

“Я” ТА “ІНШИЙ”: ПРОСТІР ІНТИМНОСТІ В РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ “СЬОМГА”

Стаття становить собою спробу системного ідейно-художнього аналізу роману Софії Андрухович “Сьомга”. Авторка розкриває механізми текстуального втілення автобіографічних моментів, наголошуючи на психоаналітичному принципі ретроспекції — основі наративної структури твору. Основна увага зосереджена на дослідженні проблеми становлення ідентичності людини через опис приватного досвіду тіла. Шляхом детального аналізу аргументується думка про сексуальність як визначальну складову особистості.

Ключові слова: тілесність, приватність, фізіологізм, сексуальність, любовна історія.

Myroslava Krupka. The Self and the Other: The space of intimacy in Sofiya Andrukhovych's novel "The Salmon"

This article was written in an attempt to provide the systematical analysis of Sofiya Andrukhovych's novel "The Salmon". The author of the essay describes the mechanisms which allow for textual representation of the writer's autobiography, stressing the role of the psychoanalytical retrospection principle, which, in her opinion, presupposes the narrative structure of the text. The essay focuses upon the problem of the individual's identity which in this case seems to be gained by means of description of his body experience. The minute analysis of this problem allows to treat sexuality as a basic component of Sofiya Andrukhovych's characters.

Key words: bodiness, private sphere, physiologism, sexuality, love story.

Сучасне письменство — процес надзвичайно динамічний: адже те, що декілька років тому трактувалось як революційна подія, на сьогодні цілком уписується в основне естетичне річище літератури. Мова йде про розвиток саме жіночої літератури, значним поштовхом до формування якої став роман О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”. Критики неодноразово акцентували значення цього твору, зокрема І.Бондар-Терещенко зазначає: “Адже якби автори на кшталт “четвергових” І.Карпи, О.Пузиря (не кажучи вже про допіру “випробуваних ринком Н.Сняданко і С.Пиркало) з’явилися б у належному вигляді і в належний час, то ніякої Забужко з її “Польовими дослідженнями з українського сексу” просто б не помітили! Забужчина заслуга і перевага полягає тільки в тому, що вона була “першою хороброю”. Себто тією, кому дозволили видрукувати свій “скандальний” текст” [5, 204].

Існують усі підстави говорити про розгортання самостійного культурного нарративу, презентованого текстами С.Андрухович, І.Карпи, Т.Малярчук, Н.Сняданко, С.Пиркало, С.Поваляєвої та ін. Нова хвиля привносить у мистецький дискурс власне бачення традиційних тем і водночас виразно продовжує тенденцію моделювання жіночого письма, позначеного осмисленням унікальної жіночої суб’єктивності через проблеми психології, тілесності, автобіографізму.

Новий роман С.Андрухович “Сьомга” вже став приводом для плідних дискусій у періодиці, які найчастіше набувають форми читацьких відгуків та коротеньких рецензій¹. Проте наша розвідка — перша спроба системного ідейно-художнього аналізу.

Постать С.Андрухович виразно заангажована в культурний простір України через належність до родини сучасного класика Ю.Андруховича та формування власної сім’ї з відомим поетом А.Бондарем. Близькість до вищих літературних кіл стає приводом до тенденційних оцінок творчості, до звинувачень у несамостійності: “Уявляю собі картину: сидить авторка біля письмового столу, в руках тримає ручку, по один бік від неї сидить один поважний поет, який певним чином причетний до цієї авторки, а по другий — інший суперповажний письменник, який теж причетний до неї; і кожен зі свого боку пояснює, що таке

¹ Балдинюк В. М’ясо і дзеркало // Книжник review. С 2007. — № 13–14. — С. 29; Бондар-Терещенко І. Акваріумне рибальство // Книжник review. — 2007. — № 13–14. — С. 30–31; Бриних М. Сьомга не винна? // Книжник review. — 2007. — № 13–14. — С. 30–31; Євтушок О. Вологе фізичне наближення // Україна. — 2007. — № 10. — С. 73–74; Матіяш Б. Софія Андрухович. “Сьомга” // Критика. — 2007. — липень–серпень. — С. 36.

людське життя, що таке секс і як про це писати” [17, 51]. Сама ж авторка іронічно коментує такі закиди, зазначаючи: “Для мене найорганічніше у світі словосполучення – “Софія Андрухович”. Хоча я, звісно, протупила. Треба було відразу підписуватись псевдонімом “Юрій Андрухович” [2, 33]. Власне, публічність дозволяє відстежити реальний фактаж, покладений в основу літературних текстів. Хоча С.Андрухович і назвала книжку “максимально щирою розповіддю про вигадані події” [7, 11], проте звертання до особистого досвіду досить виразне. Письменниця не ототожнює літературну героїню з собою буквально, однак простежується багато дотичних моментів, зокрема вона носить ім’я авторки, також мандрує по різних країнах, містах, помешканнях, її дідусь – лісник, вона має молодшого брата (ці подробиці зіставляються з автобіографічними деталями роману Ю.Андруховича “Таємниця”). Прикметна й портретна характеристика – акцентування на новій хлопчачій зачісці тощо. Як зазначає Л.Таран, “момент істини полягає в тому, що вони (українські письменниці. – М.К.) нарешті зважилися оприлюднити свої нотатки чи явити в художньому творі факти, відомі публіці саме як моменти їхньої біографії, факти, що легко екстраполюються на конкретну особу авторки” [14, 17-18].

Автобіографічні аспекти чітко втілені образною та оповідною структурою твору. Проекція своєї індивідуальності на персонажів набуває відкритих форм, культивується особливий тип відвертого наратора. Так, героїня визнає: “Я можу вигадувати все, що завгодно, можу дотримуватись документальної точності, переповідаючи те, що мені відомо, описувати, що сама бачила – і завжди говоритиму лише про себе. Описуючи інших людей, їхню зовнішність і слова – я описуватиму тільки себе саму. В інших я не можу побачити нічого, крім свого відображення” [1, 66].

Автобіографізм твору ґрунтується на психоаналітичному принципі ретроспекції – основі наративної структури роману. Посилена увага до минулого зумовлюється потребою артикуляції глибинного досвіду й передбачає принцип повернення та переосмислення минулого. “Теперішній” художній час може звужуватися до “шпаринки”, крізь яку прозирає минуле героїні, осмислене з погляду теперішнього” [16, 79], – вважає С.Філоненко.

Одна із засновниць французької феміністичної школи, Елен Сіксу, так писала про специфіку автобіографізму: “Закон моїх писань наказує мені шукати те, чого я не можу винести, але що, однак, живе у мені. Це досвід, відомий усім людським душам: їм знайомий цей гіркий присмак злочину, непотребства, боягузтва, всього того примітивного, що охороняє нас. Писання ж діє як хірург, неблаганний і жорстокий, але діє за допомогою інструмента краси, що ріже по живому. Це анатомія серця, що досліджується шляхом пошуку образу минулого, але такого, котрий постає в теперішньому. Це пошук теперішнього минулого” [15, 16]. У цьому зв’язку не зайвою видається аналогія між творчими пошуками й хірургічним втручанням, яка пропонується і С.Андрухович: “Це також така собі хірургічна операція, розтин” [7, 11]. Вагомим у способі зображення стає домінування внутрішнього, психологічного сюжету: розмови виявляють лише зовнішній зріз подій, присутньо він розгорнений на рівні свідомості й підсвідомості героїв, психології, думок, спогадів, передчуттів, інстинктів.

Авторка аналізує проблему становлення ідентичності людини через опис приватного досвіду тіла. Б.Матіяш завважує налаштованість письменниці на переповідання саме особистісної історії: “Жодних узагальнень, [...] жодної спільної картини світу – натомість одне тіло, приватні болі, приватні страхи переслідування і патології, свій контекст дефлорації, своє дитинство, своя, врешті, соціокультурна причетність. Своє розуміння світу. Свій світ, що нікому не видимий, доки про нього не розкажеш” [12, 36].

Письменниця свідомо працює з темою тілесності, яка реалізується через такі мотиви: вуайєристського дискурсу, гіперсексуальної жінки, сексуально-патологічного досвіду перверсивного тілесного задоволення, семіотики чоловічого й жіночого тіла, дитячої сексуальності, садо-мазохістського комплексу, деструкції

жінки як тілесності, первісної стихійної енергії потягів, еротичної природи підсвідомого. Як зазначає Моріс Мерло-Понті: “Сексуальна історія якоїсь людини є ключем до її життя тому, що в сексуальність проектується її спосіб буття у світі, тобто ставлення до часу та інших людей” [13, 189].

Роман складається із шести частин, кожна з яких презентує окремі епізоди життя героїні, що їх можна трактувати як етапи її сексуального становлення. Усі історії об’єднують наскрізний еротичний мотив. Перша й остання частини становлять своєрідне обрамлення твору: вони — початок і фінал однієї сюжетної лінії. У такий спосіб твориться своєрідна рамка для оповіді-спогаду.

Рушійна сила сюжету — перша історія “Володар світла, повелитель води”, що розкручує всю подальшу наративну структуру тексту. В оповіді розглядається проблема приватності як неодмінної екзистенційної складової людини.

Авторка змальовує ситуацію людини, яка раптово усвідомлює, що позбавлена інтимності життя й перетворена на об’єкт спостереження. Отже, ідеться про зображення невротичних станів героїв, межових ситуацій крайнього напруження, викликаного почуттям страху, який стає визначальним чинником свідомості героїв і паралізує її. Письменниця докладно описує стан людини під контролем стороннього: “Я не можу почуватись безпечно” (3), “мене охопила паніка” (5), “найстрашніше для мене — це побачити його” (6), “у мене свистить у вухах і темніє в очах [...] накочує страх, від якого панцирем сковеє груди” (7), “мене наче струмом вдарило” (25), “у мене затремтіли ноги” (32), “мене ніби облили крижаною водою” (45), “я почувала дикий страх і злилась за це на себе” (49). Ю.Крістева вважає, що саме страх спонукає письменника до творчості, а процес писання уподібнюється до терапевтичної функції очищення, звільнення. Письменник рятується від страху завдяки символізації: пропущені кризь мову фобії гамуються [10, 282]. Особливого значення письмо як психотерапевтична дія набуває у випадку жінок-авторок, адже воно дає змогу озвучити найпотаємніше й позбутися комплексів.

Вторгаючись у сферу інтимності, спостерігач позбавляє героїню не лише власного життєвого простору, а й символічно посягає на її тілесність: “Рипіння його ніг у снігу викликало у моїй уяві думку про глистів. Подовгасті білі гострики, що копошаться в нутрощах, нахабно в’їдаючись у незахищений організм, не запитавши дозволу, скориставшись із його невідання” (33); “Злизував з нас своїм великим м’ясистим язиком, тугим і теплим, а ми дивувались, чому так часто прокидаємося вночі, з ніг до голови липкі та вологі” (39); “...хтось тримає мене в долонях, перекладає з правої на ліву, і знову назад, розминає загрубілими пальцями, розхиляє мене, стискає і погладжує” (41).

Сексуальність трактується у площині дискурсу влади. “Людині здається, що чужий погляд, який пробігає її тілом, посягає на нього чи, навпаки, що демонстрація людського тіла робить іншу людину незахищеною і може призвести до підкорення цієї іншої людини”, — стверджує М.Мерло-Понті [13, 199].

Ситуація загострюється неспіввіднесеністю з диявольською сутністю пересічної зовнішності героя: “Кремезний чолов’яга у дутій чорній куртці та в чорній шапці, насунутій на кошлаті брови. Пів обличчя ховалося в густих темних вусах. На вигляд це був типовий пролетар — незграбний, вайлуватий, з тупим і розгубленим поглядом” (25); його соціального становища: “Леонід Кухарук, назвав він себе. 1962 року народження. Одружений, двоє дітей [...] Працює сантехніком у ЖЕКу” (51); поведінки: “Він з’їхав по стіні вниз і присів, сховавши обличчя між колінами, прикривши голову долонями [...] не бийте, хлопці, не бийте, я не хотів, я не хотів, я більше не буду, хлопчики, я більше ніколи не буду” (51) і масштабністю функції, яку він на себе взяв: “Він відчував себе всемогутнім богом — бо тільки Бог може залишатись невидимим, знаючи все” (55).

Продовження цієї сюжетної лінії описано у фінальній частині “Я хочу пізнати твій внутрішній світ”. Авторка використовує специфічний принцип художнього зображення — діалогізує твір, наділяючи повноцінним голосом не лише головну героїню, а й інших персонажів. Для з’ясування причин психічної патології героя

застосовано прийом спогадів про бабусю: її спосіб життя став передумовою сексуально-патологічних відхилень внука. Численні фізіологічні описи вводять у сферу психофізіології героя, розкривають аспекти складної деформації людської свідомості. Письменниця вбачає проблеми в дитинстві, від травм якого не міг визволитися Леонід Кухарук, хоча й намагався активно розчинитися в соціумі, приймаючи всі традиційні ролі. Витіснені в підсвідомість, пристрасті все одно керуючі його життям: “Таємні нутроці не дають йому спокою. Розколупувати, відкривати, виймати їх — так соромно, тривожно і непристойно, і разом з тим від цього неможливо відірватися, він не має змоги зупинити себе і не бачить сенсу себе зупиняти” (335).

Незадоволене еротичне бажання опредмечується через метафору риби сьомги. Дослідниця Х.Стельмах зазначає: для жіночого письма характерне використання типово “жіночих” метафор, запозичених із сфери природного, тілесного, що традиційно відповідають жіночій природі — тіло, вода, дім як рекурентні мотиви, метафори та символи [14, 158]. (Авторка саме так назвала книгу, зобразивши на обкладинці малюнок риби, яка асоціюється із жіночим статевим органом). Уперше ця подібність озвучується на основі дотиково-запахових відчуттів: “У ній мало було рибного. Вона мала в собі більше людського. Ніби їси людське серце. Або, швидше, вагіну — присипану сухим базиліком і збризнуту лимонним соком” (31). Саме завдяки запаху відбувається впізнавання чоловіком своєї жертви: “Того вечора з мого вікна він випадково почув запах дивної риби. Це був запах жінки. І разом із тим — запах моря [...]. І чоловік [...] відчув раптом, як обірвалося серце. Ніби перед поверненням додому, після цілого життя марних блукань” (332). Багаторазово повторювані образи води, грибків, цвілі, лишайників, плісняви асоціюються у творі з чоловіком — “повелителем води”, але однозначно втілюють первісну жіночу стихію. Як стверджує К.Горні, в основі чоловічих збочень лежить бажання втекти від жіночого статевого органу або навіть заперечити його існування [6, 27].

Герой постає одержимий нав'язливими ідеями та фобіями через вербалізацію вуаєристського комплексу: підглядання за жінкою несе в собі моменти її поневолення. Л.Малві окреслює щільний взаємозв'язок між вуаєризмом та садизмом: “Насолода криється у констатації провини [...] і винесення вироку винуватцю: покарання чи прощення. Цей садистський момент добре включається у нарацію. Садизм, залежний від причинності й обумовленості подій, примушує певну особу до зміни, веде боротьбу між волею і силою, передбачає перемогу / поразку, і все це має місце у прямолінійному часі з початком і кінцем” [11, 137]. Якщо в першій оповіді еротичний інстинкт героя був сфокусований виключно на уявленнях, то в наступній його переповнює бажання помсти об'єкту, який намагається позбутися його контролю. Знищивши в такий спосіб сексуальну владу жінки, здійснивши деструкцію жінки як тілесності, герой утілює заповітне бажання — “пізнати внутрішній світ”. В.Балдинюк слушно розглядає фінал твору як приклад сконцентрованості авторки на проблемі становлення ідентичності людини, що відбувається через пізнання іншого-в-собі та іншого поза межами власного “я” [3, 29].

Для садиста деструкція стає провідним принципом на шляху до влади. У тексті змальовано еротичне дійство, освячене смертю. Символічну роль фалоса виконує викрутка: “Він зробив акуратний поздовжній розріз під моїми грудьми, рівно посередині — спершу розрізав сукню, а потім тіло. Його лезо було коротким, але гострим. Він заглиблювався в мене поступово, шар за шаром, обережно і делікатно” (347). Фінал виявляється закономірним і об'єктивним наслідком розгорненої психоаналітичної студії: герой не здатний оволодіти своєю партнеркою жодним іншим способом, окрім убивства. Натуралістично виписані садистські сцени розщеплення вбивцею тілесності жертви символізують пізнання внутрішнього світу об'єкту бажань.

В історії під назвою “Кров” артикулюється тема гіперсексуальної жінки “у стилі Бриджит Бардо” — тітки Галі. Героїню зображено як взірцевий вияв самої

сексуальності, швидше ідею, ніж особистість. Наративна структура тексту спрямована на розкриття психологічного конфлікту, закороєного на притлумлені сексуального бажання: “Це одна з найбільших загадок мого життя – навіщо в ній було стільки сексу? Вона сама не знала, що з ним робити, вона ніяк його не використовувала, вони заважали одне одному навзаєм, не вмiли давати одне з одним раду, копали одне одному ями – так ціле життя в них і просиділи” (67-68). Уся сюжетна колізія психоаналітично позначена боротьбою жінки із власним тілом: “Її тіло жило саме по собі, не питаючи в неї дозволу” (68).

Авторка застосовує техніку нанизування зорово-запахових образних рядів, детально описуючи досконале тіло героїні, наділене яскравими еротичними статевими ознаками: “Важкі повні груди, білі, гарячі, з напруженими зморщеними пипками, з відвертим запахом розпашілої шкіри” (68), “її маленькі вуха, її точений ідеальний ніс з ніздрями, за кожну з яких не шкода було б вирізати кілька невеликих народів” (70), “смаглява шкіра, каштанове волосся і карі очі – це була її гордість” (71). Проте соціум не потребував її всепереможної сексуальності. Вона не знаходила собі функціонального застосування ні в якій ролі: дружини, матері, господарки, професіонала, тому “жодного разу в житті вона не відчула спокою і радості” (68), а жила в постійній напрузі, змушена всiяько опиратися природі, придушуючи бажання та витісняючи інстинкти. Однак домінування тілесності було однозначним: “Керувати власним тембром голосу, запахом та внутрішнім блиском шкіри вона не могла; не могла уникати жадібних поглядів, чоловічого тертя об свої боки, голодних лап, що ковзали, щипали, гладили, плескали і хапали її за боки, литки, плечі, живіт” (72). Страх видати інстинктивні бажання породжує потребу досконало володіти собою та набуває форм садомазохістської поведінки: “Їй подобалось псувати й нищити – настрої, любов, стосунки, життя, себе [...]. Нищити життя було непотрібно, складно, солодко і боляче” (72). С.Андрухович наголошує, що над героїнею цілковито панує сексуальність, яка в силу етичних причин має бути витіснена. Спроби контролю обертаються фізіологічним стражданням: “Часом все тіло її затерпало, руки і ноги наливалися тяжким розплавленим металом, стискалося горло, а кров, ніби скажена, роздувала судини, від чого у стегнах все дрижало, ніби під час землетрусу” (72). Органічним жіночим простором стала лише спальня. Саме ця кімната, заповнена численними дзеркалами й витримана в багряних кольорах, уповні символізує внутрішню сексуальну зорієнтованість її власниці. Героїня любила золоті прикраси, екстравагантне вбрання, викличну біжутерію, усiяько прикрашала й леліяла своє тіло.

Функція дзеркал у романі С.Андрухович зближує її з прозою О.Кобилянської, в якій, на думку Т.Гундорової, широкою хвилею розлиті нарцисично-мазохістська образність і жіноча перверсивна сексуальність [8, 92]. Проте, на відміну від героїнь О.Кобилянської, Галя не потребує символічного дзеркала, яким є чоловік, оскільки в її випадку відбувається своєрідна інверсія чоловічого Нарциса.

Сексуальність фатальної жінки у творі не лише всiяько наголошується, а й пов’язується з різного роду садизмом та перверсіями. На тілесності закороєний жіночий спосіб оволодіння – зваба. Важко стримувана сексуальність обов’язково знаходила вихід, про що й ідеться в описаній курортній сексуально-любовній історії, де інстинкт перемагає етичний закон і, пануючи над жінкою, наділяє її каструвальною здатністю.

Описуючи стосунки Галі з Валентином Генадійовичем очима трирічної дівчинки, авторка веде мову з позиції дорослої людини у зневажливо-іронічному тоні, наголошуючи насамперед на тілесній невідповідності жінки та чоловіка. Контраст увиразнюється детальними фотографічними описами з анатомічною конкретикою. Наратор бачить “виснажену високу постать, кістки, обтягнуті тонкою біло-блакитною, вологою та прохолодною жаб’ячою шкірою, сині вени, що проступали з-під неї, ямку в грудній клітці, ребра, худі плечі, стегна, завтовшки такі ж, як і зап’ястя ...” (78) та подає бестіарні порівняння “старий облізлий пес” (86), “великий поранений коник-стрибунець” (95).

У цій ситуації переважає ідея про невдоволений сексуальний потяг жінки, який визначає її поведінку й впливає на вчинки, перетворивши на агресивну жіночість, що карає. С.Жижек зазначає: “Чоловічий страх перед жінкою [...] розкривається, таким чином, як страх жіночої суперечливості: жіноча істерія [...] ставала в суперечливій безлічі машкар (істерична жінка враз переходить од відчайдушних благань до жорстокого, вульгарного глузування тощо). А спричиняє цю тривогу неспроможність розрізнити, за тими машкарами, несуперечливого суб’єкта, що ними маніпулює” [9, 129]. Поведінка Галі (від зневаги до публічного залицяння й сексуальних стосунків) набирає форм відвертого садизму, коли чоловік не виправдовує покладених на нього сподівань. Завдяки агресивній спокусливій тілесності героїня заманює героя у воду (жіноча стихія) і в такий спосіб прирікає його на смерть. Отже, людська природа трактується як нездоланна й фатальна, а еротичні інстинкти однозначно асоціюються зі смертю.

Історія “Райський сад і прилеглі території” описує процес становлення особистості на етапі формування дитячої сексуальності. Творчі пошуки письменниці перебувають у площині біологічно-сексуального. Концентрація побутових і соціальних реалій, описи середовища, речей, усього, що оточує людину, доклано характеристики мешканців дурдому й вуличок, прилеглих до нього, створюють ефект нанизування фотографічних кадрів. Компонент дурдому виконує роль ситуативного тла й покликаний посилити настроєність розповіді.

Авторка змальовує камерний світ дитинства, реконструюючи факти кризь призму еротичної тональності тексту. Вирішальним моментом у самоідентифікації героїв стає перверсивна сексуальність, якою виявляється наскрізь проінятний дитячий світ і все оточення: репресована тілесність пацієнтів дурдому, де чоловіки й жінки виглядали однаково (“На них ніби повдягали ковпаки з товстого непробивного скла. Отак вони ходили садом у своїх піжамах, халатах і спортивних штанах, в гумових шльопанцях і покоцаних сандалях...” (101)); найкраща подруга Свєта Єсеніна — дівчинка-гермафродит (“Коли Свєта спілкувалась з дівчатами, вона робила це так, ніби вона — хлопець, який спілкується з дівчатами ...” (104)); підглядувана сцена згвалтування (“і від цих диких звуків, до яких я не знала, що домальовувати в уяві [...] по спині бігали мурашки, ноги тремтіли і в горлі пересохло ...” (115)); сексуально-садистська поведінка вчительки дитсадка, яка формує у вихованців мазохістський комплекс (“Наприклад, вона чомусь дуже любила мене цілувати. А це, повірте, було набагато гірше за її верески, погрози і шантаж [...] Я терпіла. Я багато подібних речей у житті терпіла. Я думала так: якщо я можу витримати, а комусь це дуже подобається, то чому б мені не справити людині приємне?” (126)); принизлива ситуація у спільному туалеті (“В історії з хтивим хлопчиком мене зачепило те, що він взяв у мене дещо без дозволу [...]. Після цього я вирішила [...] — треба хотіти давати. А самій брати” (133)); партнерська оголеність із сусідом по ліжках у дитсадківській спальні (“з дитячою сексуальністю у мене було все гаразд [...], ми, не змовляючись, знімали труси — що були готові кожної миті продемонструвати одне одному, трохи розкрившись” (132)); “казкова і незабутня пригода” з педофілом (“Мені здавалось, усіх дорослих треба терпіти. Навіть якщо вони тобі не подобаються [...]. Дядько не пропонував іти з ним, цукерок він теж мені не давав, але щось явно було не так” (147)); лесбійські ігри з подружками (“Ми оголювали її пухке біле тіло з ніжною шкірою, дмухали на нього і доторкалися пальцями. Гладили долонями і цілували” (151)). Самоаналіз став суттєвим аспектом ідейно-тематичної спрямованості твору, яка деформує етичний канон безтурботного цнотливого дитинства. Шляхом пригадування авторка за Фрейдом розповідає про перверсивну неусвідомлену дитячу сексуальність, що визначає моменти формування дорослої тілесності, детерміновані дитячими травмами.

Ще один варіант прочитання долі жінки звучить в історії “Морські розбійники та Діва Марія” у зв’язку зі співвідношенням гріху й покари. Авторка аналізує почуття страху, яке впливає з усвідомлення провини. У наратора виникає потреба артикуляції глибинного досвіду з метою переосмислення минулого і звільнення

від тягара гріха, пов'язаного з першим сексуальним досвідом. У центрі оповіді – життя школярки, показане через травматичний досвід становлення сексуальності, віднаходження себе через стосунки, музику, книжки, одяг, знайомства, любовні захоплення. Детально змальовується побут, подаються широкі картини життя міста крізь призму бачення обтяженої свободою школярки. Основою зображення стає ретельне самостереження: “Я ніби перетворилася на стороннього глядача, який, хоч і не мав жодного стосунку до того, що відбувалось, все розумів і відчував до останньої краплі” (212). Сюжетну основу розповіді складають сексуально-любовні стосунки, змальовані в іронічно-зневажливому ракурсі.

Художнє трактування проблем дефлорації виявляє кардинальну девальвацію традиційних цінностей, пропонується типowo емансиповане бачення незайманості не як досягнення, а як перешкоди. Сексуальне життя в підлітковому віці подається як закономірність, невід'ємна складова стосунків, зрештою, його відсутність формує комплекс неповноцінності: “аж мені здавалося, що йдеться про якусь річ, чужу мені та геть відсторонену, якийсь шматок м'яса чи кістки, бивень слона або стовбур доісторичного скам'янілого дерева – ось він, лежить тут, посеред кімнати, і я не маю до нього жодного стосунку” (213). Секс змальовується не як наслідок пристрасті – це фізіологічний акт, раціонально спровокований необхідністю позбутися цноти. Сексуальний партнер сприймається іронічно: “він вгризався в мене, втискався і тер, муляв і протискався, все це було якось так нудно і тяжко – абсолютно зайве і непотрібне” (220). А героїня відчуває розчарування від механічної процедури: “Мені було байдуже. Просто згаяла час. І порвала колготи” (224).

Детективна лінія з пограбуванням квартири окреслює неспівмірність мрії та дійсності. Викрадення родинної реліквії – старої ікони з Дівою Марією та Ісусом – стало психологічною травмою, пов'язаною з романтичним захопленням чоловіком, який використав ніжну прив'язаність недосвідченої дівчини зі злочинною метою. Дім нагадував осквернену святиню: “Щось схоже може відчувати устриця, коли її міцну мушлю розколупують спеціальним ножем” (242).

Психоаналітичний дискурс роману розгортається через спогад про зґвалтування, виписане відверто й натуралістично через символічні запахові асоціації: “Місиво з роздертого м'яса, политого соусом із добре настояних, перероджених виділень” (256). Пошук нових сексуальних пригод виявляється для героїні травматичним, а перший болючий досвід спілкування проважує не довіряти нікому.

“Диявол ховається в рисі” (алюзія до есею Ю.Андрюховича “Диявол ховається в сирі”) – іронічна гра з читачем, що завершує опис сексуальної історії Софії, яка, назвавши чергового чоловіка Вовою, “таким чином завершила формування трійці” (269). Герой сприймається через гастрономічну рецепцію: “ім'я його завжди залишало в мене на язичку присмак невиразного, мультяшного розчарування” (268). У тексті описується перебування Софії в Америці, де вона відчувається самотньою, не сприймаючи “солодкавого духу американського затишку” (270). Цілковито сучасно комунікативна криза розв'язується за допомогою Інтернету. Психічні деформації, пов'язані з цим, стають об'єктом художнього осмислення шляхом самоаналізу: “Чат затягнув мене і засмоктав, і я, хоч і відчувала хворобливість і гарячку такого способу життя, дедалі більше вивалювалася із реальності” (279). Героїня цілком адекватно вимальовує формування залежності від віртуального знайомого. На психофізіологічному рівні простежується зародження ідеального почуття любові: “Вовою я перейнялася з моменту, коли мені про нього розповіли” (279); “Кілька днів я чекала його приходу, згораючи від цікавості” (280); “Він виправдав мої сподівання. І навіть трохи більше” (280); “Безліч причин збіглося в одному моменті – і я перетворилася на справжню одержиму” (285); “Мене більше нічого не цікавило” (285); “Я постійно дрижала від збудження” (285); “Моє кохання до нього було збудоване із блювотних рефлексів, нудоти і сп'яніння” (289). Воднораз любов ототожнюється з чуттєвим еротизмом і виявляється як хвороба: “Хотілось торкатись, дихати і нюхати.

Звідси походив біль: настирливе ниття, бридке, нище...” (288); усепоглинаюче сексуальне бажання передається через метафору води як вивільнення еротичного потенціалу: “І я здригалась у конвульсіях, звиваючись і завиваючи, і з більшості моїх ущелин та отворів починала сочитись морська, добре відстояна, вода” (289).

В уяві героїні вимальовувався демонічний чоловік, наділений мужністю, інтелектом, харизмою. Проте тілесна недосконалість об'єкта бажань відразу ж його деміфологізує: “Зиркнувши на нього вперше, я відчула глибокий тяжкий смуток. Чорт забирай, чорт забирай, подумала я, намагаючись не помічати його широко розчахнутих від захоплення очей” (295). Ролан Барт окреслює такий стан як “вигнання з Уявлюваного”: “Мій сум належить до тієї розпорошеної царини меланхолії, де втрата коханого залишається абстрактною. Подвійна згуба: я не можу навіть зробити своє нещастя предметом психічної розробки, як, скажімо, тоді, коли страждав від закоханості. Тоді я хотів, мріяв, боровся: переді мною було безсумнівне благо, воно просто затримувалось, наштовхувалось на різні перешкоди. Тепер же – жодних поголів, усе тихо, і це ще гірше” [4, 100]. Після такого болісного відкриття статус партнерів помінявся: відбулась девальвація чоловіка як еротичного об'єкта, але героїня з мазохістською впертістю переживає цей роман до кінця, перебираючи на себе ведучу роль у сексуальній сфері (про інтелектуальну привабливість героя, яка стала причиною захоплення Софії, уже навіть не йдеться – влада тілесності стає визначальною). У відтворенні стосунків домінує семантика відрази: “Коли я думала про нього, мене аж пересмикувало від огиди” (303). Більше того, вони мають відтінок перверсії: слиняві поцілунки (“Він самозабутньо обсмоктує мої губи і облизує лице” (302)), травматичний петінг (“Гавриляк, ошалівши від такої кількості голого тіла, яке раптом стало йому доступним, мацав мене одночасно всюди...” (306)), секс із жалощів (“Я нерухомо лежала, закинувши голову, і чекала. Нехай собі, думала я доброзичливо, нехай уже собі, бідне телятко” (312)), обтяжливе спілкування (“ми поводитися з ним, як подружня пара з сорокарічним стажем” (310)), еротичний потяг до брата (“Молодший замукав, таким солодким хриплим голосом, що мене кинуло в жар” (325)), гомосексуальні стосунки між братами (“Вони відчували один до одного щось жіноче” (292)).

Роман Софії Андрухович “Сьомга” відбиває художньо-ідеологічні тенденції сучасної жіночої прози, зокрема в аспекті подолання стереотипу замовчуваності особистого досвіду. В основі оповіді лежить історія життя героїні, розбудована на матриці сексуального становлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович С. Сьомга. – К., 2007. – С. 66. Далі подаємо сторінку в тексті.
2. Антипович Т. Софія Андрухович: “Сьомга” витягає назовні людські комплекси // *Книжник review*. – 2007. – № 13–14.
3. Балдинюк В. М'ясо і дзеркало // *Книжник review*. – 2007. – № 13–14.
4. Барт Р. Фрагменти мови закоханого // *Ї*. – 2004. – № 33.
5. Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль, 2003. – С. 204.
6. Горні К. Страх перед жінкою: Спостереження щодо специфіки страху чоловіків і жінок перед протилежною статтю // *Ї*. – 2003. – № 27.
7. Горова Д. “Сьомга” під еротичним соусом // *Україна молода*. – 2007. – 7 квіт.
8. Гундорова Т. Жінка і дзеркало // *Ї*. – 2000. – № 17.
9. Жижек С. Метастази насолоди. – К., 2000.
10. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – К., 2003.
11. Малві А. Візуальна насолода і нарративний фільм // *Ї*. – 2000. – № 17.
12. Матіяш Б. Софія Андрухович. “Сьомга” // *Критика*. – 2007. – Липень–серпень.
13. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. – К., 2001.
14. Стельмах Х. Феномен жіночого письма: теорія та практика // *Studia methodologica*. – Вип.14. – Тернопіль, 2004.
15. Таран А. Жіноча роль. – К., 2007.
16. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ ст. – К., 2006.
17. Фінкельштейн Л. Андрухович. “Сьомга” // *Книжник review*. – 2007. – № 13–14.

м. Рівне

