

Остання зупинка – Віктор Мартинюк Венеція

Три прозові твори, про які йтиметься в цій статті, належать до різних національних літератур і написані в різний час – «Смерть у Венеції» (1911) німця Томаса Манна, «Моніза Кляв'є» (1967) поляка Славоміра Мрожека й «Перверзія» (1995) українця Юрія Андруховича. Проте їх об'єднує спільний мотив – подорож до Венеції, а названі відмінності, зрештою, укладаються у вагому часову послідовність (майже сто років) та не менш значущу послідовність просторову (пряма лінія, що перетинає Європу з заходу на схід).

Подорож до Венеції не є в цих творах звичайною мандрівкою – це подорож фатальна з погляду біографії протагоністів і суттєва з погляду їхнього досвіду, через що кінцевий пункт маршруту – легендарне місто на воді – набуває метафізичних обрисів. Тому головне наше питання до текстів можна сформулювати так: *куди* прямує герой, подорожуючи до Венеції? або – про яку *ментальну* подорож розповідає кожна з історій? Безперечно, відповідь на таке запитання буде лише відносною, обмеженою інтерпретаційною стратегією, але, попри те, сподіваємося, не нецікавою.

Спільність мотиву спонукає поставити ще одне питання – про генетичний зв'язок між творами. Такий зв'язок існує принаймні між «Смертю в Венеції» з одного боку та «Монізою Кляв'є» і «Перверзією» – з іншого. У романі Андруховича він простежується відкрито – хоча б на рівні алюзій¹; у випадку Мрожека – не

¹ Як приклад можна навести мотив «гомосексуальної любові», який у тексті Манна проблематизується і займає центральне місце, натомість у Андруховича

експлікується, але вгадується у глибших пластах². Втім, ми не акцентуємо на генезі і не розглядаємо пізніші твори як «відповідь» на попередні, а тим більше не намагаємось віднайти всі вузли інтертекстуальної взаємодії. Нам важливо зіставити тексти у досить вузькому спільному полі, яке окреслюється двома мотивами, що формують сюжетну вісь: подорожі та любові.

Опорною точкою викладу стали дві класифікації. Першу з них дав Хорхе Луїс Борхес. Згідно з нею, всього є чотири історії. Перша – про обложене місто, чії захисники знають про неминучість поразки. Друга – про повернення. Третя – про пошук. Четверта – про самогубство бога. Друга класифікація належить одному з письменників, про яких ідеться у цій статті – Юрію Андруховичу. У своїй «Таємниці» він згадує про борхесівську четвірку і натомість називає свою версію чотирьох історій – спеціально для Європи, версію, сказати б, топографічно-біологічну: «Перша – про вигнання або втечу, про вимушене переселення з однієї Європи до іншої <...> Друга – про шукання коренів, слідів, руїн і залишків, про нелегальне повернення вигнаних. <...> третя – про відрубання себе від коренів і стирання слідів, про ілюзію звільнення, про його неможливість. <...> четверта – про європейську подорож до Америки, про розширену Європу свідомості, тобто пам'яті і надії» [2, с. 421–422].

Далі ми спробуємо розташувати три історії про подорож до Венеції, на цих матрицях, точніше, в їхніх центральних комірках: *повернення/пошук, шукання коренів / відрубання себе від коренів*.

Повернення і пошук

У подорожі Густава фон Ашенбаха, героя Томаса Манна, відчувається своєрідне геокультурне викривлення. Адже його переїзд із Мюнхена до Венеції, розташованих, фактично, на одному меридіані, починається (і триває) як виправа на Схід.

виринає на маргінесі й пов'язується з образом доктора *урології Януса* Марії Різенбокка. (Про паралелі у метафоричній структурі образу Венеції в обох творах ідеться у публікації О. Черниш [6]).

² В кожному разі, не підлягає сумніву, що автор «Монізи Кляв'є» знав оповідання Манна.

Він уже бачив ті місця, куди прагнув поїхати <...> бачив краєвид під імлістим небом, тропічну болотяну місцевість, вологу, вкриту пишною рослинністю, дивовижну, якісь первісні хащі з островами, трясовинами й каламутними протоками; бачив, як із буйних заростей папороті, із землі, вкритої соковитими, набубнявленими рослинами з чудернацькими квітами, близькі й далекі, здіймаються волохаті стовбури пальм; бачив химерно покручені дерева, що в повітрі спускали своє коріння до землі, до застоюної, в зелених відблисках води, де серед плавучих квіток, білих-білісіньких, великих, схожих на келихи, непорушно стоять на мілинах, настовбурчившись, невідомі птахи з потворними дзьобами й дивляться кудись убік; бачив, як серед гудзуватих стовбурів бамбука світяться очі тигра, що чигає на здобич <...>³

Стиснутого в кулак дисципліни письменника з європейською душею непереборно вабить ця дика, підкреслено тілесна «Індія», ця «Азія», ця «не-Європа». Отже, йдеться про пристрасне, ба навіть хворобливе жадання *іншого*, пошук того екзотичного плоду, в якому фон Ашенбах відмовляв собі протягом усього свідомого життя. З допомогою великої дози раціоналізму, герой приглушує свій порив і, обравши більш поміркований маршрут, зрештою опиняється у Венеції. «Він ніколи не покидав Європи» – говорить про нього оповідач. Не покидає її фон Ашенбах і цього разу. Проте знаки чужого супроводжують його протягом усієї подорожі. Починається вона біля каплиці, виконаної у східному, візантійському стилі; мандрівник, що загадково з'являється біля цієї каплиці, гондольєр, який супроводить письменника у Венецію, виглядають чужинцями; навіть хлопчик Тадзьо – по-своєму чужинець, «слов'янський елемент». Та й сама Венеція – ніщо інше, як розчинена східна брама Європи.

Втім, як було сказано, головну подорож фон Ашенбах здійснює не тілесно, а духовно. Його внутрішнє життя, яке досягло своєї вершини, триває в системі чітких координат: праця, служіння, форма, досконалість, краса. Тому новий чуттєвий досвід, пережитий завдяки зустрічі з Тадзьом, він намагається вкласти у цю звичну систему. Фон Ашенбах розпаковує свій класичний європейський багаж, витягаючи Платона, Сократа і світ ідей. Проте, всупереч усім розумовим зусиллям, його захоплення не дає себе опанувати, адже воно, як зауважує П. Г. Барбера, аж ніяк не

³ Тут і далі цит. електронну версію перекладу [4].

платонічне, воно пристрасне⁴. Невдовзі пристрасть виходить із-під контролю, і герой віддається хаосу:

Хаотична картина враженого хворобою, спорожнілого міста, що по-стала перед його внутрішнім зором, запалила в ньому незбагненні сподівання, несумісні з людським глуздом і страхотливо солодкі. <...>
Чого варте було мистецтво і доброчесність порівняно з перевагами хаосу?

Саме тоді фон Ашенбах зазнає «тілесно-духовної пригоди», яка виразно перегукується з культурософським текстом сучасника Манна – Фрідріха Ніцше, а саме – з «Народженням трагедії з духу музики». Уся творчість (усе життя) фон Ашенбаха було ніби перейняте аполлонівським духом. Він невідступно слідує за колісницею Аполлона, забуваючи про темну сторону своєї природи. Аж ось під звуки барабанів героєві являється Діоніс («Чужий бог»), і він зазнає смаку священної оргії.

Отже, фон Ашенбах здійснює подорож у внутрішню чужину. Але чи можна цю чужину назвати «чужою», як і ту креольську кров, що передалася героєві у спадок по материній лінії? Відповідь не буде однозначною. Діонісієство – це Схід, захований у самих коренях європейської культури, там, куди ледве чи сягає історична пам'ять. Іронія «Смерті у Венеції» в тому, що героєві не вдається втекти від поклику Індії. Вирушаючи на південь, він знаходить смерть у розпал епідемії *індійської* холери.

«Як це можливо, що наче щось і трапилось, а однак не трапилось нічого?»⁵ – цим запитанням, яке ставлять собі мешканці «не надто великого» польського міста у «Монізі Кляв'є», коли хтось із городян покидає його назавжди, можна окреслити й подорож головного героя цього твору до Венеції. Це подорож без початку, без кінця і без напрямку. Те, як персонаж опиняється в місті, залишено поза сюжетом. Початкова точка оповіді – його інтенсивний рух («я сподівався, що, йдучи швидко, швидше кудись дійду»),

⁴ Саме тому, за словами Барбера, Манн використовує в тексті чимало прихованих цитат із трактату Плутарха «Eroticus», який має відмінну від текстів Платона ідеологію любові [7]).

⁵ Тут і далі цитовано за електронним виданням [5].

рух, одначе, вдаваний, який здійснюється не з метою, а задля видимості – про людське око. Кінцева точка твору збігається з початковою, ніби відкриваючи можливість для повторення історії чи навіть переходу на новий рівень, але персонаж самовільно таку можливість закриває. В цій подорожі пошук неможливо відділити від повернення, але це пошук і повернення зі знаком «мінус» – пошук, якого герой не здійснює, і повернення, якого він не бажає.

Венеція Мрожека, як і сама актриса Моніза Кляв'є, – втілення «закордону», концепту, який існував (існує?) у свідомості мешканців «соцтабору», будучи чимось значно більшим, ніж «країнами, розташованими за кордоном». Це водночас об'єкт жадання і страху, зовсім близький географічно, але майже недосяжний у сенсі онтологічному. Життя «закордоном», як і в тій Венеції, «здається нереальним, а через цю штучність – невідпорно справжнім». Отже, роман героя з Монізою Кляв'є – це також його роман із «закордоном». І роман цей відверто пародійний: «Так почалося велике кохання *до мене* (курсив наш. – В. М.) Монізи Кляв'є, званої на весь світ кіноакторки». Тут відбувається подвійна підміна суб'єктно-об'єктних відношень: Моніза Кляв'є існує у тексті винятково як об'єкт у стосунку до розповідача, але він, своєю чергою, не реалізується як діяльний суб'єкт, тобто виявляється пасивним об'єктом активного об'єкта.

Ментальну подорож героя-поляка можна окреслити як невіддалу втечу від себе. Ніякість життя у «не надто великому місті», в якому панує «не стільки бідність, скільки відсутність достатку», стає невіддільною від персонажа, перетворюється на його внутрішнього поляка, котрий заважає подолати інерцію та «переступити межу можливого». Образ «ніякої» батьківщини («з вербою і сосенкою, частково низинні, певною мірою горбисті, нецивілізовані й, попри все, хоч не цілком, культурні») у творі дає уявлення про те, від чого тікає протагоніст, однак «інше» життя з його фантазій лише віддзеркалює ту-таки батьківщину: тут роль героя так само пасивна, а ностальгія – очікуваний і бажаний стан. Ця втеча в нікуди перегукується з тим, що Мрожек напише у спогаді «Плонськ» через два десятиліття: «Знав, від чого відходжу, але не мав уявлення, до чого. Зрештою, не знаю цього й досі, хоч минуло два десятки років» [8, с. 36].

У вступі ми зауважили, що подорож в аналізованих творах закінчується фатально. Проте у «Монізі Кляв'є» герої не помирає у фіналі. Смерті як атрибуту трагічного немає місця в художньому світі Мрожека – тут трагедія неможлива. Усе натомість закінчується фрустрацією, котру щонайпрямовістіше втілює кімната без вікон «у брудному готелі біля залізничного вокзалу», в якій герої добровільно ув'язнює себе.

При всьому надмірі конкретики (а також через її *надмір*) Венеція «Перверзії» – простір умовний і уявний.

В одному інтерв'ю письменник сказав: «Я провів у Венеції 16 годин і був цілковито захоплений. Мені видалися дуже рідними всі ці культурні руїни, набагато занедбаніші, ніж у Баварії, але й більш мальовничі. Я побачив Україну на межі цієї чарівної старої Європи» [9]. Тим часом у його «Таємниці» висловлено ідею Міста як такого: «<...> якщо в цьому світі існує щось таке, як Місто, мені воно випало саме тодішнім Львовом» [2, с. 79]. Ідеться не так про реальний Львів, який під владою «Системи» міг дати не набагато більше від «дотику до старих європейських каменів», а про «паралельний, таємний», сказати б – приватний Львів та його справжніх, вигаданих і напіввигаданих персонажів. Отже, старі європейські камені – це ті атоми, з яких складається Місто, наприклад Львів або Венеція. Натомість цементом, який скріплює і оживляє цю атомарну структуру, є карнавал. Герой роману – український письменник⁶, який виринає на поверхню рідної літератури у час, коли Україна «ввійшла до фестивальної смуги» своєї «найновішої історії» [2, с. 319]. Тож не дивно, що його притягує саме Венеція, котра водночас символізує тривання карнавалу і його скінченність. Венеція – передовсім Місто (саме з великої букви).

Передісторія подорожі Перфецького зумисне губиться в тумані. На тому рівні роману, який умовно можна назвати «правдоподібним», ледь-ледь проглядається темна справа, пов'язана з боргами, бандитськими сутичками та вбивствами, у яку начебто втягнутий Перфецький: запис про позичені і не віддані гроші

⁶ Черговий герой із числа Андруховичевих поетів-мандрівників.

у нотатнику, гвинтівка, якої таки не виявилось серед речей зниклого письменника, з'їзд мафіозі під прикриттям конференції з питань боротьби проти мафії та ще не цілком ясна згадка в інтерв'ю:

– **Спостерігаючи за Вами з самого ранку, я зауважила, що, на відміну від попередніх днів, Ви мали з собою якийсь чорний шкіряний футляр, з яким ніяк не розлучалися. Що в ньому?**

– Вогнепальна зброя. Снайперська гвинтівка. Адже насправді я лише про людське око є учасником семінару. Насправді моїм завданням було прикінчити одну поважну птицю.

– **І вам це вдалося?**

– Сподіваюся, що ні. Я не стріляв. І взагалі це був жарт.

– **Овва! Жарт? Як Ви мене розчарували! А втім, я так і думала.** [1, с. 249–250]⁷

Цей детективний мотив, починаючи від мимохідь висловленого припущення на першій же сторінці «Передслова видавця» («самовбивство, вимушене ззовні» [6]), проходить пунктиром через увесь роман, додаючи гостроти сюжету. Втім, фактично Перфецького приводить до Венеції Ада Цитрина. Персонаж, симетричний до Тадзя зі «Смерті у Венеції». Любов Перфецького до Ади виглядає більш «традиційно», але вона також має радше не психологічну, а містичну природу. Ключ до неї знову знаходимо в грецькій античності – у міфі про Орфея.

Образ Перфецького-Орфея вирізьблюється впродовж цілого роману. Він «володів майже всіма музичними інструментами, але найдосконаліше грав на наших душах – на цих геть невидимих неозброєним оком струнах» (9), – написано у статті «Чао, Перфецький..?!» такого собі Біленкевича⁸; одне з імен героя, зафіксованих у його власному записнику – Спас Орфейський; нарешті, Перфецький *стає* «Орфеєм», але *начебто* – в лапках, у внутрішній, вкладеній дійсності опери, яку, щоправда, не просто відрізнити від дійсності зовнішньої. Кульмінація лінії – розповідь Перфецького про його померлу дружину («<...> я гадаю, тут не обійшлося без змії» (291) – кидає він між іншим). Знову ж таки – всупереч та завдяки численним деталям жорсткого радянського

⁷ Далі цитуємо це видання, зазначаючи номер сторінки в круглих дужках.

⁸ Цей маргінальний персонаж – одна зі сполучних ланок, якою текст «Перверзії» поєднується з написаним раніше романом «Рекреації».

побуту та львівської міщанської трясовини, ця історія про заборонене кохання видається універсальною і водночас дуже інтимною⁹. Отже, подорож до Венеції відкривається в новому ракурсі. Енергія ірреального та демонічного, яка накопичується протягом роману, вистрілює під час бенкету в домі Фарфарелльо. Саме тоді Перфецький втрачає Аду і, шукаючи її (тобто кохану, тобто дружину), немовби спускається в пекло. Нагадаємо, що в одному своєму вірші Перфецький обіграв ім'я Ада і слово «ад» (91). Бенкет перетворюється на оргію – можливо, діонісійську, адже, за Овідієм, Орфея вбили саме вакханки. Звичайно, повернути кохану Перфецькому не вдається. В останній сцені вона залишається в ліжку з Паном-Різенбокком. «У неї було інше лице <...> Тінь на всьому, в кожній заглибині, жовтизна. Тінь і сон, сон і тінь, світанкова яма, провалля» (310).

Подорож до Венеції у «Перверзії» – це заглиблення у своє вигадане Місто, в його підземелля, повернення до минулого і реанімація власного міфу, але водночас це пошук свободи («жодного кроку на Схід!» (12)), звільнення від цього минулого через втечу, через зміну ландшафтів і облич, те, що в «Таємниці» названо «формою опору» супроти проминання [2, с. 340]. Героєві явно затісно в кордонах одного географічного міста, однієї країни, а найголовніше – в одному житті. Його єдиний шанс – померти, щоб воскреснути в іншій історії.

Шукання коренів і відрубання себе від коренів

Історія Густава фон Ашенбаха розповідає радше про шукання коренів. Однак, за іронією, це шукання відбувається підсвідомо, тобто всупереч свідомому наміру. «Самодисципліна», «самовладання», «самовіддане служіння», «самовирошування таланту» – у цих маркерах, якими окреслено життєвий проект героя, проглядається своєрідна підміна понять. Адже це «само-», тобто це «я» походить зі сфери «над-я». Письменницьке служіння героя – це служіння моралі. «Могутнє слово, яким Ашенбах <...> ганьбив ганебне, провіщало відхід від будь-якої моральної двозначності, від будь-якої симпатії до морального падіння».

⁹ Інтимність, міцно спаяна з автобіографізмом, належить до найяскравіших і найхарактерніших рис письма Андруховича

Мірилом художньої досконалості для нього стає «зразковість», «хрестоматійність», зрештою, «слава» та «влада над людьми». Ну і, звичайно, вірність родинній традиції відданої служби. Фон Ашенбах порівнює свій подвиг зі скромним подвигом предків – «офіцерів, суддів і чиновників». Отже, він – письменник-слуга, чи навіть службовець. Проте вся ця офіційна ідентичність, вибудована на «кволих плечах», розлітається вщент під натиском пристрасті, яка накочується із темряви підсвідомого. Краса, чийм майстром, тобто паном, він досі себе вважав, зіграла з письменником лихий жарт, відкривши чуттєву прірву поза межами моралі. У поразці Густава фон Ашенбаха, який втілює європейську культуру, прочитується метафора Європи, котра, перейнята укоріненням цивілізації, наражається на небезпеку отруєння соками, що струмують із глибоко захованої первісної кореневої системи.

Історія Томаса Манна – це також історія про відрубання себе від тілесного коріння, тобто про звільнення від тіла. Описи тіла в оповіданні позначені хворобливістю, потворністю, тлінністю і *аморальністю*:

<...> його губи, чи тому, що він зробив гримасу, засліплений призахідним сонцем, чи тому, що його обличчя взагалі було скривлене, здавалися надто короткими; вони були відтягнуті вгору і вниз настільки, що зовсім відкривали ясна, з яких стирчали довгі білі зуби.

<...> юнак був підроблений. Він був старий, напевне старий. Про це свідчили зморшки навколо рота й очей і худа, жилага шия. Матово-рожевий колір щік був гримом, каштанове волосся під пов'язаним барвистою стрічкою брилем – перукою, жовті рівні зуби, які він показував, усміхаючись, – дешевим протезом. Руки з персями-печатками на обох указівних пальцях теж були старечі, а накручені вусики й борідка – підфарбовані.

То був чоловік з непривітною, навіть лютою фізіономією <...> Худий, майже хирлявий <...> Кілька разів він від зусилля закусував губи, блискаючи білими зубами.

З виложистого коміра спортивної сорочки <...> стриміла худа шия з величезним борлаком, наче безсоромно виставленим напоказ. Бліде, кирпате, безборде обличчя, що не давало уявлення про його вік, було все ніби переоране гримасами й пороком <...>

Всі ці образи, немовби поставлені одне навпроти одного дзеркала, помножують образ самого підстаркуватого, «не дуже здорового від природи» Густава фон Ашенбаха. Так само враженим тлінню є і об'єкт його пристрасті:

<...> зуби в Тадзя не дуже гарні, трохи нерівні, бляклі, не блискучі, як у здорової людини, а крихкі й прозорі, як часом буває при недокрів'ї. «Він дуже тендітний і хворобливий, — подумав Ашенбах. — Мабуть, не доживе до старості».

Життя Ашенбаха-письменника – це ненастанна боротьба з тілом. Він протиставляє фізичній слабкості силу духу. Тіло опиняється за дужками, функціонуючи суто механічно. Проте подорож до Венеції повертає охоплену любов'ю-пристрастю душу героя у пастку його тіла. Він відчайдушно силкується абстрагувати тілесну красу Тадзя й надати їй *справжньої* (в його уявленні) вартості. Але з іншого боку, чи не є Тадзьо ще одним двійником протагоніста – так само, як і інші чоловічі образи? Щоправда, на відміну від них, він не так відображає його тілесність, як втілює духовність. Парадокс полягає в тому, що дихотомію душа/тіло нав'язує сам протагоніст, це для нього важливо протиставитися тілу духовно. Він настільки болісно переживає свою пристрасть, яка урівнює тіло і душу, оскільки це суперечить його головній життєвій настанові. Потворність інших персонажів – це його потворність (наприкінці герой сам буквально перетворюється на «підробленого юнака»). Тож і краса Тадзя – це його краса, яку він, щоправда, намагається мислити відокремлено. Тобто конфлікт породжено намаганням від'єднати духовне від коріння тілесного. Принаймні такий смисл привносить платонічний контекст, адже, за словами Сократа, закоханий бачить не коханого, а втілену в матерії вищу досконалість, яку досвідчила його душа. Можливо, про це говорить і умиротворення, з яким фон Ашенбах виходить із «безнадії і безвиході» у смерть.

«Моніза Кляв'є» Мрожека розповідає про неможливість відрубати коріння. Парадокс у тому, що коріння цього начебто і немає зовсім, проте воно міцно тримає людину. Ніякість – це стан, що засмоктує персонажа, не даючи йому змінитись. Його

польська ідентичність «ніяка», і тому він радо хапається за нагоду стати в очах інших (та й у своїх також) росіянином, адже

<...> бути росіянином – це вже означало бути кимось. Досі я справді міг вважати себе за когось, може, навіть за когось, набагато вищого, ніж росіянин, але не мав жодної можливості переконати в цьому не лишень інших, а й себе.

Мрожек створює карикатурного персонажа. З допомогою низки прийомів (функція розповідача, вставні рефлексії) він конструює його нарративний образ який, ніби каркас, тримає ілюзію реальності перснажа-особи. Натомість на дискурсивному рівні відбувається гротескне викривлення. Текст Мрожека насичений модальними конструкціями, які нівелюють персонажа як актанта. Його кількісна присутність у тексті в ролі розповідача зводиться нанівець якісною відсутністю (наприклад: «Йдучи, я справляв враження, ніби маю щось залагодити <...> Я уявляв собі, як хтось, дивлячись на мене крізь шпарину у віконниці, так собі гадкує: – Яку ж це невідкладну й незвичну справу має залагодити цей молодик <...>»; «<...> якщо я так сиджу собі, то, вочевидь, маю обмірковувати якісь справи <...>»). Модальні конструкції оголюють фікційність внутрішнього світу героя, перетворюють розповідь-спогад на пародію. Персонаж-особа поглинається персонажем-поляком, не наділеним жодними особистісними (чи особливими) прикметами. Він лише представник національності, котра, своєю чергою, також є суто абстрактною. Тобто поляк Мрожека замість конкретизувати і втілювати націю, лише переводить її на вищий ступінь абстрагування – це абстрактний поляк абстрактної польської національності. Таким чином проблема ідентичності не просто проблематизується, а доводиться до абсурду. Ідентичність починає існувати поза її носієм. Карикатурний ефект помножується завдяки подвоєнню персонажа: «внутрішній поляк», з яким співвідносить себе герой, наприкінці твору матеріалізується.

Вище ми зазначили, що коріння, яке тримає персонажа «Монізи Кляв'є», начебто немає зовсім. Проте, вочевидь, було би точнішим сказати, що не існує нічого, крім коріння, від якого просто нічого відрубувати. Коли у занедбаному готельному номері б'ються двоє поляків і один із них бере гору над іншим – це лише

позірна перевага однієї тотожності над іншою, яка, звичайно, не може стати виходом із безвиході.

В романі «Перверзія» у співвідношенні приватне/публічне відчувається істотна перевага приватного. Подорож Перфецького до Венеції тягне за собою втрату ідентичності, але водночас відкриває можливості для її перебудови.

У чому полягає посткарнавальне безглуздя світу? Термін «посткарнавальний» обігрує термін «постмодерн» (не даремно ж конференція «Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?» відбувається «всередині Великої Цитати» (38)), проте він дещо зсуває акценти. Карнавал – це нагода інтенсивного буття кимось: будь-ким, у тому числі й собою. Після карнавалу сюжети та історії не пере-живаються, не в-тілюються, вони залишаються висхлими текстами. Натомість карнавал дає можливість жити поезією. Посткарнавальний світ безглуздий, як доповідь Цуцу Мавропуле.

Герой Перфецький – гуру карнавалу. Його мистецтво є мистецтвом перформенсу, тобто діяння. Він багатолікий, кожне нове ім'я розширює межі його свідомості, помножує буття. І при цьому він утікає від зовнішньої ідентифікації.

У «Перверзії» Венецію можна сприйняти як метафору Європи, яка в 90-х (та й, зрештою, зараз) практично не ідентифікує України. Секретар фундації «La morte di Venezia» Америкіо Дап-пертутто постійно плутає прізвище Перфецького: Перфекцій, Перфемський, Парф'янський, Парфумський, Порфирський¹⁰... Так само мало хто знає, як точно називається його рідна країна: чи то Україна, чи то Украйя. Проте Стах Перфецький у своїй доповіді, тема якої «не підлягає визначенню», бере реванш. Звільняючись від офіційної ідентичності, він дістає нагоду створити приватну мапу Європи, написати приватну історію. В ній Україна переміщається в центр Європи, в саме серце її кровоносної системи. Продираючись крізь хащі колективних стереотипів («своїх» і «чужих») Перфецький відкриває коріння приватного паралельного світу – чудного («очудненого») світу, утвореного нанизанням парадоксальних та екзотичних рядів. Будь-який

¹⁰ Втім, цей ряд доповнює перелік його «автентичних» псевдонімів.

елемент, будь-який образ у ньому цінний саме своїм риторичним потенціалом: звуковою та артикуляційною виразністю, історіями і сенсами, в які він може розгорнутися:

Звичайно, така земля не могла не притягувати зграї особливо колоритної людності з різних ягідних полів і країв. Позбавлені маєтків вельможі і позбавлені сану духівники, мандрівні жебраки, що знаються на хіромантії, хіротонії та хірургії, співочі сліпці, що взяли на себе місію і трубадурів, і хронікерів, утеклі селяни, позацехові партачі, спудеї, відраховані за вільнодумство і содомію, лицарі з підозрілими генеалогіями і безсумнівними геніталіями, реєстрові картярі й шарлатани, єзуїтські проповідники, чорношкірі акробати, невизнані королі неіснуючих держав, учені пройдисвіти, шукачі філософського каменя, продавці повітря, послідовники цвіту папороті, дегустатори солі, діти першого причастя, світки другого прищестя, адепти третьої ночі, адвентисти четвертого дня, мочеморди, соціяни, аріяни, растафаріяни, тринітарії, антитринітарії, проте перш усього – вільні коханці й козакі, джигунство й богунство, пияцтво і рубацтво, ангели степену... (236).

Мотив Перфецького-Орфея дає змогу побачити проблему в містичному світлі. Згідно з Овідієм, повернути свою Евридіку, Орфей може лише через смерть, але помираючи, він водночас перестає бути співцем «нещасливого» кохання. Евридіка – це дух Орфея [пор. 3, с. 54–131], з якою він прагне з'єднатися. Проте це єднання неможливе у матеріальному світі, тому-бо Орфей не може володіти тінню Евридіки як тілом. Лише примарна Венеція, місце, належне водночас і до того і до цього світу, робить можливою зустріч поета з його душею, але рано чи пізно поет таки мусить покинути це місце, щоб повернутись у світ живих. Або померти.

Подорож до Венеції у розглянутих творах – це «європейська» подорож, яка актуалізує дихотомію Схід/Захід і загострює проблему ідентичності в стосунку до простору. Класифікації, взяті тут за опорну методологічну точку, виявились ефективним засобом, ключами осмислення мотиву подорожі. Натомість вони не цілком спрацювали у ролі матриць, адже подекуди твори було прочитано з полярними трактуваннями відносно того самого концепту (наприклад, як шукання і як відрубання коренів одночасно). Вочевидь, це пояснюється риторичною природою самих класифікацій.

Список літератури

1. Андрухович Ю. Перверзія. Роман. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. – С. 249–250
2. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману. – Харків: Фоліо, 2007. – С. 421–422.
3. Ружмон, Д. де. Любов і західна культура. – Львів:Літопис, 2000. – С. 54–131.
4. Манн Т. Смерть у Венеції // <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=5789>
5. Мрожек С. Моніза Кляв'є // <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=122>
6. Черниш О. Венеційський текст в романі Ю. Андруховича «Перверзія» //Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2009. – Вип. XXII. – С. 167–173.
7. Barberà <http://www.recercat.net/bitstream/2072/5121/1/Mann+Tod+angl%C3%A8s.pdf>
8. Mrozek S. Małe prozy. – Kraków, 1990. – S. 36.
9. The carnival continues // <http://andruhovych.info/the-carnival-continues/>