось глибокого ніжного болю” [3, с. 104]. Епізод “зустрічі” з батьком (вже по смерті останнього) і констатація нескасовного зв’язку між татом і сином увиразнюють драму: “Батькові пальці навіки залишились у його волоссі...” [3, с. 107].

У вже згаданому оповіданні *“Подорож велосипедом”* велосипед набуває символічного прочитання: ідеться про окремий відтинок у долі головного героя (дитинство і юність), на зміну якому прийде інший, означений більш прогресивним транспортом (автівка). І, можливо, більш контрольованим, бо велосипед на це відверто хибує: *“[...] мій покоцаний велосипед змінював напрям руху, щойно виїжджав із 21-ї вулиці – асфальт перетворювався на молочну шкіру Лії (старшої за віком жінки, що мешкала по сусідству – Г. К.)... він котився по тілу Лії, піднімався та спускався по лагідних вигинах... велосипед сам керував собою, зовсім забувши про мене – свого вірного господаря...”* [3, с. 25]. Прощання з велосипедом прирівнюється до втрати близької людини: *“Коли вмирав мій велосипед, я тримав його за руку, реабілітація була неможлива, я вирішив віддати його землі: заніс до ущелини на набережній, у якомусь зручному пагорбі, поховав по частинах, потім сів на землю і закупив...”* [3, с. 35].

В оповіданні *“Шахова новела”* увиразнено образ чемпіона, відлюдкуватого, дивакуватого, безмовного, котрий вже у десятирічному віці стає королем шахів. Його останньою грою виявляється турнір із Богом – так само самотнім, сумним, відчуженим. Інтерпретація Бога, наділення його людською плоттю, сьогосвітніми звичками на кшталт тяжіння до пива, солоних паличок, уваги до пишногрудої офіціантки епатує. *“Знаєш, мені сумно, дуже сумно. Почуваясь самотньо. Сам не можу знайти вихід зі своєї гри. Тут, унизу, мене забули. Я переміг усіх шахістів з пекла і раю. [...] Хоча команда з пекла – непогана. Але ти вриваєшся у мої думки, твоя мовчанка не дає мені спокою... Вона мені потрібна... Ти намагаєшся чути мої ходи (тим самим вдалий хід у грі – а може, насправді у бутті? – ототожнено з Голосом Бога – Г. К.)”* [3, с. 45], – звіряється чемпіонові Господь. Поєдинок із Богом либонь стає “лебединою піснею” молодого короля шахів: *“Здалека всі бачили, як малий довго вдивлявся у небо. З очей текли сльози... Хлопець перетворився на прозору хмаринку. Там усі були пернатими. Хлопець у смугастому піджаку, руки в кишенях, йшов уперед.*

У хмарах виднілась розкішна шахова дошка. Назустріч ішов Бог” [3, с. 46].

Оповідання *“Моє повернення”* прикметне заявленою в першому творі темою бібліофілії, мотивом внутрішніх “метаморфоз”, душевних шукань і духовного прозріння. Позиція головного героя не є однозначною: попри констатування власного атеїзму, він не спростовує Присутності Бога як Вищого Єства. *“Я не вірю в Бога, але, не відомо чому, впевнений, що Він вірить у мене, не можу дивитися Йому в очі, але Його сумне обличчя не дає мені спокою”* [3, с. 64]. Дивно й дико, але саме “вирізьблене розіп’яте тіло Ісуса” на ший повії (рівночасно молодій мамі) повертає героя до себе й Бога.

Оригінальні рефлексії подибуємо в оповіданні “Торонто”. Попри наявність однойменної географічної точки на карті світу (місто в Канаді), у візіях Арама Пачяна Торонто набуває філософської та символічної інтерпретації: *“Коли твій батько дає ляпас твоїй мамі, на її щоці вимальовується Торонто. Підійди ближче, поцілуй листок – і біль мине. Торонто вилікує біль”* [3, с. 71]. Мрію про Торонто головний герой плекає перманентно. І таки вирушає в далеку дорогу – по інший бік часопростору: *“Зараз стане добре, навіть дуже добре. Притуляю голову до холодної стіни. Довкола темно і тихо”* [3, с. 77].

Перший твір (*“Валіза”*) з *“Двох оповідань про кохання”* розпочинається вимовними філософськими розмислами: *“Усі валізи мають секрети. А поскладані в них речі – власні історії та долі. [...] Валізи – це символ приїзду і від’їзду”* [3, с. 79]. І далі: *“Час минає від валізи до валізи. З валізи виходиш – у валізу заходиш. Дім, де ти мешкаєш, – валіза, ідеши на роботу – валіза, входиш у жінку – валіза, народжуєш дитину – валіза. Ти сам – валіза. А коли вмираєш – тебе кладуть у труну. Знову валіза...”* [3, с. 80] – тут і циклічність людського буття, і його замкнута циркуляція, і мотив зневолення. Варто застерегти, що назва означеного прозового циклу досить оманна: не знайдете тут класичної фабули “Він – Вона” (кохання-пристрасть). А можливо, у цьому і є напруга Тексту... Тут радше втілена інша модель Любові – глибиннішої і довершенішої. Ось тільки герої обох оповідань цю Любов несуть

як тягар, а не вираз Щастя. В першому знаходять подальший розвиток взаємини з батьком (ота проблема недолюбленості й недоуваги поглиблює драму “втраченого покоління”): *“Я хотів вернутися, увійти у чорну валізу мого батька, опинитися біля його хірургічних інструментів, вивчати його пляшки від віскі та коньяку. [...] Доторкнутись до ручки й відчутти вогкість його долоні, випадково вислизнути через замковий отвір, підстрибнути і всістись йому на плечі...”* [3, с. 80]. А надто проілюстровано, якою зрілою може бути дитяча душа: коли один хлопчик вірить, що у валізах живуть гномики, інший (з вираженими ознаками неврозу) прагне “подовжити” співбуття з бездиханним братиком – *“[...] потайки забрав свого померлого новонародженого братика з маленької труни і поклав у шкіряну валізку, щоб його не поховали”* [3, с. 82]. Варіацією до валізи є образ шкатулки з однойменного оповідання (у згаданому циклі). Таємниця бабусі (цінність скриньки) розкривається вже після її смерті: там зберігалось пасмо волосся загиблого на війні чоловіка. Прикметна деталь, в якій уособлено секрет (непізнаність) людського буття й сокровенність Любові: *“Коли дід пішов на війну, йому ледь виповнилося 22 роки, а коли я відкрив шкатулку, волосся було зовсім сиве”* [3, с. 84].

Один із найдивніших та рівночасно найстрашніших творів у книзі – “Джаз”. Гра двох трубачів (батька й сина) набуває метафоричного виразу, як формула буття: *“Вони мчать по венах. Стіни еластичні. Труби, велика і маленька, наполовину занурені у червоні води каналу”* [3, с. 85]. Інтимна бесіда відбувається між героями, котрі висять під стелею, одягнувши на шиї петлі від мотузок. Чудно й жахно водночас... *“Дві висячі труби. Дві м’ясні труби. Два нічого”* [3, с. 87]. Саме під джазову музику син має намір виконати волю батька – позбавити останнього страждань. Деталі насправду шокують, їх поетизація бентежить. Але Текст вже є реальністю, тож приймати/не приймати Його – вибір за реципієнтом. Та й далі у книзі напруга не спадає – навпаки: герой *“сів цвіркунові на спину і мить за миттю побачив свій відхід...”* [3, с. 116] (*“...Коли завжди пам’ятає тебе...”*); *“мене немає,*

мене немає в машині... мене не було... я сховався у кишені того хлопця... разом з булочкою...” [З, с. 126] (“Сумні човники”); після візиту духівника та його дружини *“ми з батьком не прокинулись...”* [З, с. 136] – чи може така розв’язка бути потрактована як порятунок для обох? (“Тер Вілік”); спроба хлопчика проковтнути відірвану голову солов’я, сцена дитячої дуелі – у висліді *“[...] чорні зіниці так розширились, що закрили собою весь білок. Тепер вони схожі на очі солов’я”* [З, с. 144] (“Ніч під тінню”).

В оповіданні *“Робота, робота”* зруйнований хаос постає сутнісним компонентом Душі (ця теза більшою чи меншою мірою має стосунок до кожного твору Арама Пачяна). Основу буття мислителі-екзистенціалісти вбачають у русі, динаміці, разом із тим, “екзистенційна порожнеча” й “межова ситуація” можуть бути передумовами екзистенції. *“Чудово, коли не дієш, – просто намагаєшся жити”* [З, с. 95], – тим самим, либонь, вивільняється час для розмислів і саморефлексій. Опри-явлено зосібна позицію екзистенціалістів атеїстичного кшталту про самогубство як порятунок від абсурду світу, разом із тим прозираємо тут аналогію з концепцією бунту А. Камю: *“Суїцид вважатиметься втечею. Я обману життя, придушу його гомерівським сміхом, збунтуюсь проти існування безглуздості”* [З, с. 97]. А можливо, йдеться про віру у спасіння по інший бік вічності: *“смерть – це єдиний рай, що чекає на мене...”* [З, с. 95]. Вимовним є образ жебрака, який вочевидь сягнув того справжнього буття – поза буденщиною й веремією: *“Таке враження, що він дійшов до нірвани, знайшов відповіді на всі питання, що досі залишалися без відповідей, мовчки ігнорує порожні турботи перехожих, їхню беззмістовну метушню. Я певен, що цей жебрак знайшов золоту середину – знає межі перемир’я, змирився з нісенітницями життя, обперся спиною на ту точку, завдяки якій земля ніколи не втече йому з-під ніг”* [З, с. 98].

А от чи знайде Ваша Душа опертя завдяки книзі Арама Пачяна? Чи, навпаки, втратить? Ачи спонукатиме до вибору? Так чи так, для кожного/кожної це Читиво стане “екзистенційним досвідом” – непростим, карколомним, дивним, диким,

жахним... Варто лише зважитись почути Голос, що запалює сірники...

Що ж до Левона Хечояна, то стильова манера та проблемно-тематична специфіка його прози спонукають нас добачати “стефаниківське”. Повість “*Ладанові дерева*” завдяки мотиву пам’яті Роду і знаковості Жінки (як найстаршої постаті й насамперед Берегині) типологічно подібна до книг Євгена Стеблівського “Звенигора. Шабля на комісара” та “Кіборги. Сага про воїнів”. Втім, національні колорити, національні міфи помітно різнять авторські тексти. Більше того, образ Жінки як основи Роду, Праматері, прародительки у Левона Хечояна особливо вимовний. Смерть одного з героїв – Аларата (ім’я збіжне з назвою гори, неодноразово згаданої у Святому Письмі, оприсутненої в поезії Сони Ван; за легендою на її вершині зупинився Ноїв ковчег) – символізує драматизм (ба навіть кривавий трагізм!) вірменсько-турецьких взаємин (зважмо порубіжне розташування Аларату – так званий фронтір): “*[...] сокира, що була в нього (Аларата – Г. К.) в руці, гострим лезом вп’ялася йому в горло. Так і помер, захлинувшись власною кров’ю, окресливши межу трагічного болю між своєю душею і живими*” [4, с. 84]. І далі про силу Фатуму й потужність генетичної Пам’яті: “*Мій дід зрубав дерево і підпалив пень, щоб воно більше нецвіло. А пень дерева так і не згас, димів аж до останнього коліна нашого роду. Кожної пори року в селі лише над нашими хатами стояв запах ладану – щохвилі нагадуючи Аларата, який захлинувся власною кров’ю. Здалеку можна було помітити, що кочарі ладанових дерев десь обривається. Складалося таке враження, ніби один з танцюристів став на коліно. Коли ми бавилися у війну, то часто ховалися за обгорілий пень*” [4, с. 84]. І все ж пам’ять лишається світлою та сакральною, тим-то образ Аларата в його семантичному розмаїтті й абсолютності постає як “*високий, сонячний та осяйний*” [4, с. 117]. Хоча драматизм годі оскаржити: “*Голос крові никне – згасає в жовтих пісках*” [4, с. 140] (виповнений трагізмом образ піску знову-таки повертає до поезії Сони Ван).

Вимовним у прозі Левона Хечояна є образ батька (аналогія з Арамом Пачяном і нашим Василем Стефаником) – оповіда-

ння “Чекання”, “Мій батько”, “Два постріли”. Присутність батька у першому творі є невловною, позакадровою, але це ще більше увиразнює драматизм. Що ж до другого оповідання, то тут зболене зростання дистанції між сином і батьком – всуціль до втрати й відчуження останнього: *“Ми вже доходили до села, він не озирнувся, не зачекав нас, чимдалі відстань збільшувалася, і мої камінці вже не досягали його п’ят. Я зігнувся і підняв бруківку, розпечену сонцем, вона обпекла пальці і не вмістилася в долоні”* [4, с. 27]. Батько, як згодом з’ясовується, не є кривним: цю правду впродовж тривалого часу замовчують обидва. Синдром божевілля (хай навіть сумнівний; мотив божевілля виразний у прозі Пачяна як посутня риса Робінзона – людини істинної), приписуваний героєві, а далі і його матері, є либонь карою і покутою за гріх жінки. *“Вона однією рукою трималася мене, а іншою втирала сльози, що котилися їй з очей, з носа. Я кинув камінь. Батько не оглянувся на ридання матері і, залишивши нас, ішов собі, чимдалі швидше йшов, потім його зовсім не стало видно...”* [4, с. 27]. В означеному оповіданні образ Ісуса (ще одна паралель з Пачяном) інтерпретується Хечояном як присутній у плоті старця-грішника з ясно-блакитними очима (либонь увиразнено дуалізм буття людини і Всесвіту). Так чи так, розуміння прози Левона Хечояна далеке від однозначності; за зізнанням Анушавана Месропяна (перекладача етнічного вірменина, що з 1991-го мешкає у Львові), Хечоян не “дається” з першого разу. І все ж його метафорично-символічно-алегоричне мислення збагачує Чтиво, робить його ошатним: *“Дерева, будинки лишалися на своїх місцях, не він (вищезгаданий старець – Г. К.), але щось схоже на нього чіплялося за мною, йшло за мною”* [4, с. 21]. Отже, потужною тут і в інших текстах Л. Хечояна є містика, що не підлягає логічному поясненню та раціональному розумінню. Присутність когось/чогось далекого/близького, дужого й безтілесного оприявлена чи не в кожному творі.

Оповідання “*Студений вітер*” позиціонує драматичну для вірмен дихотомію двох світоглядів і релігійних систем – християнства та ісламу. Загрозу останнього інтуїтивно відчуває стара бабця, яку всі мають за божевільну, втім, саме їй відкри-

вається невидиме очам, нечує вухами, неловиме шкірою; її словесні блукання можуть слугувати дороговказами, засторогою від лиха. *“Чую, як мені по спині дує крижаний, студений вітер”* [4, с. 31]. Внутрішній зір не старіє, не маліє – навпаки, ладен посилюватися з віком, надто коли зовнішня сліпота набуває абсолютного вияву.

Мотив Великого Потопу як варіація есхатологічного міфу, вираз Апокаліпсису (подібно до Сони Ван) оприсутнений в оповіданні “Дзвін”. *“[...] ріка забула межі і ще далі виходила з берегів, і несла з собою пташині гнізда, сухе гілля дерев, і накривала аркоподібний міст”* [4, с. 18]. Думається, вельми вимовною (ба навіть символічною!) є загибель молодого вродливої вчительки російської мови як ідеалу жінки, об’єкту кохання всіх чоловіків села, яку, попри зусилля кожного чоловіка, не вдається врятувати. Либонь, не випадково й те, що смерть вчительки спровокував *“привезений з церковної дзвіниці шкільний дзвін”* [4, с. 18]. Уже постфактум містика увиразнюється: *“[...] ті чоловіки, які серед ночі зривалися зі сну, одностайно оголосили, що тієї миті хтось б’є у дзвін. Ті, які недочували, намагалися до півночі не спати, і теж чули дзвін і коливання від помаху величезних крил, що кружляли над селом, аж дзеленчали віконні шибби. Ніч коротшала, і в ній раз у раз відлунював помах крил, що покидали село”* [4, с. 19]. Образи церковного дзвона та птаха подибуємо і у вищезгаданому оповіданні “Два постріли”; тут неznане небесне явище (“повітряне плавуче вогнище, що жевріло на овиді”) слугує смисловим кодом, є символічно-містичним натяком на драматичний вектор людського буття (стефаниківський паралелізм). Батько головного героя (наратора) під дією того вогнища стає на шлях гріха (найперше перелюб), у висліді – на ньому тавро відлюдника та вигнанця, звільненого з посади шкільного вчителя малювання. Либонь, як покута – його спрага до розпису церковних стін. Фатальним для батька головного героя стає намагання поправити похилений хрест на церковній бані. Згубу приносять бамкання дзвонів і те саме вогнище, з’ява якого так і лишається нерозгаданою, втім свідками того небесного явища стають всі односельці (тим самим оскаржується боже-

вілля страдника): *“Повітряне вогнище, зробивши два кола навколо бані, щезло. Батько поспіхом, непевними кроками рушив за ним. Того дня якийсь червоний колір зафарбував світ, прийшов і довго тріпотів мені на нервах”* [4, с. 38] (Червоний виразний у кольоросимволіці Сони Ван і В. Стефаника). Та й на цьому містичний трагізм не нівелюється, ба більше – увиразнюється завдяки образу скривавленої Божої птахи – як душі померлої людини або як супроводжувача Душі до Вирію: *“Наступного ранку в шкільному дворі сидів на гілці яблуні скривавлений птах. Позаяк ніхто з селян в житті не бачив, щоб лелека сидів на дереві, вирішили, що це – янгол в образі лелеки – душа мого батька. А ще казали, що курва Уган (з якою двічі чинить акт перелюбу батько головного героя – Г. К.) своїми двома пострілами без промаху застрелила батькову душу, яка кружляла довкола церковного хреста”* [4, с. 39] (цей епізод пояснює назву оповідання). В аналізованому творі знову ж таки заторкнуто проблему Роду, генетичної пам’яті і питомої Василеві Стефанику дихотомії “гріх/покута”, “привина/кара”: *“[...] багато років по тому, народився мій син. Він періодично, по кілька разів на місяць, з криком зривався зі сну. І розказував, що якийсь рідний чоловік падає з церковної бані, тримаючи в руці білу хустину. Мати мою історію про батька вважала чорною плямою нашого роду і заборонила розповідати про нього моєму синові”* [4, с. 39]. Отже, не відаючи про долю свого діда, онук інтуїтивно в період сну, коли особливо потужним є несвідоме, відчуває гріх свого недалекого пращура і проживає покуту за гріх останнього – в цім і містика, і логіка буття (людини зокрема і Роду загалом).

Насамкінець вважаємо за доречне згадати ім’я турецького вірменина – Заграта (Зарега Ялтзчяна, рік смерті 2007-й), поетичні тексти котрого наскрізно пройняті екзистенційними мотивами, надто внутрішньої самотності, відчуження, деструктивного впливу Міста на духовну сутність “маленької людини”. Скажімо, вірш “Вулиця Агмет Ефенті”: *“Кіко боїться проходити вулицею Агмет Ефенті/ На вулиці Агмет Ефенті темно завжди / В темряві цілуються закохані пари Кіко боїться проходити вулицею Агмет Ефенті/ Бо на думку*

спадає його самотність” (тут і далі пер. Анушавана Месроп'яна). Або: “Двері відчинив а там – Кіко, / будь ласка – запросив я – присіли / Кіко сказав що дуже скучив за мною / Я сказав що дуже скучив за ним / Потім я міркував як скоро забув про нього / Потім міркував він як скоро забув про мене / Я сказав що волів би часто бачитися з ним / Він сказав що хотів би частіше бачитися зі мною / Вирішили частіше зустрічатися / Пішов – по одну сторону дверей я – по іншу він / Вже один одного забули зовсім” (“Візит”). “Усе велике у великому місті / задоволення велике / страждання велике / схоже на проспекти та будинки / А ті що є маленькими людьми / Ніколи не матимуть спокою у великому місті” (“Велике місто”). Попри драматичні рефлексії вимовною є сила істинної Любові – хай навіть невзаємної чи таємної: “Цього вечора / Перед великим образом Богородиці / Дві свічки запалив / І сказав – / Якщо тобі вистачає однієї запаленої свічки / Якщо свічка одна здійснить всі мої мрії / Богородице ти моя / Вчини так щоб я дійшов до щастя крок за кроком / Тому що дуже добре ти знаєш / Знаєш як мені потрібно аби я став щасливим / Не забудь – / Одна з тих свічок – це я / Так я казав Богородиці того вечора / Коли перед образом дві свічки запалив / І сказав – / – А ту іншу свічку мабуть знаєш чия то є / Багацько про неї я тобі розповів / Вона може / Багато чого не знає про Богородицю або про Бога / Але не біда / Бо ж вона / Уцю мить не знає що я одну свічку / Задля неї запалив / Це не біда але Богородице ти моя / Роби так аби вона так само пізнала щастя / Не забудь – / А та інша з тих свічок – це ж вона / Як я її кохаю – ти ж знаєш сама” (“Дві свічки”).

Висновки. Певна річ, що в одній статті охопити екзистенційні мотиви в сучасній вірменській літературі (хай навіть на матеріалі творів окремих митців) напевно неможливо. Разом із тим, навіть обмежений формат дозволив нам простежити загальні тенденції в означеній площині, окреслити перспективність подальших досліджень щодо власне вірменського контексту, компаративних студіювань стосовно екзистенційної парадигми в українській та вірменській літературах.

Summary. Klymenko (Syniok) G. Existential dominants in the modern Armenian literature. Dialogical, contact and typological ties between the Ukrainian and Armenian nations are pronounced in the article. A special case is about common religious references, historical vicissitudes that predetermined existential motives in both literary discourses.

On the literary texts of the poets Sona Van and Zagratt and prosaists Aram Pachian and Levon Khechoyan existential tendencies in the modern Armenian literature are outlined, by the same peculiarity and symptomatology of the existential paradigm are illustrated (which, of course, is related to the Ukrainian Soul), typological correspondences in the Armenian and Ukrainian cultural-historical progressions are traced, individual author's and cultural experiences as speakers of the national "We-being" are generalized in a certain way.

The conclusions emphasize the prospects of the further researches on the concrete Armenian context, comparative studies on the existential paradigm in the Ukrainian and Armenian literatures.

Список використаної літератури

1. Ван С. Лібрето для пустелі : поезії / Сона Ван ; пер. з вірм. Анушавана Месропяна. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – 177 с.
2. Куява Ж. Про біль, що вріс зерном під шкіру... [Електронний варіант] / Жанна Куява. – Режим доступу до матеріалу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/03/04/075810.html>
3. Пачян А. Робінзон : збірка оповідань / Арам Пачян ; пер. з вірм. Анушавана Месропяна. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 160 с.
4. Хечоян Л. Ладанові дерева : Повість та оповідання / Левон Хечоян ; пер. з вірм. Анушавана Месропяна. – Львів : Срібне слово, 2012. – 144 с.

Одержано редакцією – 15.09.17

Прийнято до публікації – 28.09.17