

І коли Володимир прибув, повелів він поскидати кумирів —  
тих порубати, а других вогню оддати.  
Перуна ж повелів він прив'язати коневі до хвоста  
і волочити з Гори по Боричевому узвозі на ручай,  
і дванадцятьох мужів приставив бити його палицями.  
І не діяли йому не яко древу, що не відчувас,  
а на знеславлення біса від людей.

*(Із Літопису Руського. Весна 990 р.)*

Заборона на поширення книжок в Латинській Америці охоплювала не поодинокі заголовки, але жанр роману в цілому. Еспанські інквізитори вважали, що роман представляє фальшивий образ життя, отож він і є продуктом, шкідливим для духовного здоров'я суспільства, яке зазнає під їхнім наглядом трансформацію від племенних до модерних (з погляду колонізаторів, звісно) структур. Новітні інквізитори пішли зворотнім шляхом — вирішили, що романний образ життя здатний полегшити трансформацію суспільства. За двома умовами: автор є асоційованим членом інквізиції і тому володіє монополем на правду та, по-друге, саме цю правду й зображує в романі. Річ, однак, в тому, що категорія правди стосується художньої прози — літературного вимислу — дещо своєрідно. Кожен добрий роман каже правду, кожен поганий — бреше, тому що “казати правду” означає для роману звеліти читачеві відчувати ілюзію, “брехати” натомість означає бути нездатним піддатися цьому підступові, як висловився Маріо Варгас Льоса у “Правді брехні”.

Юрій Андрухович у своїй прозі творить майстерну ілюзію постколоніальної дійсності. У першому своєму романі — “Рекреація” — він зобразив перетворення антиколоніального типу культури у постколоніальній дійсності, у другому — “Московіаді” — показав агонію Імперії та колоніальної цивілізації, яка — щоб вижити — намагається замаскувати себе під постколоніальну. Третій роман — “Перверзія” — на перший погляд у рамки постколоніальної теорії не вкладається, проте це свого роду втеча від постколоніальної дійсності.

Український читач отримав повнокровний сучасний і модерний роман, не бліду копію химерного життя чи світлу дійсність Потьомкінського села. Усі повинні б тішитись — читачі задоволенням від твору, видавці — від прибутку, автор — успіхом. Тим часом... Перше книжкове видання “Рекреацій” з'явилося лише два роки опісля журнальної публікації, та й то не в Україні і не українською мовою, а в перекладі. Невже ж автор потрапив у власну пастку, недооцінивши всепоглинаючого часу трансформації? Може, читачеві ніколи зупинитися, щоб замислитися над суттю перетворень?

Є в мене й інше припущення — читач (редактор, видавець) у прозі Андруховича прочитує лише сюжет і відчуває (не)смак соковитої нелітературної мови — авторове криве дзеркало, в якому він може й частину себе ненароком вздріти, оскільки це аж надто сучасні твори. Отже, маючи впам'ятку нещасний випадок журналу, що наважився його друкувати, для власної безпеки...

Втім, поява тому прози Андруховича хоч якоюсь мірою змінить мій погляд на справу рецепції і пов'язаної з нею публікації прозових творів цього автора.

Дебют Юрія Андруховича випав на 1985 рік, знаменний для української літератури — це рік смерті Василя Стуса. І початку перебудови, проголошеної генсеком Горбачовим. Обидві події — знаменні і взаємосуперечливі — мали значення для творчості молодого письменника. Проте, не випереджуймо ходу думок.

Друга половина вісімдесятих років — час поступового зростання свободи слова і назрівання кризи держави на ймення СРСР (“три С неначе жарт”, як писав Стус). Дедали ширшими стають рамки офіційного літературного життя; спочатку вони вміщують “крамольні” твори визнаних письменників, потім — реабілітоване розстріляне Відродження та молоде покоління поспіль з принишклими постшістдесятниками. Силоміць викинені з літератури в другій половині шістдесятих років та з суспільства у 1972 році мусили ще почекати своєї черги. Андрухович увійшов у літературу на першій хвилі. У його дебютантській збірці відчутно впливи невиправного естета Ігоря Калинця. У наступній збірці перевагу бере вже не меланхолія, але жарт — явний бунт проти традиції, яка поетові визначає місце на постаменті або в іконостасному ряді святих борців за волю.

У своїх висловлюваннях Андрухович наголошує на потребі звільнити літературу від виконуваних додаткових, суспільних функцій, обов'язку служіння народові. За Еліотом вважає, що поезія є обов'язком перед мовою, і не більше. Але й не менше. Це не надто революційна думка, хоча в українському контексті вона все сприймалася як революційна, іноді навіть як руйнівна. Адже останні два століття література була покликана будити національну свідомість. Разом зі смертю Стуса, останнього поета і пророка, закінчився великий період української поезії. Зараз поезія вже не мусить бути голосом пророка, до якого прислуховується поневолений і гноблений народ, вважає Андрухович. Як звучать ці слова у контексті офіційних заяв письменників, заангажованих у національне відродження, на фоні масової творчості, присвяченої роковинам проголошення незалежності, не треба, мабуть, пояснювати. Справжню революцію викликали, однак, не так висловлювання Андруховича, як його твори, а в першу чергу — його проза.

До 1989 року Андрухович відомий невеликому гуртові читацької публіки (“свідків і adeptів “Бу-Ба-Бу”) як поет, автор збірок “Небо і площі” (1985) та “Середмістя” (1989). Третя збірка, “Екзотичні птахи і рослини”, вийшла друком уже в зламному для письменника 1991 році. Збірки, а ще більше поетичні вечори принесли визнання, проте Андрухович вирішив покинути поезію і зайнятися прозою.

Перші його прозові твори — армійські оповідання, написані в половині вісімдесятих років, — надрукував журнал “Прапор” 1989 року. Оповідання об'єднує тема армії, зображеної без прикрас із перспективи призовного. Для них характерний відхід від ліризму, навіть кепкування над ним, уведення жаргону та просторіччя. Світ героя, зображений у цій манері дуже скупими засобами, вражає. Атмосферу цих оповідань найчіткіше пе-

редає заголовок фільму “Кисневий голод”<sup>1</sup>. Армійські оповідання Андруховича разом з оповіданнями Пашковського, Лишеги, Рябчука дістали доволі містку назву “нової хвилі” молоді прози. Сміливішої спроби осмислення явища критика не вчинила<sup>2</sup>, хоч не можна сказати, щоб добірка оповідань не знайшла визнання, зокрема варто відзначити високу оцінку Валерія Шевчука у післямові до добірки. Півтора року пізніше з’явилися перші переклади<sup>3</sup>, торік одне з оповідань (“Зліва, де серце”) включила у німецьку антологію сучасної української прози Анна-Гая Горбач.

Наступний твір, опублікований у журналі “Перевал”<sup>4</sup>, — “Самійло з Немирова, прекрасний розбишака”. Жанр його невизначений; на перший погляд сприймається як белетризована стаття — огляд біографії подільського шляхтича, що проживав у Львові на початку XVII ст. Сліди такого наївного прочитання знаходимо в листах від читачів, адресованих редакції “Перевалу”<sup>5</sup>. Читацьке обурення стосується не твору, але його героя, який у їхніх очах є автентичною постаттю злочинця і негідника, не вартого уваги нашої Історії. Якщо заглибитися в текст і не проминути автоцитат та сперечань з власним же віршем, присвяченим Немиричеві, то думка про автентичність зображених подій ніяк не зможе виникнути. А запитання, правда це чи брехня, слід тоді віднести до зле сформульованих.

Авторська іронія повністю запанувала у творі, хоча значні фрагменти витримані у стилі популяризаторської статті. Літературна містифікація вдалася. Проте Самійло Немирич як потенційний герой ненаписаного авантюрного роману не вичерпав своїх можливостей — і тому повинен відродитися у новій іпостасі. Це станеться у найновішому романі — “Перверзії”.

Герої першого великого прозового твору Андруховича, “Рекреації”<sup>6</sup>, — молоді українські поети. Не було б у цьому виборі, може, й нічого надзвичайного, якби не те, що автор надлив їх прикметами, які не у всіх читачів мусять викликати симпатію чи схвалення. Не йдеться тут про їхні слабкі пункти, як нахил до надмірного вживання алкоголю або потяг до не все прекрасних жінок. Та навіть і не про риси характеру — любов до себе над усе. Такі герої не раз з’являлися в українській літературі (ніколи, правда, без несподіваних

<sup>1</sup> Автором сценарію цього фільму є Юрій Андрухович.

<sup>2</sup> Як винятком варто нагадати слова Миколи Рябчука з інтерв’ю Агнески Корнеєнко (Jest Chrystus i jest Judasz — i to calkiem realnie. Rozmowy o literaturze ukraińskiej // Dekada literacka. — 1992. — № 9—10 та передрук в журналі Kresy, № 19 (3/1994), s. 78): “армійські оповідання Андруховича, родом із Чехова”.

<sup>3</sup> Зустрічі. — 1991. — № 1 (Opowiadania zolnierskie w przekladzie Anny Czarnej, Aleksandry Ben i Ireny Huk).

<sup>4</sup> Перевал. — 1991. — № 1. — С. 16—19.

<sup>5</sup> Перевал. — 1993. — № 1. Між іншим, у листі від Союзу українок читаємо: “Чому ми маємо вивчати темну постать, яка жила біля 360 років тому і нічим не прислужилася рідному народові?”. Стиль цього листа настільки яскраво характеризує патріотичну настанову його авторок, що в менш зародився сумнів щодо автентичності листа-протестації.

<sup>6</sup> Роман “Рекреації” надруковано у січневому номері журналу “Сучасність” за 1992 рік. Це число започаткувало видавання цього чільного еміграційного журналу в Україні, було, отже, багато в чому визначальним і для редакції, і для еміграційних читачів, які з нетерпінням чекали наслідків перенесення журналу та — посередньо — зустрічі з новоствореною Україною.

наслідків; вистачить згадати прозу й драматургію Володимира Винниченка та клопоти львівських модерністів). Андрухович не зупинився, однак, на введенні “контроверсійних” героїв. Тлом для їхніх дій за велінням автора стало всенародне свято, яке відбувається у невеличкому підкарпатському містечку, куди з усіх усюд прямують прочани — українські патріоти. Свято стає для прибулих гостей нагодою для випивки, змагань за приз суперпанни, маскараду, фокусів та жонглювання патріотичними фразами: Велике межус із ницим, святість — зі свинством. Кульмінаційний момент тих подій приходить, як у традиційній драмі — наприкінці, коли сцена, що у всіх героїв і читачів викликає жах, виявляється звичайнісіньким фарсом. Доповнює і додає смаку всьому те, що майже в кожному з головних героїв та в подіях, в яких вони беруть участь, вгадуються знайомі обриси.

Так задуманий роман мусив викликати скандал — більший або менший. Однак, те, що трапилося після публікації в “Сучасності”, перейшло, мабуть, сподівання автора (і редактора, я гадаю). Слід у цьому місці пригадати, що саме цим номером чільний еміграційний журнал починав випуск в Україні. Минув всього місяць від грудневого референдуму, ейфорія доходила до вершка. Номер відкривався словом першого президента України, Леоніда Кравчука, поруч вміщено інтерв’ю зі Збігневом Бжезінським. Після цього — “Рекреації”! Читачі, які прочитали з роману Андруховича лише сюжет, були вкрай обурені. Вони сприйняли твір як поганьблення святощів, повалення системи цінностей, знущення над мовою. І як це так?! Прекрасні, любі наші поети, пророки, духовні вожді народу, з Шевченка починаючи, Драчем і Павличком кінчаючи, а тут молоде покоління тим тільки й живе, щоб випити і... А якою мовою вони говорять! Мало їм русизмів, чужу лайку ще потрібно. Хіба можна так зганьбити нашу прекрасну, солов’їну рідну мову, мову Шевченка?! Це ж порнографія! Така квінтесенція докорів на адресу автора та редакції<sup>7</sup>. Характерно, що докори прозвучали не лише з боку еміграційних читачів, хоч саме вони були найгострішими. Дехто вдався й до шантажу: якщо друкуватимете ці гидкі й брудні речі, забудьте про наші долари<sup>8</sup>.

Спалахнула дискусія на сторінках української літературної преси. Її остаточним наслідком була величезна популярність роману Андруховича серед читачів. Коли вже здавалося, що емоції навколо цієї справи трохи

<sup>7</sup> Андруховича звинувачено також у національному нігілізмі. На його захист став літературний редактор Микола Рябчук, який змушений був пояснювати авторський хід словами Франка “не люблю її з надмірної любові”. Можна пригадати й висловлювання письменника з періоду постанови “Рекреації”, коли на запитання, які завдання стоять перед молодим поколінням української інтелігенції, Андрухович відповів: “Творити Вітчизну й себе. Через творення суверенної України — до творення власної високої духовності, інтелігентності. Навчити свій народ поважати самого себе, а для цього спершу самому навчитися тієї неспростої поваги. Взагалі, виховання національної гідності — невідкладне і болюче завдання, особливо для молоді інтелігенції. Виходити на світовий рівень мислення і творення. Будувати самодостатню інтелектуальну й культурну структуру, водночас відкриту і не догматизовану, без порожнин і білих плям...” (Зустрічі.— 1990.— № 5—6.— С. 183—184).

<sup>8</sup> Так, до речі, й сталося — журнал потрапив перегодом у фінансову кризу, спричинену зменшенням числа передплатників і донаторів.

вляглися, з'явився другий роман — “Московіада” з його епатуванням читача, зображенням бруду і героя, який у ньому бабрається<sup>9</sup>.

Якщо йшлося б тільки про скандали, пов'язані з творчістю Андруховича, гадаю, що відлуння, початково широке, швидко б послабилося. Епатаж і скандал — це не одинока, та й не найважливіша риса цих творів. Обидва романи — “Рекреації” та “Московіада” — всупереч сюжетній простоті та гостроті, майже демонстративному збереженні драматургічного принципу єдності часу, місця і дії, наголошенні ролі експозиції, кульмінації та розв'язки, — це твори з надзвичайно складною побудовою та вигадливою системою літературних алюзій.

Почнімо з найпростішого елементу — героїв “Рекреацій”, з якими знайомимося в момент, коли вони долають шлях, що веде до “української Мекки” — Чортополя, щоб зустрітися один з одним і погуляти на славу. Усіх головних героїв автор наділив “значущими прізвищами”. Проте відшифрувати їх з допомогою одного ключа неможливо. Їхні прізвища є не лише складовою характеристики постатей, як в авантюрному романі-пікаресці чи мольєрівській комедії, але й елементом ускладненої літературної гри, яку веде автор зі своїм уявним читачем. Деякі значення на перший погляд здаються очевидними та й однозначними, як наприклад, прізвище талановитого поета Мартофляка, чоловіка Марти. Детальніший аналіз виявляє й інші значення: прізвище виникло як контамінація окреслення постаті з “Енеїди” Котляревського, Мартопляса, який, між іншим, з'являється серед грішників у пеклі. Мартопляс виникає і як герой вірша “Благання Мартопляса” (“Середмістя”). Можливо, що є в цьому прізвищі і натяк на ім'я друга Андруховича з літературного гурту “Бу-ба-бу” — Неборака. Відгадання інших алюзій, закладених у “значущі прізвища”, вимагає дещо складніших операцій, оскільки натяк зблисне один-єдиний раз і призначений для введених у тайну цієї літературної забави. Прикладом — прізвище геніального режисера всіх часів і всіх народів Павла Мацапури. Мацапура означає неохайну і незграбну людину, отже, в авторській презентації цього героя вже закладено такий собі оксюморон. Окрім того, це прізвище має свої історичні й літературні корені. У коментарях до “Енеїди” мацапура — це постать, яка мала б викликати жах, позаяк у судових хроніках з XVIII ст. Павло Мацапура значиться як злочинець, що на своїй совісті мав усі гріхи, включаючи людоїдство. У тексті роману натяк на злочини протагоніста Мацапури виринає один раз — під час ранкового обміну думок про неприсутнього режисера, якого безумовно повісять за “яденіє человеческого мяса”. Ця цитата — з подвійним дном; сягає не тільки “Енеїди”, але й ранішого вірша Андруховича “Павло Мацапура, злочинець”. У цьому контексті геніальний режисер Мацапура — доволі жажна постать “Вождя народу”. Для читача, що знає реалії культурного життя, сяяння окулярів та іронічне визначення на початку знайомства вказує на конкретну особу — Сергія Проскурню.

Історичні посилення присутні й у прізвищі поета Юрка Немирича,

<sup>9</sup> Редакція “Сучасності” на цей раз повелася обережніше, проте принципами не поступилася, порадивши тим читачам, яким не сподобалися “Рекреації”, ні в якому разі не читати “Московіади” (Сучасність. — 1993. — № 1. — С. 40).

молодого і невиліковно хворого (мабуть, кара за гріхи його далекого предка, подільського шляхтича Самійла Немирича). Це прізвище — з подвійним родоводом. Юрій Немирич — автор політичного маніфесту другої половини XVII ст. Самійло Немирич виростає із судових хронік, на цей раз львівських актів з початку XVII ст. Це й чергова постать із творчості Андруховича — герой двох віршів і однієї прозової розповіді (“Самійло Немирич, прекрасний розбишака”).

Проте не всі прізвища передбачають автопосилання чи алюзії до інших літературних творів. Є й інші, такі, приміром, як у героя, внутрішнім монологом якого починається роман, а саме — Хомського. Приїжджає він з ленінградського тоді ще інституту, а на вокзалі його зустрічають іншомовною табличкою з написом: “Mr. Khomsky, Leningrad”. Звернім увагу на вживання не тієї міжнародної мови, до якої звикли в натовді ще живому Радянському Союзу. Це логічне завершення міркувань пасажирів поїзду Ленінград — Чортопіль, які вже передчувають близький кінець безперешкодного пересування по нескінченній території. Англійський напис на таблиці — знак відчуження націй та обмежень безконечного простору.

Балачки героїв роману відкривають нам ще одне — ніби жартома натякають на гомосексуальні нахили Хомського. Уперше, майже непомітно, забавою прізвищем (Хомський-гомський), удруге — коли друзі хочуть вколоти Хому. До речі, Хома — ні то прізвисько, ні то фамільярне звертання. А може, натяк на невірного Хому? Адже Хомський стилізує свій зовнішній вигляд на рок-зірку [солодких шістдесятих] *sweet sixties*, ідола молоді. Зовнішності дещо суперечить його цинізм — мабуть, ще одна з численних ролей гоміка, галанта й утішителя дам. Він, мабуть, найбільше зневірених з-посеред героїв; навіть його роман у новелах завершується гротеском апокаліпсиса.

Останнього з головних героїв звати Гриць Штундера. Тут вгадується звукова асоціація зі Степаном Бандерою. Гриць народжений у Караганді і вихований на Донбасі, де його сім'ю вважали поляками (і мабуть, обзивали не так делікатним окресленням, як “западенци”, а просто — бандерами). Корень прізвища Гриця — це “штунда”, що в переносному значенні окреслює людину, яка легковажить основні принципи, циніка. Справді, перше враження від знайомства з цим героєм саме таке. Гриць з Юрком Немиричем нагадують пару, неперевершену у своєму нахабстві — Коровіюва і Бегемота з роману Булгакова “Майстер і Маргарита”. Це ж він ставить докторові Попелю не зовсім пристойні запитання, нахабно вимагає з нього запрошення в Америку. Але він — єдиний, хто не хоче сидіти за одним столом з гебістом. Це йому автор звелів здійснити подорож у мартирологічну історію околиць Чортополя, звідки походив батько Гриця. Подорож дещо гротескна, але й сповнена жаху, в карнавальному костюмі з іншої епохи, який попри те нагадує про традицію.

Серед інших героїв роману майже не зустрічаються звичайні, не “значуці” прізвища. Навіть ім'я повії Марти, з якою проводить частину ночі Мартофляк, уведено задля додаткової гри (жінка Мартофляка — теж Марта). Білінкевич, прізвище чортопільського комсорга, члена оргкомітету свята, є елементом характеристики його зовнішності. Доктор Попель виразно споріднений із Фаустом і, можливо, Воландом з “Майстра і Маргарити”. Попель з'являється немовби з іншої дійсності — суне крайслером по коло-

мийській дорозі. Немиричу та Штундері, які попросилися в його авто, пояснює, що мешкає у Швейцарії. В Луперні, в кантоні Байонне (неіснуючому), а крайслера купив у Львові.

Як видно уже на прикладі значущих прізвиськ, в “Рекреаціях” багато літературних алюзій. Не лише таких, що зводяться до постмодерністської гри — посилянь на власну творчість, як це було у випадку Мацапури і Немирича, чи безпосередньому цитуванні своїх віршів під час літературного застілля.

До найбільш прозорих належить Гоголівська сцена гри у карти з чортом, у якій ставкою є життя гравця-героя. Менш відкриті карнавальні сцени, в яких виступає барвистий хоровод, однак їхні костюми — це лише назви для постатей, що виринули не тільки з третьої частини “Енеїди” (“Еней у пеклі”), а й з вертепу, зі сторінок української історії та радянської геополітичної дійсності, з молодіжної субкультури та з римського світу. Розмаїття буття, яке бачимо у цьому хороводі, породжене духом карнавалу<sup>10</sup>. Зіставлені між собою назви — антоніми, омоніми, іноді заримовані. Неочікувані зіткнення викликають раз у раз сміх. Багато у цьому забави словом і образом, але с й намагання представити у цьому хороводі суспільство у карнавальному трансі. Настрій карнавалу, Свята Воскресаючого Духа передається й читачеві. Барвистий хоровод утягує в себе різношерсну публіку; вододіл між карнавальним, ірреальним світом та совдепівською дійсністю перестає існувати. Звернім увагу, що й раніше нерациональне раз у раз вривалося в роман (фокуси доктора Попеля, підземний хід у ринкові), але повне знівелювання межі трапляється саме опівночі, коли чортопільський дзигар пробиває дванадцятку. Переплетення цих світів і втягнення героїв у химерні та фантазмагоричні події триватиме, поки не почне світанок. Тоді нечиста сила втрачає свою владу, як переконують народні вірування. Проте світанок приносить жах, куди страшливіший від нічних, що з ранкової перспективи здаються лиш придибенціями. Десантники в готелю, формування колон з учасників карнавалу, врешті очікування на “важне правительственне сообщеніє” — усе вказує на кінець свободи і вільного сміху. Проте путч виявляється маскарадою, зорганізованою геніальним режисером всіх часів і всіх народів з допомогою акторів його театру. Режисер, як генераліссімус, під’їжджає бєердеємом на Ринок і заявляє, що путч був одною з несподіванок, обіцяних у програмі свята. Реальне і уявне ніби помінялися місцями<sup>11</sup>.

У романі Андруховича можна знайти різноманітні алюзії — актуальні, історичні та літературні, однак я не гадаю, щоб можна було їх укласти в якусь послідовну систему, віднайти універсальний ключ до прочитання знаків. Вони глибші за суму цих алюзій. Хоч усі знаки сильно вкорінені у традиції (передовсім літературній, але й історичній), вони існують на своїх правах, підвладні тільки художній логіці твору. Отже, кілька слів про цю логіку.

“Рекреації” написано таким чином, щоб читач міг зупинитися на поверхневій верстві твору, подіях, пригодах, колізіях — і лишитися задоволеним,

<sup>10</sup> Пор.: Марко Павлишин. Що перетворюється у “Рекреації” // Сучасність. — 1993. — № 12. — С. 121.

<sup>11</sup> Нагадаймо, що “Рекреації” написано у 1990 році, отже, перед серпневим путчем.

якщо чекав від твору гострого сюжету, виразних постатей, гумору, одне слово — небанального читива. Навіть на цьому рівні читач спроможний зрозуміти хоч якусь частину авторського заміру, у всякому разі хоча б скандальний пласт твору. Гадаю, що саме так прочитали “Рекреації” автори згаданих раніше листів до редакції “Сучасності”, а також ті, кого листи заохотили прочитати роман. Слід, однак, віддати їм належне: вони помітили у творі те, що свідчить про його відмінність від сучасної української літератури (маю на увазі її кодифіковану форму) — мову.

Сучасна українська література вперто втікала від розмовної мови, в “Рекреаціях” натомість масмо усі її різновиди: від патетичних і поетизованих промов до мови на межі цензурності, від галицького довоєнного зразка, від суржика чи російських вкраплень у мові проститутки чи нічного наркомана до повного переходу на російську (псевдодесантники, король рекету в ресторані). Відбувається також жонгливання максимами, гаслами та порожніми фразами (промова Мартофляка до молодих поклонників його поезії). Відоме математичне рівняння Леніна “комунізм = радянська влада + електрифікація” герой Андруховича переформулює у відніманні; Вольтерівську максиму про свободу слова перетворює а гебуур у віддзеркалення марксистської практики.

Поміж різними мовними практиками (праксис), презентованими героями, відбувається зіткнення, іноді — удар. Їхньою метою є юмізм та мовна характеристика постатей, що робить вірогідною ілюзію зображення. Ясна річ, що читач ніяк не повірить авторові, якщо його мафіозний герой говоритиме чистою українською мовою<sup>12</sup>. Зіткнення різних мовних практик викликає юмічні ефекти (напр., діалог Гриця Штундери та Юрка Немирича, який виступає у ролі перекладача, з доктором Попелем, розмова п’яного Мартофляка з проституткою Мартою, застільна бесіда про високу поезію у лайливих словах). Цікаво, що брак порозуміння між героями виникає не з причини різної мовної практики, що віддзеркалює різні середовища (виняток — російська мова, яка викликає повне відчуження). Неспроможність порозумітися спричинена самою кондицією людини<sup>13</sup>.

Найважливішим, однак, лишається зіткнення між мовною практикою (parole) та мовою (lanque). Мовна практика головних постатей трощить правила мови, цензурованої граматикою і семантикою, тому вона однозначна з суспільним і політичним спротивом; піддаються сумніву офіційний лінгвістичний код і офіційне право.

Найпростіше кажучи, Андрухович показав, що в українській літературі можна вживати розмовну мову. Автор спробував вирішити проблему, об яку українська література спотикалася щонайменше кількадесят років. Дотеперішнє її розв’язання полягає, по суті, у втечі в мовний пуризм, що автоматично спричинювало, м’яко кажучи, штучність. Повірити цій ілюзії імовірного читач не міг. Варто тут згадати новели й роман Хвильового; його герої,

<sup>12</sup> До ілюзії імовірного і чистоти мови повернемося ще раз з приводу гебіста Сашка — персонажа “Московіади”.

<sup>13</sup> Автор наділив героїв здатністю іронізувати з цього приводу. Найяскравіше видно це у тості Юрка Немирича. Частина внутрішніх монологів ведеться у формі звертання до себе в другій особі, що дає враження відчуження та, водночас, є срудованим іронізуванням з Бахтінської діалогічності. *Нер. М. Новалишні, дия. св. с. 117.*



а також оповідач, часто вживають русизмів, що стало приводом докорів в адресу Хвильового (“нечиста мова”).

На цей раз, однак, докір був значно більшого масштабу, тому що такої мови вживають поети, совість і цвіт народу. А вже зовсім не можна їм пробачити, що такою ж мовою з певним ухилом до лайки розмовляють про іншого, улюбленого, зрештою, поета — Антонича. Такий образ поета, — “сплячого пророка, з нахилом до повноти й алкоголю”, якому жінка перешкарпетки, чекаючи його повернення з чергової п’янки — аж ніяк не вміщається в код української традиції, де поет — це друга після Бога особа.

Легко додуматися, що масмо тут справу з певною стратегією, зі спробою побороти усталені міфи й конвенції, спротивом цензуруванню мови. Дещо воно нагадує стратегію авантюрного роману-пікарески з його висміюванням всіляких конвенцій, в тому числі мовних, гримуванням і гримасами, зодяганням маски блазня, що іноді має більш використану постмодерністською літературою. Стратегія автора виходить також поза постмодерністську гру. Андрухович багаторазово підкреслював, що своїми творами він хотів би дати пробу літератури, звільненої від ідеологічних чи національних обов’язків<sup>14</sup>. Якщо проаналізувати висловлювання письменника, зокрема процитований раніше фрагмент інтерв’ю з “Пост-Поступу”, де мова про кінець певної епохи в українській літературі, легше тоді зрозуміти, що його творчість слід розглядати в категоріях нової доби, коли “поет стає просто поетом, не Месією, чи пророком; на мою думку, це шанс вийти з якогось зачарованого кола”. Саме такою спробою, звісно не одинокою, але, мабуть, зламною, і є “Рекреації”.

Знаменно, що Андрухович такою мірою використав постаті та образи “Енеїди” Котляревського, твору, який прийнято вважати початком новітнього періоду в українській літературі, між іншим, з огляду на послідовне вживання розмовної народної, не книжної мови. Трагедія Котляревського знаменито використовує зіткнення між розмовною мовою та посталями з Олімпу. Стратегія Андруховича подібна. Водночас автор здійснює докорінну переорієнтацію всієї традиції, з Котляревським включно, не кажучи вже про улюблене ним бароко.

Гротескні постаті — учасники гігантського карнавалу, свята Воскресаючого Духа, існують у якомусь химерному світі, що на перший погляд нагадує українську (тоді ще радянську) дійсність. Свято, могло б здаватися, є пародією патріотичних акцій, нещодавно таких численних. У цих заходах проявилася нездатність діяти, обмеження до гучних патріотичних кличів. Програма Свята, акторськи прочитана Мартофляком, — це дзеркальне відбиття програм таких акцій. Проте дзеркало дещо криве, і ми бачимо у ньому перемішані дві дійсності — радянську і патріотичну або — колоніальну й постколоніальну<sup>15</sup>. Яскравий приклад — 8-й пункт програми — “Хресний хід на Писаний Камінь, 28 травня, колони формується на початку вул. Держинського”. Текст програми вміщено у творі відразу опісля проспекту, що запрошує взяти участь у Святі. Проспект вит-

<sup>14</sup> Пор., напр., розмова Миколи Рябчука з Юрієм Андруховичем // Сучасність. — 1992. — № 2.

<sup>15</sup> М. Павлишин, цит. ст., с. 116 і далі.

риманий у піднесеному, навіть дещо патетичному тоні. Мова програми зударилась своєю офіційністю з попереднім текстом, чим вияскравлено не тільки маразм у змісті програми, але й нездатність визволитися з-під впливу радянської (колоніальної) дійсності. Хочу підкреслити, що це не одинокий приклад цієї нездатності, зображеної в Андруховича. Вона присутня всюди, в різних вимірах. Уже сама назва — недоконаний вид дісприкетника, тобто дія, що повторюється, проте не завершена. Так само виглядають дії героїв, від найпростіших рішень починаючи, кінчаючи — жінками. Як виявляється, єдиним героєм, здатним у цьому плані на дії, є прибулий з Ленінграду Хомський, дещо вже просякнутий колоніалізмом.

Повернімося, однак, до дивної, гротескно-карнавальної дійсності. Андрухович створив знамениту ілюзію пострадянської дійсності: маємо, отже, пивбар, ресторан разом із суспільним розрізом і некоронованим королем — рекету, маємо й чічероне — місцевого комсорга і давнього мешканця цього галицького містечка — доктора Попеля. Автор не дозволяє, однак, повірити в цю ілюзію дійсності; час від часу вводить, підморгуючи нам, елементи, які цілком до неї не пасують: австро-угорська резиденція Його Превелебності, повз яку проїжджає Хомський, крайслер-імперіал Попеля, в підозрілім ресторані, де їдла і напיתків, як у рогові достатку. Такий сигнал подає й переказ нового роману Хомського під час літературного застілля, що дещо нагадує розмову філософів Рабле. У цьому переказі вміщуються й мотиви “Рекреацій”. Характерна реакція слухачів: нічогосінько не зрозуміли, кажуть герої.

Іронія і автотематизм проявляються у романі Андруховича неодноразово, часто вони навмисне перенаголошені (вірш Андруховича, прочитаний Мартофляком, і тут же викриття плагіату). Застілля відбувається у пивному барі та в ресторані в Ринку, а точніше — під Ринком. Герої сходять у підземелля, в ад, ведені своїм чічероне. Коли звідти виходять, якраз годинник на ратуші пробиває дванадцятю — часу найактивнішої дії темних сил, який триватиме ще три-чотири години. Починається карнавальний хоровод, герої водночас є учасниками і глядачами дійства, стають підметом вистави і предметом гри. З цієї пори аж до світання існують на інших правах. Те, що з ними робиться в цей час, можна пояснити лише мовою карнавалу. Суттю цього чортопільського карнавалу є “перемога над смертю” (з проспекту програми), довершена з відчутною допомогою чорта. Герої та їхня дійсність зазнають перетворення — рекреації. Автор не лишає нам, однак, ілюзій — і вони, і дійсність будуть ще багато разів заново творитись. Це неоптимістичний оптимізм постмодернізму: більшого не дозволяє вірність собі та самій дійсності.

“Москвіаду” можна читати як продовження “Рекреацій”. Сюжет відмінний, проте легко собі уявити одну з постатей “Рекреацій”, Хомського, скажімо, у ролі головного героя “Москвіади” — українського поета на літературних курсах у Москві. Або Мартофляка, який, прокинувшись після п’янки і зрозумівши, куди він потрапив, міркує про глибину свого морального падіння. Цілоденні мандри героя зі спусканням на дно також можуть нагадувати подорож, яку відбувають Юрко Немирич чи Гриць Штундера. Час дії “Москвіади” здається дещо пізнішим — пивний бар у Ринкові та й ресто-

ран були рогом достатку порівняно з пивбаром на Фонвізіна, де для того, щоб випити пиво, потрібно мати свій слоїк і “вільно конвертовані рублі” у вигляді монет до автоматів. Реалії, зовсім недавно минулі.

Проте автор обриває читачеві можливість проводити паралель між двома романами, називаючи свого героя іменем Отто фон Ф. Усі спроби прочитати це ім'я аналогічно до імен з “Рекреацій” приречені на поразку. Суттєвим лишається цілком чуже звучання та благородне походження прізвища, аж ніяк не співзвучне з діями його власника. Контраст, породжений невідповідністю знаку й означуваного, мови й значення, характерний для постмодерної свідомості, мабуть, і є головним героєм твору.

Візьмім підзаголовок — мовби додаткове пояснення до заголовка — роман жахів, який дозволяє сподіватися, або “розважальної” літератури (коли не знаємо контексту), або постмодерністських варіацій на цю тему. Проте при всьому бажанні читати “Московіаду” як переказ сновидіння читачеві не вдається; аж надто виразні реалії місця дії та її часу. Хіба що пам'ятаючи Кальдероново “Життя — це сон” (до речі, еспанський мотив зі сном про чи не еспанську резиденцію Олелька Другого виправдовує таке прочитання). Тоді зрозумілішою стане умовність постатей (“насправді” — символи клаптиків підсвідомості), які в очах героя й оповідача в одній особі, залежно від обставин, переливаються в інші форми. Єдиний нащадок київських князів і претендент на престол, Олелько Другий, персонаж зі сну останньої п'яної ночі героя, у розмові з Отто фон Ф. вживає стилізованого лемківського діалекту, який має нагадувати давньоукраїнську мову. Невже ж автор не вміє використати досвід заслужених на полі історичного роману письменників? Отто звертається до князя, перераховуючи всі його титули — справжні й вигадані. Стиль його звертання не дуже нагадує княже листування, швидше вже козацьке, проте об'єктом жарту стає не адресат, а його піддані (малохохли і салоїди; це останнє окреслення увів автор у “Рекреаціях”, описуючи карнавальний хоровод). Відчутний також відгомін Шевченкового діагнозу Російської імперії: “від молдаванина до фіна” — “з усіма молдаванами і манкуртами, в Землі нашій сущими”. Суміш процитованих у цьому короткому фрагменті творів настільки гладенька, що майже непомітні джерела — річ притаманна постмодерністському письму. Розминається й адресат цих слів, який раз здається князем Олельком Другим, раз мало не подольським злодієм з листа козаків до турецького султана, іноді — кимось з володінь генсека (Герцогу Дніпроджержинський, [...], Нової Асканії та Каховки Зверхнику), а наприкінці — Вседержителем. Чи не з цією ж метою “розмиття” автор звелів князеві балакати по-лемківськи? Тобто отримуємо ймовірну ілюзію, але ефект такий, що виявляє під мовленими словами або порожнє місце, або натяк на іншу дійсність. Кожне слово зокрема звучить ніби переконливо, але їхні зіткнення чи навіть звичайне стикування спричинюють атрофію дискурсу — “розвал”. Нагадаймо балаканину товаришів з гуртожитка у пивбарі на Фонвізіна: “Розмова з друзями потрапила в колапсичну безвихідь. Ніхто до ладу не розуміє, що хоче сказати, але кожен щось говорить. Це радше розмова чотирьох імбецилів, яким прос-

то подобається вимовляти певні слова — прекрасні, піднесені, а також паскудні і ниці. Вони тішаться звучанням. Слова не тримаються купи, кожне з них живе окремим життям. Бо кожен із вас — майстер художнього слова. Окремого художнього слова”.

Таких автотематичних коментарів, в яких проявляється авторів скепсис щодо романного дискурсу, більше у тексті роману (див., напр., в’їдливий деконструктивний коментар, зроблений “на ходу”, до епізоду з передчасною загибеллю героя від руки гебіста). Але це не тільки прояв “постмодерної зіпсованої свідомості” (теж Андрухович). Увесь твір заповнений вилазками в бік імперії. Її розвал, по суті, в момент дії роману вже стався. Кожна нація починає жити окремим життям, хоча воно (життя) далеке від повноцінного існування. Паралель з атрофією героїв та їхньої мови очевидна.

Повернімося ще раз до “ефекту розмивання” тотожності героїв, мови, смислу. Лише сонні видіння мають здатність вільно перетворюватись, переходити мовби без ніякого зв’язку і смислу в щось інше. Претендент на київський престіл на початку роману був недоокресленим персонажем п’яного сну героя (Князем-Турецьким Султаном, Вседержителем), наприкінці він стає Тим, якому сповідається герой — Всевишнім? Автором? — питання без відповіді, бо автор навмисне на одній і тій же сторінці дає дві взаємосуперечливі вказівки. У першій автор уводить як окрему від Князя Найвищу Істоту (“Хтось, Хто Роздає Географію”, “Він”). У другій вказівці, тим важливішій, що вона закінчує роман, герой, використовуючи відомий топос, називає своє життя невдалою довколавітньою подорожжю (на третій полиці загального вагону). У той момент в іншому вимірі розуміємо розмову Отта з Олельком — персонажем зі сну, в якій Отто хотів для себе випросити стипендію на довколавітню подорож. Пам’ятаючи, що це роман у романі, подорож починаємо розуміти також як твір. І повертаємося до нерозгаданого: Князь? Найвища Істота? Автор?

Один з чорніших персонажів “Московіади”, кагебіст Сашко, який намагається зробити з нашого героя сексота, явно нагадує спокусителя Фауста. Те, що він з’являється у підземному світі та переповідає героєві його сьогоднішні “антидержавні” вчинки, говорить не так про всемогутність кагебе (щодо якої і так всі — і читачі, й герої роману — не мають сумніву), як про неодновимірність Сашка-чорта. У кінцевій сцені він перетворюється на ангела-хоронителя. Це мовний жарт і чергова невдача з розміщенням героя в одновимірному світі.

Не інакше виглядає тотожність головного героя роману. Він намагається не дати спіймати себе<sup>16</sup>, не піддатися довколишньому, підкреслюючи свою відчуженість і незалежність, але насправді він, як і інші, тільки переходить у збірну категорію “бувший громадянин імперії”. Тобто every-postcolonial-man. Слова героя також розмивають його тотожність. Розмова, яку веде спочатку Отто фон Ф. з Олельком Другим, передається у формі діалогу, але в ремарках герой-оповідач вживає третьої особи. У внутрішньому монолозі (так було й у “Рекреаціях”) герой вживає другої осо-

<sup>16</sup> Недаремно спіграфом до “Московіади” Андрухович зробив слова з поеми Григорія Чубая “нехай і на ссй раз // вони в нас не вполюють нічого” — знамените пояснення дій героя.

би<sup>17</sup>. І тільки у фразах, проголошених вголос, звучить перша особа. Таким чином Отта фон Ф. можна назвати героєм у пошуках власної тотожності, “людиною без власностей”. Проте є один момент, коли він звертається не до якогось “ти”, але до себе — перед тим, як здобувається на вчинок:

“Треба, треба щось робити, подумав ти.

А справді так подумав, бо голова в мене дзвеніла шалено...” та після цього вчинку, у передсмертному прощанні:

“Прощайте всі, хто чекав на мене! Зрештою, я написав кілька незлих віршів. І взагалі був не таким уже й поганим хлопцем”.

Перед тим як померти, він скидає з себе машкару блазня. Однак всіх, хто сподівався після цих слів і дій остаточного віднайдення героя, автор розчарує вже наступним реченням. Герой помирає, на мить лише знайшовши себе, справжнього, не якогось зовнішнього “ти”. Варто тут принагідно зазначити, що Андруховичу деякі критики докоряли, що у “Московіаді” він зрадив романну діалогічність<sup>18</sup>. Гадаю, що коли в “Рекреаціях” письменник проявив свою дистанцію до діалогу, то в “Московіаді” — різке розчарування в ньому.

Смерть героя подається в романі як не зовсім справжня. Отто після того, як покінчив з собою, прямує на Київський вокзал. Що це? Відомий хід з кепських детективів (“вбили його, та він утік”)? Герой-фантом з кіно жаху? Останнє бажання героя — дожити до завтра і не злетіти з третьої полиці у поїзді. Жарт? Абсурд? Сюрреалізм? Безперечно, проте не на цьому закінчується твір.

У короткому слові від “редакції” журналу йдеться про доречність долати до роману маловідомі вірші Андруховича, цитовані героєм. Гра Автора з читачем триває. Усе — нагадую — відбувається після неприродної смерті героя. “Редакція” не виключає припущення, що авантюрні пригоди поета Отто фон Ф. були “лише його галюцинаціями, нав'язаними згаданими віршами Ю. Андруховича із циклу “Листи в Україну”. Явна містифікація, черговий жарт Автора, чи річ необхідна у деконструкції роману?

В останньому, двадцятому листі-посланні ліричний герой, стилем своєї мови споріднений з героєм роману, звертаючись до Москви, яка лишилася внизу (герой летить зустріти в Україні Різдво), каже раптом: “залишаю слово своє вогненне”. Таких цитатних вкраплень у циклі віршів більше; маємо Антонича (“неминучим є чудо, скажімо, в Дуклі”, пор. “Народився Бог на саях в лемківському містечку Дуклі”), Тичину, можливо, й ремінісценції з Гоголя, але передусім — Шевченка (“ніч — як море”, “трії царі”, “зоря, що провадила, пасла пастушків, ягнят” тощо). У тексті роману також не бракує цитат — не з власних віршів, а також з Шевченка, причому з найпопулярніших творів. Авторська іронія у цитуванні прозора. Візьмім письменників на похміллі: “караються, але не каються, а навпаки — жадають пива і видовищ”, або п’янку під час обідньої перерви у підсобці пивбару, яку герой коментує “сім’я обіда коло хати”, де зіткнення

<sup>17</sup> Марко Павлишин назвав це насмішкою над Бахтінською діалогічністю // Цит. ст., с. 117.

<sup>18</sup> Юрій Крот. У пошуках романних значень // Сучасність.— 1993.— № 9.— С. 77—78. Автор статті вважає, що Андрухович у “Московіаді” не зумів прочитати “Імперії як текст” і не захотів увійти з нею у діалог.

їдилічної картини з першотвору з образом у романі викликає саркастичну усмішку. Автор досить вільно поводить ся зі зразком.

Ліричний герой листів-послань та герой роману ось-ось повернуться в Україну з далекої, імперської столиці. Їм спільне бажання вирватися з її обіймів. Правда, Отто фон Ф. повертається з кулею у черепі — нібито мертвий, зате поваливши сім ідолів імперії. Його повернення, його розмова-молитва з Ним про себе і свій народ також відсилає до основного українського міфу — Шевченка, як і весь твір, тепер вже можна це сказати,— до поеми “Сон”. “Шевченко не лише означив розірваний (між Петербургом і Україною — О. Г.) світ колонізованої України, а й запрограмував його “первертання”, здійснив найглибше профанування високої, офіційної срархії (Імперії),— пише Тамара Гундорова, міркуючи про руйнування Імперії у творі Андруховича<sup>19</sup>.

Андрухович нищить у “Московіаді” символи імперії. Нагадаймо ідолів — символи поганської віри. Деконструкція відбувається, однак, без надії на ясні зорі і тихі води, на мир хрещений. Проте з надією на Завтра. Мало це чи багато?

### **“Зберемся у місці, переповненому відлуннями і цитатами, всередині Великої Цитати”**

*(з програми семінару “Посткарнавальне безглуздя світу. Що на обрії?”)*

Третій роман Андруховича — “Перверзія”, надрукований уперше — традиційно вже — на сторінках журналу “Сучасність” 1996 року, найбільший за обсягом і, безумовно, найскладніший за структурою. З попередніми романами його споріднює передовсім герой — молодий український поет, дія — подорож, що завершується уявною смертю (ближче до “Московіади”, хоча й у “Рекреаціях” герої переходять через “межову ситуацію”) та — last but not least — дещо химерний заголовок, який, можливо, більш епатуючий, аніж попередні. У ньому звучить попередження: “начувайтесь, читачі!” або “хто не хоче, нехай не читає” (з підтекстом, звісно: читайте, читайте...). Як і в попередніх творах ні заголовок, ні сам текст не піддається однозначному прочитанню, згідному зі значенням слова, яке подає словник,— “збочення, найчастіше сексуальне”. Читачі, які сподівалися за тим заголовком скандалу чи сенсації, були б розчаровані, якби... якби в природі існував такий читач, що, беручи в руки книжку Андруховича з таким заголовком, не усвідомлював, що сам заголовок перверзійний, цебто перекручений (згідно з латинським першозначенням). Адже *perversio* означає насамперед перекручення (на приклад першозразка), повалення (хоч би ідолів), знищення (хоч би старих штампів), *perversus* — це перекручений, фальшивий, неправдивий, а тільки потім вироджений. До речі, хто (що) перекручене, неправдиве, вироджене? На це запитання спробуємо пошукати відповідей, хоча вони (відповіді) породжуватимуть наступні запитання.

З передслова видавця читач довідується передусім про смерть ге-

<sup>19</sup> Тамара Гундорова. Постмодерністська фікція Юрія Андруховича з постколоніальним знаком запитання // Сучасність.— 1993.— № 9.— С. 82.

роя — завершення сюжету. Отож продовжуємо читати не тому, що ми зацікавлені закінченням, але тому, що нам цікаві повороти сюжету. Такий хід відомий хоч би з детективів, і “видавець”-автор натякає на те, розповідаючи про проведене ним приватне слідство, про втрачений слід у Мюнхені й неочікуване віднайдення матеріалів, які стосувалися венеційської пригоди героя, Станіслава Перфецького. Автор-“видавець” створює ілюзію, що його герой — автентична постать, а подальша частина книжки — упорядковані ним документи, завдяки яким дізнаємося, що відбувалося з Перфецьким протягом семи днів — першого тижня Великого посту. “Авторами” цих документів є різні люди, якимось чином пов’язані з пригодами героя у Венеції, сам Перфецький та... оповідач, який би не мав права з’являтися у документальній розповіді. Що це? Непослідовність автора чи навмисне зроблений хід, щоб відразу ж заперечити самому собі (має-те-таки справу з романом, дороженькі читачі, і не піддавайтеся спокусі наївного прочитання, немов підморгуючи, попереджує нас автор)? Ще через кілька рядків “видавець”-автор заохочує читача до свого прочитання твору, власної версії чи кількох версій. І знов можна піддатися спокусі, гадаючи, що “видавцеві” йдеться про можливі зміни у черговості “документів”. Проте читач, до якого адресована ця книжка, спокусі не піддається. Занадто багато сигналів висилає автор, щоб повірити видавцеві; то лає “не знаного читачеві” “підозрілого добродія І. Білінкевича”, автора статті (прощання з Перфецьким), то виявляє досить суттєву обставину (готель, з вікна якого викинувся Перфецький “зачинено ще років двісті тому”), то пропонує уявну подорож з картою “Слідами пропалого поета” і тут же називає це романом для підлітків.

Авторова іронія охоплює все — від мікроструктури по макроструктуру, немовби цим забезпечуючи твір перед однозначним прочитанням, каталізуючи виникнення безлічі версій прочитання. І справді, можна прочитати цей роман як всеохопну пародію (так, як довго сприймали “Енеїду”) — усіх жанрів, які в ньому присутні, жарт з усіх подій, які в ньому відбуваються, з напівлегального пересування героя по Європі починаючи, прекрасним виродженням семінару закінчуючи. Навіть смерть героя неправдива, не кажучи вже про любов. І сам герой несправжній. Іронічна дистанція до зображеного світу настільки велика, що герой нарешті стає цілком примарним і, закінчуючи читати, ми вже не зуміємо відповісти на запитання, чи загинув Станіслав Перфецький, чи тільки хитро, як і раніше, перемістився в інші регіони світу; чи він був всього однією з масок Самійла Немирича, чи, можливо, в основній своїй рибній іпостасі він (герой-фантом) повернувся у свою стихію.

І знов виринає запитання і підозріння водночас. Невже автор “не знайшов” героя? Невже черговий роман — бліда копія попередніх, просто накопичення вже відомих авторові ходів, звичайний шарж, хизування перед читачем? Невже це твір з жанру тих, які просто приємно почитати, але не варто у ньому шукати глибини? Про те, що таке прочитання “Перверзії” можливе, свідчать відгуки деяких читачів. Але це не єдине можливе прочитання.

Якщо видимий герой роману несправжній, ба більше навіть, сам роман несправжній, мусить існувати інший герой роману та інший роман, хоча мож-

ливо, що вони також не справжні. “Насправді ніякої дійсності не існує” — каже наш герой, цитуючи свого героя. “Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємносуперечливими. Задля свого порятунку нам застається прийняти, що кожна з безлічі версій є істинною. Ми б так і зробили, якби не були впевнені у тому, що істина мусить бути і є лише одна, а ім’я її дійсність”. Кількома сторінками пізніше, герой, закінчуючи свою доповідь, скаже:

“Я запропонував вашій неуважності всього тільки низку версій, кожна з яких зокрема є хибною, а всі разом суперечать одна одній. І все ж я спробую навіть з такої безнадійної ситуації вийти з честю, себто з певним висновком. Це вкрай необхідно для композиційного завершення мого тексту. Але не більше. Тому прошу не сприймати мого висновку аж надто поважно. Поставтеся до нього як до крапки в кінці речення. Або як до трьох крапок чи до знаку запитання”.

А ось висновок: “Якщо під Карнавалом розуміти граничне напруження сил життя у всій повноті та невичерпності чи так само вищий вияв битви любові зі смертю (смертю як порожнею, як антибуттям, як нічим), то він і справді не повинен закінчитися ніколи чи, принаймні, тривати настільки довго, наскільки ми ще не вичерпали кредиту в Небесного Глядача”.

Це Станіслав Перфецький звертається до своїх слухачів — гостей венеційського семінару, рясно цитуючи свого героя, неіснування якого він викриває в останньому ж реченні свого виступу. Це й автор звертається до своїх читачів, симетрично повторюючи хід свого героя наприкінці роману. Взагалі, з якогось моменту виникає враження “коробчаної” побудови твору, уже не просто багатопланової чи багатоповерхової структури, а саме “коробчаної” (першою, найбільшою коробкою-обгорткою для інших було б тоді “Передслово від видавця”, черговими — іноді захованими одна в одній, іноді розміщеними поруч себе — чергові клаптикові версії перебігу подій). Роман у романі, а в цьому романі ще один роман, і так безконечно. Це ж ідеально симетрично вислову про безліч несправжніх версій дійсності, яка справді існує!

Прекрасним прикладом використання такої структури є розлогий фрагмент роману — опера-буф у формі пастіччіо “Орфей у Венеції”. Наш герой разом з іншими учасниками семінару стає глядачем цієї вистави, яка складається з клаптиків інших опер та оперет. Дія цієї вистави “відбувається в усі часи і всюди, але цього разу в театрі Ля Феніче”. У середині другої дії на сцені з’являється Перфецький, рятуючись таким чином від найманих убивць, які нібито зійшли зі сцени і настигли його на балконі. “Він увійшов у дійсність моєї опери, як до себе додому”, каже режисер вистави. Це підтверджує й автор. Але це не тільки вільне поводження з героєм, нічим не обмежене пересування з твору у твір, з цитати в цитату (хотілося б сказати, як з країни в країну). Воно виправдане не тільки зовнішньо (необхідність утечі), а й внутрішньо. Під рисами нашого героя впізнаються риси Орфея — божественного співця, мистецтво якого заворожувало всіх, хто його слухав, Орфея, який, втративши кохану — дружину, не хотів глянути на ніяку жінку, за що був покараний богами.



Орфей — герой опери в романі — заглиблений у траурі блукає по світі і зустрічає у Венеції, як і Перфецький, жінку, що, здається, припинить його страждання. І знов ідеальна симетрія. Проте сюжет набагато глибший, аніж може здаватися на перший погляд. Для раних християн постать Орфея була символом Христа, а орфізм — містичне русло релігійної думки — говорив про боротьбу божественного та плотського начала у людині.

Чи не нав'язую тут творові чогось, що для нього зовнішне? Спробую показати, що ця символіка присутня в ньому з самого початку, хоча відносно глибоко захована. Ключовим для нас у цьому прочитанні символ риби, який появляється уже в “передслові” і потім багаторазово повертається, спершу у сцені в мюнхенській квартирі, згодом у розмовах героя, врешті — у закінченні роману. Риба у раних християн також була символом Христа і євхаристії. Недарма ж автор устами свого героя, міркуючи про кінець карнавалу і початок посту каже: “Але порядні люди такого дня мусять причаститися рибою”. І недарма приносять у жертву своєму богові рибу пришельці з чужих світів у згаданій сцені на мюнхенській квартирі. Жертва з риби була заборонена Біблією, отже, їхній ритуал глибоко суперечить суті європейської культури. Недарма, нарешті, наш герой (за гороскопом риба) під час цього жертвоприношення непритомніє, а наступного дня “Поліція знайшла — не мене, а моє тіло — в ніч із середи (великопiсної — О. Г.) на четвер, здається о третій (sic!), під мостом Кеннеді поблизу Англійського парку, я лежав головою на захід, як лежать усі порядні мерці”. Недарма також героєві мало виповнитися тридцять три роки (це вже за моїми підрахунками, прямо про це не сказано).

І не випадково головною темою роману є тема вічна: любов і смерть, Eros і Thanatos. Вони з'являються не в узвичасному модерністичному серйозно-траурному одязі; ми бачимо їх у строкатому шматті постмодерністської гри. Але це вже пост-постмодерністська уява, яка велить відбуватися дії, організатором якої є фундація “Смерть Венеції” під заголовком “Посткарнавальне безглуздя світу” у перший тиждень Великого посту.

Усе це аж ніяк не закликає до алегоричного прочитання цього роману. І сюжет, і герой не заохочують до цього. Проте складна символіка і система цитат у цитаті, чого найкоротшим прикладом є присвята роману літературній постаті, зліпленої з героїв різних текстів, підказує нам, що справжнім героєм роману “Перверзія” є література. Не дійсність, а наші версії про неї.

*Варшава, січень 1995 — вересень 1996.*