

словар: В 5-ти т. / Под ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. – М.: 2004; 13. Толстая С.М. Фольклор и этнолингвистика // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. – Том 1. – М.: 2005. – С. 118–132; 14. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995; 15. Цепенков М. Народни песни // Цепенков М. Македонски народни умотворби во десет книги. – Кн. 1. – Скопје, – 1972; 16. Цимревски Б. Гајдата во Македонија. Инструмент – инструменталист – музика // Орска и инструментална народна традиција. – Книга 5. – Скопје, 1996; 17. Цимревски Б. Шупелката во Македонија // Орска и инструментална народна традиција. – Книга 6. – Скопје, 2000.

Лавринович Л. Б. (Луцьк, Україна)

Метафора зникнення персонажа та мотив деперсоналізації у романах П. Хюлле, А. Бітова та Ю. Андруховича

У статті розглядаються принципи й прийоми створення художнього образу в романах П. Хюлле «Вайзер Давидек», А. Бітова «Пушкінський дім» і Ю. Андруховича «Перверзія», головні з яких – деміфологізація і деперсоналізація – проявляються через метафору зникнення персонажа. Використання цих прийомів у творчості польського, російського й українського прозаїків – результат постмодерністської кризи свідомості.

Ключові слова: деміфологізація, деперсоналізація, постмодерністський образ-персонаж.

В статье рассматриваются принципы и приёмы создания художественного образа в романах П. Хюлле “Вайзер Давидек”, А. Битова “Пушкинский дом” и Ю. Андруховича “Перверзия”, главные из которых – демифологизация и деперсонализация – проявляются через метафору исчезновения персонажа. Использование этих приёмов в творчестве польского, русского и украинского прозаиков – результат постмодернистского кризиса сознания.

Ключевые слова: демифологизация, деперсонализация, постмодернистский образ-персонаж.

This article deals with the principles and receptions of structure artificial image. In novels by P. Huelle “Weiser Dawidek”, A. Bitov “Pushkinskiy house” and U. Andruchovich “Perversia”. It pay attention on demythologization and depersonalization, which displays in works through metaphor of character’s disappearance. Using these receptions in creative work of Polish, Russian and Ukrainian prose-writers is the result of postmodern crisis of person’s consciousness.

Key words: demythologization, depersonalization, postmodern image-character.

Художні твори, які належать тій чи іншій літературній епосі, відрізняються один від одного насамперед способом зображення персонажа. Лише побіжно проаналізувавши образ традиційного для другої половини XIX століття реалістичного героя, спостерігаємо намагання авторів якомога цілісніше, повніше зобразити його в найрізноманітніших суспільно-політичних стосунках. У класицистських, сентименталістських, романтичних творах вбачаємо свідоме абстрагування від зображення певних рис особистості на догоду іншим, концептуально важливим. Так само впізнаваними є модерністські образи “демонічної істоти”, ніцшеанської

нігілістичної людини, деміургічної постаті тощо з її зосередженістю передусім на творенні та сповідуванні законів власного внутрішнього світу.

Найуживаніша модель постмодерного суб'єкта – розгублена, загублена, розчигнена в системі висловлювань про неї людина. Методологія побудови постмодерного персонажа включає в себе такі постулати: світ – хаотичний, людина втратила орієнтацію в ньому і виконує роль гравця у грі, правила якої невідомі; хаос принципово непізнаваний, і особа як випадкова його частина не може бути адекватно зрозуміла, омріяне перетворення суб'єкт-об'єктних стосунків на суб'єкт-суб'єктні між особами носить ілюзорний характер; не розуміючи себе і світу, особа, позбавлена давно дискредитованих орієнтирів, стає амбівалентною, свідомість її роздроблюється через відсутність системотворчого осердя. Особливість постмодерного погляду на проблему людини полягає в тому, що вона як об'єкт і суб'єкт пізнання через художню літературу зникає, розмивається, перестає бути індивідом. Це або тип, визначений ще Р. Музілем як “людина без якостей”, або образ-маріонетка, або складений, сконструйований із деталей, що не зливаються в подобу цілісно-самостійного літературного характеру.

Мета дослідження – проаналізувати типологічні збіги у трьох слов'янських літературах на рівні творення постмодерного персонажа. Досі в такому ракурсі проблема не досліджувалась.

Три романи, що стали об'єктом аналізу (“Пушкінський дім” А. Бітова, “Вайзер Давідек” П. Хюлле, “Перверзія” Ю. Андруховича) близькі за спільністю фабульного рішення, за яким головні персонажі творів тим чи іншим способом зникають незрозуміло куди, “розчиняються в повітрі” чи просто “не існують” (А. Бітов: “*Мы воссоздаём современное несуществование героя*” [3, 7]) в оповіді як явища об'єктивної реальності. Це не просто сюжетний хід, спричинений внутрішньою логікою розвитку подій у творі, а досить часто застосовуваний у постмодерністській літературі прийом, її симптоматична ознака.

Роман А. Бітова “Пушкінський дім” (1971), опублікований на батьківщині автора на хвилі “поверненої” літератури у 1987 році [2], став об'єктом зацікавлення критики через ряд нетипових для літератури радянської доби особливостей: ослабленість сюжету, насиченість тексту алюзіями та ремінісценціями, пародійністю, а також розмитістю образу головного персонажа, якого в рецензіях визначали як “героя-конструкцію” [6, 27]. Лев Одоєвцев – філолог, що займається вивченням російської класичної літератури в інституті-музеї “Пушкінський дім”, він потомок древнього княжого роду, належить до третього покоління літературознавців. Проте за такою біографією, точною в деталях, стоїть не конкретна особистість, а герой-симптом, існування якого в тексті зумовлене не правдоподібністю соціального й психологічного індивідуального буття, а цілою системою асоціацій в уяві читача з реальністю відповідної епохи. Автор цілеспрямовано створює таку систему: “...ни один из них не герой и даже все они вместе - тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек даже, а некое явление, и не явление – абстрактная категория...” [3, 219].

А. Бітов дійсно вводить своїх персонажів у роман як образи-символи,

знаки, що вміщують цілий комплекс асоціацій. Навіть інші, “життєподібні”, персонажі подаються через систему дзеркал: адже ні дядя Діккенс, ні Модест Одосцев не виявлені через самостійні сюжетні ходи, вчинки тощо – вони багатократно відображені у сприйманні інших героїв, контрастно чи аналогічно з уявленнями, сподіваннями, відтворені в окремі моменти свого цілком умовно-літературного існування. Льова йде на зустріч з дідом, витворивши в уяві бажаний його образ; у момент зустрічі ми бачимо діда очима Льови – через вражаючий контраст з образом уявним; далі автор коментує Льовине розчарування, показуючи, як реальний, неприйнятний образ діда міфізується, розпадається на “версії і варіанти” і т. д.

Конструювання образів веде не до зображення типового у значенні характерно-життєподібного, а до універсалізації. Такий шлях автор обирає свідомо та іронічно його коментує: *“Проблема типического в литературе, на наш взгляд, была революционно перевёрнута самой историей. ... Само время столь решительно и бурно проехало по каждому отдельно взятому из общей, почти бесклассовой массы человеку, что каждый человек с мало-мальски намеченными природой чертами личности, стал т и п, в котором, по принятому выражению, как в капле воды, отразился весь мир и, как в капле моря, выразилось всё море”* [3, 93].

Для традиційної реалістичної оповіді, до якої апелює тут автор, подібний коментар не потрібен, він є засобом зчеплення, сполучення осколків реального часу, реальних образів, що, підпадаючи під закон неминучого розпаду, *“начинают двоиться, множиться и исчезать”* [3, 210].

На наш погляд, розпад героя у романі Бітова не данина модній літературній тенденції. Роман створений у ті часи, коли радянська імперія переживала паузу на зламі епохи, наслідком якої стало усвідомлене літературою відкриття: виродився традиційний для російської класики тип інтелігента, героя часу. Не випадково автор назвав свій твір романом-музеєм, вказавши на зв'язок тексту з історією російської літератури XIX століття: *“...таблички нас ведут, эпитафии напоминают...”* [3, 134].

Інтертекстуальні зв'язки з російською літературою в назвах розділів є спробою осмислення (переосмислення й пародіювання) історії формування і розвитку російської інтелігенції в XIX столітті. Назви розділів твору визначають етапи цього розвитку: розділ “Герой нашего времени” символізує зародження інтелігенції в надрах російської аристократії початку XIX століття; “Медный всадник” та “Бедные люди”, перероблені Бітовим в “Бедного всадника” і “Медных людей”, є символом періодів, що ознаменувалися появою так званої “маленької людини”; розділ “Что делать?” – прихід на арену історії (і літератури) різночинців і т. под. Автор не тільки цитує і створює символи на літературно-асоціативній основі. Він постійно полемізує зі стереотипно-спрощеним розумінням і ставленням до російської інтелігенції, з хрестоматійним її образом. Взяті зі шкільної хрестоматії знаки-цитати використані Бітовим з метою розвінчання стереотипів, а головне – для пародіювання паралелі російська інтелігенція XIX століття – радянська інтелігенція, яка в процесі свого формування пройшла шлях деградації (від винищення елітарної інтелігенції у 30-і рр. до формування прошарку “інтелігентів” типу Мітішасьєва у 60-і).

За авторським визначенням, “Пушкінський дім” – роман “о дезорієнтації” традиційного героя-інтелігента. Підсвідоме бажання Льови Одосвцева стати “новим інтеллігентом” свідчить про маргінальний тип його поведінки. На шляху до цього “нового” герой деградує, розпадається, роздроблюється – як у житті, так і в літературному творі. Акцентована дезорієнтованість, як і ефект членування “вбираючої” свідомості головного персонажа створюють ефект хисткості оповідної реальності, однією з ознак якої є розчленування героя у фабульному фіналі роману на “реальну” особу, яка продовжує жити й працювати в Пушкінському домі, й літературного героя, який гине. Проте навіть тут автор напівграйливо-напіврозгублено завважує: “...здесь очевидно проступает (на опыте моего героя), что живая жизнь куда менее реальна, чем жизнь литературного героя, куда менее закономерна, осмысленна и полна” [3, 324]. Тому роздроблення Льови Одосвцева та інших персонажів роману “Пушкінський дім” – як симптоматичних репрезентантів епохи, що життя літературного персонажа сприймає більш реальним і осмисленим, ніж життя власне людини, – закономірність. Це й спонукає автора дещо епатажно жонглювати несумісними за своїми семантичними полями виразами, коли він веде мову про своїх героїв: “КТО – ЛЕВА? КТО – ФАИНА? КТО – МИТИЩАТЬЕВ? Мы ... представляем себе затруднения Господа на Страшном Суде... Он ... пожимает плечами. Где они?”

Бросаєт в папку:

НЕОПОЗНАНИ НА СТРАШНОМ СУДЕ” [3, 218].

Актуальний для Бітова мотив зникнення реальної особи в системі висловлювань про неї – один із центральних мотивів у романі сучасного польського письменника П. Хюлле “Вайзер Давідек”. Головний герой роману, якщо виходити з горизонту сподівань читача, котрий бере до рук книгу, – персонаж, чийм іменем названий твір, тобто Вайзер Давідек. Проте з персонажем до кінця оповіді ми так і не зустрінемося, бо того в тексті немає як дійової особи, як “текстуальної позиції”. З Вайзером Давідеком знайомимось опосередковано, через спогади товариша його дитинства Геллера, який, у свою чергу, презентує зібрані ним суперечливі свідчення інших героїв.

Оповідь ведеться у трьох часових площинах, які стосуються певних подієвих відтинків у житті оповідача. Перший, найбільш ранній у часі, – літо 1957 року, період товаришування підлітка Геллера і його друзів зі своїм однолітком – тасмничим Вайзером Давідеком, єврейським хлопчиком, наділеним незвичайними, на думку оповідача, здібностями. Друга площина є хронотопом з чітко окресленими межами – день допиту Геллера і його товаришів у кабінеті директора школи, де хлопці навчалися. Допит був спричинений раптовим зникненням Вайзера після потужного вибуху, влаштованого ним на закинутій цегельні, де він знайшов склад босприпасів часів Другої світової війни. Третя часова площина – сучасність (час написання роману – 1987 рік), де вже дорослий Геллер збирає матеріали до книги про Вайзера і марно намагається щось з’ясувати про нього у своїх друзів, гублячись в лабіринтах власної пам’яті під тиском неоднозначності того, що відкрилося в ній. Оповідач уперто повторює, що книга про Вайзера не написана і що все, що в акті читання сприймає реципієнт, – це лише спроба “wyjaśnić fakty i

okoliczności” [8, 77]. Власне, й сам роман у цьому сенсі є не традиційним романом, а, так би мовити, лише його можливістю – нотатками, де плутано розповідається про важливу для оповідача і не розгадану ним таємницю, до якої він з маніакальною впертістю повертається протягом багатьох років.

Повоєнна провінційна Польща була доволі контрастним середовищем. Тут химерно уживалися, з одного боку, симулятивна соціалістична система з чужою, незрозумілою дітям ідеологічною надбудовою, карикатурним втіленням якої був “ідеологічно підкований” учитель природознавства М-ський, невинувато жорстокий у ставленні до учнів і комічний у своєму захопленні ботанікою; а з іншого боку – більш зрозумілим, але врешті так само далеким був дітям ксьондз Дудак зі своїми залякуючими проповідями про кінець світу.

Натомість у полі їхнього зору з'явилася нова особа – єврейський хлопчик Вайзер Давідек. Незалежність, безстрашність і впевненість у собі дивували й інтригували Геллера та його друзів у непоказному та дивакуватому Вайзері. Він був чужим у світі підлітків-поляків – настільки, що сприймався ними вороже. Проте збіг випадкових обставин привернув увагу до Вайзера, який, як виявилось, умів захопити, при тому ніколи не повторювався і завжди розкривався у новому, неочікуваному і не знайомому одноліткам образі. Вайзерові “дива” – випробування сміливості на злітній смузі, загіпнотизована поглядом пантера в міському зоопарку, прекрасне володіння футбольним м'ячем, вміння влучно стріляти зі справжньої зброї, фантастична левітація... Оповідач зізнається: *“uważaliśmy Weisera za cudotwórcę. ...nic nie zmieniłoby naszego przekonania, że Weiser, jeśliby tylko chciał, mógłby zrobić wszystko”* [8, 100-101].

П. Хюлле у романі описує процес міфізації дійсності. За словами російського мислителя О. Лосева, міфічна відчуженість від дійсності є відчуженістю від смислу та ідеї повсякденного і звичайного життя [7, 65]. Саме цей процес відбувається у свідомості хлопців-підлітків: фактично дійсність у міфі про Вайзера Давідека залишається аналогічною буденній, проте смисл та ідея, які вкладаються оповідачем у сенс того, що відбувається, набувають іншого – фантастичного, з погляду буденності, але реального, з точки зору суб'єкта-носія міфу, змісту.

Міф – цілісний і самозамкнений. Коли з погляду часової перспективи Геллер намагається відновити цю цілісність, звести до купи все, що пов'язане в його пам'яті з Вайзером Давідеком, він приречений на невдачу. Чим глибше він “розкопує” минуле, тим більше усвідомлює марність своїх зусиль: часова перспектива зруйнувала цілісність міфу, але не спрофанувала його – Вайзер Давідек і надалі залишається для оповідача загадкою. Міф невловимий, коли до нього наближаються з чужими, буденними мірками, – він розчиняється в повітрі, залишивши моторошну порожнечу.

Саме наявність розбіжних міфізованих/аміфізованих уявлень про факт раптового Вайзерового зникнення стає також причиною непорозуміння між підлітками та слідчими, що вели цю справу, і породжує конфлікт у другій часовій площині твору.

Абсурдність ситуації допиту полягає в тому, що допитувані самі *“nie wiedzieli wprawdzie, jak wygląda naga prawda”* [8, 8], але намагалися при цьому відповідати на поставлені питання “чесно”: *“...żaden z nas przecież nie kłamał,*

mówiliśmy jedynie to, co chcieli usłyszeć ...” [8, 8]. Оповідач неодноразово повторює, що слідчі не можуть дізнатися правду про Вайзера: *“Czuliśmy doskonale, że na pytania, które nam zadają, nie ma prawdziwych odpowiedzi, a nawet gdyby okazało się po jakimś czasie, że jednak są, to i tak to, co zdarzyło się tamtego sierpniowego popołudnia, pozostanie dla nich całkiem niewytłumaczalne i niezrozumiałe”* [8, 8-9]. З іншого боку, слідчі добивалися від підлітків не правди, а доповнення деталями єдиної версії, яка би в'язалася з їхнім власним уявленням про кримінальну подію. Тому їх цілком задовольнило, коли хлопці нарешті домовилися і сказали неправду: все стало на свої місця.

Але на допиті стає зрозумілим, що Геллерів міф про Вайзера далеко не тотожний міфові Петера чи Шимека: кожен щиро і чесно розповідає свою – відмінну від товаришевих – версію перебігу подій. І чим далі, тим більше особистісні міфи Геллера та його товаришів віддаляються один від одного. Особливо чітко це видно в третій часовій площині, де йдеться про доросле життя Геллера і друзів його дитинства. Елька, котра була найближча Вайзерові та в момент його зникнення знаходилася поруч, нічого не пам'ятає. Вона щира у своєму небажанні згадувати Давідека. Шимек, давно вийшовши з-під влади Вайзерових “чудес”, повіривши (мабуть, завдяки своїй дорослості? обізнаності? серйозності?) в їх буденність, звичайність, досить прагматично пояснює як мотиви вчинків товариша дитинства, так і таємницю його зникнення. Петер чи не єдиний, з ким Геллер може говорити вільно, але ці розмови віртуальні, бо відбуваються в уяві оповідача – друг його дитинства загинув у Гданську під час акцій громадянської непокори в 1970 році від випадкової кулі. Та й у цих віртуальних розмовах Петер уникає прямих відповідей.

Сам Геллер, намагаючись в'яснити правду про Вайзера, надто плутано висловлюється, не може бути впевнений ні в чому, навіть у тому, про що пам'ятає. Геллерова пам'ять про дитинство виявилася надто слабкою, бо межа між тим, що він пам'ятає (що хотів би пам'ятати) і що собі додумав (і тим самим увів у пам'ять про минуле) є досить хисткою. Але головне (що й спонукає оповідача шукати – хай і віртуально, на папері – товариша дитинства) – усвідомлення втрати особливого, небуденного дитячого способу відчуття й переживання дійсності, втрати причетності до міфу як переконаності в реальному існуванні у полі дії чогось надприродного (чи то “чудотворця” Вайзера, чи взагалі дива, а чи – Бога).

Метафора зникнення персонажа в романі П. Хюлле означає проблему деміфологізації свідомості оповідача, що веде до душевної неврівноваженості й розпорошеності його світобачення. Іншими словами, деміфологізація дійсності спричиняє дезорієнтацію, розгубленість людини. Тут виходимо на спільний механізм свідомісної метаморфози особи, відображений в аналізованих романах А. Бітова та П. Хюлле. По суті, тема, піднята російським та польським письменниками, передбачає дослідження (попри різні способи підходу до неї) проблеми, яку можна означити ланками ланцюга: “деміфологізація – дезорієнтація – деперсоналізація”.

Проте суб'єкт-об'єктні параметри у співвідношенні образів головного персонажа та оповідача у творах різні. Коли А. Бітов на прикладі Льви Одоєвцева досліджує суспільний аспект розтління радянської інтелігенції (і в

цьому він як автор-оповідач є, так би мовити, концептуальним, тобто він а ргіогі володіє правом відсторонено спостерігати за описуваним і, попри констатовану ігрову роль, мати певну позицію, знаходячись поза “колом очевидності”, яка зображена у творі), то П. Хюлле цікавиться насамперед індивідуальною міфологією людини, що в цьому “колі” знаходиться. Він розглядає проблему деперсоналізації в екзистенційному, особистісному руслі, тоді коли А. Бітова ця проблема цікавить насамперед як суспільне явище.

Тому в найзагальнішому вигляді можна сказати, що, на відміну від Хюлле, для автора-оповідача Бітова важливою є не стільки особистість як така, скільки концепція особистості, кут зору на неї (виходячи з текстової конкретики – дезорієнтованої, нецілісної, роздробленої, “неіснуючої”). Власне, сам автор пропонує такий погляд: він говорить про “сучасне неіснування героя”, він-таки “нав’язує” визначення головної теми твору (“роман о дезориентации”) і т. п. Натомість у Хюлле саме оповідач є абсолютно дезорієтованим у пошуках очевидності існування об’єкта своєї оповіді. Він (на відміну від бітовського автора-аналітика, котрий суспільне явище – дезорієнтацію інтелігенції – розкладає на підсистеми, вичленовуючи постать “неіснуючого героя”) намагається створити синтетичний, цілісний образ Вайзера Давідека там, де немає цілісності суб’єкта оповіді. Отже, коли метафора зникнення персонажа в романі П. Хюлле означує дезорієнтацію суб’єктивності оповідача, то в романі А. Бітова “Пушкінський дім” йдеться про зникнення героя насамперед як про результат саморозпаду через дезорієнтацію суспільства.

При найпобіжнішому зіставленні романів А. Бітова і П. Хюлле з Андруховичевою “Перверзією” очевидними видаються стилеві розбіжності між творами: стилістична традиційність оповідної манери П. Хюлле, як, урешті, й А. Бітова, незіставна з авангардно-спатажним стилем роману Ю. Андруховича. Інакше стоїть справа з сюжетами творів. Тут більш передбачуваним і традиційним є Ю. Андрухович. Загалом ним витримується схема пригодницького роману з елементами детективу (послідовне розгортання подій, інтригуючі колізії, таємниче зникнення героя у розв’язці, що породжує версії вбивства/самогубства тощо). У “Вайзері Давідеку” бачимо інше: власне, й сюжету ніякого нема, натомість є несистематизований потік висловлювань-спогадів про зниклого героя. У Бітова сюжет так само нецілісний, але з іншої причини: автор свідомо налаштований на багатоваріантність композиції, намагається логічно прорахувати можливі ходи подій та героєвих вчинків – версії та варіанти накладаються одні на інші. Однак можна сказати, що елементи детективу наявні і в романах П. Хюлле та А. Бітова (таємниче зникнення героя та, хай віртуальні, непередметні, але розшуки, що їх проводить оповідач, у Хюлле – й віртуальна-таки смерть Льови Одоєвцева як літературного героя після дуелі на музейних пістолетах у Бітова).

Отже, на стилістично-композиційному та наративному рівнях маємо в романах, з одного боку, П. Хюлле та А. Бітова, а з іншого – Ю. Андруховича більше відмінного, ніж спільного. Різними є й прийоми творення образів-персонажів. Проте принципова спільність так само очевидна – вона зумовлена універсальними закономірностями постмодерністської культури: герой виступає як знакова конструкція, як **версія героя**.

На відміну від Вайзера Давідека, з головним персонажем Андруховичевої “Перверзії” Станіслав Перфецьким читач зустрічається безпосередньо. Герой, як і бітовський персонаж, матеріально представлений у тексті (виходячи з текстової конкретики, читач може вказати антропоморфологічні ознаки, як-от будова тіла, вік, дати найзагальнішу матеріально-побутову характеристику і т. ін.). Проте неопосередкована, “пряма” його рецепція, по-перше, виходячи з самохарактеристики, не творить враження цілісного образу людини, по-друге, доповнюється (як у випадку з Вайзером Давідеком) різними характеристиками-рецепцією героя іншими персонажами твору.

Читачеві передусім стає відомо, що головний персонаж “Перверзії” Станіслав Перфецький, молодий український літератор і культуролог, безслідно зникає з номера венеційського готелю вранці 11 березня 1994 року. Саме констатацією цього факту починається твір. Автор-“упорядник”, оголошуючи про таємниче зникнення Стаха, представляє ряд упорядкованих документів (найрізноманітніших за авторством, жанрами, стилями, призначенням), які мають стосунок до перебування Стаха на семінарі у Венеції протягом останніх днів перед його зникненням.

Смерть чи містифікація? – автор-“упорядник” ставить перед читачами це питання, схилиючи їх до думки про останнє. І ряд запропонованих матеріалів має пролити світло на постать репрезентованої автором особи. Флер таємничості у всьому, що стосується як походження головного героя, так і його *“непоясненого зникнення”* [1, 20] – мотив, котрий використовує й П. Хюлле. Проте, на відміну від головного персонажа польського письменника, котрий одноразово виникає в житті героя-оповідача і один раз щезає назавжди, Андруховичів Перфецький має гіперболізовану здатність раптово зникати і невід-звідки знову з’являтися на горизонті. Це – питома характеристика героя-містифікатора і породження одвертої містифікації, котра є лише набором ролей і масок.

Нічого не можуть додати до розуміння невловимого героя Андруховича введені ним у текст численні наратори, від імені яких по чергово ведеться оповідь. Множинність персонажів-нараторів (подекуди анонімних) породжує множинність та нерівнозначність оцінок головного героя. Тут Андрухович виходить з протилежності висловленій Бітовим у “Пушкінському домі” думці, згідно з якою лише суб’єктивна оцінка реальності сприяє правдивості зображуваного. Різні бачення/прочитання постаті Стаха (як і Вайзера Давідека – його товаришами) не творять бодай подобу цілісності героя: в кожному окремому випадку, як і в сукупності, вони односторонні. Численні наратори виражають насамперед власну суб’єктивність. І коли в романі П. Хюлле такі “суб’єктивності” подані передусім в реалістичному (Шимек, Елька) ключі, то в Андруховича погляд на героя “збоку” носить гротесково-фарсовий характер (згадаймо, до прикладу, учасницю семінару Лайзу Шейлу Шалайзер, для якої Стах – лише сексуальний об’єкт, власне – функція, придатна до реалізації її особистих гормональних потреб).

Істина не вкладається у межі суб’єктивної реальності, не дорівнює “поглядіві збоку” – як у романі П. Хюлле, так і в “Перверзії” Андруховича. Тому й на початку оповіді, і при її завершенні Станіслав Перфецький залишається таємничим, загадковим, невідомим, а його ролі й функції –

незрозумілими. Герой полістилістичної оповіді, він різний у своїх висловлюваннях, невловимий у поведінці, думках, навіть представлений різними іменами (як і варіантами одного, найчастіше вживаного).

Констатація оповідачем (Геллером чи автором-видавцем Андруховича) факту зникнення людини, намагання (в різний спосіб) вияснити, хто і яка вона та визнання марності цих спроб – спільний сюжетний хід, який використовують польський і український письменники. Проте коли в романі Хюлле причиною безрезультатності пошуків є, як уже зазначалося, деміфологізація свідомості оповідача та його товаришів, то в романі Андруховича цією причиною є далеко не лише суб'єктивність оповідачів чи поліфункціональність ролей і масок самого Перфецького. Як перше, так і друге закодоване автором, що створив героя, котрий не лише містифікує, а й сам передусім є літературною містифікацією, сконструйованою автором текстуальною одиницею із закладеною в неї безліччю конотацій, складеною з уламків багатьох текстів, які то зібрані один в інший як “матрьошки”, то змікшовані як різнорідні уривки думок, дискурсів.

Маски і ролі Перфецького блискавично змінюються. Але постійною, надкатегоріальною залишається “рибна” іпостась героя. На символіку цієї іпостасі неодноразово вказували літературознавці. Звичайно вони наголошують насамперед на гороскопічній семантиці цього образу: як Ю. Андрухович, так і його герой Станіслав Перфецький є за знаком зодіаку Рибами. У такій трансформації вбачається одна із карнавальних масок героя – найближча до його суті. “...роман широко розгортає гороскопне пророцтво, накладаючи його цілком на карнавальну поведінку героя-риби”, – пише Н. Зборовська [69, 92]. Дійсно, риба – істота невловима і слизька. Такий і Перфецький, “великий майстер риб'ячих влизань зі всього, навіть із власної шкіри” [6, 288].

Проте досить відчутною, але глибше захованою в романі є інша, алегорична конотація тієї-таки маски. Риба – водяна істота з холодною кров'ю, що повільно тече в жилах. Повільна, холодна кров, в'ялість, відсутність сильних почуттів (а не миттєвої зміни настроїв, що притаманне Перфецькому) – ці ознаки чи не найяскравіше його характеризують. Саме недо-крив'я є причиною порожнечі істоти Стаха. Один із персонажів роману – “великий Леонардо ді Казалетра, доктор танатології” – таким чином висловлює цю думку в розмові з головним героєм: “Люди цілком задоволені тим, як вони живуть. <...>. Жива кров дедалі повільніше плине в цих безумовно сонних артеріях. <...>. Чуття. Ви знаєте, що це? Ви, теперішні?” [1, 65].

Інше прочитання “рибної” іпостасі образу Станіслава Перфецького має архетипний характер: зображення риби було найчастіше використовуваним криптографічним символом раннього християнства. З іншого боку, в історії філософії, як і в містичному руслі релігійної традиції, проводилися паралелі між сутністю християнства й орфеїзму. Погодимось з О. Гнатюк, котра вказує на зв'язок між цими трьома іпостасями героя [4, 26]. Трисдинний символ (Христос-Орфей-Стах) наскрізь пародійний: Христос – без проповіді і чеснот, Орфей – без благодійного впливу на оточення (Стах, по суті, є “розчленованим Орфеєм” – ще одна Андруховичева алюзія, що відсилає до одноіменної праці теоретика постмодернізму І. Хассана). Як бачимо, Андрухович застосовує

схожий до бітовського прийом: коли в “Пушкінському домі” автор зіставляє інтелігентів, зображених літературою XIX століття, з Льовою, порівняння виходить не на користь останнього, який є лише номінальною копією своїх попередників. Так проводяться паралелі і в Андруховича – лише для порівняння беруться не хрестоматійні, а надчасові постаті-символи. Саме собою таке зіставлення видається очевидно абсурдистським ходом. Проте, на нашу думку, недоречно обмежувати його функцію бажанням автора інтригувати чи епатувати читача. Символи Христа й Орфея в “Перверзії” – це і сфера недосяжного, але жаданого абсолюту, відповідно – в любові й творчості, і спроба показати безмежну прірву між цим абсолютом та сучасним героєм.

Автор каже, що Станіслав Перфецький – герой, який *“опинився в точці перетину якихось цілком різних та далеких, розташованих у цілком відмінних площинах, інтересів”* [1, 287], причому інтересів, які начисто виключали б його як самість і цілісність (порівняймо з бітовським героєм, про якого Ю. Карабчівський слушно висловився як про вибираючий “больовий центр, через який проходять силові лінії, що виходять від людей і подій” [5, 508]). Обидва герої заявлені як представники інтелігенції свого часу – лише з часовою різницею у 25 років. Але коли Одоєвцев починає усвідомлювати власну мізерність лише в процесі романної оповіді, то для Стаха це доконаний факт.

“Неіснування” Перфецького, як і “неіснування” бітовського героя, – результат дезорієнтації (доволі часте слово в Андруховичему лексиконі), спричиненої релятивістською “істиною”, яку герой формулює, ховаючись за маскою вигаданого ним учителя, так: *“Насправді ніякої дійсності не існує. Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими”* [1, 208].

Коли в романі “Пушкінський дім” “версії й варіанти” – виправданий конструктивний прийом, використаний Бітовим як єдино можливий спосіб літературного дослідження дійсності (цей роман – один із перших постмодерністських творів у російській, тоді ще радянській, літературі), то “версії” дійсності в Андруховичевій “Перверзії” – світоглядна позиція його головного героя, позиція, що дискредитується вже самою “несправжністю”, примарністю постаті Перфецького.

На відміну від Бітова й Хюлле, які велику увагу у своїх романах приділяли дослідженню співвідношень між особою і певним історичним відтинком, в якому вона перебуває, Андрухович у “Перверзії” (так само на відміну від двох попередніх своїх романів), попри наявність точних місця й дати його подій, не прив’язує свій художній світ до суспільно-історичної конкретики. Стахове неіснування – універсальне, не детерміноване історичним часом, як це було, до прикладу, з Льовою Одоєвцевим. В Андруховича причина – слабкість (отже, фальшивість, несправжність) почуттів героя. Навіть *“дикі безодні настрої”* [1, 27], які воліє щомиті переживати Стах, лише відповідь на зовнішні рефлексорні подразники, вони не можуть називатися перфектними, бо миттєве – не справжнє, адже буде зражене й забуте героєм наступної миті.

Таким є Стахове почуття до Ади Цитрини – *“напівсон, напівпотяг, напівлюбов”* [1, 72]. Врешті, несправжня героєва “напівлюбов” обирає своїм об’єктом так само несправжню жінку (Ада Цитрина, як і Перфецький, вміщує в

собі кілька ролей і масок). Такими ж примарними й хисткими, готовими в будь-яку мить розпастися й обернутися на свою протилежність, є ролі й маски інших персонажів “Перверзії”. Цей стан поширюється й переходить з образів-персонажів на інші образи твору. Навіть Венеція, місто-алегорія, що поступово помирає під водою, “занурюється у ніщо” [1, 84]. Вона надто втомилася від “цього претензійного накопичення предметів розкоші”, “цієї антикварної плісняви і абсолютного несмаку” [1, 172]. Перфецький сприймає Венецію як “страшну метафору людського безсилля культурою порятувати світ” [1, 227].

Загалом не випадково видається посилена увага Андруховича до місця, де відбуваються події роману. Моделювання літературного простору, з якого зникає Перфецький, займає в “Перверзії” доволі багато місця. Образ Андруховичевої Венеції означає кризу європейської культури, яка виявляється не здатною повернути сучасній людині втрачену нею цілісність.

Схожий літературний простір зображений і в романі “Пушкінський дім” А. Бітова. Це – метатериторія, сконструйована культурою і суб’єктивована героєм. Хрестоматійна законсервованість, музейність, схематичність описаних у класичній літературі ситуацій, як і перенесення їх героєм на реальне життя, так само у процесі оповіді дискредитують культуру в очах Одоевцева й каталізують процес його дезорієнтації.

Простір, зображений П. Хюлле у “Вайзері Давідеку”, навпаки, не є метакультуральним: приналежність роману до “літератури малих вітчизн” відкриває дещо інший вихід для трактування хронотопу в творі. Проте автор доповнює точну, представлену в деталізованому письмі, посилено конкретизовану картину повоєнної польської провінції проблемою деперсоналізації особи, універсалізує цю проблему, робить її базовою і масштабною – не лише на рівні національному, а й загальнолюдському.

Важливу структурну роль у системі оповіді в кожному з аналізованих творів відіграє мотив пам’яті. Найбільшу увагу приділяє йому польський письменник, звертаючись до проблеми недосконалості, неповноти й неточності пам’яті людини, особливо у спробах оповідача зафіксувати і пояснити себе-дитину й загалом дитинство.

У Бітова на перший план виходить слабкість іншого різновиду пам’яті – родової, що оприявнює відсутність зв’язку між різними поколіннями однієї сім’ї, який мав би підпорядковувати світ молодих представників роду духовній традиції.

У світі Андруховичевої “Перверзії” пам’ять – те, що не дає спокою героєві, але водночас робить його справжнім, незамаскованим, живим. Це – пам’ять про жінку, яка давно померла. У розмові зі Стахом Ада Цитрина запитала, як після смерті коханої дружини він “не вмер тоді”, “сміє лишитися і жити”, на що той відповів: “Хіба я це пережив?” [1, 266]. Смерть справжнього й непроминушого – любові – герой ототожнює зі своєю смертю, після якої залишається бути лише маскою, фантомом. Тому знову погодимося з О. Гнатюк: головною темою “Перверзії” “є тема вічна: любов і смерть, Egos і Thanatos” [4, 26]. Бо, врешті, “коли... досконале настане, тоді зупиниться те, що частинне... Залишаються віра, надія, любов, – оці три. А найбільша між ними – любов!” (1 Кор 13:12 – 13) – саме до цієї думки намагається привести читача Ю. Андрухович.

Метафора зникнення персонажа в романах російського, польського та українського письменників – це метафора нівеляції внутрішньої цілісності і цінності людини в очах оточення, що звичайно супроводжується полісемантичністю самоусвідомлення, дезорієнтованістю, знеціненням особи у власних очах. З'ява спільних мотивів у національних літературах, що розвиваються несинхронно в певні історичні періоди, свідчить про існування цієї проблеми в масштабах загальнолюдських. Коли росіянин А. Бітов у романі “Пушкінський дім” (1971) констатує факт деперсоналізації сучасної особи в атмосфері тоталітарної країни, поляк П. Хюлє в романі “Вайзер Давідек” (1987) шукає способи вирішення означеної проблеми, то українець Ю. Андрухович у своїй “Перверзії” (1996) пропонує можливий варіант її універсального розв'язання – на особистісному, індивідуальному рівні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Львів, 1999. – 290 с.; 2. Бітов А. Пушкинский дом: Роман // Новый мир. – 1987. – №№10 – 12. – С.3 –92; 55 – 91; 50 – 110; 3. Бітов А. Пушкинский дом: Роман. – М., 1990. – 416 с.; 4. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів // Андрухович Ю. Рекреації: Романи. – К., 1997. – С. 9 – 26; 5. Карабчиевский Ю. Точка боли: О романе А.Битова “Пушкинский дом” // Империя в четырёх измерениях. П. Пушкинский дом: Роман. – Харьков; М., 1996. – С. 491 – 509; 6. Ксемпа В.О. “По ту сторону лобной стенки”: Конспект непрозвнесённого диалога по поводу некоторых сочинений писателя А.Битова // Лит. обозрение. – 1989. – №3. – С. 24 – 27; 7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа //Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 21 – 186; 8. Huelle P. Weiser Dawidek. – Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria,1987. – 257 s.

Ларіонова М.Ч. (Ростов-на-Дону, Росія)

Русско-украинское культурное пространство: творчество А.П. Чехова*

У творчості А.П. Чехова відобразився спільний російсько-український культурний простір, сформований на півдні Росії, у російсько-українському прикордонні, де пройшло дитинство письменника. Особливі південноросійські обрядові уявлення, образність і сюжети втілені й у листах, і в оповіданнях, і у п'єсі «Вишневий сад». Знання цих фактів традиційної народної культури сприяє повнішому й глибшому розумінню чехівських творів.

Ключові слова: Чехов, російсько-український культурний простір, фольклор, Різдва, Вишня.

В творчестве А.П. Чехова нашло отражение единое русско-украинское культурное пространство, сформированное на юге России, в русско-украинском пограничье, где прошло детство писателя. Особые южнорусские обрядовые представления, образность

* Стаття виконана в рамках проекту «Традиционные пространственные модели в русской литературе» Подпрограммы фундаментальных исследований Президиума РАН «Фундаментальные проблемы пространственного развития Российской Федерации: междисциплинарный синтез».