

О.В. Бойченко

Чернівецький національний університет

“МОСКОВІАДА” ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА ЯК МОНОМІФОЛОГІЧНА МЕНІППЕЯ

З-поміж усіх творів Юрія Андруховича, здається, саме «Московіада» зазнала найгострішої критики. Якби це була «критика» на кшталт тієї, що лунала на адресу «Рекреацій» («огидство», «порнографія» і т.ін.), її можна було б спокійно проігнорувати як таку, що не має жодного стосунку до літературознавства. Але «Московіаду» критикували професійно, і то не лише вчорашні академічні співці соцреалізму, а й такий, наприклад, проникливий критик і неомодерний митець, як Костянтин Москалець. Не зупиняючись наразі на всіх негативних відгуках на «Московіаду», можна навести їх загальний підсумок: твір має бути цілісним, це аксіома; основною ж вадою «Московіади» є відсутність художньої цілісності.

На мою думку, така оцінка значною мірою пов'язана з типологічно повторюваним непорозумінням, коли критик вперто не помічає, що гра, яку він спостерігає, розгортається не за тими правилами, яких він очікував: досить згадати, як сприймали (тобто не сприймали) Вольтер творчість Рабле й Шекспіра або Набоков – Достоевського. Натомість, поняття цілісності зовсім не є раз і назавжди визначеним, і відсутність одного з її типів (наприклад правдоподібно-реалістичного) аж ніяк не означає відсутності цілісності як такої. Але для того, щоб зуміти побачити інший, відмінний від очікуваного тип цілісності, критик мав би для початку облишити менторський тон: можливо, в такий спосіб вдасться припинити дію тієї принципово імперської традиції мислення, в річищі якої Белінський пвчав Гоголя, Писарев – Пушкіна, Ленін – Толстого, а Сталін вишукував “штуки, сильніші за “Фауста” Гете”. Адже в ідеалі критик міг би відігравати роль ініціатора, своєрідного містагога, який сприяє другому народженню твору через виведення на денне світло його прихованої “нічної” семантики, його іншої цілісності.

Отже, час запитати: який тип цілісності притаманний «Московіаді»? Загалом, його можна б назвати постмодерним, але, оскільки під постмодерном нині кожен розуміє те, що йому подобається (або не подобається), варто з'ясувати, що саме мається на увазі тут. Почну з “апофатики”. По-перше, суто постмодерною диференційною ознакою навряд чи може вважатися гра: вже Кант говорив, що відкинути гру – значить вийти з-під влади мистецтва взагалі, а від часу публікації фундаментальної праці Й.Гейзинги “Номо Ludens” майже трюїзмом стало твердження, що культура як така “виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку” [5, 57]. По-друге, від того ж “першопочатку” відома в літературі й славнозвісна “вторинність” (використання чужих текстів як матеріалу для побудови власних): простий перелік імен – від Гомера до Джойса і далі – зайняв би простір цілої статті. Як пише Ольга Сєдакова, “за насиченістю і конструктивністю цитат навряд чи когось із постмодерністів порівняємо з Данте (та й узагалі з середньовічним

книжником); “вторинними” можна назвати цілі епохи – пізня античність, бароко...” [12, 371].

Трохи важче визначитися з тим, що Х.Ортега-і-Гасет (ще з приводу модернізму) охарактеризував як “тяжіння до глибокої іронії” [10, 228]. Тобто, з одного боку, саму іронію нікому не спаде на думку вважати постмодерним винаходом (інакше вже Сократа доведеться визнати постмодерністом), але, з іншого, в постмодерній іронія набуває специфічного характеру, а саме – характеру постмодерну, якщо останній розуміти не як набір вельми сумнівних ознак, а як епоху, що розпочалася з краху «проекту Модерну». Інакше кажучи, постмодерна література – це література, яка усвідомлено існує в умовах, за словами Ліюгара, “занепаду довіри до принципу загального прогресу людства” [7, 57]. За великим рахунком, це означає “занепад довіри до історії”. А оскільки, крім історичного, існує ще тільки один тип сприйняття часу – міфічний, то зрозуміло, що опинившись у “постісторії”, література починає мислити міфологічно, тільки вже не в наївному, а, як говорить Нортроп Фрай, в “іронічному модусі”. Мабуть, найцікавішим – як не парадоксально це звучить – у постмодерній є несвідоме, хоч одночасно й іронічне використання міфу. Тобто, на відміну від класицизму чи псевдореалізму, в постмодерній літературі спостерігається не стільки буквальна трансформація міфологічних сюжетів та образів, скільки маніфестація втіленої в сучасному сюжетно-образному матеріалі гри архетипних структур. Іронія ж виникає – іноді незалежно від волі автора – як результат користування “словником епохи”. Перефразовуючи слова Андруховича, можна сказати, що іронія – “це єдино можливий сьогодні спосіб мистецького вислову” [2]. Шукати вказану архетипну гру можна, звичайно, на всіх рівнях твору, але я зупинюся на двох: сюжетному та жанровому.

Якщо з’єднати дві фундаментальні праці – “Герой з тисячею облич” Джозефа Кемпбелла та “Анатомія критики” Нортропа Фрая – і розглянути “Московіаду” як мономіф іронічного модусу, то виявиться, що більшість тих “недоречностей”, за які критикували Андруховича (невмотивовані фантазми, розмови з привидом, сцени розпусти, пивбари й каналізації і т.ін., тобто все те, що справді могло б зруйнувати цілісність “правдоподібного” твору), виглядає цілком доречно в архетипній моделі міфологічної подорожі. Вираз “мономіф” я вживаю якраз у значенні такої моделі, що її дію на прикладах із міфології та фольклору детально дослідив Кемпбелл. Нині, через півстоліття після Кемпбеллового дослідження, очевидно, що ця модель є однією з найпопулярніших у новітній літературі: досить згадати таких авторів, як Джеймс Джойс, Томас Манн, Герман Гессе, Джон Фаулз, Умберто Еко, Італо Кальвіно, Крістоф Рансмайр та ін. Серед останніх наразі українських прикладів – “Перверзія” того ж Андруховича, “Адепт” Володимира Єшкілева та Олега Гуцуляка, “Лженистрадамус” Василя Кожелянка.

У схематичному викладі мономіф виглядає приблизно так. Із власної чи чужої ініціативи герой залишає домівку й вирушає на пошуки чогось такого, брак чого загрожує існуванню: або його власному, або громади, яку він репрезентує, або й цілого космічного порядку. На шляху він зустрічається з “тіною” (alter ego, трікстер тощо), з богинею, з ворожими та дружніми силами. У будь-якому випадку герой проходить низку випробувань, головне з яких

відбувається у вилученому зі звичного ритму життя хронотопі (здебільшого це та чи інша модифікація пекла, потойбічного світу, підземного царства і т.ін.). Після досягнення кінцевої мети подорожі герої, озброєний новою силою чи новим розумінням себе і світу, повертається додому.

Неважко помітити, що саме за вказаною схемою розгортаються події в “Московіаді”, але, як вже говорилося, в “іронічному модусі”. У термінах Фрая це означає, що “апокаліптична” образність змінюється на “демонічну” (апокаліптична та демонічна реалізації архетипу представлені у Фрая такими парами, як евхаристія – канібалізм, райський сад – зловісний ліс, небесне світло – пекельний вогонь та ін.). Зрозуміло, що міфологічна модель не втілюється стовідсотково в жодному з сучасних літературних творів, але ключові моменти залишаються, здається, незмінними. У Андруховича український поет Отто фон Ф., спровокований КДБ, їде до Москви. Подія, що в первісному міфологічному дискурсі була б початком “славетних справ”, в іронічному виявляється звичайною втечею, а в самого героя від великої місії “батька нації” залишаються хіба що національно свідомі вуса. Архетип “тіні” втілений у романі в образі кадебіста Сашка: він є тим Мефістофелем, з яким головний герой підписує угоду й від якого отримує неприємну частину правди про самого себе.

Основна романна увага зосереджена, як це найчастіше й буває в літературі, на центральній фазі подорожі – “ініціації”. На цій стадії в міфах на героя перш за все чекає сексуальна зустріч з жінкою-богинею. “Жінка, - як пише Кемпбелл, - являє собою провідника до піднесеного кульмінаційного пункту чуттєвої подорожі” [6, 90]. І далі: “Містичний шлюб з царственною богинею світу уособлює повне торжество героя над життям, оскільки жінка – це життя, а герой, що її пізнав, - його господар” [6, 93]. У “Московіаді” такий “сакральний акт” відбувається в жіночій душовій гуртожитку, що, однак, не скасовує цілком його сакральності, а радше додає йому земного виміру. Закономірною в структурі мономіфу є також і розкритикована Москальцем зустріч із привидом десантника Руслана: розмова з померлим про звичай потойбічного світу видається досить логічною прелюдією до участі Отто в підземному засіданні покійних вождів.

Якщо відкинути спогади, листи й сновидіння (весь, так би мовити, “перцептуальний хронотоп”), у романі залишиться один – “апокаліптичний” – день із життя українського поета в Москві (у зв’язку з чим пригадується “Малий апокаліпсис” Тадеуша Конвіцького, що його переклав і, можливо, зазнав із його боку деякого впливу Андрухович). Цей день починається на сьомому поверсі літературного гуртожитку, який, звичайно ж, є іронічною модифікацією вежі чистого мистецтва, а ще ширше – культової вежі, що, за словами Мірчі Еліаде, “являла собою космічну гору.; її сім поверхів відповідали семи планетарним небесам” [14, 27]. Вирушивши зі “священної гори”, з місця, “де зустрічаються Небо і Земля”, герой невпинно сходить униз. Він проходить кілька обов’язкових чоловічих ініціацій на землі (випробування пияцтвом, коханням, бійкою), після чого спускається в пародійний потойбічний світ. Йому доводиться долати опір охоронців (спецагін, кадебісти), уникати зустрічі з підземними потворами (щурі), але й отримувати несподівану допомогу з боку трансформованих ворожих сил (коханка Галя, чий образ нагадує, наприклад, Фріду із “Замку” Кафки). Показово, що, на відміну від первісних міфів, у “Московіаді” герой

не спроможний перетравити змальований світ: “...ти вивергаш нарешті із себе увесь цей день, усі його хімічні елементи вкупі з органічними речовинами, усю цю Москву” [3, 227].

Кульмінацією подорожі стає участь Отто в “симпозіумі” мерців, куди він потрапляє за допомогою “Харона”, або ж “Гермеса”, чий іронічний модус виявляє себе вже в тому, що цей “носії влади” одночасно є улюбленим героєм російської класики – “маленькою людиною”. На “симпозіумі” Отто нарешті виконує свою місію, розстрілюючи покійників, які уособлювали імперію. Попри всю фарсовість, у цій сцені також простежується логіка міфу: справжнім народженням героя є друге народження, відповідно й звільнення від імперських мерців настане, мабуть, після їх другої, вже остаточної смерті. Завершується роман – у цілковитій згоді з дослідженою Кемпбеллом моделлю – поверненням героя додому. Таким чином, наявність у “Московіаді” мономіфологічної структури видається мені безперечною, що, власне, і треба було довести.

Так само архетипна пам’ять виявляє себе й на жанровому рівні (незалежно від того, знає про це сам автор чи ні). Яке б визначення жанру не прийняли, зрозуміло, що світ проникає в художній твір, сказати б, через жанрові окуляри і – відповідно – набуває вигляду, заданого йому жанром. Сам твір із цього погляду постає як реалізація своєрідного жанрового архетипу конкретним автором у конкретних умовах, а одна з таємниць творчого успіху митця полягає в умінні віднайти для духу епохи (чи т. зв. “змісту дійсності”) найадекватнішу жанрову форму.

Свого часу у статті “Що перетворюється в “Рекреаціях” Андруховича” Марко Павлишин звернув увагу на центральну роль у цьому романі “однієї риси, яку Бахтін вважає характерною для Меніппової сатири і для карнавалізованої літератури взагалі: вживання в ній вставних жанрів” [11, 122]. Ця теза потребує доповнення: не лише в “Рекреаціях”, а й у “Московіаді” та “Перверзії” присутні всі (а не одна) риси, які Бахтін вважав характерними для меніппеї (надалі я буду використовувати термін “меніппея” як означення протожанру або “жанрового архетипу” на відміну від обмеженої в часі і просторі існування “Меніппової сатири”). Якщо погодитися з тим, що романи Андруховича – це сучасні меніппеї, тоді самі по собі відпадуть згадувані “недоречності” – вже не тільки з сюжетного, а й із жанрового погляду. (Щоб не повертатися більше до цієї теми, я стисло продемонструю меніппейні ознаки у всіх трьох романах одразу). І ще одне – суто технічне – пояснення. Як відомо, вичерпний теоретичний аналіз меніппеї здійснив Бахтін у працях “Творчість Франсуа Рабле...” та, особливо, “Проблеми поетики Достоєвського”. Більше того: Бахтін у певному сенсі може вважатися не лише дослідником, але й творцем меніппеї, оскільки, як доводить Сергій Аверінцев, він остаточно надав звичайному античному означенню жанрово-термінологічного й навіть метафоричного статусу [1, 200-202]. Відтак встановлення меніппейного характеру творів Андруховича передбачає використання бахтінських положень. Але щоб подальший текст не перетворився на суцільний нечитабельний центон, я не буду весь час “залапковувати” бахтінські цитати, маючи при цьому на увазі, що джерело відомостей про меніппею і так всіма добре знане.

Отже, меніппея – жанр карнавалізованої “серйозно-сміхової”

літератури з усіма ознаками останньої: усуненням епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів, іронічним переосмисленням історії та міфології, навмисною відмовою від стилістичної єдності, змішуванням високого й низького, пародійним цитуванням, вживанням невнормованої лексики тощо. Наявність усіх цих ознак в усіх трьох романах Андруховича виключає можливість випадкового збігу й дозволяє говорити про актуалізацію архаїчної жанрової пам'яті.

Меніппея – явище надзвичайно симптоматичне: її формування на грецькому ґрунті відбувається в епоху руйнування наївно-міфологічної суспільної свідомості. Показово, що майже всі творці меніппеї (Антисфен, Бюен Борисфеніт, сам Меніпп та ін.) були представниками кінізму, тобто філософії, покликаної здійснити переоцінку традиційних цінностей. Тут не місце розвивати культурологічні теорії в дусі Шпенглера, але очевидно, що в найсуттєвіших своїх проявах наш час є типологічно подібним до епохи еллінізму. Відтак і поява романів Андруховича (і всього “бубабізму”), мабуть, повинна сприйматися не як приватна авторська примха, а як вираження глибинних потреб самої культури.

Важливий момент: меніппея не просто говорить про руйнування усталеної світоглядної системи як ієрархії цінностей, вона демонструє цю ідею самою своєю художньою формою. Суміш – ось основний формальний принцип меніппеї. Перше, що привертає до себе увагу в романах Андруховича, – це суміш лексична. Мова всіх трьох романів, збагачена не лише діалектизмами, архаїзмами, історизмами і т.ін., але й “табуваною” лексикою, виявилася здатною не на жарт перелякати ортодоксальних читачів. Слід додати, що й “суржик”, майстерно відтворений у “Рекреаціях”, а також цілі фрази російською в “Московіаді” чи німецькою та італійською – в “Перверзії”, – це так само ознаки меніппеї, для якої, крім “живих діалектів та жаргонів”, на римському етапі розвитку була характерною й “пряма двомовність” [4, 182].

Відбувається в меніппеї також змішування типів мовлення: віршів і прози. В Андруховича цей принцип відіграє особливо важливу роль, і справа тут не лише в насиченості романів віршами самого автора чи інших поетів, а й у тому, що його прозі притаманні іманентні властивості поезії. Таке змішування викликало досить серйозну критику: на думку В'ячеслава Медвідя, прозу Андруховича “навряд чи можна вважати прозою... Проза, як і поезія, – є певний стан духовності, буттєвості, коли митець творить новий, мистецький світ за божественними законами” [8, 3]. А за словами Костянтина Москальця, Андруховичу на Страшному Суді “інкримінуватимуть не порушення котроїсь із десяти заповідей, а порушення заповідей прозового дискурсу. Роман не будеться за тими ж принципами, що й вірш; використання фантазмів у поезії трактується як виключно поезії властиве перетворення дійсності; аналогічне застосування фантазмів у прозі (привид десантника Руслана, промова в пивному барі тощо) потребує обережності, ощадності й обґрунтування” [9, 73]. З такою критикою можна було б погодитися, якби, крім прозового та віршованого, не існувало принаймні протягом останніх двох із половиною тисячоліть ще й дискурсу меніппейного, принциповою ознакою якого і є змішування дискурсів. Цікаво, що в наведеній цитаті вказуються два приклади, без яких також важко уявити меніппею. Виправдана

мономіфом поява привида має й жанрове пояснення: практично кожна меніппея актуалізує архетипний мотив спілкування з потойбічним світом. Ер, Орфей, Одиссей, Еней – ці та інші міфологічні герої брали участь у т.зв. “діалогах з мертвими”, і меніппея активно використовувала їх досвід (у Лукіана, наприклад, вже сам Меніпп сходить у пекло). Немає сумніву, що цей мотив – один із улюблених і в Андруховича: досить згадати карнавальну ніч Немирича, засідання покійних вождів чи “орфеїаду” Перфецького. Крім цього, в кожному з трьох романів є ще маса зовні не мотивованих “фантазмів”, а, якщо вірити Бахтіну, “в усій світовій літературі ми не знайдемо вільнішого за вимислом і фантастикою жанру, ніж меніппея” [4, 193]. При цьому фантастика поєднується в меніппеї з натуралістичністю зображення, що знову ж таки бачимо в Андруховича, особливо в “Московіаді”.

Після всього сказаного цілком закономірно виглядає і змішування жанрів у межах меніппеї. Якщо жанр – це апріорна можливість “перетворення дійсності” за певними естетичними законами, то меніппея виступає як зовні гетерогенна суміш самих цих законів. Із самого початку меніппея вбирає в себе споріднені жанри: солілоквиум (діалог з самим собою), діатрибу (діалог з уявним співрозмовником), симпозіон (бенкетна дискусія); в ній також широко представлені листи, “знайдені” рукописи, перекази розмов, пародії на високі жанри тощо. Крім того, Бахтін відзначає насиченість меніппеї пародійно переосмисленими цитатами, наявність у ній відкритої чи прихованої полеміки з різними “володарями дум”, алюзій, майже журналістських інвектив і т.ін. Залишається пригадати, що всі ці риси вже не перший рік вказуються в публікаціях, присвячених “Рекреаціям”, “Московіаді” та “Перверзії”.

Яким же чином меніппея об’єднує свої “акциденції” в художню цілісність? Як жанр перехідних епох вона має на меті перевірку істинності тих чи інших філософських ідей (тільки не “академічних”, а “екзистенційних”), світоглядних концепцій, життєвих ідеалів тощо, а відповідно – і вибудовується як низка їх випробувань. Для досягнення цієї мети годяться будь-які засоби. Меніппея ніколи не претендувала на правдоподібність характерів і сюжетів: екстремальні ситуації, фантастичні та “натуралістичні” пригоди, здіймання до небес і сходження в пекло, тобто все те, що видається зовні не мотивованим, виконує тут функцію проведення героя як носія ідеї крізь “вогонь, воду і мідні труби”. Показовою є назва вступної статті Олі Гнатюк до романів Андруховича: “Авантюрний роман і повалення ідолів”. Саме поваленням ідолів за допомогою авантюрного сюжету в авантюрному хронотопі й зайнята меніппея. Загальна свобода та індивідуальна самотність, псевдодемократизм конаючої імперії, митець і влада, кохання і смерть, втрачання карнавалу – ці та інші ідеї й мотиви зазнають в Андруховича екстремальних випробувань.

За словами Бахтіна, “в меніппеї вперше з’являється і те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням” [4, 197], тобто усталена картина дійсності вибухає через зображення “ненормальних” станів героїв: роздвоєння особистості, дивні сновидіння, галюцинації, майже божевільні пристрасті, суїцидні потяги – все це руйнує визначений статус людини, “в ній відкриваються можливості іншої людини та іншого життя, вона втрачає свою завершеність та однозначність, вона перестає збігатися

з самою собою” [4, 197]. Щоправда, Москалець і тут знаходить привід для критики. Так, стосовно “Московіади” він пише: “Можливо, всі ці пивні бари, каналізація, тунелі, конференц-зали – всього-на-всього маячня героя, котрий нарешті спіткав свою білу гарячку?... насправді ж існувала прекрасна, найлюдянша, найдемократичніша у світі держава СРСР?” [9, 71]. Але вже як на те, то й найгостріша сатира Шевченка на миколаївську Росію постала у вигляді сну “напрочуд дивного” після того, як поет нібито прийшов “попідтинню з бенкету п’яний уночі” (про “шевченківський контекст” роману Андруховича див., наприклад, статтю Тамари Гундорової “Постмодерністська фікція Ю.Андруховича з постколоніальним знаком питання” // *Сучасність*. – 1993. – Ч.9). У контексті такого експериментування цілком доречно виглядають у меніппеї, а отже, і в романах Андруховича т. зв. “недоречні слова і вчинки”, як, наприклад, та ж промова в пивбарі, коли Отто фон Ф. у блазенському стилі висловлює злободенну соціально-політичну ідею.

Ще одна надзвичайно важлива особливість меніппеї полягає в тому, що, продемонструвавши амбівалентний характер усього, що відбувається “тут і тепер”, вона не обмежується висміюванням, а й пропонує альтернативні соціальні утопії, які подаються через мрії, сновидіння, подорожі. Реальний совдепівський Київ, звичайно, мало чим відрізнявся від Москви (хіба що на гірше). Але в “Московіаді” він необхідний як символ – у термінах Віктора Тернера – “ідеальної спільності”, що протистоїть імперській “соціальній структурі” (зрештою й “садок вишневий коло хати” Шевченко вимріяв у Петербурзі, коли ж “довелось заїхати в Україну”, то виявилось, що “село неначе погоріло, неначе люде подуріли”). Таке протиставлення вибудовується не як відображення емпіричної дійсності, а за законами меніппеї, які у свою чергу засновані на архетипних структурах міфологічного мислення.

Отже, “Московіада” – це роман-меніппея з сюжетом, який розгортається за мономіфологічною схемою. І навіть якщо сам Андрухович не мав свідомих настанов ні на меніппею, ні на мономіф (а воно, власне, так і є), це нічого не міняє: не заперечуємо ж ми існування Америки тільки тому, що Колумб прийняв її за Індію. Чи усвідомлення “мономіфологічної меніппейності” “Московіади” дозволяє говорити про її бездоганність? Очевидно, що ні. Але воно принаймні дозволяє отримувати задоволення (чи незадоволення) від твору на підставі його іманентних особливостей.

1. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996. – 448 с.

2. *Андрухович Ю.* Можливо, я дочекаюся вже завтра? // *Літературна Україна*. – 1998. – 29 жовтня.

3. *Андрухович Ю.* Рекреації. Романи. – К., 1996.

4. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.

5. *Гейзинга Й.* Homo Ludens. – К., 1994.

6. *Кемпбелл Дж.* Герой с тысячьо лицами. – К., 1997.

7. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост» // *Иностранная литература*. – 1994. – №1.

8. *Медвідь В.* Збагнувши, що належите до великої культури, не захочете дивувати світ “карнавалами” // *Літературна Україна*. – 1993. – 6 травня.

9. *Москалець К.* Незадоволення твором // *Сучасність*. – 1993. – №9.

10. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Естетика. Філософія культури. – М., 1991.
11. Павлишин М. Що перетворюється в “Рекреація” Юрія Андруховича? // Сучасність. – 1993. – №5.
12. Сєдакова О. Постмодернізм: засвоєння відчуження // Дух і літера. – К., 1997. - № 1-2.
13. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-теоретичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
14. Еліаде М. Миф о вечном возвращении. – С-Пб., 1998.

Summary

The article deals with the analysis of J.Andruchovich’s novel “Moscowiada” in the sense of its plot and genre. The plot is presented as a modernized monomyth. As to the genre “Moscowiada” demonstrates main features of menippea (M.Bachtin’s terminology).

Стаття надійшла до редколегії 12.11.2003