

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.178.19>

Data przesłania artykułu: 5.07.2022

Data akceptacji artykułu: 9.02.2023

FELIKS SHTEINBUK

Uniwersytet Komeńskiego w Bratysławie, Słowacja

(Comenius University in Bratislava, Slovakia)

Поетика крові та лайна у творчості Олесь Ульяненко

Poetics of blood and shit in the works of Oles Ulyanenko

Abstract

The radical character of Oles Uliianenko's literary works stems from the fact that the author utilizes some highly controversial motifs, namely blood and excrement, in constructing his poetics. The aim of the article is to define the characteristics and outline of the writer's artistic world, taking into consideration corporal substances as world-building tools. To achieve the stated goal, both the traditional methods such as cultural-historical and comparative-typological analysis are used, as well as hermeneutics and the rather innovative corporal-mimetic method. The author concludes that Oles Uliianenko incorporates substances like blood and excrement in his artistic imagery because, in his highly skeptical artistic interpretation, the writer can only reach the depths of inner, corporally determined motives which condition the ontological sense of human being when resorting to such measures.

Keywords: Oles Uliianenko, poetics, substance, blood, excrement

Поэтика крови и дерьма в творчестве Олесь Ульяненко

Резюме

Радикальный характер поэтики литературного наследия Олесь Ульяненко обусловлен наличием в его произведениях крайне противоречивого типа художественности. Поэтому цель статьи заключается в том, чтобы определить особенности и содержание художественного мира писателя с учётом репрезентации в этом мире образов таких телесных субститу-

тов, як субститути крові та екскрементів. Для досягнення даної цілі були избрані як традиційні, а іменно: культурно-історичний, порівняльно-типологічний та герменевтичний методи, так і новітній — тілесно-міметичний метод. В результаті зроблено висновок, згідно з яким особливу увагу субститутам крові та екскрементів Олександр Уляненко приділяє тому, що це дозволяє йому за допомогою більш скептичної художньої інтерпретації досягти несподіваної глибини в розумінні внутрішніх, тілесно детермінованих мотивів, що впливають на онтологічний сенс людського існування.

Ключові слова: Олександр Уляненко, поетеса, субститут, кров, екскременти

Контрверсійність художньої спадщини Олександра Уляненка¹ зумовлена наявністю в його творах української суперечливої образності, представлена, зокрема, образами крові та екскрементів. Утім, попри свій драстичний характер, ці аспекти художнього світу письменника також потребують літературознавчої рефлексії хоча б тому, що вони присутні в його творах не епізодично, а мають системний характер.

У зв'язку із цим мета статті полягає в тому, аби визначити особливості та зміст художнього світу митця з огляду на репрезентацію в цьому світі образів таких тілесних субститутів, як субститути крові та екскрементів.

Зважаючи на окреслену мету, її досягнення може бути забезпечено як традиційними, зокрема, культурно-історичним, порівняльно-типологічним та герменевтичним методами, так і новітнім — тілесно-міметичним методом, який було розроблено та апробовано в тракті докторських та постдокторських студій (див.: Штейнбук, 2007; Штейнбук, 2009; Штейнбук, 2013; Штейнбук, 2014; Штейнбук, 2020) і засади якого передусім визначаються через тілесно-буттєву детермінованість художнього дискурсу.

Вибір на користь останнього методу зумовлено також тим, що, з одного боку, в українській літературі складно знайти письменника, творчість якого була б такою ж мірою утілеснена, як літературна спадщина Олександра Уляненка, з іншого — феномен його вкрай утілесненого письма, як би він не намагався заперечити попередній художній досвід, виник все ж таки не на порожньому місці.

Так, достатньо згадати творчість основоположників української літератури Івана Котляревського і Тараса Шевченка, але при цьому не абстрагуватися від їхніх текстів, а об'єктивно поглянути, наприклад, на силу-силенну їжі, яка споживається в просторі *Енеїди* першого (про «гастрономічну топіку» [курсив автора — Є. Н.] поеми див., наприклад, (Нахлік, 2015, с. 86–90)), і на кров у *Гайдамаках* другого, що, як пише Василь Яременко, „проливається степами, і тече цілими ріками, морями”, унаслідок чого вона, „можливо, є «найкривавішою» поемою у світовій літературі” (Яремен-

¹ Олександр Уляненко — це літературний псевдонім, а тому і в подальшому ім'я письменника подаємо в такій формі.

ко, 2011, с. 167), аби легко упевнитися в тілесній ангажованості української літературної традиції.

У зв'язку із цим важко оминати певний парадокс, що за ним література, центральними символами якої були земля, кривава боротьба або образ по-критки, у багаторічних і численних літературно-критичних і просто пересічних потрактуваннях мислиться винятково відірваною від того, на чому вона зросла і що вона, власне, репрезентує. Тому необхідно ствердити, що радикально-тілесні художні візії Олесь Ульяненко навряд чи заперечують національні звичаї — навпаки, вони ці традиції продовжують і поглиблюють.

Йдеться також і про європейські традиції, ґрунтовані на християнських первнях остільки, оскільки засновник релігії, що стала підмурівком для цієї культури, утвердив себе в цій ролі завдяки не тільки мученицькому, а ще й ганебному покаранню, яке в засаді не передбачало поховання, тому що розпинали, звісно, і для того, щоб убити, але, головню, для того, аби, вбивши і не поховавши, влаштувати наругу вже над мертвим тілом.

А тому незважаючи на соматофобні нашарування в християнстві, воно, як вважає українська філософиня Ольга Гомілко, „являє собою поворотний пункт у ставленні до людського тіла в західній метафізиці. Його зміст полягає в тому, що тілесне реабілітується як створена Богом плоть, а людське тіло визнається онтологічною сутністю, яка відіграє роль необхідного чинника в процесі спасіння душі та досягнення людиною безсмертя” (Гомілко, 2003, с. 22).

Отже, коли Олесь Ульяненко намагається пояснити зміст поетики та стилістики власних книг, удаючись до релігійної детермінації, а його критики картають письменника за аморальність, то так відбувається, либонь, тому, що професійні реципієнти рефлексують з приводу його творів з огляду на ту частину містерії, яка стосується воскресіння, і, звісно, не можуть стримати відрази та огиди. Проте, як здається, Олесь Ульяненко пише свої романи, спираючись на ту частину містерії, у якій Христос страдницьки прямує на Голгофу, аби там прийняти вже останні муки і смерть.

Так, у романі *Сталінка* цю художньо-містеріальну парадигму відтворено чи не за сюжетними лекалами Нового Завіту з тією тільки відмінністю, що в аналізованому творі не один, а два протагоністи, перший з яких — Лорд, так само нізвідки з'являється на початку книги, а потому вражає мужніми та чи не героїчними вчинками.

І в підсумку він, ледь не загинувши на цьому шляху, опиняється на Печерському пагорбі, що його названо так, власне, через печери, якими був простроплений цей пагорб, частково виконує, — на той момент вже будучи Йоною, — функції православного, тобто християнського, монаха і зустрічається з іншим протагоністом — Горіком.

Натомість оповідь про Горіка розпочинається з моменту його народження, рухається навколо того ж таки пагорба, на який цей персонаж у певний

момент потрапляє ніби в Сад Гетсиманський перед тим, як прийняти мученицьку смерть, що її видіння з'являється в уяві Йони. І так це фантазмагоричне зміщення, поєднане та зцементоване кров'ю, пролитою Горіком, остаточно довершує на перший погляд дивну і загадкову присутність у романі цих двох майже в жоден спосіб, крім декількох згаданих зустрічей, не пов'язаних між собою персонажів.

Звичайно, як і кожне порівняння, запропоноване вище теж хибує, але, вочевидь, тілесна колізія становить чи не єдиний спосіб, за допомогою якого можна пояснити таємничу присутність у романі двох протагоністів, майже цілком автономних у стосунку один до одного.

Тілесна взаємодія між головними героями дається взнаки і в романі *Вогненне око*, тільки тут відповідна конфігурація розгортається не до зустрічі персонажів, а починається від їхньої дружби в дитинстві. Утім можна припустити, що роль Родика в цьому тандемі є не випадковою, бо останній виявився причетним до долі Віталія, який став диктатором і мав безпосередній стосунок до численних жертв громадянської війни як один з тих, хто її, зрештою, й ініціював і хто ніс безпосередню відповідальність за ріки пролитої через це крові.

У романі ж *Син тіні*, крім історії Блоха, легенду якого намагаються створити декілька оповідачів (оповідачів-євангелістів?!), інший стрижень роману утворює безпосередня тілесна кореляція між Кловським і Лізкою. Ця кореляція між чоловіком і жінкою є тим більш значущою остільки, оскільки, попри безпосередній сексуальний зв'язок між ними, фіналом цих стосунків стає постріл, до якого вдається Кловський і внаслідок якого Лізка цілковито втрачає те, „що колись робило її жінкою” (Ульяненко, 2013б, с. 280). У цьому разі те, що так довго утримувало напругу, яка ззовні видавалася та й була, власне, напругою еротичною, обернулося кривавою деструкцією, що не тільки елімінувала будь-яку можливість подальших взаємин між цими персонажами, а й узагалі поставила остаточно крапку в розгортанні цього роману.

Прикметно, втім, що в романі *Знак Саваофа* подібну, тобто чоловічо-жіночу, диспозицію репрезентовано у зворотному варіанті, внаслідок чого жертвою кривавого насилля спочатку стає не жінка, а чоловік. Бо це Ілона „замовила” вбивство Андрюхи Лямура, а вже потім, в одній із фінальних сцен, „постріл кидонув її на підлогу, але вона звелася, стала на коліна, харкаючи кров'ю на простягнуту долоню”. І тому „Реді й зробив постріл у голову, а вона навіть ще встигла вхопитися за думку, що в труні виглядатиме не зовсім ефектно. І завалилася обличчям на паркет, хряснувши наостанок зламаним носом” (Ульяненко, 2013в, с. 283).

Ще більш драстично подібна колізія представлена в романі *Там, де Південь*, адже в цьому творі, ймовірно, саме жінка, тобто Ольга Коваль, за свідченнями „цвинтарного сексуального дедушки” (Ульяненко, 2017, с. 84), „роз-

махнулася, відвела сокиру майже до лопаток, хекнула, й голова Біби звалилася одному мелкому під ноги. І той заверещав” (Ульяненко, 2017, с. 85).

Не менш жахливо непогамоване насилля в жіночій іпостасі дається взнаки й у романі *Софія*, протагоністці якого зовсім не важать гендерні обмеження й упередження. Тому вона виявляється причетною до знущань та вбивства якраз колишньої знайомої, що вигулювала свого собаку і на своє нещастя зустріла Софію та її посіпак, які цю дівчину спочатку „поставили на хор, а коли [вона] закричала — і від болю, і від оргазму, [то] Софія молотком розбила їй голову” і „била доти, поки голова не перетворилася на мисиво” (Ульяненко, 2015а, с. 130).

І вже взагалі без жодних гендерних чи вікових обмежень діє головний герой з роману *Дофін Сатани* Іван Білозуб, який з однаковою затятістю проливає кров і чоловіка, наприклад, робітника у квартирі сусідів, що йому він з „дობельного пістолета” „вистрелив у груди, але потрапив у шию” (Ульяненко, 2020б). Убиває Білозуб і жінку, свою сусідку, яку він „ударив [...] в живіт ножем”, через що вона „перетворилася на великого червоного від крові черв'яка. Але він все ж таки надушив її, взяв у крові, як розпанахану рибину” (Ульяненко, 2020б). Не шкодує маніяк і дитину — маленького сина свого колишнього інтернатського приятеля-ворога Шестерова, що його він „взяв за чуприну [...] підняв як кролика”, потім „одним махом [...] розірвав горлянку від вуха до вуха”, а „другим — відтяв зовсім” (Ульяненко, 2020б).

Отже, навіть з наведеного вище стає цілком зрозумілим, що тілесну взаємодію у творчості Олеся Ульяненка досить часто репрезентовано через такий тілесний субститут, як кров, образ якої традиційно, за твердженням Олени Меркель, „несе у собі семантику життєвої сили, вітальності, любовної пристрасті, тілесності” (Меркель, 2013, с. 74). Але в аналізованих романах кров переважно символізує жорстокість, насилля та смерть, що також вписується хоч і в іншу, а проте в не менш традиційну парадигму.

Однак очевидною є і суттєва відмінність, адже кров у романах Олеся Ульяненка проливається не заради якихось високих ідеалів чи хоча б через бажання помститися. Тому він як автор і стає об'єктом затятої та непримиренної критики, яка не може вибачити письменнику буцімто безглузлого кривавого карнавалу.

Разом з цим виявляється, що це ще не найбільш брутальний варіант тілесної образності, притаманної його творам, — іншим подібним субститутом, причому також, як і кров, цілком природним тілесним субститутом, що до того ж поєднує в собі водночас такі характеристики тіла, як бруд та сморід, є образ екскрементів.

У зв'язку із цим необхідно насамперед зауважити, що, попри присутність цих, сказати б, нонконформістських, у засаді, образних неоконформностей, які хоч і не часто, але періодично з'являються то в романі маркіза де Сада *120 днів Содому*, то у фільмі П'єра Паоло Пазоліні *Салó, або 120 днів*

Содому, то в романі Володимира Сорокіна *Норма*, то в п'єсі Леся Подерв'янського *Казка про Рєнку*... тощо, проблема полягає в тому, що, за небагатьма винятками, більшість, на загал, нечисленних дослідників, звертаючись до екскрементальної тематики, роблять це через мотиви, дуже далекі від наукової мотивації.

Так, наприклад, Валерій Скотний, аналізуючи деякі аспекти філософської спадщини Жюльєн Дельоза, звинувачує останнього в тому, що французький мисленник „«розчиняє» душу в тілі”, внаслідок чого „трансцендентальний емпіризм Дельоза обертається метафізикою тіла, анально-оральних виділень, шкіри, геніталій”, а сама „метафізика Дельоза” за таких обставин виявляється „позбавлен[ою] ідеального” (Скотний, 2011, с. 8).

Ще далі в неприйнятності естетичних експериментів із екскрементами йдуть співавторки Іванна Унгурян та Олена Цинтила, які у своїй статті оголошують, зокрема з приводу „фотовиставк[и] статевих органів” та „малюнк[ів] з котячих екскрементів”, ледь не хрестовий похід проти подібних виявів „антикультури”, що, на їхню думку, „за своєю природою руйнує культуру, нівелює людське в людині, вражаючи її зсередини: нівечить дух, свідомість, тіло, знищує людину, з її мовчазної згоди на самодеструкцію...” (Унгурян, 2012, с. 210).

Отже, окреслена колізія полягає в тому, що про кров, яку б відразу чи навіть жах цей тілесний субститут не викликав, пишуть багато й охоче. А стосовно екскрементів ситуація виглядає або як переважно негативно-мовчазна, або як критично-заперечувальна. І це при тому, що в рамках психоаналізу давним-давно вже було доведено неабияке значення анальної фіксації, пов'язаною із дефекацією, сенс якої виходить далеко за рамки цього фізіологічного процесу.

Зокрема, американський психоаналітик Геральд Блюм пише про те, що „анальна зона набуває суттєвої ваги в процесі формування особистості, починаючи інколи з другого року і аж до чотирьох років” (Блюм, 1996, с. 105). Прикметним у цьому контексті здається і факт, за яким, як пише Вадим Руднев, „Фройд підкреслював, що у своїй функції подарунка фекалії в культурі уособлюють гроші, недарма ж бо злодій-ведмежатник залишає біля пограбованого сейфа «купу» як еквівалент вкраденого” (Руднев, 2007, с. 173). Немає жодних сумнівів і стосовно того, що як процес дефекації, так і його наслідки, хоч і становлять різні аспекти одного й того ж фізіологічного феномену, втім однаково викликають огиду, відразу, заперечення, а тому і замовчування, причини якого потребують більш глибоких — насамперед філософських студій, які до останнього часу, наскільки відомо, виявилися до снаги лише одному мислителю — Ж. Батаю.

Тож Ж. Батай сягає у своїх роздумах антропологічно-доісторичних часів і розглядає шукану проблему в контексті „виникнення праці та історично диференційованих заборон, а із суб'єктивної точки зору, вочевидь, стійких

почуттів відрази, нездоланної нудоти”, тобто всього того, „чим надміру чітко позначено протиставлення між звіром та людиною”. Щобільше, можна, на його думку, вважати незаперечним „той факт, за яким [...] людина — це така тварина, що не просто приймає природну даність, а й заперечує її” (Батай, 2006, с. 655).

Отже, Ж. Батай намагається утвердити думку, за якою свідомо і фактично суспільно детермінована елімінація феномена екскрементів за межі будь-якої публічності зумовлює протиставлення людини її тваринній природі. Ця ж думка цілком корелює і з психоаналітичною інтерпретацією, що теж ґрунтується не на тваринній, а на суто людській маніпуляції з біологічними відходами, тому що тварина, на відміну від людини, не заперечує екскременти і не маніпулює ними, оскільки вони для тварини просто не існують.

Вторує цим поглядам на такий буцімто більш ніж сумнівний предмет наукового осмислення і книга „німецького письменника Флоріана Вернера, який пише переважно у жанрі нон-фікшн, хоча починав як прозаїк” (Юдін, 2020, с. 7). Ця розвідка так і називається *Темна матерія. Лайно: Історія лайна* і ґрунтується на думці, за якою „людська культура стоїть на лайні” (Вернер, 2020, с. 14), а проте цю тему „вдалося загнати під землю, тобто в підсвідоме [...] і в буквальному сенсі під землю, тобто в каналізацію” (Юдін, 2020, с. 10).

Редукуючи всі ці мисленнєві комбінації, виведемо формулу, відповідно до якої чим менше лайна, тим більше людини. І якщо погодитися із Олегом Солов'єм стосовно того, що Олесь Ульяненко „розумівся на гатунках лайна не згірш за яких-небудь Данте, Босха або Шевченка” (Соловей, 2020), то тоді можна легко вибудувати ще одну, екскрементальну, парадигму, яка так само, як і парадигма кривава, дасть змогу виявити не менш важливий тілесний чинник у змісті творчості письменника.

Зокрема, у романі *Сталінка* тема екскрементів набуває характеру сталого образу, пов'язаного зі старшим братиком Горіка, „якого прозивали Сьо-Сьо” і який „однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні” (Ульяненко, 2020а), тому що він народився „недоумкуватим” і фактично провадив тваринне існування, переважно „бав[лячись] власними екскрементами” (Ульяненко, 2020а) і підтверджуючи запропоновану вище формулу від, так би мовити, протилежного в тому сенсі, що чим менше людини, тим більше лайна.

Опосередковано образ Сьо-Сьо корелює і з кров'ю як образом, який уособлює хворобу і смерть, оскільки, з одного боку, його „недоумкуватість”, а через це хвороблива присутність становить тло, що на ньому страждає через сифіліс його мати, Марія Піскуриха, яку „так [...] й підібрали під пивницю: лежала на голому асфальті, [і] над нею Сьо-Сьо складав слова якоїсь незрозумілої мови” (Ульяненко, 2020а). А з іншого боку, це саме Сьо-Сьо „бабу [свою] задавив і підпалив хату” (Ульяненко, 2020а).

Натомість згадка про безпосередню макабрично-моторошну суміш крові та екскрементів з'являється в романі *Вогненне око*. Так, у чи не апокаліптичних візіях із приводу блукань великим містом Родика йдеться про гіпотетичну можливість у певний „момент пустити під укіс велетенську країну, перемішавши кров із лайном” (Ульяненко, 2013а, с. 46–47).

Не менш показово ця тема виникає і в просторікуваннях Шмулевича, який картає Ляща і з цією метою вдається до відповідної образності, пов'язуючи обмеженість цивілізаційних почувань тих, кого Лящ репрезентує, їхньою винятковою зацікавленістю процесом дефекації (див.: Ульяненко, 2013а, с. 111). Зрештою, не нехтує цією образністю і сам Лящ, актуалізуючи іншу семантику екскрементів, пов'язану із тим, що його слухачам „залишається діамант, коштовність — ваше лайно”, яким вони можуть „залюбки бавитися при світлі місяця у тихій божевільні...” (Ульяненко, 2013а, с. 190).

Але йдеться, либонь, не тільки і не стільки про українців, скільки про більш глобальний, антропологічний рівень, бо ще на початку роману Родіку „пригадалася добра книга Свіфта про велетенських вошей, що [...] ріжуть клешнями омарів лайноподібну масу, де порок і справедливість в одному цілому виригують, пантачачи під пахвиною пухленькі течки, ці серпанки трункої свободи” (Ульяненко, 2013а, с. 44–45). А за деякий час вже той самий Шмулевич, звертаючись цього разу до Родіка, говорить про людей, як про „куп[у] лайнопереробних автоматів” (Ульяненко, 2013а, с. 97).

За такої перспективи антропологічна силуетка людської істоти набуває вимір, безпосередньо детермінований не тільки її думками і вчинками, або тим, що вона їсть, а і тим, на що перетворюється з'їдене. Сказати б інакше, людина відтак постає не лише як істота, що мислить або відчуває, а і як істота, яка продукує екскременти, а отже, і складається не тільки з високих почувань, а й із лайна.

Принаймні образ лікаря-наркомана Альбертика з роману *Там, де Південь* майже дослівно ілюструє сформульовану щойно думку, оскільки цей персонаж одночасно „обісцявся й обісрався” (Ульяненко, 2017, с. 46), а ще в нього „з носа сюрч[ала] рожева юшка” (Ульяненко, 2017, с. 47).

Але найбільш виразним у цьому контексті видається образ із повісті *Седой*, тому що коли „Палич гуркнув початком з шостого поверху [...] лушнув головою об перила п'ятого поверху, репнув на майданчику четвертого”, то „у повітрі запахло волошками і смертю”, а з „рота Палича кавалками пішло лайно” (Ульяненко, 2017, с. 121). У цій повісті відповідна тема дається взнаки і в менш драстичний, а проте в не менш переконливий спосіб, бо й Іванда, головна героїня твору, а за віком молода та здорова жінка, „ще з більшою безвихіддю відчуває, як у лунку черепа западають її очі” і „як лайно ворухиться у шлунку” (Ульяненко, 2017, с. 123).

Згадані вияви екскрементально-кривавої метафорики представлено й у романі *Син тіні*. Зокрема, у цьому творі йдеться і про макабричну су-

міш, про яку розповідає Кловський — цей найманий убивця, що пережив замах вже на своє власне життя, після чого „знепритомнів від солодкавого духу крові, перемішаного з людським лайном” (Ульяненко, 2013б, с. 30). Йдеться в романі і про, сказати б, фінансово-економічний вимір відповідної метафорики, оскільки прийдешній олігарх Блох власне й „починав з торгівлі лайном” (Ульяненко, 2013б, с. 275), тому що, приїхавши до Києва, він „влаштувався прибиральником у громадський туалет” (Ульяненко, 2013б, с. 64).

Але з’являється в цьому романі й інший мотив — вочевидь, метафізичний, оскільки Кловський безапеляційно стверджує, що „гидотно копірситися у власному лайні”. А тому „кожній людині подавай чуже”, адже, на його думку, „у нас знищене відчуття приватної власності навіть на рівні екскрементів” (Ульяненко, 2013б, с. 25). Та все одно завершуються ці специфічні художні студії висновком, який втворює вже сформульованому вище, бо один з оповідачів у цьому романі дивується, мовляв, „чомусь так заведено у світі, що людина приречена жити в одному місці, як скотина, відправляючи всі свої негаразди, як і екскременти, під себе” (Ульяненко, 2013б, с. 266).

Наявні подібні художні пошуки і в переважній більшості інших творів Олесь Ульяненко, у яких тією чи тією мірою він відтворює відповідні образи й окреслені вище смисли (див., наприклад, Ульяненко, 2012а, с. 87; Ульяненко, 2012б, с. 204; Ульяненко, 2012в, с. 191; Ульяненко, 2013в, с. 102; Ульяненко, 2013г, с. 210; Ульяненко, 2015б, с. 66). Проте в певному сенсі апогей цього екскрементального шаленства припадає, либонь, на роман *Софія*, у якому один із головних героїв і водночас патологоанатом за покликанням „Лукаш зна[є] про людину одне: вона володіє істиною глиста, а тому переконана, що весь світ — це суцільний кавалок лайна, котрий можна переточити, щоб вибрати інший. І так до безкінечності, наче глисту дано мільйони років” (Ульяненко, 2015а, 65).

Отже, увага відповідним тілесним субститутом, зокрема крові й екскрементам, у творах Олесь Ульяненко приділяється тому, що це дозволяє письменнику через більш ніж скептичну художню інтерпретацію сягнути несподіваної глибини стосовно внутрішніх мотивів, які зумовлюють поставу людини, а тому пролиття людської крові сигналізує про порушення тілесної цілісності. І той, хто канібальськи посягає на недоторканість тіла іншої особи, справді є злочинцем, що заперечує в собі людське.

Екскременти, будучи продуктом виділення, навпаки, свідчать про справне функціонування тілесної машинерії, але, будучи при цьому результатом чистої тваринної фізіології, екскременти теж заперечують у людині людське. Натомість якщо поєднати ці два субститути, то їхній образний вимір неможливо трактувати в іншому сенсі, ніж у тому, що, попри свою напівтваринну сутність, людина програє тварині не тільки тому, що змушена усвідомлювати свою кінечність, а й тому, що повинна повсякчас долати свою огидність.

Щобільше, якщо проблема конечності є проблемою одноразовою, бо смерть ставить остаточну крапку щодо її вирішення, то проблема огидності є проблемою супутньою і регулярною, тобто повсякчасною — принаймні до згаданої щойно остаточної крапки.

Можна сформулювати цю думку також інакше. Жити з усвідомленням, що ти одного дня помреш, можна ціле життя. Жити з усвідомленням своєї огидності, підтвердження на яку ти отримуєш щодня, можна тільки добу.

Отже, за версією Ульяненка, ця причина здатна більш вірогідно пояснити, чому людина спроможна чинити таке, що жодній тварині не спаде навіть на думку, і чому саме жорстокість становить спосіб на подолання огиди, „наче глисту дано мільйони років” (Ульяненко, 2015а, с. 65). Адже, попри це образне порівняння, йдеться все ж таки не про глиста, а про іншу істоту, що для неї її в середньому понад 20000 днів, кожен із яких триває від однієї дефекації до наступної, внаслідок чого „один день хоронить у собі інший”, а „життя проходить” (Ульяненко, 2013б, с. 149), також перетворюються на тисячі днів страждань через власну недосконалість.

Тому висновок, до якого необхідно пристати насамкінець, полягає в тому, що людини не стає ані менше, ані більше — її залишається рівно стільки, скільки необхідно для того, аби вистачило сил та наснаги хоча б на „танець запітнілого щастя” (Ульяненко, 2013в, с. 113).

Бібліографія

- Батай, Ж. (2006). *Проклятая часть: Сакральная социология*. Москва: Ладомир [Batai, Zh. (2006). *Proklyataya chast': Sakral'naya sotsiologiya*. Moskva: Ladomir].
- Блюм, Г. (1996). *Психоаналитические теории личности*. Москва: КСП [Blyum, G. (1996). *Psikhoanaliticheskiye teorii lichnosti*. Moskva: KSP].
- Вернер, Ф. (2020). *Темна матерія. Лайно: Історія лайна*. Київ: „Видавництво Анетти Антоненко” [Verner, F. (2020). *Temna materiya. Layno: Istoriya layna*. Kyiv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko].
- Гомілко, О. (2003). Ідеї тілесності у західній метафізичній традиції. *Наукові записки НАУК-МА, 21*, с. 19–25 [Homilko, O. (2003). Ideyi tilesnosti u zakhidniy metafizychniy tradytsiyi. *Naukovi zapysky Naukma, 21*, s. 19–25].
- Меркель, Е. (2013). Семантика крови в поэтике акмеизма. *Вестник ТвГУ, 1*, с. 74–80 [Merkel', Ye. (2013). Semantikakrovi v poetike akmeizma. *Vestnik TvGU, 1*, s. 74–80].
- Нахлік, Є. (2015). *Перелицьований світ Івана Котляревського: текст — інтертекст — контекст*. Львів: Видавництво Львівської політехніки [Nakhlik, Ye. (2015). *Perehyts'ovanyu svit Ivana Kotlyarevs'koho: tekst — intertekst — kontekst*. L'viv: Vydavnytstvo L'vivs'koyi politekhniky].
- Руднев, В. (2007). *Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы*. Москва: Издательский дом „Территория будущего” [Rudnev, V. (2007). *Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya: Izbrannyye raboty*. Moskva: Izdatel'skiy dom „Territoriya budushchego”].
- Скотний, В. (2011). Некласична філософія про душу. *Молодь і ринок, 9 (80)*, с. 5–9 [Skotnyy, V. (2011). Neklasychna filosofiya pro dushu. *Molod' i ryнок, 9 (80)*, s. 5–9].

- Соловей, О. (2020). *Улян короткого розливу*. Електронний ресурс: <http://bukvoid.com.ua/column//2020/08/17/110916.html> (доступ: 17.08.2020) [Solovey, O. (2020). *Ulyan korotkoho rozlyvu*. Elektronnyy resurs: <http://bukvoid.com.ua/column//2020/08/17/110916.html> (dostup: 17.08.2020)].
- Ульяненко, О. (2012). *Жінка його мрії*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2012). *Zhinka yoho mriyi*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2012б). *Квіти Содому*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2012b). *Kvity Sodomu*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2012в). *Ангели помсти*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2012v). *Anhely pomsty*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2013а). *Вогненне око*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2013a). *Vohnenne oko*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2013б). *Син тіні*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2013b). *Syn tini*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2013в). *Знак Саваофа*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2013v). *Znak Savaofa*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2013г). *Серафима*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2013h). *Serafyma*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2015а). *Софія*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2015a). *Sofiya*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2015б). *Перли і свині*. Харків: Фоліо [Ulyanenko, O. (2015b). *Perly i svyni*. Kharkiv: Folio].
- Ульяненко, О. (2017). *Там, де Південь: повісті*. Київ: Люта справа [Ulyanenko, O. (2017). *Tam, de Pivden': povisti*. Kyiv: Lyuta sprava].
- Ульяненко, О. (2020а). *Сталінка*. Електронний ресурс: <https://coollib.com/b/150105/read> (доступ: 04.05.2020) [Ulyanenko, O. (2020a). *Stalinka*. Elektronnyy resurs: <https://coollib.com/b/150105/read> (dostup: 04.05.2020)].
- Ульяненко, О. (2020б). *Дофін Сатани*. Електронний ресурс: <https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html> (доступ: 11.04.2020). [Ulyanenko, O. (2020b). *Dofin Satany*. Elektronnyy resurs: <https://www.rulit.me/books/dofin-satani-read-467240-1.html> (dostup: 11.04.2020)].
- Унгурян, І., Цинтила, О. (2012). Антикультура — засіб самознищення чи адаптації людини до соціокультурної дійсності?. *Науковий вісник Чернівецького університету*, 638–639, с. 206–211 [Unhuryan, I., Tsyntyla, O. (2012). Antykul'tura — zasib samoznyshchennya chy adaptatsiyi lyudyny do sotsiokul'turnoyi diysnosti? *Naukovyy visnyk Chernivets'koho universytetu*, 638–639, s. 206–211].
- Штейнбук, Ф. (2007). *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: Педагогічна преса [Shteynbuk, F. (2007). *Zasady tilesnoho mimizezmu u tekstovykh stratehiyakh postmodernists'koyi literatury kintsya XX – pochatku XXI stolittya*. Kyiv: Pedahohichna presa].
- Штейнбук, Ф. (2009). *Тілесність — мімезіс — аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів)*. Київ: Знання України [Shteynbuk, F. (2009). *Tilesnist' — mizezys — analiz (Tilesno-mimetychnyy metod analizu khudozhnikh tvoriv)*. Kyiv: Znannya Ukrainy].
- Штейнбук, Ф. (2013). *Українська література у контексті тілесно-міметичного методу*. Сімферополь: ВД „Аріал” [Shteynbuk, F. (2013). *Ukrayins'ka literatura u kontekstitilesno-mimetychnoho metodu*. Simferopol': VD „Ariall”].
- Штейнбук, Ф. (2014). *Конвергенція тілесних мікропосів у сучасній світовій літературі*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго [Shteynbuk, F. (2014). *Konverhentsiya tilesnykh mikrotoposiv usuchasniy svitoviy literaturi*. Kyiv: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho].

- Штейнбук, Ф. (2020). *Під „Знаком Саваофа”, або „Там, де...” Ульяненко*. Ч. 1. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго [Shteynbuk, F. (2020). *Pid „Znakom Savaofa”, abo „Tam, de...” Ulyanenko*. Ch. 1. Kyiv: Vydavnychu dim Dmytra Buraho].
- Юдін, О. (2020). *Флоріан Вернер: на межах культури (Передмова і попередження від перекладача)*. В: Вернер, Ф. *Темна матерія. Лайно: Історія лайна* (с. 7–12). Київ: Видавництво Анетти Антоненко [Yudin, O. (2020). *Florian Verner: na mezkhakh kul'tury (Peredmovai poperedzhennya vid perekladacha)*. V: Verner, F. *Temna materiya. Layno: Istoriya layna* (s. 7–12). Kyiv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko].
- Яременко, В. (2011). Історіософський зміст Шевченкових „Гайдамаків” (до 170-річчя виходу поеми). *Український історичний журнал*, 2, с. 159–179 [Yaremenko, V. (2011). *Istoriyosofs'kyu zmist Shevchenkovykh „Haydamakiv” (do 170-richchya vykhodu poemy)*. *Ukrayins'kyu istorychnyy zhurnal*, 2, s. 159–179].