

Олексій Севрук

УРБАНІСТИЧНИЙ ПРОСТІР У РОМАНАХ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА*

Стаття присвячена аналізу урбаністичної топології й урбанізму у творчості Юрія Андруховича. Андрухович у своїх романах удається до свідомої “урбанізації” української літератури, продовжуючи певну традицію, започатковану на межі XIX-XX століть і перервану в добу панування соціалістичного реалізму. Завдяки тематизації міста та властивих йому місць (корчма, таємничий дім, вежа тощо) автор пропонує інтерпретаційний ключ для прочитання своїх текстів.

Ключові слова: Юрій Андрухович, урбанізація, топос.

Oleksiy Sevruk. Urban spaces in the novels by Yuriy Andrukhovych

This text is an attempt to analyse urban topology and urbanism in the works by Yuriy Andrukhovych. In his novels, Andrukhovych deliberately embarks on the «urbanisation» of Ukrainian literature. In this way, he carries on with the tradition established at the turn of the 20th century and interrupted by the domination of socialist realism. The topoi of the city and its peculiar spaces (a pub, a mysterious house, a tower, etc.) provide the clues for reading his texts.

Key words: Yuriy Andrukhovych, urbanisation, topos.

“І ми урбаністичні, – стверджує Ю. Андрухович у маніфесті Бу-ба-бу “Апологія блазенати”, – і додає: Вважаємо, що Україна мусить завоювати свої власні міста. Будь-яке хutorянство пахне резервацією” [1, 24]. У прозовій творчості Ю. Андруховича це програмне ствердження знаходить своє однозначне втілення. Саме місто стає місцем, де розгортаються події всіх його романів. Нерідко місто створює куліси, за якими відбувається адептова ініціація. Простір художнього тексту, відтворюваний за допомогою “мережі місць і зв’язків між ними” [20, 5], не лише становить собою декорацію для подій, що розгортаються, а й має собою значну семантичну (символічну) вартість, прямо або ж опосередковано (метонімічно) бере участь у розгортанні подій та співстворює сюжетні інтриги. За допомогою місць (топосів), описаних у художньому творі, можна “потрапити” в текст, увійти в саму його середину. Окремі топоси пропонують інтерпретаційні ключі до таких входів, надають можливість ліпшого розуміння імплікованого значення, декодування трансцендентного сенсу, притаманного художньому творові. Мережа місць та їхніх взаємин, яка, власне, створює літературний простір, виходить при цьому за межі одного конкретного твору. В Андруховича деякі просторові точки переносяться з одного роману до другого. Це, зокрема, стосується такого складного явища, як місто. Фіктивний Чортопіль, Москва, Венеція, Львів чи Берлін, відтворені в діагенетичному світі роману за допомогою структури характеристичних для міста топосів, створюють лабіринти роману, які взаємопереливаються. Міста, що стають предметом авторової белетризації, взаємопов’язані. Вічно вмираюча Венеція в “Перверзії” – це в певному сенсі продовження мертвотної Москви з “Московіади”, яка продовжує воскресаючий

* Цей проект реалізовано за підтримки Філософського факультету Карлового Університету у Празі на кошти спеціального гранту за 2009 рік. Номер гранту 224108.

Чортопіль. Міський простір зациклюється, як і карнавальний, міфічний час. Авторіві часто не йдеться про якесь конкретне місто, а про Місто як таке.

Уже у класичній літературі місто стало метою зусиль провінційного авантюриста, місцем, де здійснюються його мрії про соціальне піднесення, (літературну) славу та громадське визнання, що фактично становить собою сублимацію мрій та очікувань еротичного характеру. Андруховичів герой прибуває до міста, щоб собі його підкорити: четвірка поетів із “Рекреацій”, Отто фон Ф. із “Московіади”, Стас Перфецький із “Перверзії” чи псевдо-Антонич із “Дванадцяти обручів” – усім цим постатям притаманний потяг до міста. “Стах приїхав до Львова зеленим юнаком, щоб завоювати його. Зараз можу сказати з усією певністю: йому це вдалося” [7, 10], – пише Андрухович-“редактор” у “Передслові видавця” до “Перверзії”. Шостий розділ “Дванадцяти обручів”, у якому йдеться про богемне життя і трагічну смерть Богдана-Ігора Антонича, автор починає зі звісток, які нібито передували появі Антонича на сцені міста “кам'яних левів”. Тут Антонич здобуває літературну славу, а також, за автором “Дванадцяти обручів”, і “місце у світовій спільноті проклятих поетів”, тобто на цьому уявному літературному олімпі модерністичної Європи. “Слідів Антоничевої присутності варто шукати саме там, серед них (проклятих поетів. – О.С.), у їхньому нелегальному нічному клубі, де Бодлер обкурюється опіумом, Георгіє галюцинує прекрасними юнаками, Рембо виблювує власну передчасність, Тракль вдихає з бинта запаморочливо-терпкий ефір, а Джим Моррісон захланно і необачно впускає всередину себе свою індіанську смерть” [3, 109]. Фіктивна біографія українського поета, що обурила частину літературних критиків, стала способом, яким Андрухович залучає Антонича до загальної літературної течії, видає йому (хай навіть псевдобіографічну) перепустку до канону європейського модернізму, котрий неможливо уявити без урбаністичного дискурсу.

Міський простір тривалий час лишався з історичних причин чужим для української культури та, зокрема, українського мовного елемента. Ще в кінці XIX ст. міста на підросійській Україні були переважно російськомовними, тоді як у містах Галичини й Буковини переважала польська та німецька мови (у Буковині після I світової війни також румунська). Перші українські літератори протиставляли цим містам “народне” (у мовному плані) незіпсоване село (треба додати, село досить зідеалізоване). Українською стихією українські міста почали заповнюватися лише на зламі XIX та XX століть, що знайшло своє відображення у творах авторів цієї доби. Проте місто тривалий час лишалося байдужою або ж відверто ворожою територією в рефлексії українських авторів. “Місто в українському письменстві подекуди виступало як тло, на якому розгортаються події, і не більше. <...> Інша роль, у якій виступало місто на сторінках української літератури, – деморалізаційний вплив на колишнього селянина. Місто розкладало, нищило його сільську ментальність і не давало натомість нічого вартісного <...>” [16, 12], – зауважує Т. Пастух. Епохальним твором для українського урбаністичного дискурсу став роман Валеріана Підмогильного (1928), який має показову назву “Місто”. Головний герой прибуває до пореволюційного Києва, щоб утілити тут у життя свої суспільницькі (а згодом також літературні) амбіції, а його просування умовною драбиною соціальної та громадської ієрархії супроводжується низкою любовних романів із жінками. Можна сказати, що здобування міста як культурного та цивілізаційного центра відбувається паралельно зі здобуванням еротичних “трофеїв”, до того ж друге тут слугує метафорою першого.

Аналогічний процес активної тематизації міста відбувався також у Західній Україні. На початку 30-х років XX ст., коли Б.-І. Антонич прийшов до Львова, ця

тенденція “здобування міста” західноукраїнськими літераторами сягнула свого апогею (у підрадянській Україні в цей час урбаністичний напрям зазнавав, як, зрештою, і вся література, виразної стагнації), що знайшло відбиття в таких зібраннях віршів Б.-І. Антонича, як “Книга Лева” “Ротації”. Попри намагання українських літераторів першої половини ХХ ст., культурна та соціальна опозиція “місто – село” залишається значною мірою актуальною й нині. Тому теза Андруховича про потребу здобуття міського простору українською літературою як ніколи актуальна.

Не самотній він й у своїх урбаністичних екскурсах. Цитата на початку статті стосується й інших двох бубабістів – Олександра Ірванця та Віктора Неборака. Увесь станіславський феномен (або ж т.зв. “львівсько-станіславська школа”), до якого Андруховича іноді зараховують, можна сміливо назвати суто урбаністичною течією. Тематизацію міського простору (зокрема простору Львова та Івано-Франківська) знайдемо в текстах Тараса Прохаська, Юрія Іздрика, Володимира Єшкілева, Галини Петросаняк, Ярослава Довгана та ін. Простір Києва у своїх творах озвучують Оксана Забужко, Володимир Діброва або Євгенія Кононенко та ін. Місто тут слугує тлом, на якому розгортаються пошуки ідентичності постколоніального пересічного українця. Інший суто міський автор – харківський поет та прозаїк Сергій Жадан. Його урбанізм має подекуди постапокаліптичний характер. Це зумовлено описом східноукраїнських реалій дев’яностих років – закритих, що руйнуються, промислових комбінатів Донбасу, пролетарських дільниць Харкова або міських футбольних стадіонів, заповнених жорстокими фанатами, часом охочими послухати есхатологічні літанії американських проповідників важко ідентифікованих конфесій.

У багатьох своїх текстах (напр. у “Таємниці” або в есеї “Мала інтимна урбаністика”) Андрухович подає свідчення того, що мотив приїзду в місто і з цим пов’язаних справ базується на його особистій біографії. Із прибуттям до міста поєднується мотив дезільузії. Юність автора, проведена у Львові, мала для нього, як він пише в есеї “Мала інтимна урбаністика”, терпкий присмак. “Розчарування виникає на тій невидимій межі, де доходить до зіткнення уявного з реальним” [5, 9]. За словами автора, замість таємного, мальовничо-середньовічного міста, кам’яного центра всього українського, він знайшов знову-таки профанну радянську провінцію з її соціалістичною забудовою, із “хаос[ом] фабрично-станційних закамарків”, “залізобетон, панелі, сморід і скрегіт зубовний” [5, 9]. Так само і його герої зазнають певної дезільузії міста. Очевидних рис ця дезільузія набуває передусім у “Московіаді”. Демонічна назва Чортополя та смерть головного героя Перфецького в “Перверзії” також привносять дезільузивні мотиви до урбаністичного дискурсу відповідних романів, натякаючи на відому амбівалентність феномену міста.

Спосіб, яким Андрухович моделює в тексті московський простір, наближається до однієї з великоруських традицій прочитання. У статті “Петербург и Петербургский текст русской литературы” В. Топоров наводить дві схеми, за якими протиставляються Москва та Петербург як дві взаємоконкурентні столиці у творах російськомовних письменників. Одна із цих схем виразно нагадує ситуацію, відому з роману “Московіада”: “За другою схемою Петербург як цивілізоване, культурне, планомірно організоване, логічно-правильне, гармонійне, європейське місто протиставлялося Москві як хаотичному, безладному, що перечить логіці, напівазійському селу” [24, 7]. Місце Петрограда в романі Андруховича посідає Україна – Галичина з її традиційною системою європейських вартостей та Київ, до якого втікає герої у кінці роману. “[Москва] Це місто тисячі та однієї катівні. Високий форпост

Сходу перед завоюванням Заходу. Останнє місто Азії, від п'яних кошмарів якого панічно втікали знекровлені та германізовані монархи. <...> Населення тутешніх в'язниць могло б скласти одну з європейських націй. Місто гранітних вензелів та мармурового колосся і п'ятикутних зірок завбільшки із сонце" [6, 62], – вдається до невласне прямої мови автор. У світлі цих провокативних, часом дотепних, часом брутално правдивих спостережень Москва постає як місто-фантом, місто-лабіринт або місто-монстр. Головний герой "Московіади" мріє про втрачений природний рай: "Добре б його зрівняти з землею. Насадити знову дрімучі фінські ліси, які тут були раніше, розвести ведмедів, лосів, косуль – хай пасуться довкола порослих мохами кремлівських уламків, хай плавають окуні в ожилых московських водах, дикі бджоли хай зосереджено накопичують мед у глибочезних пахучих дуплах. Треба цій землі дати спочинок від її злочинної столиці" [6, 62-63]. Наведена картина міста, яка передусім спонукає до ідеологічних інтерпретацій, слугує також загальнішим символом здегенерованої цивілізації, залізобетонних джунглів, неавтентичної дичавини-пекла, котрій автор протиставить первісну дичавину-рай.

Лабіринт міста з його "пекельним" варіантом хаосу водночас відсилає читача до карнавалу, до карнавального образу світу (що у випадку Андруховичевої творчості має неабияке значення). Карнавальна нівеляція структурних опозицій (високе–низьке, профанне–сакральне тощо) сугерує "хаос", притаманний ліберальному суспільству. Той хаос, зворотній бік якого – "порядок", уже від антики стає основною складовою всіх утопічних концепцій, що в тоталітаризмах ХХ ст. часто знаходили своє втілення із зворотним знаком, тобто як антиутопії. Місто з парадигмою притаманних йому топосів (храм, корчма, ринок, театр тощо) створює простір для вільної комунікації, місце для (культурного) діалогу. Прототипом такого (ідеального) міста у творчості Андруховича стає (наперекір демонічності своєї назви та у згоді зі своєю гіпертрофованою карнавальністю) Чортопіль. Тут "звичайний" поет може собі дозволити не погоджуватися з місцевим кримінальним авторитетом, а вторгнення російських вояків виявляється всього лише грою, одним із дійств карнавалу.

Наступний текст – це спроба утворити парадигму місць на підставі окремих синтагмат роману, міських топосів, типових для романів Андруховича (це своєрідні "loci communes"), що мають загальнішу інтерпретаційну традицію та відносно стабільну семантичну вартість. Запропоновані топоси (корчма, таємничий дім, вежа) аж ніяк не можуть вичерпувати всіх можливих спільних місць (у переносному й дослівному значенні) Андруховичевого фіктивного світу; цей вибір пропонує лише одну з можливостей прочитання його романів.

В. Мацура у статті "Контексти чеської корчми" ("Kontexty české hospody") пише про роль, яку ця інституція відіграла при створенні та формуванні чеської національної громадянської спільноти. Корчма "належала до публічних просторів, які в цій соціалізації національного культурного проекту відігравали надзвичайно важливу роль, зокрема, завдяки тому, що пропонувала в місті *публічний простір для комунікації чеською мовою*". За Мацурою, ішлося передусім про мову, про вибір комунікаційного коду, який у корчмовому або кав'яреньському середовищі ХІХ ст. не був до такої міри залежний від тогочасних конвенцій. Ця семантика корчми знаходить відображення в чеській літературі, передовсім у літературі періоду національного відродження.

Якщо абстрагувати феномен корчми від чеського середовища та чеських реалій, можна, узагальнюючи, сказати, що корчма пропонує вільний простір, передусім простір вербальний, у якому панує *слово*. Корчма створює

ліберальне поліглотне середовище й у цьому сенсі становить собою есенцію, модель космополітичного міського середовища. Крім того, це знову-таки осередок карнавальної, низької (сміхової) культури.

Московський пивбар на (вул.) Фонвізіна з роману “Московіада” виконує роль своєрідної трибуни для реалізації риторичних здібностей героя роману поета Отта фон Ф. Саме тут, у середовищі, переповненому всілякими курйозними постатями, проголошує Отто промову, в якій піддає критиці суцільну неспроможність радянської імперії та озвучує право кожної нації на самовизначення (тобто, за інтерпретацією органів держбезпеки, “виголо[шує] націоналістичну, расистську промову, в якій заклика[є], блюзнірствуючи, проливати кров в ім’я чистоти пива” [6, 107]). Пивбар на Фонвізіна стає есенцією Москви й водночас зменшеною моделлю радянської імперії, яка, попри свою неспроможність забезпечити громадян такою, здавалося б, звичайною та підставовою річчю, як якісне пиво, розливане до традиційних кухлів (на Фонвізіна пиво п’ється з якихось підозрілих слоїв і розливається з автоматів), має нахабство диктувати решті світу, як треба жити. Апокаліптичній картині “знаменитого” московського пивбару автор протиставляє картину інтимного простору галицької пивниці, котра ще пам’ятає ліпші часи Австро-Угорщини та традиції європейського стилю життя. “Ти гадав, Отто фон Ф., <...> що пивбар – це обов’язково затишна і суха печера на старовинній брукованій вуличці, де на вивісці симпатичний Чортик із округлим від зловживань кендюшком, де тьмяне світло, неголосна музика, а кельнер вживає незбагненне словосполучення “прошу пана”? Ти сподівався, що твої друзяки заведуть тебе у такий собі просяклий бурштином парадиз, куди не досягає дощ, грім, бум, мор, страх, путч, глад?” [6, 28]. При тому треба зауважити, що звернення оповідача до передрадянських реалій та передрадянської естетики знаходить відбиття на мовному рівні у вживанні автором нетрадиційної лексики, а саме галицизмів та архаїзмів (тьмяне, кельнер, прошу пана, бурштин, парадиз, глад тощо). На наступних сторінках “Московіади” подається опис такої антиутопічної радянської реалії, як пивбар на Фонвізіна: “<...> якась незбагненна конструкція, збірна-розбірна піраміда, щось наче ангар посеред великого азійського пустиря, зарослого першою травневою лободою” [6, 28].

Аналогічним радянським мікрокосмосом виступає в “Московіаді” їдальня спільного харчування, “Закусочная”, притулок жебраків і підозрілих осіб з усіх радянських республік із її вічними чергами, відверто ворожим персоналом, неякісною їжею, безкінечними сварками і всюдисущим потворним грубіянством. Тут герой “Московіади” спровокує терористичний акт, жертвами якого стануть репрезентанти всіх присутніх національностей Радянського Союзу: “Кільк[а] азербайджанців, дв[а]-тр[и] білорус[и], групк[а] вірмен, купк[а] грузинів, дрібк[а] казахів, пар[а] киргизів, трохи молдаванів, безліч росіян, гроно таджиків, плеяд[а] туркменів, дешиц[я] узбеків і, ясна річ, айн бісхен українців” [6, 67].

Корчма як публічний простір перетворюється на простір політичний, що уможливорює соціальний контакт у його найзагальнішому розумінні. У “Рекреаціях” герої збираються в чортопольському ресторані, який цього разу стає прототипом ідеальної галицької корчми. Тут вони зустрічають “короля рекету” Петю, з якого відверто глузують, якому опонують і виявляють своє погірдливе ставлення до нього, не зазнаючи при цьому кари наперекір неписаним правилам кримінального світу й усталеній ієрархії (пост)радянських реалій.

Європейські подорожі Стаса Перфецького, описані в передмові до “Перверзії”, – це, окрім іншого, мандри по європейських корчмах та ресторанах. Андрухович залишає свого героя протягом декількох тижнів пиячити в “криклив[ій] та

смердюч[ий] пиварні “Dachovy rospanec” десь на Жижкові”, куди на нього приходять глянути “всілякі видатні чехи на кшталт Вацлава Гавела чи Еґона Бонді” [7, 18]. Феномен корчми в Андруховича реалізується в “чеському” ключі, запропонованому Мацурою; корчма стає егалітарним середовищем слова, в якому галичанин схиляє на свій бік натовп радянсько-російських шовіністів, “король” поезії може вдало чинити опір “королеві” кримінального світу, а фіктивний український поет – зустрітися з реальним президентом Чехії.

Подібна, дещо наївна віра у всюдисущість лібералізму та природну демократичність простору корчми, має для Карла Йозефа Цумбрунна фатальні наслідки. Саме в корчмі, угамований ілюзією фальшивої рівності та братерства, яка стала наслідком зловживання алкоголем, необережний іноземець зустрічає своїх майбутніх убивць та дозволяє їм заманити себе на свою останню прогулянку карпатськими лісами. Чи не тому, що остання згадана корчма розташована не в місті, а серед лісів, серед неприборканої природи (серед *зеленого*), де діють дещо інші правила?

Інший характеристичний для романового світу Ю. Андруховича топос, – т. зв. “таємничий дім”. У літературній топології дім сам по собі посідає особливе місце. Це зумовлено позалітературним характером об’єкту, поліфункційної будівлі для задоволення потреб людини. Житловий дім структурує простір на зовнішній (публічний) і внутрішній (приватний). Можна сказати, що дім – своєрідне фізичне продовження особи, що в ньому мешкає. Водночас дім становить собою сконденсований, стислий простір, який репрезентує простір навколо нього, найчастіше місто. Це місце, “в якому, ніби в мініатюрі, знаходиться все місто, характер якого передає метонімічним способом” [20, 108]. У художньому творі “згущення” простору (окрім іншого, також до подоби будинку), як правило, супроводжується згущенням часу, що знаходить своє відбиття у прискоренні сюжетної дії. Таке місце виконує особливо важливу функцію в романі-ініціації, оскільки саме тут адепт зазнає властивої ініціації, тобто відкривається прихований, метафізичний розмір реальності, в якій, власне, адепт втаємничується. Духовні та фізичні потреби індивіда, здійснення яких забезпечує житловий дім, створюють культурну сферу, що несе із собою додаткове семантичне навантаження. Топоси будинку (двері, вікна, поріг, горіще-підвал тощо) в’яжуть до себе подальші значеннєві нашарування.

Виходячи із припущення, що “кожне місце (в белетристичному тексті. – О.С.) може стати місцем з таємницею” [20, 12], можна стверджувати, що таким місцем стає і дім. Важливим знаком такого будинку є його інакшість або його відверта чужинність, яка перешкоджає героям ідентифікуватися з ним. Подібний будинок не може стати домівкою, тобто безпечним, інтимним, близьким та спорідненим місцем самоідентифікації, віднайденого щастя, душевної рівноваги і спокою. Навпаки, його відчуженість робить із нього “дім жахів”, що їх герої зазнають на собі дослівно. Іншими рисами такого будинку слугують його покинутість та герметичність. Саме завдяки своїй замкненості дім “стає таємничим, видається на милість монстрові, котрий в певний момент у ньому з’явиться і оселиться” [20, 127]. Порожній покинутий дім залишається на поталу ірраціональному, яке в ньому неодмінно матеріалізується.

У романах Андруховича таємничість такого об’єкту буває, як правило, навмисно наголошена. Дім із таємницею асоціюється з типовими атрибутами таємничості, запозиченими з низьких жанрів. На таємничість Вілли з Грифонами з роману “Рекреації”, Каса Фарфарелло з “Перверзії” або ж “Корчми “На Місяці” з “Дванадцяти обручів” указують самі їхні назви. Помешкання герпетоложки Галі з “Московіади” хоч і лишається анонімним, проте його особливість передають

такі деталі, як занепад, хаотичність (непорядок) або ж терарії з екзотичними зміями. Мотив таємничого дому мандрує з одного Андруховичевого роману до другого, створюючи враження, нібито йдеться про один і той самий дім, що своєю чергою увиразнює тавтологічність схем романів Ю. Андруховича. Чортопільська Вілла з Грифонами з її безкінечним лабіринтом коридорів, освітлених свічками, із кімнатами, переповненими різноманітними старими речами (Андрухович удається до свого улюбленого методу – ампліфікації при перерахуванні всіх речей), знаходить белетристичне продовження у венеційському Каса Фарфарелло (“Дім Чортик”), обидві будови також відображені в будинку на карпатській полонині Дзіндул, де герої “Дванадцяти обручів” отримують тимчасовий притулок.

До чортопольської вілли приводить адепта-Немирича доктор Попель, який його втаємничить, посвятить в ініціацію. Дім описується як “неймовірно старий”, “нагадує мініатюрну фортецю” [2, 77], що увиразнює його герметичність. Подальші деталі інтер’єру, такі, як масивні двері, оздоблені лев’ячими головами, люстра та свічки, лише підсилюють таємничу атмосферу й готують читача до пригоди, що незабаром має статися. Ледве Немирич переступив через поріг, його було закликано перевдягнутися, до того ж перевдягання має характер ритуального акту: адепт позбавляється свого світського одягу (цим він “відмежується” від світської, профанної сфери свого існування), натомість убирається у святкове – у чорний та білий кольори – сакральні кольори, що сигналізують про ініціацію, яка має настати. По тому Немирич візьме участь у бенкеті мерців (тут з’являються постаті, які могли б мати місце в Галичині кінця XIX – поч. XX ст.), грає в карти на власне життя (не надто успішно), стає учасником чорної меси, аби потім, після втечі з “дому жахів”, блукати лабіринтом (чортопільських. – О.С.) вуличок”, тобто фактичним продовженням демонічного, таємничого топосу Вілли з Грифонами.

Помешкання герпетоложки та агентки КДБ Галі з “Московіади” описано так: “Ось він, цей дім-уламок, дім-інвалід, дім, з якого ростуть дерева, дім – стара фортеця, дім, в якому ніхто не живе, крім однієї божевільної, що кохається в отруйних рептиліях і в тобі, фон Ф.” [6, 54]. І цей опис будинку також містить у собі всі атрибути таємничої оселі-привида. Властивості дому переносяться на його безпосередні околиці, картина Москви так, як її малює Андрухович, подає заляте, таємничо-моторошне, мертвотне місто, місто-фантом. Цілковита занедбаність будівлі символізує суцільний занепад радянської імперії. “Взагалі, що з ним надумали робити?” – ставить риторичне питання фон Ф. “Зносити? Шкода: унікальний зразок модерну, початок століття, розквіт капіталізму в Росії, срібний вік декадентів, ніцшеанців, толстовців, соловйовців, євразійців, містичних анархістів, молодих самовбивць і ще бозна-чого” [6, 54], – посилається фон Ф. на епоху передрадянської естетики (разом з автором, який їй відверто симпатизує). Дім-уламок перетворюється на справжній дім жахів, що їх герой зазнає на собі під час своєї купелі, коли у шматку ізоляції, яка звисає зі стелі, вбачає одну з отруйних змій своєї московської коханки.

У переліку венеційських будівель, описаних у романі “Перверзія”, функцію таємничого дому виконує готель “Білий Лев”, де оселяється головний герой роману Стас Перфецький, та, зокрема, загадковий палац Каса Фарфарелло. Обидві будівлі витримують авторову вимогу старовини, занепаду та замкненості, до того ж вони переповнені чудернацькими реквізитами, антикварними меблями тощо. У першому з них, тобто в готелі, відбувається статевий акт поміж адептом Перфецьким та Адою Цитриною (жінкою з пекла, як зауважує Л. Бербенець [9]), яка виконує функцію т. зв. “діви” в ініціаційній схемі роману, “ініціаційному трикутнику

(термінологія Д. Годрова [22]). З вікна цього ж будинку вистрибне головний герой до вод Великого каналу. Отже, готель “Білий Лев” поєднує в собі дві основні життєві тенденції (за психоаналізом) – ерос і танатос. Останній урешті (хоч і не однозначно) переважить. Каса Фарфарелло стане наприкінці роману місцем дії дивовижного ритуалу (можливо, знову-таки чорної меси), який приносить адептові втаємничення до метафізичних життєвих істин та зумовлює його рішення скоїти самогубство. “Будинок <...> містився на другому боці вузького каналу і провадив до нього зовні непримітний місток. Не зважаючи на довколишню темряву, будинок було підсвічено якоюсь внутрішньою ілюмінацією, що пробивалася крізь шпари у забитих або проламаних віконницях. До того ж, будинок звучав. Його було здаєла чути. Увесь фасад був прикрашений бляшаними сонцями, зірками, півмісяцями, іграшковими вітряками та чортиками – і все це несамовито крутилося, лопотіло і деренчало посеред навального нічного циклону” [7, 238]. Казковий будинок, до якого приходять Стас із Адою, оживає, поводить себе, ніби жива, фантастична істота, видає звуки та випромінює світло. Промовистий і місток через канал (водяну перешкоду), через який треба героям перейти, аби потрапити до будинку. Всередині, як і чортопільська Вілла з Грифонами, будинок освітлено свічками. “Всередині пахло запустінням і грибок, клапті оксамитових шпалер звисали зі стін, з якихось пробоїн у стелях дзюрчала вода. Однак уся ця руїна була потужно висвічена різнобарвними світильниками і безліччю духмяних свічок – товстих і тонких, розташованих на сходах, галереях і у верхніх кімнатах” [7, 239]. Перед тим, як увійти до будинку, Ада Цитрина ознайомлює Перфецького з історією цього місця, коротко викладеною в туристичному путівнику. Навпаки, історія чортопільської Вілли з Грифонами в “Рекреаціях” не наводиться, хоч автор і натякає, що йдеться саме про *той славнозвісний дім*, про який при нагоді знайшлося б що розповісти.

Історія місця відіграє важливу роль і в романі “Дванадцять обручів”. “Корчма “На Місяці” (назва, очевидно, позичена з чотиривірша Б.-І. Антонича, що слугує епіграфом до роману), яка стає місцем подій головної сюжетної лінії роману – зустрічі “творчих людей”, має водночас три такі передісторії. Тут автор не задовольняється декількома реченнями з “туристичного путівника”, навпаки, присвячує історії цієї будівлі на вершині Карпат аж цілий розділ. Ретроспективна вставка слугує як ретардер для сповільнення течії головної сюжетної лінії. Дім – “корчма”, початково збудований як метеорологічна станція, пізніше стратегічний військовий об’єкт та інтернат для молодих лижників, був урешті “прихватований” у бурхливих дев’яностих ХХ ст. Ільком Варцабичем (ця дійова особа відповідає “центральної істоті” жанрової схеми роману-ініціації), організатором зустрічі. Дім окреслено як своєрідний палімпсест, на якому протягом десятиліть підписувалися всі його будівельники, мешканці та завойовники, трагічні долі котрих лишилися закодованими (“заклятими”) у просторі дому. Наче на домі залишила свій відбиток кожна історична епоха центральної Європи. Наведені “передісторії” разом із безкінечними лабіринтами коридорів та кімнат із загадковими назвами (Дефлораційна, LASCIA TE OGNI ESPERANZA тощо), разом із наявністю метеорологічної вежі (що пропонує додаткові контексти та інтерпретаційні можливості – див. нижче), із реквізитами з різних історичних епох – це все з “Корчми “На Місяці” створює архетиповий дім із таємницею.

До подібної еkleктичної будівлі прирівнює Андрухович Європу, коли відповідає на питання Еґона Альта з “Таємниці”:

“Цей дім має досить вигадливу архітектуру, це справжня суміш епох і стилів, що її спроектувати як цілість міг лише який-небудь маньякальний Супер-Ґауді:

безліч рівнів, ярусів і закамарків, а також флігелів, мансард, виступів, балконів, терас і ґалерей. З півдня він повитий диким виноградом і лавром, але іноді все це замітає червоним африканським піском. З півночі натомість він майже вічно засипаний лапландським снігом. На дахах і ринвах – мільйони бурульок. Північні приміщення в ньому опалюються теплом ґейзерів. <...> Його західна половина переважно щільно обжита й доглянута, коридори, зали й покої аж блищать після чергового євроремонту. Але в той же час у ній настільки стерильно, що страшенно хочеться влаштувати пияцький дебош. Східна ж половина являє собою радше руїну з повибиваними вікнами й позриваними з петель дверима. По ній гуляють протяги і смерчі, носиться перекотиполе. У ній погано з опаленням і водопостачанням, а на кухнях гидко пахне вареною капустою та самогоном. Обидві половини по-своєму прекрасні” [8, 412-416].

Вежа як літературний мотив має відносно багату інтерпретаційну традицію з однозначним змістом, що їх цей топос генерує. Вежа як вертикальна домінанта – елемент містичного, сакрального простору і як така поєднує “низьке” та “високе” з їхнім символізмом “двох, евентуально трьох всесвітніх областей: неба й землі, або ж неба, землі та пекла” [21, 201]. Вежа пов’язана із “символізмом *центру* як сакрального місця” [21, 201], далі вежа, або її верхня частина, символізує світлий, раціональний простір (на відміну від підвалу – темного, хаотичного простору, де над розумом панують інстинкти), вежа – місце комунікації із божеством і як така сугерує уяву “божественної”, деміургічної перспективи. Така важлива для урбаністичного простору споруда, як вежа, виступає в романах Андруховича вибірково – з’являється, наприклад, у романі “Московіада” й одразу двічі. Обидві згадки про вежу знайдемо безпосередньо в імпліциті (загальносемантично найбільш навантаженій частині літературного тексту): “Живеш на *сьомому поверсі*, стіни кімнати завісив козаками й діячами ЗУНР, з вікна бачиш московські дахи, безрадісні тополіні алеї, *Останкінської телевежі* не бачиш – її видно з кімнат, розташованих по другий бік коридору, – але близька її присутність відчувається шохвилини; випромінює щось дуже снодійне, віруси млявості та апатії <...>” [6, 5; курсив мій. – О.С.]. Дослівно згадана вежа Останкінської телевізійної антени тут у згоді з демонізованим простором Москви діє якраз навпаки, ніж мала б діяти, тобто аж ніяк не символ ясного, раціонального мислення. Очевидно, ідеться про натяк на справжню функцію головної телевежі московської імперії – функцію телебачення взагалі і, зокрема, телебачення тоталітарного, що полягає в т. зв. “брейнвошінґу” (brainwashing) – перманентному поширюванні дезінформації, обдурюванні та ідеологічному опрацюванні “підданих” за моментальною потребою “великого брата”, тобто у “посвяченні” до духовної темряви, у сприянні сну розуму, що, як відомо, плодить монстрів. Проте вікна героя не виходять на цей диявольський транслятор, тому герой (іраціональним, притаманним міфічному світові чином) залишається захищеним перед його небезпечним снодійним випроміненням.

Згаданий сьомий поверх висотного будинку (гуртожитку для діячів літератури) також (наперекір символізму числа сім й очікуваній “інтелектуальності” середовища) не підтверджує канонічну семантику вежі, радше створює протилежну семантику. Гуртожиток (евентуально Москва, а точніше Московська літературна академія), щоправда, становить собою центр марення і прагнення всіх тих поетів з “усього кінця” Радянського Союзу. Проте середовище гуртожитку в поданні оповідача наскрізь профанне й неінтелектуальне (недуховне, не притаманне символізму вежі). Мешканці гуртожитку займаються суто буденними справами: готують їжу, використовують своє перебування у столиці для придбання, “скажімо,

панчох”, “кажуть щось один одному, схрещуються, перетинаються, злягаються; вони повідомляють, що закипів чайник, наспівують “несипьмне-сольнарану”, цитують Висоцького (Жванецького), запрошують когось на сніданок, інформують, що профура з заочного (третьої поверх, кімната 303) ночувала сьогодні в 727-й тощо” [6, 6]. Просторові сигнали з першого речення роману, які начебто мали готувати читачів до деміургічної перспективи, тобто до роздумів про сакральне та метафізичне, виявляються фальшивими, як і вежа-центр – неправдивим центром (адже герой у кінці роману тікає до іншого центру!), центром імперії занепадає. Проте початкові згадки про вежу сигналізують сильну вертикаль, притаманну поетовій московській одисей в координатах хронотопу роману й готують читача до цього аспекту його фабули.

Вежі, передусім костельні, промайнуть епізодично й у декількох місцях роману “Перверзія”, і це логічно, беручи до уваги ситуйованість сюжету роману до стародавньої Венеції. Вежа як така не виконує виразнішу фабулаційну функцію. Проте частина “Перверзії” написана у формі “рапорту” про екскурсію Перфецького Венецією, зокрема венеціанськими костелами. Мабуть, не треба особливо акцентувати на тому, що костел сам по собі – місце зустрічі Бога та людини, тобто сполучає небо із землею, це освячена територія, сакральне місце тощо. Шлях Перфецького, або принаймні інтерпретація цього шляху у формі “рапорту”, перевертає цю сакральність навиворіт, згідно з Андруховичевою карнавальністю та постмодерним дискурсом узагалі.

У романі “Дванадцять обручів” вежа творить частину будови “Корчми “На Місяці” й посилює трансцендентальний символізм, а водночас і метафізичний розмір гори (навколишньої дикої природи взагалі), на якій розташована будова. Вежа тут, на відміну від “Московіади”, – дійсний, справжній центр і разом із карпатським хребтом творить есенцію центральної Європи, як її розуміє автор, центр, до якого прямують герої роману, до того ж як зі сходу, так і з заходу (К. Й. Цумбруннен). “Вежа є одним з таємничих місць, у якому міститься “закляте” минуле, колишній злочин, водночас, із вежею певним чином пов’язана прихована ідентичність героя, його родова приналежність” [21, 202]. Хоча наявність вежі у “Дванадцяти обручах” не в’яжеться прямо з трагічними подіями (“злочинами”), які в минулому відбувалися в “Корчмі “На Місяці”, ані з Цумбрунненовими пошуками своєї “центральноєвропейської” тожсамості, проте здається ймовірним, що автор свідомо чи підсвідомо мав такі зв’язки на думці. Іншим архетипним мотивом, пов’язаним із вежею, є мотив зачарованої діви, яка чекає на визволення. У “Дванадцяти обручах” таку діву знайдемо в особі молодого Коломеї Воронич, дочки Роми Воронич.

Покинута американський радар із часів Холодної війни на вершині берлінської гори Тойфелсберг із “Таємниці”, який герой спочатку помилково вважає обсерваторією (тобто а рїогі місцем комунікації з астральною сферою) і де закінчується подорож героїв книжки, також можна розглядати як вежу. Тут герой (він же оповідач/автор) сходить до підвалу, чує таємні голоси мертвих, тут відбувається комунікація з потойбіччям, головний герой утаємничується до прихованого виміру реальності. Вежа знову ж таки стає центром роману (центром, до речі, зміщеним, оскільки стоїть за Берліном), концентрує в собі таємницю (і “Таємницю”). Тут герой-адепт знову зустрічається зі своїми мертвими батьками і стикається з таємницею власної ідентичності.

Мотив Останкінської вежі й частково також мотив вежі-радару на Тойфелсбергу – швидше алюзія на Вавилонську вежу, символ марноти людської гордині.

Юрій Андрухович у своїй творчості вдається до свідомої “урбанізації” української літератури, продовжуючи так певну традицію, започатковану на

межі XIX-XX століть і перервану в добі панування соціалістичного реалізму. Завдяки тематизації міста та властивих йому місць (топосів) автор пропонує інтерпретаційний ключ для прочитання своїх текстів. Корчма створює в авторській творчості простір вільного слова, середовище, близьке літераторам та літературі (тобто знову-таки словесності). Свобода слова послідовно поширюється на свободу як таку, свободу вчинків, мислення, свободу чинити опір панівним авторитетам та готовим, наперед сформульованим “істинам”. Важливим топологічним мотивом авторової творчості стає таємничий дім. Такий мотив – зосередження хронотопу роману, місце градації сюжету та метонімічна концентрація простору роману, в якому відбувається ініціація героя. Показово, що елементи подібного дому автор у своїх белетризованих мемуарах надає Європі. Мотив вежі та властива цьому мотиву семантика (високе–низьке) зазнає в доробку автора перевертання. Це типове для постмодерної літератури явище втілює притаманну постмодерну недовіру до завершених структур із властивою їм ієрархією вартостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю., Ірбанець О., Неборак В. БУ-БА-БУ. Вибр. тв. – Львів, 2007.
2. Andruchovič J. Rekreace aneb Slavnosti Vzkříšeného Ducha. Přel. T. Vašut. – Olomouc, 2006.
3. Андрухович Ю. Дванадцять обручів. – К., 2007.
4. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. – Івано-Франківськ, 2006.
5. Андрухович Ю. Мала інтимна урбаністика // Критика. – 2000. – № 1-2 (27-28). – С. 9-11.
6. Андрухович Ю. Московіада. – Івано-Франківськ, 2006.
7. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів, 2004.
8. Андрухович Ю. Таємниця. – Харків, 2007.
9. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича // Слово і Час. – 2007. – № 2. – С. 49-59.
10. Бойченко О. І сонце сходить (Фієста) Ернеста Хемінгуея та Рекреації Юрія Андруховича: дві реалізації одного архетипу // Вікно в світ. – 1999. – № 6. – С. 27-38.
11. Бойченко О. Московіада Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея // Питання літературознавства: Наук. зб. – Вип. 10. – Чернівці, 2003.
12. Бойченко О., Сандул О. Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю. Андруховича // Питання літературознавства. Наук. зб. – Чернівці, 1998. – Вип. 5 (62).
13. Гундорова Т. “Бу-Ба-Бу”, Карнавал і Кіч // Критика. – 2000. – № 7-8. – С. 13-18.
14. Карманський П. Українська богема. – Львів, 1996.
15. Костомаров Н. Исторические произведения. Автобиография. – К., 1990.
16. Пастух Т. Роман “Місто” Валер’яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму. – Луганськ, 1999.
17. Протт В. Морфология сказки. – Препринт. изд. изд-ва Академия, 1928.
18. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період. – К., 2008.
19. Hrbata Z. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle // Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století. Červenka M. i kol. – Torst, 2005. – С. 315-511.
20. Hodrová D. Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie). – Praha, 1994.
21. Hodrová D. i kol. Poetika míst. – Praha, 1997.
22. Hodrová D. Román zasvěcení. – Jinočany, 1993.
23. Macura V. Kontexty české hospody // Poetika míst / Ред. D. Hodrová. – Praha, 1997.
24. Poropov V. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury / Пер. М. Pittermannová // Exotika. Ред. Tomáš Glanc. – Brno, 2003. – С. 7 – 35.

Отримано 22.11.2009 р.

м. Прага, Чехія

