

Час теперішній

Ірина Бетко

УДК 821. 161. 2 - 31. 09 : 128

МІСТЕРІЯ ВІДЧУЖЕННЯ ДУШІ ВІД ТІЛА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТМОДЕРНІЙ ПРОЗІ

У статті на матеріалі вибраних романів Ю. Андруховича, О. Забужко та Є. Кононенко розглянуто деякі формально-змістові аспекти міфологеми смерті. Концентруючи увагу на проблематиці власне насильницьких форм і способів відчуження душі від тіла, українські постмодерністи досягають нові грані художньо-філософського й міфо-символічного осмислення розглядуваного феномену. Водночас непересічного значення набувають екзистенційні параметри хронотопу – “рокової” години та “поганого” простору тощо.

Ключові слова: українська постмодерна проза, тема смерті, символічні мотиви, міфологема, хронотоп, художній час, художній простір.

Iryna Betko. The mystery of the soul's alienation from the body in Ukrainian postmodernist prose
Basing on selected novels by Yu. Andrukhovych, O. Zabuzhko and Ye. Kononenko, the article explores some formal and substantial aspects of death myths. By focusing on the forms of violence and methods of the soul's alienation from the body, Ukrainian postmodernist writers perceive new aspects of this phenomenon's artistic, philosophical, mythical and symbolic interpretation. At the same time, the existential parameters of chronotope, such as fatal hour and “bad” space, assume ever greater importance.

Key words: Ukrainian postmodernist prose, death issue, symbolic motifs, mytheme, chronotope, literary space, literary space.

Розмірковуючи над сенсом людського існування, герой роману Ю. Андруховича “Дванадцять обручів” Карл-Йозеф Цумбруннен в одному з листів написав: “Ніхто з нас до ладу не знає, що таке життя. Але найприкріше, що ми так само нічого не знаємо і про смерть” [3, 271]. Однак тема смерті / вмирання в українській постмодерній прозі – одна з найбільш *рейтингових*. Письменники порушують її по-різному, удаючись до філософських медитацій, модифікацій детективного жанру, опису макабричних подробиць, моторошних жартів тощо. Персонажі їхніх творів досить рідко вмирають натуральною смертю¹, натомість постійно гинуть: не лише на війні, а й у мирний час, зокрема, від нерозділеної любові, невиліковних хвороб, нещасних випадків, заплутаних інтриг тощо; вони не тільки стають жертвами злочинів, помсти, ненависті чи заздрості інших осіб, а й самі накладають на себе руки. Водночас актуалізація теми смерті на сторінках постмодерних творів великою мірою інспірована несвідомим глибинно-психологічним прагненням асиміляції індивідуально-травматичного авторського досвіду, почерпнутого з реальної дійсності, що відіграє як проблемно-художню, так і важливу психотерапевтичну роль у межах кожної конкретної ситуації.

Наприклад, із автокоментаря, що його Ю. Андрухович додав до роману “Дванадцять обручів”, довідуємося, що цей твір не останньою чергою

¹ Цей мотив обіграно, зокрема, у “Дванадцяти обручах”: у пророчому сновидінні протагоніста Артура Пепи з'являються “особи з родини й оточення, що повмирали, як це називається, своєю смертю” [3, 196].

постав як реакція на *відхід* близьких авторові осіб¹. Водночас спроектовані в художню площину роману біографічні факти *обростають* новими вербально-міфологічними деталями, змістовими обертонами тощо, взоруючи індивідуальну психо-символічну історію протагоніста про те, як “смерть підсунула йому свій тридцять сьомий рік”: “На тридцять сьомому році життя Артур Пепа раптом зауважив, як навколо нього починає кружляти, вальсуючи, смерть. Це з’явилося у ближньому, осяжному дотиком простягнутої руки, колі: вмирили й гинули якісь родичі, знайомі, знайомі знайомих, тож необхідність відвідувати похорони, виносити труну, покладати вінки, хреститися на поминках ледь чи не двічі на місяць, не могла не паралізувати якихось визначальних центрів його <...> примхливо-вразливого “я”. <...> вінцем <...> стало вбивство близького товариша, відкритого до будь-яких авантур газетяра-пролази” [3, 81-82].

Мотив смерті близьких осіб доволі відверто порушено на сторінках роману О. Забужко “Польові дослідження з українського сексу”. Протагоністка загалом має досить складний емоційно-філософський підхід до цієї екзистенційної проблеми. Декларуючи повну відсутність страху власної смерті, вона переживає справжню, мало не маніакально-депресивну фобію, коли по кількох місяцях розлуки з коханим (якого легкодухо залишила в українському провінційному містечку, виїжджаючи на виклади до Америки, і який весь цей час не давав по собі “жодної звістки” [6, 20-21]) їй починає здаватися, що він міг загинути. Страх за життя Миколи К., як з’ясувалося згодом, був хоч і перебільшений, але небезпідставний: він “черговий раз розбився, акурат перед її від’їздом, звалився вночі зі сходів на купу брухту, поламав ребра, досі ходить у корсеті” [6, 45]. Не знаючи цього й не вміючи адекватно зінтерпретувати своїх тривожних символічних сновидінь, а також опанувати болісний внутрішній неспокій, жінка пристрасно молилась до Бога, готова понести будь-які особисті офіри, щоб тільки “він був живий!” [6, 23].

Натомість молитовні прохання протагоністки мали цілком протилежну інтенцію, коли її батько в муках умирав від раку, долежуючи “у лікарні по вже безпотрібній операції, годинами корчачись од стріляючого метастазами болю (а до наркотиків ще не дійшло)” [6, 23]. Терпіння були “страшніші за смерть” [6, 22], і тому письменниця (“таткова дівчинка, очко в лобі”, *доцічок золотий* [6, 105, 106]), яка з дитинства мала з батьком глибокий духовний контакт, просила, “аби Бог післав йому швидкий кінець” [6, 23].

Ще складніші емоційні обертони уявнилися в реакції протагоністки на “справді страшну звістку” про передчасну трагічну загибель в автокатастрофі її подруги Дарки, яка осиротила чотирирічну доньку. Письменниця не може погодитися із цим фактом (“усеньке тіло отерпає, як при анестезії: ні!”), а водночас “десь на дні свідомості дзижчить, невпійманою комашкою між шибками, паскудна думка: щасливиця, відмучилась!” [6, 73]. Ця думка натякає не тільки на ті “страшніші за смерть” випробування, що їх зазнала небіжчиця на своїм недовгій віку, а й на болісні проблеми самої протагоністки, якій-бо – “іще жити” [6, 76].

У тоталітарній державі каталізатором індивідуального психотравматичного досвіду смерті виступала створена владою токсична суспільна атмосфера постійної загрози життю інакомислячих. Для дітей із сімей свідомої української інтелігенції *страх смерті*, будучи невід’ємним складником *страху життя*, “починався рано”: більше того, він “передавався у спадок” [6, 103], і з цим треба було давати собі раду.

¹ Письменник констатує: “З 1997 року навколо мене почали вмирати люди. <...> Початок поклав мій батько – від його смерті в ніч на Страсну п’ятницю я оговтувався неймовірно довго (якщо оговтався донині взагалі). На початку липня з Києва прийшла звістка про те, що один із моїх найближчих натовді друзів Віталій Коцюк таки помер у реанімаційних муках розплавленої невідомими вбивцями плоти” [4, 322].

Протагоністка “Польових досліджень...” згадує, як її батько вечорами по радіо слухав “мемуари вмираючого Снегірьова”, в яких “перераховувались оперовані нутрощі, відбиті нирки й міхурі, гвалтом вставлені зонди, калюжі крові й блювотиння на цементних долівках”. Ця інформація травмувала душу вразливої й не по роках розвиненої дівчини-підлітка як нелюдське “зведення з різницької” про розрубку “м'ясних туш: Марченко, Стус, Попадюк, щокілька тижнів нові імена”. А що то були “молоді й красиві, не набагато й старші” за неї “буйночубі хлопці”, вона всіляко ототожнювалася з ними: “мріяла про них, як ровесниці про кіноакторів”, фантазувала про можливу зустріч, коли хтось із них “вийде на волю, пошрамований і мужній”, – “тільки вони ніколи не виходили, ефір повнився їхнім конанням” [6, 104-105].

Свідченням того, наскільки глибоким і психологічно вірогідним було зазначене ототожнення, стала тяжка форма юнацької депресії, з котрою “в п'ятнадцять років звалилася” дівчина. Справа ускладнювалася тим, що лікарі, по яких розгублений батько *тягав* дочку, “нічого не знаходили”, не вмючи за тілесно-органічними та неврастенічними виявами хвороби розгледіти її основної причини – морально-духовних терпінь. Слід звернути увагу на символічний характер депресивних симптомів – їх, сказати б, *вербалізацію* в сакральноміфологічному контексті *хресних мук* дисидентів. Адже, переживаючи негативні емоції, надмірні навіть для дорослої людини, і не погоджуючись зі світом, у якому діються подібні речі, хвора відчувала “таємничі болі в шлунку”, катастрофічну втрату вітальної енергії, істерично плакала “по кальканадцять разів на добу”, постійно мала підвищену температуру тіла – “вічне “тридцять сім і два” [6, 105, 110].

Тим часом у “Дванадцяти обручах” наголошено, що в сучасній Україні, котра на зламі тисячоліть стала типово *поліційною державою*, де “поліція рівною мірою всемогутня щодо чесних громадян і безсила щодо злочинців”, факти політичних убивств не тільки не зникли з порядку денного, але в певний момент почали набирати нових брутальних обрисів. Картина, яку змальовує Цумбруннен, аналізуючи окреслену ситуацію, сповнена достоту апокаліптичного пафосу: “якщо колишня влада розправлялася з *інакшими* через суди, табори і так звану психіатрію, то нинішній тоталітаризм можна б назвати повзучим: він і справді підкрадається в темряві, користуючись цілком кримінальними методами. Одна справа – бути засудженим, хай і на закритому, неправовому, та все ж, перепрошую, легітимному процесі, де з високо піднятою дисидентською головою ти красиво кидаєш голосні звинувачення системі, пам'ятаючи, що на Заході так чи інакше про все довідаються, інша – бути цинічно викраденим якимись невідомими в масках і задушеним під тортурами, а потім викинутим без голови посеред пустиря. Зникають безвісти політики, журналісти, грошові мішки, і якщо когось із них згодом знаходять, то вже мертвим. За всіма *нез'ясованими обставинами* дуже виразно прочитуються хрестоматійні *самогубства* чи *автомобільні катастрофи*, ще декого впритул розстрілюють у ліфтах або на сходах їхніх же будинків. До того ж, на такому сприятливому тлі несамовито розперезалася і звичайна, *неполітична* злочинність – безпеку пересічного громадянина вже не здатен гарантувати ніхто, і таємний ринок вогнепальної зброї невдовзі переживатиме тут свої золоті часи. Поки що ж – темрява, повсюдна темрява, багатогодинні відмикання світла і розчленовані тіла в переповнених сміттям контейнерах” [3, 32-33].

Концентруючи увагу на проблематиці власне насильницьких форм і способів відчуження душі від тіла, українські постмодерністи осягають нові грані художньо-філософського й міфо-символічного осмислення теми смерті. Недаремно на питання, чи “вбивство” Цумбруннена було “ритуальне”, Пепа

дістає сакраментально-однозначну відповідь: “Усі вбивства ритуальні” [3, 288-289]. Отже, виявляється, що й загибель на війні, і нещасний побутовий випадок, і політичне вбивство, і зведення поррахунків із власним життям тощо, – усе це за спільний знаменник має ритуальну складову.

Скажімо, визначаючи ритуальну доміанту війни як *продовження політики насильницькими методами* (Карл фон Клаузевіц), знаходимо в ній риси широкомасштабного політичного вбивства, легалізованого злочинцями, що утримують владу. Саме в такому освітленні постає у “Дванадцяти обручах” стилізований опис певної *безнадійної спазматичної атаки* “сірих і завошивлених піхотинців, що їм наказано будь що будь скинути супротивника з хребта і захопити контроль над стратегічно важливою полониною Дзіндзул. Це, здається, 1915 рік, і кожна розроблена у верхах бойова операція має відчутний присмак авантюризму і безпорадності. Саме тому майже всі вони гинуть на підступах до ворожих позицій, методично розстрілювані згори шрапнеллю, а їхні тіла безглуздо котяться полонинськими схилами вниз” [3, 54].

Оцінюючи подібні насильницькі військові дії в духовних категоріях, можна сказати, що – з огляду на їх антигуманний і абсурдний характер – це “війна, в якій не може бути переможців”. Показово, що в “Польових дослідженнях...” за посередництвом саме такої риторичної фігури [6, 111] окреслено інший вельми спектакулярний різновид ритуального відчуження душі від тіла – смерть від невиліковної хвороби. Протагоністка, аналізуючи символічні мотиви причин, що доправили до раку її батька (*викинутого* життям “на саме дно колодязя й по дорозі спазматично” *вчепленого* “за цямрини” [6, 108]), пильно вдивляється у трагічні колізії його долі: арешт і табори за молодих років, потім – неможливість працювати за фахом, постійне очікування нового арешту (“аби тільки не назад у табір!” [6, 108]) та почуття вини у стосунку до жінки, яка “вийшла за нього – ще *не* реабілітованого, <...> що занапастив їй життя, а зостатися сам, без неї – <...> боявся” [6, 110]. Батько “з року в рік, відколи став безробітним, сидів у хаті <...> – живцем замуrowаний у чотиристітні – слухати радіо, курити в квартиру й з жахом дивитись, як невідворотно вимикається з-під нього, пре з-під ляди, самою силою органічного росту пхана, єдина жінка в його житті – та, котру сам породив” [6, 105, 108].

І то власне останньою краплею розпачу стала неспроможність батька погодитися з тим, що дочка щораз упевненіше виходить з-під його тотального контролю і впливу: “його панічний страх перед її невоскуванням ростом – “ку-уди?!” – угніжджувався в тілі й помаленьку підпилював нутрощі тупою пилкою, але рак продіагностували аж тоді, коли й оперувати виявилось запізно, <...> бо, вичерпавши всі засоби домогтися свого <...>, – мужчина вдається до останнього засобу – смерті” [6, 111].

На глибоко заавансований ритуально-символічний характер хвороби батька протагоністки додатково вказує той факт, що з усіх органів тіла рак вибрав власне статеву систему. Так увиразнюється гранична вичерпаність життєвих сил людини, що робить неможливим та екзистенційно безперспективним далі перебування душі в тілі. Через рак статевих органів умирає також дружина Стаха Перфецького, до того ж ця змістова колізія в багатьох семантичних аспектах аналогічна щойно розглянутій. Символіко-міфологічним тлом смертельної хвороби в “Перверзії” Ю. Андруховича так само слугує “війна, в якій не може бути переможців” – цього разу родинна. Її ведуть тесть і теща (нащадки “дуже старих шляхетних родин”) не лише зі своїм зятем, якого ненавидять, зневажливо називаючи “чортопільським бадилем”, але також із власною дочкою: її виганяють з дому по вінчанні зі Стахом, не хочуть чути

“про замирення” навіть тоді, коли по року богомного життя вона почала тяжко хворіти.

Стах, однак, цілу відповідальність за трагедію бере на себе. Протагоніст переконаний, що “дуже завинив” перед коханою, бо замість того, щоб по шлюбі належно опікуватися своєю жінкою, фізично і психічно не пристосованою до суворих життєвих випробувань, він “занадто був перейнятий самим собою. Вірші, п'ятики. Часом пропадав на довгі тижні”. Болісно усвідомивши, що “не мав права повести” дружину “на свої горища”, що “вона зачахла по підземеллях”, оскільки “андеґраунд не для кожного”: “Бувають люди, що платять за нього життям”, – протагоніст не перестає картати себе за те, що “забрав її з дому”. Йому не дають спокою докори сумління: “Якби вона залишилась у родинному гнізді, все було б не так” [2, 272, 274, 276].

Із наведеного покаянного визнання, однак, напрошується дещо інший висновок: молода жінка – шляхтянка Варвара Лянґішівна – у шлюбі з *проклятим поетом* Стахом Перфецьким згори була приречена на загибель як особа символічно *нечиста*. Її смертельна хвороба унаочнила, по-перше, конфліктну непримиренність двох абсолютно різних світів, один з яких її не відпускав, а другий – не приймав, та, по-друге, *безплідність* зусиль поєднання цих світів, між якими вона була трагічно роздерта: саме тому дітям Варвари і Стаха, що їх подружжя розпачливо візуалізувало у своїй уяві, не судилося не тільки народитися й вирости, а й навіть бути зачатими.

В українській постмодерній прозі жертвами ритуальних убивств, закамують на кшталт *наглої* смерті, падають також практично здорові й досить молоді люди, які, здавалося б, мають перед собою ще доволі довге життя. Наприклад, у психологічних детективах Є. Кононенка “Імітація” і “Зрада” передчасна загибель протагоністок, у яких “не було печаті смерті на чолі!” [11, 32], зовні виглядає як нещасний випадок, і лише скрупульозне зіставлення символічних фактів уявляє містичну невідповідність трагічного збігу подій.

Скажімо, Мар'яна Хрипович, котра з дитинства ненавидить потяги, що в її індивідуально-міфологічній *імітаційній* свідомості стали символом того безнадійно-жалюгідного *антиестетичного* життя, з яким вона весь час прагнула розототожнитися, гине саме під колесами одного з них на провінційній залізничній станції, підступно загнана в пастку і скинута на рейки¹. Так справджується моторошно-безглузде пророцтво її колишньої слобідської сусідки, *дурнуватої* Лесі, яка “повторювала: народились під потягами, і помремо під потягами” [10, 7].

Натомість Вероніка Раєвська-Стебелько, яка походила з патологічної родини², травматичний досвід свого дитинства у зрілому віці узагальнила в символічно місткій афористичній сентенції: “Немає більшого жаху, ніж чийсь руки на твоєму горлі. Смерть завжди БЕРЕ ЗА ГОРЛО, навіть якщо і вбиває по-іншому” [11, 48]. Моторошний символ *чужих рук на горлі* переслідував протагоністку протягом усього її недовгого життя, субстантивуючись у смертну годину як “набряк гортані”, що розвинувся внаслідок злочинної інтервенції знайомої лікарки й ревнивої матері, котра саме в такий садистський спосіб позбавила життя кохану жінку свого сина, уважаючи її своєю суперницею.

¹ От деякі думки, що промайнули у свідомості протагоністки за кілька хвилин до її *наглої* смерті: “Чому так паскудно гарчать ці потяги? І навіть не гуркотять, а гарчать! Зовсім, як на Саперній слобідці двадцять років тому! Там вони заїжджали прямо в душу, і трусилися, і дрижали, і все чавили. Чому знов таке відчуття, ніби від них нікуди не подітись? <...> А я ненавиджу потяги! <...> Навіть повз Саперну слобідку не ганялися такі металеві звірі! Але мій потяг наближається” [10, 7].

² Протагоністка згадує: “Звичайний спогад дитинства: батько хапає маму за горло. <...> Він душив <...> й тих жінок, що приходили до нього <...>. А коли я стала дівчиною, він іноді душив мене” [11, 48].

Важливою складовою міфологеми ритуального вбивства виступає хронотоп. Скажімо, у “Зраді” за спектакулярно-макабричним, хоча й ретельно приховуваним від очей можливих свідків задумом *злої долі*¹, *убивство Вероніки закономірно dokonується у строго відповідну містичну годину*, яка в її особистому житті пов’язувалася з двома смертями близьких людей: “В таку пору в лікарні помер Вітька, її перша любов, і загинула подруга Марина”. При цьому індивідуальні психо-символічні вказівки апелюють до загальноміфологічного значеннєвого контексту, що розкриває справді *чорноритуальну семантику* цієї години добового циклу людського життя – т.зв. *години вовка* – як часу “найбільшої життєвої втоми” й “безнадії”, “зради й брехні”, “коли вже не ніч і ще не ранок. <...> Коли нарешті поснули всі пізні птахи і ще не прокинулись ранні. <...> Коли “швидка” допомога приїздить – або не приїздить – до невиліковно хворих”, коли злодії безпечно ховають *крадене*, бо “тоді приходять з обшуками тільки до політичних”². І то власне *тоді* “в убогій обшарпаній лікарні помре Вероніка” [11, 6], тобто не лише час, а й місце dokonання вбивства є символічно вимовним, бо й Вітька колись помер від білокрів’я так само “в лікарні”.

О *символічній* годині було вбито також Мар’яну Хрипович, до того ж на не випадковість часу її смерті вказує власне *простір*: “Котра година? Близько восьмої. В Києві саме зараз презентація спільних освітніх програм”. Загалом же в цьому контексті протиставлено *два простори*, один з яких (провінційну залізничну станцію, що нагадує Саперну слобідку, де протагоністка перебуває фактично й за мить загине) вона психологічно суб’єктивно оцінює як *профанний*, а другий (Український Дім, де подумки перебуває на презентації) – як *сакральний*: “Чи правильно я йду? Як мені вибратися з цього препаскудного місця? <...> Станція має бути десь тут. <...> Все несите фуршетне кодло товчється в Українському Домі, питається про мене. Ох, бачили б ті інтелектоподібні нікчеми, де я! Треба встигнути виїхати звідси!” [10, 7]. Однак об’єктивно це *профанно-імітаційне* псевдодійство столичного фуршету за контрастом відтінює екзистенційну *сакральність* автентичного факту dokonання *темної містерії* – насильницького відчуження душі протагоністки від її тіла.

У вельми *символічну ніч* – “з чистого четверга на страсну п’ятницю” [3, 256] – загинув Цумбруннен, що вказує на подвійний підтекст художнього часу – церковно-євангельський та автобіографічний (у таку ніч 1997 р. помер батько Ю. Андруховича). Але саме художній простір, у якому dokonується ритуальне

¹ Вельми показові аргументи, яких уживає вбивця, намагаючись виправдатися перед сином: “Вбивала не я! <...> Я вирішила покластися на долю! Це був деоксидомін, “гуманітарний” заспокійливий засіб, у деяких він викликає набряк гортані, але в багатьох – ні. Але доля вирішила за мене! Це сталося само собою!” [11, 150].

² У прозі О. Забужко також акцентується негативна ритуально-міфологічна семантика цієї *недоброї години*, коли “світне табло” годинника “показує пів на четверту”, а “у вікнах вже починає сіріти” [7, 65, 67], коли “у вікнах майстерні невідворотно” *блідне, водянистішає* “світна синява <...> із дрижакуватого, як протоплазма, смерку”, – це “паскудна година, година хворих і сорокалітніх, це в такій, певне, сірій каламуті катуються позасвітні душі” [6, 25], – це час “перед півнями, коли сон найкрихітший, бо душа найбільше томиться гріхами” [8, 85]. Саме в таку годину у творах письменниці відбувається шерег скомплікованих подій: у “Польових дослідженнях...” – рокове болісне зближення (“painful intercourse”) протагоністки з Миколою К.; у повісті “Дівчатка” – ритуальне психо-фізіологічне *очищення* Дарки з *токсикозу* “самозатруєння”, коли раптом “все життя вивернулося” з неї; у “Казці про калинову сопілку” – вознесення Марією до Бога *здушеного крику* (“ощади мою дитину”), “у якому куди більше було вимоги, ніж смирення”. Також у “Перверзії” Ю. Андруховича між “п’ятою і шостою” годиною березневого ранку <...> понеслися <...> у буряне передсвітанне небо” на заклик *великого духа Бахафу* демонічні істоти, з якими ототожнилися учасники *інтернаціонального семінару* [2, 258]. Навпаки, у романі Ю. Іздрика “Воццек”, що для його зануреного в *тінь* протагоніста не існує категорій “рано” чи “пізно”, а також “не є дня і не є ночі...”, бо “час втратив свою однозначну розміреність”, розбудована символіка *рокової години*, коли діється щось *недобре*, істотно нівелюється, а точніше – розчиняється в добовому циклі. Пор.: “Біль повернувся вночі. <...> Знову, отже, доведеться терпіти до ранку” [9, 35-36].

вбивство у “Дванадцяти обручах”, видається в особливий спосіб *вагітний смертю*¹. Він має свою розбудовану кількеступеневу внутрішню структуру. Її перший рівень репрезентує географія, обтяжена історією та міфологією. Цей рівень уміщує два складники, з яких перший – це Україна в найширшому розумінні, що її під кінець дев'яностих років минулого століття “уряди країн Європейського Союзу вже *не рекомендували* своїм громадянам відвідувати” [3, 33]. Другий складник – це полонина Дзіндзул, щедро полита кров'ю і всіяна тілами піхотинців за часів Першої світової війни, *прокляте місце* “вітру, холоду, пташиних криків”, куди “пастирі з отарами <...> не приходять ніколи” [3, 74], над яким “Ангел Циклонів <...> зганяє до купи й знову розганяє хмари” [3, 54].

Наступний рівень репрезентує природне середовище, так само *міфологічно* обтяжене і двоскладове. По-перше, схили гір навколо полонини Дзіндзул покриває “не саджений людською рукою праліс” – “такий кошмарний лабіринт, велика зелена потвора, <...> а *зелене* поглинає. <...> трапляються тут і вовки, й рисі, і <...> кабани” [3, 212, 213]. По-друге, лісова дорога веде до Річки, з якою “далекі діти покараних брахманів”, що розкинули свій табір на її березі, пов'язують загадкове пророцтво: “як тільки води Річки принесуть велику дунайську рибу, звідси треба йти”, бо то буде “знак, що все змінилося і час перевалює в новий вимір” [3, 226-227]. В очікуванні на сповнення цього пророцтва циганчуки в кожного, хто проходить річковою лукою, випрошують “багатьма словами багатьох мов із санскритом разом” не тільки “*some money*, <...> *some cigarette*”, але також “*soul*” і “*body*” [3, 76, 77].

Останній рівень художнього простору формують численні об'єкти, що постали на полонині внаслідок профанно-технократичної людської діяльності², несучи на собі більш або менш виразну семантику смерті, серед яких провідну символічну роль у контексті ритуального вбивства Цумбруннена відіграють дві споруди. Перша – це високогірний пансіонат “Корчма “На Місяці”, збудований “на одній зі світових вершин” [3, 57], який має аж три *передісторії* з військовими авантюрами й суїцидами у тлі. Суть однієї з цих передісторій узагальнено в афоризмі: “Ніколи не приходьте туди, де ви одного разу вмирали” [3, 55].

З *простором* пансіонату пов'язується початок *прелюдії* розототожнення тіла і душі бідолашного австрійця, коли під час обстеження “цього дивного місця” його *тяжко вразив*, “заганяючи <...> у глухий кут безплідних шукань і здогадів” [3, 72], зміст написів на деяких дверях: “цілком незрозумілими виглядали написи КАБІНЕТ ПЕЧАЛЕЙ, ОСТАННЄ ПРИЧАСТЯ чи ДО ТУНЕЛЮ”, а також “KISS OF DEATH, TORTURES NEVER STOP <...> DANCE MACABRE, SUICIDE REHABILITATION” [3, 73] тощо. Згодом в іншому приміщенні – у “меншій їдальні”, коли Цумбруннен програв горілчане парі, “його прошило здогадом” понуре пророцтво: “це буде ніч, коли я помру в Україні від горілки” [3, 184].

Однак загибель Цумбруннена не стає класичним випадком смерті “від горілки” (на відміну, скажімо, від епізоду, описаного Ю. Андруховичем в одному з

¹ Пор. мотив “поганого” простору, якому приділяється особлива увага в архаїчній моделі світу [13, 6392].

² Серед них, зокрема, “застряглий без надії на повернення трактор <...> колючі дрого, рештки стовпів, позеленілі шлагбауми, фанерні щити з попереджувальною заборонною символікою”, що вказують на “недалеку присутність покинутих ракетних шахт, <...> є ще одна підземна мережа, свого часу не менш таємна: бункери. <...> ще один рудимент – залізнична колія, точніше її абсурдний відтинок, обрубок, нізвідки внікуди, без початку і кінця, якраз придатний для гадюк, <...> міст, <...> шосейна, вся у вибоїнах, дорога, потойбіч якої провалля, <...> а на дні провалля – <...> автомобільна яма, кінець кінців, <...> самісіньке дно цього світу, де панує автомобільна смерть” [3, 75-76, 77, 237].

початкових фрагментів “Московіади”¹). Щодо її істинних причин може існувати навіть кілька версій. На думку М. Павлишина [див.: 12], яку поділяє Р. Харчук, *громадянин Австрії* Цумбруннен загинув, бо не зумів погамувати власної гордині. Він “цікавиться Східною Галичиною, <...> намагається полюбити її людей, попри все відчуваючи до них вищість. Його орієнталізм <...> у романі покарано” [14, 138].

Згідно з логікою наведеної версії, глибинно-психологічним джерелом трагедії став неусвідомлений *его-європо-центризм* протагоніста, який виростає до масштабу мало не *фарисейського гріха* (пор. чільний мотив *молитви фарисея*: “Дякую, Боже, Тобі, що я не такий, як інші люди”, – Лк. 18: 11 [5]). Але водночас Цумбруннен гине також від *нещасного кохання* до заміжньої жінки, яка віддає перевагу своєму чоловікові-галичанину. Адже в якомусь ширшому екзистенційному та символіко-міфологічному сенсі кохання австрійця до Роми Воронич контамінує любов, знов-таки невідвзаємнену, кількох поколінь роду Цумбрунненів до землі українських Карпат. Особливо для останнього його представника Карла-Йозефа фізичний і духовний *простір* цієї землі (її “відкриті вітрам кам’янисті хребти, <...> колір глини на стоптаних тижневим переходом гірських черевиках, <...> запахи – дерев’яних церков, старих цвинтарів, дощових потоків” [3, 33]) сполучив *eros* і *thanatos* у таку нерозривну архетипну єдність, суть якої О. Забужко узагальнила в афоризмі: “Вітчизна – то не просто земля народження, правдива вітчизна є земля, котра потрапить тебе *вбивати*” [6, 29].

Завершальний етап *прелюдії вбивства* пов’язаний з другою спорудою – “останньою на світі кнайпою для <...> лісорубів чи сновид”, що до неї провадить “лісорубська стежка”, якою “йти не треба, <...> бо там – кінець кінців, 13-й кілометр, глухий кут” [3, 77]. Саме в цьому лігві, котре для протагоніста стало справжнім *кабінетом печалей*, відбувся обряд його *останнього* – горілчаного – *причастя*, тут він став легкою здобиччю двох бандитів, чіми руками було виконано брутальний *ритуал* у дорозі *до тунелю*, що для Цумбруннена пролягла над Потокком, що впадав у Річку.

Показово, що обидві споруди – *корчма* і *кнайпа* – символічно взаємоспіввіднесені як два простори, в одному з яких ритуал смерті протагоніста *заповідається*, а в другому – *починає здійснюватися*. Однак подібного роду детальне розбудовування художнього простору, на якому було розіграно міфологему ритуального вбивства протагоніста, не належало до суперзавдань письменника. Воно лише стало ретельною підставою для ствердження чільної релігійно-світоглядної ідеї, яку свого часу сформулював Р. М. Рільке: “Немає ні цього, ні того світу, але є лише одна велика єдність”, – адже, за визнанням Ю. Андруховича, його роман “мав стати шуканням меж у нерозмежованій єдності і їх доланням. <...> авторові забагалось знайти територію, де *ми* – ті, котрі пішли, зникли з видимої поверхні світу, і ті, котрі все ще на ній залишаються – мають шанси перетнутися” [4, 323].

Віднайдення цієї заповітної території в художньому просторі роману розкриває таємницю *дванадцятого обруча*. Про неї пише юна Коломея в листі до таємничого “найпершого коханця”, щойно осягнувши нову грань своєї

¹Зрештою, глибинною соціально-психологічною причиною нещасного побутового випадку Руслана стала не так навіть його схильність “до алкоголізму”, як брак свободи в конаючій *совденії*, що представникам її поліційної влади Отто фон Ф. кидає подумки звинувачення: “Чому ви зачинаєте прохідні, <...> Чому молода артистична істота, недавній десантник, змушена у вашій б<...>ській країні ризикувати життям заради пляшки горілки? Чому ви так просмерділися несвободою? Чому свободи ви лишаєте так мало, що її вистачає лише на падіння із сьомого поверху? Чому зараз ви з таким натхненням ухопилися за мене, як за єдиного винуватця його смерті, ніби хочете, аби я таки викупив свою провину, стрибнувши врешті з того самого вікна?” [1, 22].

тілесно-духовної ідентичності: “я зрозуміла, що таке дванадцятий обруч. Це – коло вічності, початок і кінець в одному, Альфа й Омега, всі ми і кожне з нас” [3, 303].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрухович Ю.* Московіада: Роман. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000.
2. *Андрухович Ю.* Перверзія: Роман. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2004.
3. *Андрухович Ю.* Дванадцять обручів: Роман. – Вид. 2, випр. та доп. – К.: Критика, 2004.
4. *Андрухович Ю.* Орфей хронічний (спроба автокоментаря) // *Андрухович Ю.* Дванадцять обручів: Роман. – Вид. 2, випр. та доп. – К.: Критика, 2004. – С. 319-333.
5. *Біблія*, або Книги Святого Письма Старого й Нового Завіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – М., 1988. – 959, 296 с.
6. *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К.: Факт, 1998.
7. *Забужко О.* Дівчатка // *Забужко О.* Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – Вид. 2. – К.: Факт, 2004. – С. 35-68.
8. *Забужко О.* Казка про калинову сопілку. Дівчатка // *Забужко О.* Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – Вид. 2. – К.: Факт, 2004. – С. 69-122.
9. *Іздрік Ю.* Воцтек & воцтекургія. – Львів: Кальварія, 2002.
10. *Кононенко Є.* Імітація: Роман. – Львів: Кальварія, 2001.
11. *Кононенко Є.* Зрада: Роман. – Львів: Кальварія, 2002.
12. *Павлишин М.* “Дванадцять обручів” Юрія Андруховича, або Туга за серединою // *Сучасність*. – 2004. – № 7–8.
13. *Топоров В.* Пространство // *Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т.* – М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2006. – Т. 1–2. – С. 6385-6397.
14. *Харчук Р.* Юрій Андрухович – “Орфей хронічний” // *Сучасна українська проза. Постмодерний період: Навч. посібник.* – К.: ВЦ “Академія”, 2008. – С. 127-154.

Отримано 9 вересня 2011 р.

м. Київ – м. Ольштин

