

УДК 821.161.2.09 (045)

DOI <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2021-9.33>

РОМАН ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА «КВІТИ СОДОМУ» В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ВИМІРІ

Штейнбук Фелікс Маратович

доктор філологічних наук,

професор кафедри русистики та східноєвропейських студій

Університету Коменського у Братиславі

площа Шафарика 6, Братислава, Словаччина

У статті розглядається один із найбільш суперечливих романів Олеся Ульяненка «Квіти Содоμου». Запропоновано альтернативний до традиційних зразків рецепції книг українського письменника варіант теоретико-літературного аналізу з огляду на інтертекстуальне та інтермедіальне порівняння із творами маркіза де Сада, Ш. Бодлера і П. П. Пазоліні. Завдяки окресленому підходу було зроблено висновки, за якими, по-перше, очікуваний багатьма критиками «апокаліпсис», рокований буцімто українським письменником на сторінках його книг і уособлений, зокрема, образом Содоμου, можна вважати відкладеним на невизначений термін тому, що це не якась точка у майбутньому, а перманентний стан, у якому людина як антропологічна істота перебуває від початку свого існування. По-друге, наявна у романі натуралістичність зображення різноманітних девіацій якщо і зумовлена етичними мотивами, то все одно це призводить до поставання своєрідної естетики, зміст якої виходить за межі стереотипного розуміння прекрасного, і тому вміщує у себе жахливе та відразливе, як образ «квітів Содоμου», подібного до образу «квітів зла» Бодлера. По-третє, Олеся Ульяненку, йшлося, як і Бодлеру, «не про неможливе творіння, а про творення неможливого» (Ж. Батаї), себто про креування сучасних «квіток Содоμου», зокрема когось на кшталт Танцюючої Мами чи Фанні Ліхтенштейн. Адже Фанні не лише перемагає фізично, блюзнірчо залишаючи голову свого кривдника у банці з-під івасів, а й метафізично, будучи як безпосередньо (у ролі оповідачки), так і опосередковано (як протагоністка) причетною до поставання тексту роману про тих, хто, на відміну, наприклад, від Жульєтти чи Жустини де Сада або фактично безіменних дівчат та юнаків у фільмі Пазоліні, сягає можливості ствердити, «що помирати легко, коли біля тебе помре той, кого ти нігтя не вартий був», і що «ми здатні увійти у дійсність» (О. Ульяненко).

Ключові слова: О. Ульяненко, маркіз де Сад, Ш. Бодлер, П. П. Пазоліні, інтертекстуальність, інтермедіальність.

Постановка проблеми в загальному вигляді та обґрунтування її актуальності.

17 серпня 2020 року минуло десять років, як пішов у засвіти один із найталановитіших та найбільш контроверсійних сучасних українських письменників Олесь Ульяненко. Втім митець залишив після себе не тільки понад десяти романів, а й незбагненні таємниці своєї художньої спадщини. Зрештою, його творчість і за життя не отримувала належної професійної рецепції остільки, оскільки літературознавці та критики переважно послуговувалися методологією, що ґрунтувалася на морально-етичній оцінці.

Не став винятком із цієї традиції і роман Олеся Ульяненка «Квіти Содоμου», хоча аллюзивний характер цього твору, який вже своєю назвою промовляє до кількох відомих культурно-літературних феноменів, є цілком очевидним, зокрема і для деяких нечисленних критиків цього тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Так, насамперед необхідно ствердити, що

навіть ті автори, які прихильно ставляться до творчості Олеся Ульяненка, все одно перебувають у стані розгубленості перед натуралістичною жорсткістю його «Квітів...». Зокрема, у цьому творі йдеться про героїню, яка сама себе назвала Фанні Ліхтенштейн, яка з дитинства стала жертвою сексуального насилля з боку дорослих і яка спромоглася, попри вкрай несприятливі екзистенційні умови, не тільки здобути бажану свободу, а й у найбільш жорстокий спосіб покарати одного зі своїх найголовніших кривдників.

У зв'язку із цими причинами сум'яття О. Пуніної виявилось настільки нездоланим, що дослідниця змушена була апелювати до «Вищих Сил», «Бога» та «аморального досвіду українського суспільства» [Пуніна 2016, 178; див. про це також Куюмурджи].

Натомість О. Соловей пристрасно наполягав на тому, що «цей бруд, це виродження, цей столично-київський Содом – анітрохи не налипають до автора і, поготів, читача» [Соловей 2018, 42]. Адже, на думку критика, йдеться

лише про те, що «Олесь Ульяненко взяв щонайтонший скальпель і кількома вправними ударами випустив гнійні тельбухи свого часу на сторінки художнього твору», внаслідок чого і стає «страшно», а «ще більшою мірою – гидко» [Соловей 2018, 42].

Таким чином, і цей автор вдається переважно до морально-етичної оцінки роману Ульяненка, зазначаючи у підсумку, що «письменник волає, зокрема і з цього конкретного твору також, що *так жити не можна* (курсив автора. – О. С.); що людина апріорі гідна іншого, – людського та людського життя» [Соловей 2018, 46].

Своєю чергою, набагато більш виправдану, продуктивну та перспективну видається інтенція, яка стосується пошуків кінематографічних паралелей. Принаймні В. Поліненко, визначивши аналізований роман Ульяненка як «чи не найбрутальніший твір» [Поліненко 2012] письменника, цілком слушно вказала на те, що у назві роману «містяться алюзії» не лише «на Старий Заповіт, і на “120 днів Содому” маркіза де Сада <...> і на похідний від наймення легендарного біблійного міста термін, що означає девіантну поведінку», а й також «на стрічку П'єра Паоло Пазоліні “Салó, або 120 днів Содому”» [там само].

Втім, перелічивши множинні «відхилення від норми», яких у книзі українського автора і справді не бракує, ця критикиня все одно доходить висновків про те, що «Ульяненкові “Квіти...” виростають на ґрунті вбивства в сюрреалістичних тонах» [там само]. І це при тому, що на переконання Поліненко, у «творах Ульяненка, і, зокрема, “Квітах Содому”, є надчим подумати» [там само].

Більш виваженою видається позиція Дм. Дроздовського, який роман «Квіти Содому» визначив амбівалентно – як «черговий твір або генія, або злочинця від літератури» [Дроздовський] і як «річ художн[ю], у якій поряд із брудом перебуває щось прекрасне», внаслідок, либонь, того, що ця книга «своєю назвою відсила[є] до двох інших творів – “Квіт[ів] зла” Бодлера та “Ста двадцят[и] днів Содому” де Сада» [там само].

Але і цей критик не втримався і перейшов фактично до казань, за якими Ульяненко «знає, що́ таке пекло, проте досі вірить у зцілення, вірить, що Божа рука зможе порятувати душі навіть із дев'ятого кола» [там само].

Разом з цим необхідно зазначити, що наведені вище критичні рефлексії навряд чи можна вважати відповідними романному сюжету, основу якого становить, на загал, перепиті, пов'язані із розчленуванням тіла

депутата-педофіла Тоцького і його відрізаною головою, що надає цьому твору макабричного і гротескного виміру.

Формулювання мети і завдань статті.

Отже, мета статті полягає у тому, щоб запропонувати альтернативний до традиційних зразків варіант теоретико-літературного аналізу з огляду на його інтертекстуальний та інтермедіальний різновиди.

При цьому інтертекстуальність, слідом за Н. П'єге-Гро, розглядається як «механізм, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст», інтертекст розуміється як «уся сукупність текстів, що знайшла своє відображення у творі, незалежно від того, чи співвідносяться вони з твором *in absentia* (як алюзії) або включаються у нього *in praesentia* (як цитати)» [П'єге-Гро 2007, 48; див. про це також Фатеєва 2007, 31; Шимчишин, 607; Ямпольський 1993, 90 тощо].

Натомість у разі «інтермедіальності маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів» [Будний/Ільницький 2008, 206), оскільки, на думку В. Будного та М. Ільницького, «інтермедіальність – це наявність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» (Будний/Ільницький 2008, 207; про співвідношення понять «інтертекстуальність» та «інтермедіальність» див. також, наприклад, Просалова 2014, 19].

Виклад основного матеріалу дослідження.

Відтак передусім є сенс зосередити дослідницьку увагу як на проблематиці «Содому», так і його «Квітів». А розпочати варто з образу біблійного Содому тому, що цей образ є первинним, а також тому, що традиційне сприйняття цього образу обмежується насамперед релігійною версією. Отож відповідно до цієї версії міста Содом і Гоморра зазнали Божої кари, бо «люди содомські були дуже злі та грішні перед Господом» (Буття 13: 13). Внаслідок цього символічний характер сумнозвісних міст інтерпретується зазвичай як образ надмірної людської хтивості, жорстокості та владолубства.

Та якщо навіть і залишатися у рамках наведеної версії, то і тоді важко знехтувати фактом, за яким знищення Богом грішних міст можна тлумачити не тільки як вираз страшної і смертельної невідворотності Божого покарання, а і як вияв Божого відчаю через те, що Його сподівання на людину, створену Ним за власними образом і подобою, виявилися невиправданими.

Відтак можна припустити, що маркіз де Сад майже 250 років тому і звернувся до образу Содому, аби передусім актуалізувати семантику легендарного міста як символу Божественного

фіаско, через що суспільно-релігійний феномен обернувся в інтерпретації французького автора на феномен тілесно-філософський.

Принаймні, на висловлену в рецензії на книгу О. Морозової думку цілої групи сучасних російських критиків, «маркіз став предтечею єдиної реальної сучасної релігії – культу тіла» [Добровольская/Забалуев/Зензинов 2007].

Натомість якщо підсумувати наративні досягнення маркіза де Сада, то його внесок полягатиме, зокрема, у тому, що він на сторінках своїх рукописів залишив незаперечне свідчення, за яким, попри його знищення Божественною гнівною волею,

- Содом існував не тільки колись – він продовжує існувати і нині, й, скоріше за все, не втратить своєї актуальності доти, доки житиме людина;

- носіями Содому є не міські мури, палаци чи вулиці, а ті, хто захищає мури, будує або живе у палацах і пересувається вулицями;

- кількість відхилень від початкового задуму серед носіїв Содому є настільки великою, що вона переростає у вагому та нову якість;

- якість нового Содому ставить остаточний хрест бодай на можливості іншого розвитку подій до того часу, поки тіло зберігає свою актуальність, тобто поки тіло існує як носій цього Содому;

- якість нового Содому ставить також остаточний хрест і на Божественній присутності, адже те, що персонажі роману де Сада «120 днів Содому» герцог Бланжі, Єпископ, суддя Кюрваль і банкір Дюрсе виробляли у замку Шатоде-Сілінг, теоретично здатен виробляти будь-хто і будь-де, а це означає, що Бог ані якось вплинути, ані нічого зробити із цим просто не здатний.

Окресленим станом речей і скористався італійський режисер П. П. Пазоліні. Зокрема, останній звернувся до вільної екранізації цього роману маркіза де Сада і переніс дію свого фільму «Салó, або 120 днів Содому» у середину ХХ століття в Італійську соціальну республіку, яку було створено на півночі Італії 1943 року італійськими фашистами за підтримки та безпосередньої участі німецьких нацистів і яку неофіційно називали Республікою Салó через те, що Міністерство закордонних справ цього сумнівного квазідержавного утворення мало штаб-квартиру в Салó, невеликому місті на озері Гарда.

Отож не випадково, що, на думку А. Бернатоніте, у фільмі П. П. Пазоліні акцент зроблено на свавіллі влади, бо саме необмежена і люди-

ноненависницька влада, основу якої становить фашистська ідеологія, «витісняє і заперечує існування і Бога, і його творіння – світ та людину» [Бернатоніте 2002].

І з цим твердженням важко було б сперечатися, якби, щонайменше, не дві обставини: з одного боку, у персонажів режисера є попередники, себто містяни Содому і герої маркіза де Сада. А з іншого боку, влада, принаймні у фільмі «Салó...», не є чимось абстрактним, далеким і бездушним, що ховається за прірвою між палацами і халупами – навпаки, усі персонажі Пазоліні перебувають поряд в одному місці, у старовинному палаці. Втім відсутність дистанції між дійовими особами аж ніяк не впливає на ситуацію і на виконання ними чи іншими дійовими особами своїх ролей.

У зв'язку із цим не може не спасти на думку й історія протагоністки роману Олеся Ульяненка Фанні Ліхтенштейн, жакливім янголом для якої задовго до того, як вона потрапила до гарему депутата Тоцького, що через свій статус уособлює сучасну українську владу, виявилась її рідна матір. Адже при появі останньої навіть Алексу Вовку – персонажу, віддавна вже позбавленому будь-яких сентиментів, – здавалося, що «щось терпке, з передчуттям катастрофи, наблизилося і велетенською почварою, як у дитячому кіно жахів, заглянуло у [...] широкі вікна, і показало великого хера» [Ульяненко]. Зрештою, саме ця жінка, себто рідна матір Фанні, «і підкинула [семирічній дівчинці] Павла» [там само], тобто з власної волі навіть без тіні сумніву чи жалю «царським жестом простягнула в бік [своєї власної маленької донечки] руку» [там само] і спокійно мовила коханцю-педофілу: «Твоє...» [там само].

А. Бернатоніте пише і про те, що ще у своєму більш ранньому фільмі «„Птахи” режисер не міг стримати подиву, мовляв, чому Бог, вимагаючи любові, дарує, натомість, смерть?» [Бернатоніте 2002]. Тож, на переконання дослідниці, «в останньому своєму фільмі Пазоліні дійшов висновку, за яким Бог, що сіє смерть, насправді є людиною, яка обожнила саму себе» [там само]. А «життєвий досвід змусив режисера прийняти формулу де Сада, сенс якої полягає у тому, що бути Богом – означає знищувати інших» [там само].

Втім за формулою вже не де Сада, а Пазоліні бути Богом не обов'язково означає знищувати інших. Так, кінокритик А. Фоменко звернув увагу ще на один аспект, який стосується своєї пастки, що у неї підступними стараннями режисера приречено потрапляє будь-який глядач його фільму.

Йдеться про те, що, на переконання Фоменка, «вся драматургія фільму вибудована у такий спосіб, аби затягнути нас у цю пастку» [Фоменко 2012]. Зокрема, «сцену тортур і страт, що в повному мовчанні розгортається на подвір'ї палацу, ми спостерігаємо очима Герцога [й інших можновладців], які розташува[ли] ся біля вікна з дозорною трубою» [там само], через що «погляд глядача збігається з поглядом садиста – не того, хто у цей момент здійснює розправу, а того, хто насолоджується нею на відстані, сам при цьому залишаючись невидимим» [там само].

Відтак саме позиція вуайєра виявляється ще більшою мірою дотичною до позиції Бога – принаймні Бога постсодомного, себто змушеного після того, як Він чи не останній раз застосував своє Божественне покарання, у подальшому зайняти позицію безсилового щось змінити спостерігача.

Натомість Ульяненко фактично за подієвими лекалами своїх попередників теж розгортає сюжет аналізованого роману як через докладний опис різноманітних сексуальних – назвемо це так – екзотизмів, так і через зображення розмаїтих убивств. Причому усі ці тілесно-девіантні містерії розігруються на садомазохістському підґрунті, на якому протягом романної історії відбувається постійна зміна ролей між учасниками цього «содомського» дійства, коли кати перетворюються на жертв, а жертви на катів.

Найбільш виразно цю колізію репрезентовано в образах народного депутата Тоцького й Одноокої, чи то пак Танцюючої Мами. Так, «Тоцький, самої чистої води пролетарій житомирських лісів, з репаною пікою» [Ульяненко], «народився [...] в такій глушині, що вовки кидалися під дула мисливців аби тільки туди не потрапити» [там само]. Втім «як і всі дрімучі злидні він народився обдарованим хапугою» [там само] і завдяки цьому став згодом таким могутнім і ледь не демонічним народним обранцем, що йому цілком вистачало влади, грошей та пристрасті, аби утримувати цілий гарем із хлопчиків та дівчаток.

Проте віднайти у цій постаті хоча б децицію інфернальності навряд чи буде до снаги передусім через його мовленнєвий ексгібіціонізм, завдяки якому стає відомим, як він, наприклад, «пробував з індичкою, але це Тоцькому ледь не коштувало очей» [там само], тому що «індик виявився ревним захисником» [там само].

Отже, на такому жартівливо-сардонічному тлі цілком закономірно постає і макабрична

версія зображення цього державного достойника вже після його наглої смерті у вигляді «забальзамован[ої] голов[и] [...] що покоїлася у шкафчику у високій жерстяній банці з-під маринованих івасів» [там само].

Історія Одноокої Мами за своєю тональністю відрізняється від гротескно-іронічних життєво-посмертних пригод Тоцького, але засадничо оповідь про цю жінку все ж таки дорівнює історії депутата, оскільки, поминаючи частину біографії героїні до того моменту, коли вона стала «Мамою», спочатку це вона виступала у якості ката, чи, точніше, ексклюзивного найманого вбивці, бо «ніколи не користувалася вогнепальною зброєю. Для цього вистачало удавки, ножа, секатора» [там само].

Втім так тривало «до одного випадку», коли їй «вибили око» і коли вона опинилася у протилежній ситуації, тому що «одного разу малолітні відморозки побили [її] до полусмерті у переході і відтрахали туди, де було око» [там само].

Але це трапилося з Одноокою Мамою тільки раз, бо, «вийшовши з лікарні, [вона] знайшла цих покидьків і повбивала» [там само]. І лише після цього «почала[] розпускатися [у її] грудях ненависть» [там само].

Своєю чергою, універсальний зміст садомазохістської проблематики, забезпечується не тільки садистським, а й мазохістським складником, зумовленими тим, що у гіршому випадку жертви миряться зі своєю роллю, а у кращому – це їм просто до вподоби. Так, на переконання Фанні, «якби не було нас, то не існувало б і Тоцького, і Одноокої Мами. І всієї тієї погані, що лазить на екрані життя восковими фігурами» [там само]. Бо «чим Тоцький, – задається панна Ліхтенштейн риторичним питанням, – відрізняється від такого от Васьковича, що п'ять років тримав у підвалі трьох дівчат, і витворяв з ними, що хотів» [там само].

Зрештою, якщо взяти до уваги той факт, що, наприклад, один із оповідачів, тобто Алекс Вовк, був затятим наркозалежним із багаторічним стажем, то в особі цього персонажа репрезентовано у певному сенсі досконалий образ з огляду на гармонійне поєднання саме садиста і мазохіста в одній особі остільки, оскільки подібний тип наркомана ідеально суміщає у собі алголагнію, яка, як виявляється, тільки на позір передбачає обов'язковість двох, так би мовити, актантів. А насправді людина зі шприцом у руці, вганяючи собі голку у вену, водночас виступає і катом, що завдає собі непоправної шкоди, і жертвою, яка із вдячністю та благоговінням приймає це покарання.

І за такої перспективи цілком доречним видається необхідність та нагальність звернення до першої частини назви роману Олеся Ульяненка, що корелює з назвою славнозвісної книги не менш славетного автора, бо йдеться про збірку Ш. Бодлера «Квіти зла».

Отож, на думку Г. Косікова, відомого спеціаліста з французької літератури і, зокрема, творчості скандального поета, «уся творчість Бодлера виросла з кричущого зіткнення між його “оголеним серцем” та беззахисною вразливою душею, що так прагнула відчутти “солодкий смак власного існування” (Ж.-П. Сартр), і безжально холодним розумом, який перетворив цю душу, що була свідомою своєї нечистоти, а тому добровільно вимагала тортур, на об’єкт безкінечних аналітичних катувань» [Косиков].

Власне тому «голос Бодлера» і «звучить так, ніби це голос сумлінного учня, який належить до школи Ламетрі або маркиза де Сада» [там само] і який у поетичній формі, наприклад, у вірші «Геаунтоніморуменос^{1*}», відверто проголошує все те, про що пізніше напишуть численні коментатори і про що йдеться також у романі Ульяненка «Квіти Содоуму».

Так, поєднавши у назві свого роману семантику Содоуму і «Квітів зла», Ульяненко, з одного боку, оперся на надзвичайно складний та суперечливий комплекс певних філософсько-літературних традицій, а з іншого боку, оновив цей комплекс і надав йому оригінального та несподіваного змісту і звучання.

Передусім найбільш яскраво у романі «Квіти Содоуму» уособлюють ці сенси образи Одноокої Мами і Фанні Ліхтенштейн. Адже, вирішивши позбутися Тоцького, якого вона свого часу вибрала так само, як і він її, Фанні спочатку спокушає Танцюючу Маму і тільки потім звертається до останньої, аби та допомогла дівчині звільнитися з-під влади Тоцького – причому звільнитися радикально та остаточно, тобто вбивши його.

Отже, буцімто жертва непереможного зла цього світу Фанні Ліхтенштейн холоднокровно і свідомо використовує одну з тих, хто цей світ, на загал, уособлює. А це означає, в образі пані Ліхтенштейн також поєднуються і жертва, і кат, симбіоз яких і у цьому разі характеризується очевидними сексуальними конотаціями.

Тож якщо оминати долю не вдалося жінці, яка колись змушена була перетворитися на гідну Содоуму химерну «квітку» на прізвисько Танцююча Мама, то і красуні на вигадане нею самою для себе ім’я Фанні Ліхтенштейн це теж виявилось не до снаги.

Проте, на відміну від більшості героїв маркиза де Сада і Пазоліні, протагоністам роману Олеся Ульяненка вдалося не тільки вижити у безнадійній, здавалося б, ситуації, а ще й помінятися місцями зі своїми кривдниками, помститися їм і, щонайголовніше, насміятися над ними.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, інтертекстуальний та інтермедіальний вимір, що у ньому було розглянуто роман Ульяненка «Квіти Содоуму», дозволяє дійти висновків, за якими, по-перше, очікуваний багатьма критиками «апокаліпсис», рокований буцімто українським письменником на сторінках його книг і уособлений, зокрема, образом Содоуму, можна, вочевидь, вважати відкладеним на невизначений термін тому, що це не якась точка у майбутньому, а перманентний стан, у якому людина як антропологічна істота перебуває від початку свого існування.

По-друге, наявна у романі натуралістичність зображення різноманітних девіацій якщо і зумовлена етичними мотивами, то все одно це призводить до поставання своєрідної естетики, зміст якої виходить за межі традиційного розуміння прекрасного, і тому вміщує у себе жакливе та відразливе, як образ «квітів Содоуму», подібного до образу «квітів зла» Бодлера.

І нарешті, по-третє, Олеся Ульяненку, вочевидь, йшлося так само, як, на думку Ж. Батая, і Бодлеру, «не про неможливе творіння, а про творення неможливого» [Батай 1994, 43], себто про креування сучасних «квіток Содоуму», зокрема когось на кшталт Танцюючої Мами і Фанні Ліхтенштейн. Адже «неможливість» цих образів полягає у вияві макабричної іронії, відповідно до якої Мама – не народжує, а вбиває, і її танці – це витончені рухи натхненного кілера. Натомість Фані, враховуючи її фантазмагоричні для українських реалій ім’я та прізвище, а також ексклюзивний екзистенційно-сексуальний досвід, мала б зникнути у безвісті, як і жертви Васьковича.

Втім Фанні не тільки не зникає, а перемагає: і – фізично, залишаючи голову свого кривдника у банці з-під івасів, і – метафізично, будучи як безпосередньо (у ролі оповідачки), так і опосередковано (як протагоністка) причетною до поставання тексту роману про тих, хто, на відміну, наприклад, від Жульетти чи Жустини де Сада або фактично безіменних дівчат та юнаків у фільмі Пазоліні, сягає можливості констатувати, «що помирати легко, коли біля тебе помре той, кого ти нігтя не вартий був» [Ульяненко], і що «ми [здатні] [у]в[ійти] у дійсність» [там само].

^{1*} Той, хто сам себе катує (грец.)

Причому це входження немає і не може мати нічого спільного ані із божественною місією, ані з інфернальним блюзнірством – йдеться винятково про далеку від морально-етичного ідеалу слабку людину, яка, як виявляється, здатна все ж таки

подолати саму себе силою естетичної наснаги, реалізованої через художній сюжет романної оповіді. І такий висновок, своєю чергою, відкриває нові перспективи щодо естетичного розуміння літературної спадщини Олесь Уляненка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багай Ж. Литература и Зло. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 166 с.
2. Бернатоните А. Мистификация греха маркиза де Пазолини. Киноведческие записки. 2002. № 57. С. 378–385. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/483/>.
3. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 432 с.
4. Добровольская А., Забалуев В., Зензинов А. Наш друг – маркиз де Сад. Новый мир. 2007. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/10/do16.html.
5. Дроздовський Дм. Содомі душ. URL: <http://litakcent.com/2012/09/10/sodomy-dush/>.
6. Косиков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov12-ru>.
7. Куюмурджи В. Українські ангели смерті. URL: http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/10/23/082407.html?fb_action_ids=481571671865083&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%22481571671865083%22%3A371143899636367%7D&action_type_map=%7B%22481571671865083%22%3A%22og.recommends%22%7D&action_ref_map=%5B%5D.
8. Поліненко В. Букет «Содому» від Олесь Уляненка: злочини в сюрреалістичних тонах. URL: https://dt.ua/CULTURE/buket_sodomu_vid_olesya_ulyanenko_zlochiny_v_syurrealistichnih_tonah.html.
9. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
10. Пуніна О. Самітний геній: Олесь Уляненко: літературний портрет. Київ: Академвидав, 2016. 288 с.
11. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
12. Соловей О. А небо мовчало. Соловей О. Утрачений погляд: Статті, рецензії, есеї. Вінниця: Простір Літератури, 2018. С. 37–54.
13. Уляненко О. Квіти Содому. URL: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2926206>.
14. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
15. Фоменко А. Необыкновенный фашизм. «Сало, или 120 дней Содома», режиссер Пьер Паоло Пазолини. Искусство кино. 2012. № 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/05/neobyknovennyj-fashizm-salo-ili-120-dnej-sodoma-rezhisser-per-paolo-pazolini>.
16. Шимчишин М. Транскультуралізм у турбулентності постпозитивістського реалізму. Сучасні літературознавчі студії. 2015. Випуск 12. С. 604–612.
17. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.

REFERENCES

1. Batai Zh. (1994). Literatura i Zlo [Literature and evil]. Moskva: Izd-vo MGU [in Russian].
2. Bernatonite, A. (2002). Mistifikatsiia grekha markiza de Pazolini [The mystification of sin of the marquis de Pasolini]. Kinovedcheskie zapiski. № 57, S. 378–385. Access mode: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/483/> [in Russian].
3. Budnyi, V., Ilynytskyi, M. (2008). [Comparative literature studies]. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kuivo-Mohylianska akademiiia» [in Ukrainian].
4. Dobrovolskaia, A., Zabaluiiev, V., Zenzinov, A. (2007). Nash drug – markiz de Sad [Our friend – the marquis de Sade]. Novyi mir. № 10. Access mode: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/10/do16.html [in Russian].
5. Drozdovskii, Dm. Sodomy dush [Sodom of souls]. Access mode: <http://litakcent.com/2012/09/10/sodomy-dush/> [in Ukrainian].
6. Kosikov, G. Charl Bodler mezhdzhu «vostorgom zhyzni» i «uzhasom zhyzni» [Charles Baudelaire between «delight of life» and «horror of life»]. Access mode: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov12-ru> [in Russian].
7. Kuiumurdzhy, V. Ukrainski anhely smerti [The Ukrainian angels of death]. Access mode: http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/10/23/082407.html?fb_action_ids=481571671865083&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%22481571671865083%22%3A371143899636367%7D&action_type_map=%7B%22481571671865083%22%3A%22og.recommends%22%7D&action_ref_map=%5B%5D [in Ukrainian].

8. Polinenko, V. Buket «Sodomu» vid Olesia Ulianenka: zlochiny v siurrealistychnykh tonakh. [The bouquet of «Sodom» from Oles Ulianenka: crime in surrealist color]. Access mode: https://dt.ua/CULTURE/buket_sodomu_vid_olesya_ulyanenko_zlochiny_v_syurrealistichnih_tonah.html [in Ukrainian].
9. Prosalova, V. A. (2014). Intermedialni aspekty novitnoi ukrainskoi literatury [The intermedia aspects of the modern Ukrainian literature]. Donetsk: DonNU [in Ukrainian].
10. Punina, O. (2016). Samitnyi henii: Oles Ulianenka: literaturnyi portret [The lonely genius: Oles Ulianenka: a literary portrait]. Kyiv: Akademvydav. [in Ukrainian].
11. Piege-Gro, N. (2008). Vvedenie v teoriyu intertekstualnosti [The introduction to the theory of intellectuality]. Moskva: Izdatelstvo LKI [in Russian].
12. Solovei, O. (2018). A nebo movchalo. *Utrachenyi pohliad: Statti, rensenzii, esei* [But the sky kept silence. The lost view: articles, reviews, essays]. Vinnytsia: Prostir Literatury. S. 37–54 [in Ukrainian].
13. Ulianenka, O. Kvity Sodomu [The flowers of Sodom]. Access mode: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2926206> [in Ukrainian].
14. Fateeva, N. A. (2007). Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstualnosti [Intertext in the world of texts: a contrapoint of intertextuality]. Moskva: KomKniga [in Russian].
15. Fomenko, A. (2012). Neobyknovenniy fashizm. «Salo, ili 120 dnei Sodoma», rezhysyer Pier Paolo Pazolini. [The unusual fascism. «Salo, or 120 days of Sodom», director Pier Paolo Pazolini]. Iskustvo kino. № 5. Access mode: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/05/neobyknovenniy-fashizm-salo-ili-120-dnej-sodoma-rezhisser-per-paolo-pazolini> [in Russian].
16. Shymchyshyn, M. (2015). Transkulturalizm u turbulentnosti postpozytyvistiskoho realizmu [Transculturalism in turbulence of the postpositivist realism]. Suchasnu literaturoznavchi studii. № 12. S. 604–612 [in Ukrainian].
17. Yampolskii, M. B. (1993). Pamiat Tiresiia: Intertekstualnost i kinematograf [The memory of Tyresias: Intertextuality and cinematograph]. Moskva: RIK «Kultura» [in Russian].

THE NOVEL BY OLES ULIANENKO «KVITY SODOMU» IN THE INTERTEXTUAL AND INTERMEDIA DIMENSIONS

Shteinbuk Feliks Maratovich

Doctor of Philology,

Professor at the Department of Russian and East European Studies

Comenius University in Bratislava

Šafárikovo námestie 6, Bratislava, Slovakia

The article analyzes one of the most controversial novels by Oles Ulianenka “Kvity Sodomu”. The article suggests an alternative, in contrast to traditional ones, variant of the theoretical literary analysis of the Ukrainian writer’s works based on the intertextual and intermedia comparison with the works of the marquis de Sade, Ch. Baudelaire and P. P. Pasolini. Due to the suggested approach, the conclusions are made that, first, the awaited by numerous critics “apocalypse”, as if foretold by the Ukrainian writer on the pages of his books and represented by the image of Sodom, may be considered postponed for an indefinite period of time because it is not a point in future but a permanent condition the man, as an anthropologic creature, finds himself from the very beginning of his life. Second, the naturalism of the varied deviations described in the novel, even if it is conditioned by ethic motifs, causes specific esthetics, the content of which surpasses borders of stereotype comprehension of beauty, hence it includes horror and disgust as does the image of the «flowers of Sodom» like the image of Ch. Baudelaire’s «flowers of evil» does. Third, like Ch. Baudelaire, Oles Ulianenka wrote “not about impossible creation, but about creation of something impossible” (G. Bataille) that is growing modern «flowers of Sodom», for example, Dancing Mama or Fanni Lichtenstein. After all, Fanni wins not only physically, sacrilegiously leaving the head of her abuser in the can of herring, but also metaphysically being directly (as a narrator) or indirectly (as a protagonist) related to the novel text’s coming into existence to tell about those who, unlike Juliette and Justine in novel by the marquis de Sade or nameless girls and boys in the film by Pasolini, dare to state that «it is easy to die if the one, you were not worthy of, will die next to you» and that «we are capable to enter reality» (O. Ulianenka).

Key words: *O. Ulianenka, marquis de Sade, Ch. Baudelaire, P. P. Pasolini, intertextuality, intermedia.*