

Людмила Бербець

ТЕКСТ-ПАСТИШ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

У мистецтві та літературі постмодернізму особливої популярності набула практика пастишу (з фр. *pastiche* — від італ. *pasticcio* — стилізована опера-попурі — “метод організації тексту як програмно еkleктичної конструкції... семантично, жанрово-стилістично та аксіологічно різномірних фрагментів, співвідношення між якими (з огляду на оціночні орієнтири) не можуть бути однозначно задані”¹). Пастиш походить ще від античного центону — вірша, повністю складеного з рядків, узятих з інших віршів², та пастічко в живописі доби Відродження. У XVI ст. попит на ренесансний живопис у Римі та Флоренції призвів до написання завуальованих імітацій великих майстрів Ренесансу. “Імітатори” комбінували елементи, узяті з кількох оригіналів — картин високого ренесансного стилю, і видавали свої полотна за автентичні твори³. У музиці пастічко виникло в кінці XVII ст. і передбачало поєднання частин творів одного чи кількох композиторів у новій роботі або існувало у вигляді композицій, задуманих та створених групою авторів⁴.

Уперше термін “пастиш” стосовно літератури використав французький учений Ж.-Ф.Мармонтель у праці “Основи літератури” (1787). Він схарактеризував пастиш як “удаване наслідування манери та стилю письменника”⁵, порівнюючи його з картиною, написаною в манері великого живописця і проданою як оригінал. Феномен постмодерністського пастишу вивчали І.Хассан, Ф.Джеймсон, Ч.Дженкс, неабияку увагу приділяв йому Ж.Женетт у своїх “Фігурах” (т. 1, 1998). Для пастишу характерне підкреслено некритичне використання чужих текстів та змішування різноманітних стилів і форм у межах нового тексту. На перший погляд, це поняття ідентичне інтертекстуальності, яка у вузькому значенні становить собою “вид побудови художнього тексту [...], який полягає в тому, що текст будується за цитат та ремінісценцій, базованих на інших текстах”⁶.

Романи Ю.Андруховича “Рекреації” (1992), “Московіада” (1993), “Перверзія” (1996), “Дванадцять обручів” (2003) складені з безлічі цитат, “позичених” у класиків та сучасних авторів, із біблійних алюзій та міфологічних символів. Перекладач “Перверзії” англійською Майкл Нейден зазначає: “Перверзія” “складається з пастишу різноманітних жанрів”⁷.

Продемонструємо на матеріалі романів Ю.Андруховича, у яких площинах (окрім інтертекстуальної) виявляє себе пастиш, що дозволить уточнити його ознаки та природу в літературі постмодернізму.

Потужна інтертекстуальна складова — передумова народження та існування текстів-пастишів Ю.Андруховича. Т.Прохасько, наприклад, зазначає: на творчість

¹ *Постмодернізм*: Енциклопедія. — Минск, 2001. — С. 558.

² *Літературна* енциклопедія термінів и понять / Под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — Стб. 1185.

³ Див.: *Hoesterey I. Pastiche: Cultural Memory In Art, Film, Literature.* — Indiana, 2001. — Р. 1.

⁴ Див.: *Музыкальный* энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. Келдыш. — М., 1990. — С. 413.

⁵ Див.: *Hoesterey I. Pastiche...* — Р. 7.

⁶ *Руднев В.* Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М., 1997. — С. 113.

⁷ *Naydan M.* Translating a Novel's Novelty: Yuri Andrukhovych's *Perverstion* in English // *The Yale Journal of Criticism* 16. — 2003. — №2. — Р. 457.

письменника мали вплив Т.Вульф, Е.Хемінгуей, Т.Манн, Г.Гессе, Дж.Джойс, Г.Г.Маркес⁸. У текстах романів чимало прямих цитат та алюзій на вірші українських класиків — В.Симоненка: “...але ж тобі вже не бути ось тут, завтра на цій землі”⁹; Т.Шевченка: “Шумлять платани у гуснучих сутінках, блимають свічки, дзвонять монастирі, співають ідучи дівчата” (120); “...сім'я обіда коло хати” (142); “У всякого своя доля, — зітхнув ти. — І свій шлях широкий, — додав він” (192); “Його слова то потопали, то виринали з бурхливого музичного моря” (208); “...якщо ви мені не дасте його живим або мертвим, або і мертвим, і живим, і ненародженим, то з понеділка вся група, всі до одного — нах Карабах” (231).

У текстах угадується багато слідів впливу культового для радянської інтелігенції булгаковського роману “Майстер і Маргарита”. Звідси — потойбічні сили в житті персонажів “Рекреації” (усюдисутній доктор Попель, який нагадує Воланда) та “Перверзії” (Леонардо ді Казаллегра; літаючий крайслер доктора Попеля (83) схожий на авто, яким Маргарита прилетіла на бал до Воланда, а бенкети нечистої сили в “Рекреаціях” і “Перверзії” натякають на бал Сатани в “Майстрі і Маргариті”. Спільні й окремі паралелі: так, Ада Цитрина та Маргарита виступають у ролі королев бенкетів, образами-парами є Маргарита — Майстер, Ада — Перфецький. Мапа Венеції відсилає не лише до Борхесових карт без території, а й до глобуса Воланда¹⁰.

Свого часу Ю.Шерех-Шевельов указував на перегук романів Андруховича з творами Е.-Т.-А.Гофмана, також знавця Венеційських чортів, Г.Гайне, який подорожував майже маршрутом Перфецького, та М.Гоголя, знавця “чортовиння” та “божевільного світообігу” (256-266). У Гоголя Ю.Андрухович міг би позичити не лише “містичний” елемент чи гру у карти на життя, а й навчитися творити імена персонажів та власні назви: пригадаймо класичних гоголівських Собакевича, Коробочку, Плюшкіна. В Андруховича антропонім “Перфецький” походить від лат. “perfectus” — бездоганний (пор. з англ. “perfect”, нім. “perfekt”, фр. “parfait”, італ. “perfetto”, ісп. “perfecto”); Різенбокк — із нім. “Цапище”¹¹; Даппертутто — з італ. (dappertutto) “Усюди”, отже, “Всюдисутній”; Дежавю — з фр. (déjà-vu) “вже бачене”; “ілюзія вже баченого”.

Назва фундації “Смерть Венеції”, яка організувала семінар “Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії”, відсилає нас до новели Т.Манна “Смерть у Венеції”. Паралелі “Перверзії” з цим твором очевидні: спільні мотиви подорожі письменника до Венеції і його смерть, “перверсивні” любовні пригоди/зв'язки (Густав Ашенбах — хлопчик Тадзьо; Перфецький — його мертва дружина, Різенбокк — венеційські хлопчачки, трикутник Перфецький — Ада — Різенбокк та ін.)

Апофеозом пастишотворення в романі “Перверзія” стає опера “Орфей у Венеції”. “Опера buffa у формі pasticcio на три дії та безліч картин” — так трактує її автор. У лібрето наголошено на змішаності природи твору, подано перелік тих текстів та музичних композицій, частини яких було поєднано у витворі Метью Кулікоффа (П., 160). “Один із найзнаменитіших оперових режисерів” сприймає саму Венецію як “захарашену культурою та її імітаціями острівну державу”. Компонуючи “оперу над операми, оперу опер, де сама стихія оперовості, її внутрішня дійсність, її субстанція пародіюється, переосмислюється...” (П., 168), Метью спирається на “старий італійський досвід XVII — XVIII сторіч “pasticcio”, коли нові опери створювалися на підставі деконструювання і перекомбінування елементів з опер уже існуючих” (П., 168).

Метью Кулікофф твердить: “...я даю тисячу паралельних дійств. Охопити все це людина безсила принаймні через фізіологію, може, й через інші причини” (П., 176). “Я переслухав більше п'ятисот опер. Щодня ходив начинений аріями та дуетами, вночі мені все це снилось, я комбінував і мікшував, але вже невідомо що — чи уламки прослуханих опер, чи уривки перебачених снів...” (П., 179).

⁸ Інший формат: Юрій Андрухович . – Ів.-Фр., 2003. – С. 57.

⁹ Андрухович Ю. Рекреації: Романи. – К., 1996. – С. 62. Далі подаємо сторінку в тексті.

¹⁰ Булгаков М. Мастер і Маргарита: Роман. Рассказы. – М., 2000. – С. 275.

¹¹ Андрухович Ю. Перверзія. – Л., 2004. – С. 30. Далі подаємо в тексті (П., стор.).

Переповідаючи, як режисер характеризує процес написання опери-пастичко, Андрухович фактично розкриває зміст пастишу: він виявляється не просто інтертекстом, сумішшю фрагментів із чужих мистецьких текстів, а постає нагромадженням дійств, картин, що відбуваються одночасно, взаємопереплітаються та перетікають. Сон і реальність утворюють систему координат, у якій вони вільні рівноправно співіснувати. Перехід від сну до реальності (часто віртуальної, галюцинаторної) та навпаки — це ознака, яка сигналізує про гетерогенність та ризоматичність¹² тексту. Застосування такого прийому притаманне і предтечі світового постмодернізму Х.-Л.Борхесу, і авторам, які встигли стати класиками постмодерністського напрямку, У.Еко, К.Рансмайру, Дж.Барнсу, В.Пелевіну та багатьом іншим.

Андрухович матеріалізує пастиш і творить ризому з реально паралельних світів, наприклад, тоді, коли Перфецький по линві з'їхав на сцену. Таким чином, персонаж потрапив у підкреслено автономну “реальність”, яка існувала паралельно до “реальності” глядацької зали, і почував себе справжнім Орфеєм. “Я опинився в саду. Лежав у високій траві, дзвінкій від цикад. Упізнавав декотрі травини на запах, інших не знав зовсім...” (П., 185) — переповідає він. Там же, на сцені, Перфецький бореться зі стихією: “Хвилі Великого Каналу зусбіч били в борти мого легкого човника. Погода й справді була не найвдалішою для гонитви: потужний вітрисько з гір, можливо, містраль, розбиваючись об мармурові стіни палаців, завихрювався в каналі, ніби в каньйоні. Брудні солоні бризки падали на мене звідусіль, і навіть окуляри мої стікали водою” (П., 196).

Несподівана для режисера поява Перфецького на сцені та його неперевершена гра стали запорукою успіху вистави. “Я отямився через добрих п'ять-вісім хвилин. Вистава тривала без жодного збою. Оркестр нарешті спіймав потрібний темп. Орфей виконував чергову з належних йому арій. Тільки це був інший Орфей, новий. Той, що злетів на сцену з-під самого склепіння. Він увійшов у дійсність моєї опери, як до себе додому. Легко впізнавав музичні фрази і невимушено входив у них... Він був перший, хто вніс душу у цю механічну виставу. Майже впевнений, що він є справжнім Орфеєм. Бо я надто довго мучився, щоб викликати його з небуття” (П., 183-184), — розповідає Метью Кулікофф із захопленням. Режисерові вдалось матеріалізувати свої задуми, викликати справжнього Орфея (в образі Перфецького) до життя. Завдяки цьому умовність та трансцендентність опери як мистецького явища переплелись із реальністю та текстом “Перверзії”. Урешті-решт, опера стала симулякром дійсності, тобто зникло розмежування умовного і реального. Навіть два трупи при виході глядачі сприймали як частину задуму режисера. Переповідаючи про цю подію, коментатор висуває власні версії: “Можливо, враження від сценічного дійства було настільки сильним, що будь-які вияви реальності просто ніким не сприймалися всерйоз. Можливе й інше: більшістю театралів тіла таки були зазримі, але розцінені як черговий гег щедрого на вигадки режисера” (П., 200).

“Опера buffa”, буфонада, “Орфей у Венеції” споріднена з феноменом Бу-Ба-Бу та його “Буфонадою”. Опера в “Перверзії” — відлуння “автомобіля-опери”¹³ “Крайслер Імперіал”, яку бубабісти інсценізували в 1992 р. Андрухович так розповідає про постановку цього дійства у Львівській опері: “...ніщо нічому не відповідало. Розпалена жагою публіка на дев'ять десятих складалась з таких, котрі жодного разу в операх не бували... Іншого гатунку профани перебували на сцені та в ямі: хор, балет, оркестр. Ці в свою чергу не знали творчости Бу-Ба-Бу і гидливо затикали вуха кінчиками пальців під час рокерських прогонів. Драматичні ж актори явили собою зразок ще одного різновиду йолопів: злетівшихся на світло “халявних бабок”, обіцяних за ніщо, вони були настільки запамороченими, що

¹² Поняття “ризоматичності” розглядається французькими вченими Ж.Дельозом та Ф.Гваттарі “як модель неявного і неексклюзивного зв'язку на протилежність трансцендентній, ієрархічній структурі дерева, яка розвивається через бінарну опозицію” (*Енциклопедія постмодернізму* / Ч.Е.Вінквіст, В.Е.Тейлор. — К., 2003. — С. 361).

¹³ Андрухович Ю. “Аве, “Крайслер”! Пояснення очевидного” // *Сучасність*. — 1994. — № 5. — С. 5-15.

плуталися навіть у найпростіших репліках, поза очі режисера називаючи текст (переважно мій текст!) франтуватим. У цій виставі їх можна було використати хіба що як меблі. Крім того, хтось із них періодично напивався і втрачав орієнтацію в темних залаштункових лабіринтах та звалищах декорацій... на сцені і в залі, у ложах та на балконах матеріалізувалися наші вірші та наші персонажі... навіть самі не здогадуючись про це”¹⁴.

Метью Кулікофф висловлюється про свою оперу подібно до Андруховича: “Я залишав тих виконавців, котрі спромоглися розуміти, чого я від них добиваюся. Хоча я й сам цього довгий час не знав [жартує]. Іноді я просто божеволів з розпачу... За три дні перед прем'єрою я почав робити її в театрі... Виконавців тримали купи лише обіцяні їм фантастичні суми... Голоси виконавців і справді були ледве чутні, не всі півноти вдавалось їм виспівати, та й оркестр не завжди встигав за зміною декорацій... оркестр був некерований” (П., 179-182). Фіналами обох опер були вибухи: “Макет “Крайслера” вибухнув на сцені”¹⁵, а в “Перверзії” режисер зізнається: “Я знепритомнів би, якби не вибух, великий вибух фіналу, від якого театр мусило б рознести на сотню тисяч маленьких театриків, цей вибух злився з фінальним акордом усіх тридцяти трьох оркестрів...” (П., 198).

Андрухович включає оперні партії й до літературного тексту, у його “Московіаді” “співають” Отто фон Ф. та слідчий КДБ “Сашко”, зійшовшись у підземній в'язниці. Їхні партії — яскравий приклад центону, який складається з віршованих рядків класиків: “Гамлета” В.Шекспіра, “Пам'ятника” О.Пушкіна, “Лісової пісні” Лесі Українки: — Ти залишив слова, слова, слова?/ — Я залишив слова, слова, слова!/ — Тебе всього не знищить нам цілком?/ — Всього мене цілком не знищить вам!/ — Ти в серці маєш те, що не вмирає?/ — Я в серці маю те, що не вмирає!” (209).

Сюжет опери “Орфей у Венеції” — це внутрішній текст, дзеркальний аналог усієї структури “Перверзії”. Витвір Метью Кулікоффа можна приймати за короткий виклад пригод Стаха Перфецького у Венеції. Поет Перфецький, удівець, залишався вірним своїй покійній дружині (своїй Еврідіці), поки не зустрів Аду Цитрину. Текст роману сповнений натяків на те, що Стах Перфецький — це Орфей: одне з його імен “Спас Орфейський”; Ада називає Стаха Орфеєм: “De shliondav tseji poshi, Orpheju?” (П., 136); він майстерно грає на різноманітних музичних інструментах — спінеті (П., 51), лютні (П., 116, 120), органі (П., 111), гобої (П., 278), нагадуючи неперевершеного у грі на кіфарі та співаха Орфея.

У післямові до роману “Дванадцять обрuchів” Ю.Андрухович розмірковує про образ Орфея у власній творчості: “З усього Пантеону саме Орфей не дає мені спокою своїми дещо гротесковими перевтіленнями”. Серед своїх Орфеїв Ю.Андрухович називає Самійла з Немирова, Юрка Немирича, Отто фон Ф., Стаса Перфецького¹⁶.

Завдяки своєму надзвичайному музичному обдаруванню міфічний Орфей зміг потрапити до Тартару й умовив Аїда віддати йому Еврідіку. Та коли Орфей виводив Еврідіку з царства мертвих, він не втримався й озирнувся, щоб побачити тінь дружини, і так знову вбив її. “Вдруге звідавши смерть, на Орфея, свого чоловіка, / Не нарікала вона: на любов хіба хтось нарікає?”¹⁷ — відгукнувся на це Овідій. В образі Орфея життя та смерть, любов та смерть, Eros і Thanatos поруч. Перфецький також має стосунок до смерті. Він закохується в Аду (“жінку з пекла” — пор. рос. “ад”), перебуває серед гостей семінару, організованого фундацією “Смерть у Венеції”, та гине у водах одного з венеційських каналів.

Перфецький — не просто герой, який називає себе Орфейським, Орфеєм, він прагне бути бездоганним. Стати таким бажав і Жан-Батист Гренуй, персонаж роману “Парфумер” П.Зюскінда. В образі Гренуя також закладено орфічний код. Він, як і будь-який митець, “колекціонував” риси творчості інших митців (аромати дівчат),

¹⁴ Там само. — С. 12.

¹⁵ Андрухович Ю. “Аве, “Крайслер”! Пояснення очевидного”. — С. 13.

¹⁶ Андрухович Ю. Дванадцять обрuchів. — К., 2005. — С. 268.

¹⁷ Публій Овідій Назон. Метаморфози. — К., 1985 — С. 174.

щоб потім вплести їх у власний твір (свій власний запах). Для цього йому необхідно було “вбити” цих митців (деконструювати їхні тексти) та використати їхні ідеї в “концентрованому” вигляді. Андрухович як автор, ототожнюючись із Перфецьким, також прагне запрограмувати неповторний “аромат” власних текстів, базуючись на текстах попередників. Метью Кулікофф у схожий спосіб екстрагує ідеї, елементи, фрагменти творчості інших майстрів, переплавляє їх в абсолютно новий твір — оперу “Орфей у Венеції”. Гренуя розриває на шматки захоплення ним натовп, Орфея — “шалені менади”¹⁸. Перфецький, спускаючись по линві на сцену, знав, що його переслідувачі можуть її перерізати, і тоді він “... розтрощив би з десяток тіл... розбризкав би всього себе по залі” (П., 185). Можливо, Даппертутто недарма назвав Перфецького “Парфумським” (П., 87).

Отто фон Ф. із “Московіади” — це український поет, який блукає московськими лабіринтами (так само, як Перфецький мандрує лабіринтами Венеції) та потрапляє до підземелля метро, що нічим не поступається “пеклові”. Він сам порівнює себе з Орфеєм: “Досить з мене на сьогодні. Мушу якимось на волю видертися. ...поети іноді справді мають потребу зійти під землю — з творчою метою, скажімо. Деякі шукають своїх коханих. Орфей, наприклад. Або Данте. Але тільки тимчасово... Я вже набувся тут. Пора мені за свої терцини сідати” (П., 229).

Назва роману “Перверзія” та його орфічна складова відсилають до поеми Овідія “Метаморфози”, з тексту якої випливає, що Орфей після остаточної втрати дружини став байдужим до жінок і почав цікавитись “хлопцями незрілими”. “Перверзія” — з італійської “perversione” — збочення; виродження, дегенерація; “perversità” — спотвореність, зіпсованість, розбещеність; “perverso” — злий, злісний; поганий, огидний (застар. “pervertito” — збоченець, розпусник). Одним із синонімів слова “metamorfosi” (італ. зміна, перетворення, метаморфоза) є “mutazione” (мутація) та “varietà” — “багатоманітність”, навіть “вар’єте, естрада”. Побудова такого синонімічного ряду дозволяє побачити, наскільки вдалий заголовок обрав Андрухович для свого твору. Усі коннотації слова “Перверзія” вказують на мінливість художнього тексту роману як на формальному, так і на концептуальному рівнях.

Суміш, перетворення, перевтілення, мутація та багатоманітність рішень споріднюють Андруховичеві тексти з “Енеїдою” І.Котляревського, за словами Т.Гундорової, “майже культовим для бубабістів твором”¹⁹. “Він приваблює авторів стихією барокової гри, стилізації, іронії, а також чи не вперше заявленим в українській літературі правом на авторську свободу [...] Зрештою, мандри Енея-богеми можна вважати архетипним образом для бубабістів, а “Енеїду” — твором, у символічному сенсі автобіографічним”²⁰, — зазначає дослідниця.

Однією з примар гуртожитку літераторів (“Московіада”) стає “Іван Новаковський, на прізвисько Новокаїн, інша версія Ваня Каїн, гнаний і упосліджений (себто у послід перемінений) літератор, видавець і культуролог, бомж..” (122). У Котляревського: “Ванька Каїн” (один із союзників Турна проти Енея)²¹, він же “Іван Осипов, відомий злодій, який жив у Москві у XVIII ст. Одночасно був сищиком розшукного приказу. Персонаж багатьох народних оповідань” (265).

На походження деяких антропонімів у текстах Андруховича звернула увагу й О.Гнатюк у вступній статті “Авантюрний роман і повалення ідолів” до романів “Рекреації” та “Московіада”. Ім’я режисера “свята Воскресаючого Духу” Павла Мацапури зринає в описі пекла “Енеїди”: “Якусь особу мацапуру / Там шкварили на шашлику...” (79). У коментарях до “Енеїди” читаємо: “у судових хроніках з XVIII ст. Павло Мацапура значиться як злочинець, що на своїй совісті мав усі гріхи, включаючи людоїдство” (14). За версією ж біографів Котляревського, цю строфу було додано ним у виданні 1808 р. і “поет мав на увазі М.Парпуру — першого видавця “Енеїди”, що випустив її у Петербурзі без відома і згоди автора” (260).

¹⁸ Там само. — С. 190.

¹⁹ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний посмодерн. — К., 2005. — С. 212.

²⁰ Там само. — С. 212 — 213.

²¹ Котляревський І. Енеїда: Поема. — К., 1988. — С. 112. Далі вказуємо сторінку в тексті.

Прототип Мартофляка з роману “Рекреації” — “мартопляс” у пеклі, що “...кричав, сміявся, / Розказовав і дивовався / Як добре знав жінок дурить” (84). У Андруховича Мартофляк (“флік-фляк” з франц. “flic-flac” — стрибок через спину з проміжною опорою на прямі руки, далі на обидві ноги, з обов'язковою фазою польоту в обох проміжках) удався в “мартопляса” своєю любов'ю до походеньок.

“Орфей” Перфецький, котрий шукає свою наречену, схожий на Енея Котляревського, який потрапляє до пекла, зустрічає там колишню коханку Дідону та бідкається, що вона померла: “Така смачная молодиця, / І глянь умерла залюбки... / Ходи тебе я помилюю, / Прижму до серця, поцілую...” (86). Еней подорожує морем у пошуках пригод, Перфецький — каналами Венеції, Отто фон Ф. — московською підземкою, Мартофляк — нічним Чортополем, Гриць Штундера блукає лісом. Архетипний образ героя “Енеїди” об'єднує авантюристів Андруховича.

Письменник часто використовує характерний для постмодерністських текстів жанр “переліку”, у його творах неодноразово зустрічаються варіації переліків з “Енеїди”. У “Енеїді” І.Котляревського такі переліки вибудовуються, як твердить Т.Гундорова, “не за вимогами референції чи етимології імені..., а згідно з правилами риторико-семантичного синонімічного додавання чи віднімання. Нагромадження низки імен задає певний спосіб актуалізації родового значення, називаючи предмет на основі суміжності ознак, ролей, відношень. Так створюється миготливий, словесно-ігровий образ світу, для розпізнавання якого необхідні хоча б поодинокі спалахи культурної (національно-локальної) пам'яті читача”²². У “Рекреаціях” аж півсторінки відведено для перерахування карнавальних персонажів: “То були ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорном” (68), серед них були і “Грудні Жаби”, і “Бубабісти”. На учасників свята “Воскресаючого Духу” чекали різноманітні види діяльності: “... можна купити гороскоп у кооператора або з'їсти шашлик, або постріляти з лука у величезного картонного Сталіна...” (71). У “Перверзії” зустрічаємо грайливі переліки людей, яких приваблювала українська земля (П., 224), венеційських вулиць (П., 72), біженців на квартирі в Мюнхені (П., 8-29) тощо. У розмові-галюцинації з Олельком Другим Отто фон Ф. шанобливо перелічує всі його титули (118).

Переліки нагадують асоціативні ланцюжки, які відбивають сприймання людиною карнавалізованої дійсності. Нерідко в невідомому місті у стані алкогольного сп'яніння специфіка сприйняття така: коли перед очима відбувається багато різних речей водночас, людина не в змозі одразу проаналізувати побачене, почуте, зроблене нею, а здатна лише все перерахувати. “Зрештою, “знання всього переліченого” — це традиційний коник... Андруховича-постмодерніста. Його “списки” імен втілювали саме перелік того, що становило б контекст сказаного”²³, — зазначає Т.Гундорова. Отже, переліки в текстах Андруховича виконують своєрідну функцію “економії мовних засобів” — наборів певних концептів, а не відображень реально існуючих речей.

С.Борис розглядає Андруховичеві переліки у площині “ігрових стратегій іронічного суб'єкта” та вважає їх “ексцесивними” мовними фігурами або “фігурами надміру”. “Це своєрідна тріщина, що розриває плавну, відшліфовану до автоматичної “природності” поверхню синтагматичного потоку, мовний сплеск, тавтологічне забалакування, розкошування означника на тлі явної “розрідженості” означуваного... поступово висловлювання наче відвертається від референта і починає опікуватися лише собою”²⁴, — говорить дослідник.

Доповідь Перфецького на семінарі у Венеції — це озвучування вже не нових у сучасній філософії та естетиці ідей про пізнання світу та неможливість його об'єктивного й адекватного осягнення. “Насправді ніякої дійсності не існує, —

²² Гундорова Т. Перевернений Рим, або “Енеїда” Котляревського як національний нарратив // *Сучасність*. — 2000. — № 4. — С. 120-134, 127-128.

²³ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека... — С. 92.

²⁴ Борис С. Іронія і самотворення ідентичності в романах Юрія Андруховича // *Ї. Незалежний культурологічний часопис*. — 2002. — № 26. — С. 141-154, 148.

заявляє Перфецький. — Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими...”. Історія та географія, які “виглядають зовні найбільш об’єктивними, наближеними до певної істини, насправді завжди сприймаються з якнайбільшими сумнівами” (П., 216). Реальний світ у “Рекреаціях” та “Московіади” так само важко відрізнити від карнавалу, сну чи видінь нетверезої людини. Письменник намагається максимально стерти межі між різними “реальностями”, тому не можна впевнено сказати, чи насправді Отто фон Ф. потрапляє до урядового тунелю метро та слухає доповіді “мерців-вождів” радянського народу, чи йому це наснилось. Можливо також, що його подорожі Москвою — лише алкогольні галюцинації. Реальність перестає існувати, бо раціонально її неможливо пізнати.

Власне кажучи, Венеція в “Перверзії” — це певний концепт, а не справжнє місто, лабіринт, створений із безлічі вражень, алюзій, натяків, асоціацій, уявлень та текстів, і нагадує місто “Смерті у Венеції” Т.Манна з його “перверсивно-мистецькими” вкрапленнями. Венеція є також уособленням Заходу й Карнавалу. До Заходу прагне “східноєвропейська” Україна, а карнавал уявляється Перфецькому джерелом народження та життя українського народу, де “стонадцять племен влаштувало собі довічний карнавал у наших генах”. Протеїчний і багатоіменний Перфецький визнає в собі як в українцеві “... тавра і невра, савдарата і тісамата, бастарна і вандала, андрофага і печеніга, можливо, ще когось, цигана, жиди, поляка і цілком не виключено, що довгана” (П., 220).

Венеція в “Перверзії” — продовження Чортополя “Рекреацій” та Москви “Московіади”. Венецією-переліком, гіпертекстом можна блукати безкінечно: “...ми побували, де змогли, всі попередні епохи були досяжні... можна було розмовляти про Веронезе, про його блазнів та собак, про безліч інших речей, як килими, маски, різницькі ножі..., про Каналетто і Канареджо, про Караваджо. Можна було просто вимовляти вголос ці імена, ці поняття, ці назви... Калле Аква Мінерале й Сансовіно й Санто Віно й Санта Граппа, й Санті Торетліні й Санта Паста і П’яцца ді Санта Піцца і баста” (П., 72). Останні слова — це назви вулиць-страв (Вулиця Мінеральної Води й Святого Вина й Святої Виноградної Горілки й Святих Пельменів й Святих Макаронів і Площа Святої Піци). Читачеві годі сподіватись на реалістичний опис Венеції, міста “галюцинацій” Перфецького, її вулиць та розташування будівель. Вибратись із лабіринту Стахові та Аді допомогла мапа-симулякр, яка виглядала правдоподібною за місто: “...на ній були не тільки всі канали, вулички, площі й набережні. Де-не-де траплялися також зображення внутрішніх подвір’їв, окремих будинків, лоджій, дерев, кущів, а понад те — конкретних перехожих чи таких, що пливли човнами...” (П., 72). Мапа постає чимось на зразок генератора уявлень про Венецію, вона “передає території..., саме вона породжує територію...”²⁵, територію міста, яку має уявити читач. Не мапа стає копією Венеції, а навпаки: “...мистецтво тепер усюди, оскільки у самому серці реальності тепер — штучність. Отже, мистецтво мертво, бо померла не лише його критична трансцендентність, але й сама реальність, повністю просякнута естетикою своєї власної структурності, злилася зі своїм образом...”²⁶ — констатує Ж.Бодрійя.

Розглядаючи літературну творчість 1990-х рр. та “Бу-Ба-Бу”, Т.Гундорова зазначає: “Вербальні ігри фіксували неадекватність наявної мови для виразу індивідуальних смислів і відчужань, а повтори слів, нецензурна лексика, цитати цитат відображали тотальну дзеркальність і тавтологічність мовлення в посттоталітарному суспільстві. Ритмічна мелодика фрази підмінює суть, а відкритість фрази, до якої довільно можуть додаватися будь-які асоціативні ланцюжки, створює враження виверненого навпаки гомогенізованого дискурсу радянської епохи... Література переставала бути логосом, котрий програмує онтологію національно-культурного та політичного буття”²⁷. “Рекреації”,

²⁵ Бодрійя Ж. Символический обмен и смерть. — М., 2000. — С. 6.

²⁶ Там само. — С. 154.

²⁷ Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека... — С. 72-73.

“Московіада”, “Перверзія” — це романи, які відображають перехід від монологічного до діалогічного дискурсу²⁸ в пострадянському мистецтві.

Романи-автокоментарі Ю. Андруховича — це мета-романи, тексти яких вторинні щодо текстів інших авторів. Суть метатексту полягає в тому, що “створений автором текст може стати вихідним текстом (прототекстом) для величезної кількості людей — критиків, учених, педагогів, перекладачів, інших авторів, журналістів та... звичайних читачів, усі вони можуть створити власні вторинні за природою тексти, тобто метатексти”²⁹. Метатексти “як сума різноманітних текстів” перебувають у певних зв'язках з “оригіналом”. Стосовно тексту вони поділяються на імітуючі (цитати, переклади), селектуючі (що виходять із конкретних елементів прототексту — пародія, пастиш), редукуючі (ущільнення прототексту — коментарі, резюме, анотація) та компліментарні (передмови, післямови). Можемо дійти висновку, що роман “Перверзія” — це приклад квазі-метатексту, “...в основі якого лежить фіктивний, неіснуючий прототекст. Сюди належать псевдоніми, різноманітні авторські містифікації (знайдені рукописи тощо), а також псевдопереклад як видання оригіналу у вигляді перекладу”³⁰. Увесь текст “Перверзії” — суцільний набір “прототекстів”, нібито знайдених приятелем видавця роману, “псевдоперекладів”, “псевдосвідчень” та “псевдонімів” Стаха Перфецького. Отже, романи “Рекреації”, “Московіада”, “Перверзія” — це метатекстуальні пастиші, скомпоновані з чужих й авторських текстів. “Від “Рекреацій” до останнього роману творчість Андруховича послідовно і неухильно еволюціонує в метапрозу, прозу про прозу, сягаючи в “Перверзії” орнаментальної нарцисичності тексту, захопленого дотепним коментуванням себе самого і само пародіюванням”,³¹ — констатує С. Борис.

Роман “Перверзія” — це “лавина текстів” (П., 10), які нібито зібрав в одній книжці “видавець” (Ю.А.). До твору ввійшли “копії (коли не оригінали) тих документів, які потрапили в розпорядження поліції після зникнення Перфецького..., це нотатки, аудіокасети з наговореними самим Перфецьким текстами, роздрук деяких комп'ютерних записів, що, вочевидь, були на Стахових дискетах... Це запрошення, програмки, репортажі, газетне інтерв'ю, дане Перфецьким у Венеції й надруковане ще перед його зникненням...” (П., 21); текст роману містить опис відеозапису, зробленого прихованою камерою; “документи”, схожі на “службові депеші..., складені частково італійською, частково німецькою, частково англійською мовами і писані, здається, різними особами, але найчастіше — якоюсь особою жіночої статі” (П., 22); та “шматки (знов-таки різними мовами), але не знати ким залишені. Це наче занотовано тим умовним “оповідачем”, чи то пак “спостерігачем”, чи, може, “наратором”, який знає все про всіх, який водночас є всюди і якого немає ніде, крім літератури. Хто є автором цих шматків?”. Ю. Андрухович натякає спостережливому читачеві, що серйозно сприймати текст роману не варто, адже він — зібрання, суміш різноманітних квазі-документів та свідчень. На літературне походження деяких частин твору (показовий у цьому випадку сьомий “фрагмент” роману) вказує “всезнання” невідомого наратора, який ніби спостерігає за персонажами збоку та бере на себе роль коментатора: “Чи можна твердити, що на 18 годину 6 березня Станіслав Перфецький остаточно упевнився у своєму почутті до Ади Цитрини.. Що найбільше сподобалось Перфецькому в Аді... Чи намагався Перфецький якийсь наблизитись до Ади, коли вони залишались вдвох... Що розповіла Ада Перфецькому про себе... Що не розповіла Ада Перфецькому про себе... Чи все було сказано Адою про її стосунки з чоловіками...” (П., 74-87). Зі статті Білінкевича (ім'я якого, очевидно, взяте автором із “Рекреацій”), уміщеної на початку твору, дізнаємось, що образ Стаха Перфецького і сам був певним “зразком пастишу”, мінливого й невловимого: “Він мав безліч облич і безліч імен” (П., 12).

²⁸ Див.: Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман / От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика / Сост. Г. К. Косиков. — М., 2000. — С. 425-457.

²⁹ Торон П. Тотальный перевод. — Тарту, 1995. — С. 111.

³⁰ Там само. — С. 112.

³¹ Борис С. Цит. ст. — С. 149.

Текст “Перверзії” — це ризоматична побудова, схожі властивості притаманні й іншим романам письменника. Упроваджене в постмодерністський словник поняття “ризомат” розглядається Дельозом та Гваттарі “як модель неявного і неексклюзивного зв'язку на протилежність трансцендентній, ієрархічній структурі дерева..., яка розвивається через бінарну опозицію”³².

За Ж.Дельозом та Ф.Гваттарі³³, існує декілька типів книжки. “Книга-корінь” (класична книга, що має стрижень з листками навколо нього); книга — “система-корінець”, в якій відбувається відторгнення основного кореня, але від цього “єдність” не стає меншою, навіть найбільш фрагментарний текст може вважатися “цілісним Твором” або “Великим Опусом”). Ризомат ж, на думку французьких учених, не схожа на корені та корінці, це — підземне стебло, цибулина, при цьому “ризомат має різноманітні форми, від власної зовнішньої розгалуженості в усі боки до конкретизацій у цибулини...”³⁴. Ризомат гетерогенна та неієрархічна, у ній — лише лінії, немає точок чи позицій (у вигляді об'єкта й суб'єкта). Якщо ризому розбити в будь-якому місці, вона відновиться по інших лініях; лінії ризому не імітують одна одну, натомість відбувається “захоплення коду”. Ризомат розвивається також за принципами картографії та декалькоманії, оскільки “карта — це певний перфоманс, тоді як калька завжди відсилає до “компетенції”. Але водночас у ризоматах присутні структури дерева та коренів, і, навпаки, — “гілка дерева чи сегмент можуть почати розпускатися у ризому”³⁵. Отже, книжка може бути ризоматичною, складатися із плато, сполучених між собою “мікротріщинами”; плато читаються в будь-якій послідовності та довільно сполучаються одне з одним, бо ризомат не має ні початку, ні кінця — лише середину³⁶.

Твори-пастиші Ю.Андруховича є окремими ризоматами, кожна з яких сполучається з рештою за допомогою величезної кількості ліній, утворюючи одну велику ризому. “Переписування” ним власних текстів стає передумовою їхньої ризоматичності, імена персонажів, географічні назви, міфічні мотиви, лексичні та синтаксичні особливості текстів будь-якого роману письменника перетворюються на “лінії відтоку”, які відсилають до інших романів, утворюючи щільно переплетену текстову множинність, лабіринт текстів. Усі чотири романи Ю.Андруховича — ризоматичні твори. І якщо перші його романи ще мають стосунок до ідеології та “центри”, що базуються на незадоволенні навколишньою дійсністю й намагання змінити стан речей, то останні становлять постмодерністські гетерогенні тексти та відходять від “деревоподібних” конструкцій. Проте навіть ризоматична “Перверзія” містить у собі елементи “дерева”, “кореня”, певного організуючого стрижня. Сюжет твору хронікальний, адже різноманітні фрагменти розташовані згідно з послідовністю перебігу подій: “Цікаво, наскільки іншою може бути ця послідовність?” (П., 22), — ставить риторичне запитання читачеві видавець. Припустимо, що читач почне читати твір із доповідей Мавропуле або Джона Пола Ощирка — порожніх текстів, які не несуть жодного змістового навантаження, і просуватиметься текстом у довільному напрямку — тоді навряд чи читання взагалі матиме сенс. Усе-таки у постмодерністському тексті-пастиші “Перверзія” наявні центруючі мотиви й теми: кохання, відносності історії, проблеми існування України та її громадян на межі між Сходом і Заходом, пригоди поета-богеми тощо.

Щільно переплетені в текстах Андруховича карнавальні дійства (свято Воскресаючого Духу в “Рекреаціях”), театральні вистави (опера “Орфей у Венеції” в “Перверзії”) та театралізовані видовища (“симпозіум покійників” у “Московіаді”) допомагають структурувати ризоматичний текст. Якщо в “Рекреаціях” та “Московіаді” карнавал — це спроба подолати тоталітарний, монологічний дискурс, то в “Перверзії” множинність текстів, масок і перетворень — це творення власне

³² *Енциклопедія постмодернізму* / Ч.Е.Вінквіст, В.Е.Тейлор. — К., 2003. — С. 361.

³³ Див.: Делез Ж., Гваттарі Ф. Тысяча плато / Капитализм и шизофрения // *Альманах “Восток”*. — 2005. — Вып. 11/12 (35/36), ноябрь-декабрь // http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm.

³⁴ Там само.

³⁵ *Енциклопедія постмодернізму*. — С. 361.

³⁶ Див.: Делез Ж., Гваттарі Ф. Цит. ст.

постмодерністського тексту, фрагментарного, гетерогенного, сконструйованого, багатозначного та мінливого.

“Перверзії”, “рекреації”, мутації, суміші й пастиші, присутні в текстах Андруховича, — це ознаки і приклади тексту-ризому письменника. Ризоматична побудова існує завдяки перетворенню світу на карнавал, котрий переходить межі ринку, руйнує традиційний хронотоп і стає безліччю “малих карнавалів”. Андрухович привласнює орфічний код (розпорошуючись у текстах і образах богемних письменників-персонажів) та закладає його у своїх героїв. Образи оповідачів, письменників, митців у його романах синхронізуються з його життям, поїздками, перфомансами і творчістю, утворюють текст-ризому, де зростаються біографія і творчість. Письменник сам визнає: “Від роману до роману я просто все більше відкриваюся і все більше говорю про себе самого”³⁷.

Венеція як лабіринт, мереживо каналів у “Перверзії” — також образ-ризоматична, що нагадує місто-порт Амстердам. Образ останнього Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі використали для ілюстрації концепту ризому: “Бути ризоморфним означає продукувати стебла [черешки, відростки] й волоски, які здаються коренями або, у кращому випадку, зв’язуються з ними, проникаючи до стовбура, змушуючи їх слугувати в новий дивний спосіб. Ми втомилися від дерева. Ми більше не повинні вірити деревам, їхнім кореням та корінцям, через це ми надто постраждали. Уся деревоподібна культура заснована на них, від біології до лінгвістики. Натомість ніщо, окрім підземних черешків і надземних коренів дикоростучих рослин та ризому, не є ані гарним, ані любим, ані політичним. Амстердам — місто, яке зовсім не вкорінене, місто-ризоматична зі своїми каналами-стеблами, де утилітарність пов’язана з найбільшим безумом, із його ставленням до комерційної машини війни”³⁸.

Ризоматичну конструкцію утворюють і тексти-відгалуження в романах Андруховича. Так, роман “Перверзія” та включений до нього текст опери-буфф “Орфей у Венеції” ризоматично поєднаний із поезією Бу-Ба-Бу “Крайслер Імперіал”. Взаємопов’язаними паростками ризоматичного Андруховичевого “тексту” можна вважати поезію “Крайслер Імперіал” (1992) і театральні вистави на основі романів “Московіада” (2006) та “Перверзія” (“Нелегал Перфецький”, 2006). “А щодо інсценівки моїх романів, то київська авторка Надія Симчич робить це значно краще за мене. Вона зробила “Московіаду” для Молодого театру... Вона має готові “Рекреації” і “Дванадцять Обручів”³⁹, — зізнається Андрухович.

Ризоморфність задається інтермедіальністю текстових утворень: “У культурі спостерігається часто переведення з одного виду мистецтва до іншого, переплітаються тексти різних мистецтв і до інтертекстуального простору входить й інтермедіальність, — твердить П. Тороп. — Інтермедіальність (Intermedialität) означає, що переведення чи поєднання елементів різних мистецтв у одному тексті відбувається між мономедіальністю (літератури, живопису, німого кіно тощо) та мультимедіальністю (театру, фільмів тощо)”⁴⁰. Таким чином, постмодерністські тексти — це гібриди, для яких характерні не лише фрагментарність та інтертекстуальність, а й контамінація літературних жанрів, з одного боку, та різних видів мистецтва та мультимедійних засобів, з другого⁴¹. Мультимедійність увіходить до текстів “Московіади” (оперний спів персонажів), “Рекреацій” (події в романі ретельно сплановані режисером “Свята Воскресаючого Духу” П.Мацапурую), “Перверзії” (подача диктофонного запису

³⁷ Андрухович Ю. “Вона робить минуле живим і незавершеним” // *Коментар*. — 2003. — №2. — С. 4.

³⁸ Делез Ж., Гваттарі Ф. Цит. ст.

³⁹ Гудзь Ю. (інтерв’ю з Ю. Андруховичем) // <http://www.otherside.com.ua/news/detail.php?id=4736>

⁴⁰ Тороп П. Цит. изд. - С. 125.

⁴¹ Приміром, гібридами/ризоматичними на основі поєднання літературного твору та рекламного ролика чи плакату (які за своїми характеристиками також різнопланові пастиші) є романи В.Пелевіна “Generation “П” та французького письменника Ф.Бегбеде “14,99 євро”. Останній ще й підкреслено децентрує власний текст завдяки виокремленню у змісті частин твору, де оповідь ведеться від I, II, III осіб однини та

та відеозаписів, опера “Орфей у Венеції”), “Дванадцяти обручів” (перегляд кліпу “Старий Антонич”; сценарії та зйомки рекламного ролика про “Бальзам Варцабича”). Ю.Андрухович нерідко включає елементи театру, кінематографу, опери у свої твори. Сценічні постановки його романів — це своєрідний перехід літературних текстів у мультимедійний вимір.

Отже, романи Ю.Андруховича — це центонні пастиші (за термінологією Х.Інгеборга⁴²), що складаються з великої кількості цитат та самоцитат. Жоден із фрагментів не є якісно чи кількісно значущішим за інші. Його тексти-пастиші мають різноманітні вияви, вони кодовані на різних рівнях: мови, мовлення та письма (специфічний антропонімікон, запозичення власних назв із творів інших письменників; гра з мовою, лексичні вкраплення англійською, німецькою, італійською), на жанровому рівні (тексти складаються з різноманітних жанрових утворень), на рівні графічного оформлення (подача матеріалу у вигляді колонок для змалювання одночасних подій, використання різних кеглів і розмірів шрифтів тощо).

Цікаве й те, що тексти-пастиші можуть мати не лише генетичні зв'язки зі своїми прототекстами (у випадку з романами Ю.Андруховича це твори М.Булгакова, М.Гоголя, Т.Манна, І.Котляревського, П.Зюскінда, Овідія та ін.), а дуже часто топологічно подібні на тексти, які аж ніяк не могли вплинути на їхнє створення. Наприклад, романи “Дванадцять обручів” і “Перверзія” нагадують роман Дж.Барнса “Папуга Флобера” та К.Рансмайра “Останній світ”. Усі ці твори є квазі-детективними намаганнями розгадати таємниці життя і творчості відомих реальних і вигаданих митців (Г.Флобера, С.Перфецького, Б.-І.Антонича, Овідія).

Ю.Андрухович “перепишує” свої романи, усі тексти його творів сповнені автоцитат та самопародії. У кожному з них — згадки про Орфея, Венецію, Чортопіль, лабіринти міст, бенкети нечистої сили, з роману в роман передається занепокоєння творчої особистості долею молодого української держави та її розвитком між Сходом та Заходом; у романах присутні жінки-розвідники, таємні розвідки, агенти КДБ, які стежать за головними героями творів (Галя, Сашко — “Московіада”, Ада — “Перверзія”, Білінкевич — “Рекреації”) та ін. У текстах усіх романів трапляються імена Мацапура, Білінкевич, доктор Попель, Олелько Другий (“Рекреації”, “Перверзія”) тощо.

Тексти всіх романів Ю.Андруховича мають подібну побудову, вони складаються із різноманітних фрагментів, авторство яких належить різним оповідачам, оповідь ведеться то від першої, то від другої, то від третьої особи. Автор одягає не одну маску, аби читач не впізнав його, він то розпадається на кілька голосів, повністю розпорозуючись у власних текстах, то об'єднує в собі ці голоси (чи себе в цих голосах). Переліки й мовні “екзерсиси”, що їх використовує Андрухович, утрачають будь-яку здатність репрезентувати будь-що, вміщувати будь-які поняття, стаючи зовнішніми атрибутами постмодерністського тексту. Слова — лише оболонка, нагромадження таких порожніх слів уже не можна вважати словесною грою, а швидше — декораціями.

Отже, розгляд текстів романів Юрія Андруховича показав, що постмодерністський літературний пастиш має не лише інтертекстуальний, а й метатекстуальний, інтермедіальний та ризомотворчий потенціали й відповідні видозміни.



множини. В.Пелевін активно сполучає літературний текст із кіно- та телефрагментами, описами процесу зйомок теленовин (“Омон Ра”, “Чапаев и Пустота”). У романі “Дикобраз” (“The Porcupine”) британець Дж.Барнс показує падіння комуністичного режиму в Болгарії. Він будує оповідь із фрагментів телетрансляції судового процесу над колишнім керівництвом країни та коментарями глядачів щодо відбитого об'єктивними телекамер. Уривки телевізійних передач і фільмів влітає до тексту свого роману “Платформа” М.Уельбек, а “реальність” кінострічок, які привозить до міста Томи Кіпарис, переплітаються із життям містечкових жителів (персонажів “Метаморфоз” Овідія) в романі К.Рансмайра “Останній світ”.

⁴² Див.: *Hoesterey, I. Pastiche... – P. 80.*