**Вступ**

Проблема простору в художній літературі представляє певний науковий інтерес для сучасних літературознавців. Для аналізу твору часто виникає необхідність визначити просторову наповненість та насиченість художнього світу, оскільки цей показник в багатьох випадках характеризує стиль твору або напряму, говорить про переважання в ньому оповідних чи динамічних елементів. Іноді часопросторові параметри твору є рамкою, в якій розвивається сюжет. Тоді художній простір розглядається як місце, де в певний момент відбувається якась зображена подія. З іншого боку, М. Бахтін вважав, що час та простір художнього твору є воротами до сфери смислів [9]. Іноді художній простір – це «мова опису», закодована характеристика та оцінка зображених подій та їхніх дійових осіб. В такому випадку, за словами Ю. Лотмана, «просторова мова» виступає для вираження «непросторових понять» [Цит. за: 9, с. 249].

Літературознавчі розвідки, присвячені вивченню творів постмодерніста Ю. Андруховича, не сходить з наукової арени. Романи цього письменника стали одним з найцікавіших і найвизначніших явищ сучасної української літератури. Це підтверджує велика кількість критичних публікацій в українській періодиці 90-х років та сьогодення, зосереджених на прозі цього автора. Ю. Андрухович постає в цих публікаціях як видатний представник сучасного постмодерного напряму в українській літературі.

Темою нашого дослідження є «Поетика художнього простору в романах Ю. Андруховича «Рекреації» та «Московіада».

**Актуальність** **обраної теми**. Не дивлячись на те, що хронотоп являє собою єдність простру і часу, ми зосередили нашу увагу переважно на вивченні просторових образів оскільки, на нашу думку, вони несуть велике смислове навантаження в аналізованих романах. З іншого боку, ми подекуди звертали увагу на зв'язок просторових параметрів твору з художнім часом.

До питання про простір звертались філософи М. Гайдеґер та П. Флоренський. Питання про художній простір розробляв в своїх наукових трактатах російський вчений М. Бахтін [7, 8, 9]. Також до теми художнього простору звертались Ю. Лотман [28], Д. Лихачов, Н. Анісімова [4], О. Галич [14], Т. Кононенко [23], В. Топоров [40], Л. Чернець [13] та інші.

У процесі нашого дослідження ми виявили, що існує ряд наукових робіт, присвячених питанню про час і простір у художніх творах. Таких літературознавчих розвідок достатньо багато для того, щоб робити їхній опис та узагальнення. Але питання про художній простір у постмодерних творах є малодослідженою. На сьогодні немає конкретної та загальноприйнятої класифікації просторових моделей у постмодернізмі. Проблема художнього простору в постмодерних творах залишається мало розробленою, тому обрана нами тема є актуальною.

Напрям постмодернізму визначає сьогоднішній культурний процес у світі та в Україні. Постмодернізм являє собою новий світогляд, основою якого є відсутність цілісного погляду на оточення, карнавальне сприйняття дійсності. Постмодерністи вважають неможливим пізнання світу та створення чогось нового в ньому, оскільки все вже колись було. Карнавальна атмосфера, театральність, акумулювання культурно-духовного досвіду різних народів та поколінь, ремінісцентність, мозаїчне сприйняття світу – найважливіші риси постмодернізму, зокрема українського. Вивчення літературних феноменів «постепохи» є одним з важливих завдань, які постають перед сучасним українським літературознавством. Дискусії про постмодернізм як художній метод залишаються актуальними вже протягом багатьох років, починаючи з останньої третини ХХ ст., а в вітчизняній науці про літературу – протягом останніх двох десятиліть. Дослідженням постмодерну в літературі займалися Т. Гундорова [15], Д. Затонський [18, 19], М. Курочкина [26], В. Пахаренко [32], О. Радомська [36] таінші.

Питання про творчість Ю. Андруховича розробляли такі українські дослідники як К. Баліна [5], Є. Баран [6], Л. Бербенець [10], Пер-Арне Будін [12], І. Цапліна [45]. Однак попри велику кількість відгуків на твори Ю. Андруховича, їхній аналіз навряд чи буде скоро вичерпаний. Так, тема художнього простору в його романах є мало розробленою, а звідси – актуальною.

**Об'єктом** нашого дослідження є романи Ю. Андруховича «Рекреації» та «Московіада».

**Предметом** вивчення в бакалаврській роботі виступає просторова організація названих романів.

**Мета** нашої роботи – розкрити роль художнього простору в творах Ю. Андруховича «Рекреація» й «Московіада».

Для досягнення поставленої мети ми вважаємо за потрібне вирішення наступних **завдань**:

* узагальнити погляди літературознавців на проблему художнього простору;
* визначити деякі риси постмодернізму в українській літературі та особливості художнього простору в постмодерному романі;
* проаналізувати особливості зображення просторових образів в романі Ю. Андруховича «Рекреації»; розкрити особливості урбаністичного та позаміського просторів у зображеному світі цього твору;
* дати характеристику просторовим образам Москви у романі «Московіада».

**Новизна** роботи полягає в тому, що нами були виділені та систематизовані просторові образи в романах Ю. Андруховича «Рекреації» та «Московіада». Також була зроблена спроба визначення ролі таких образів для інтерпретації змісту досліджуваних творів.

**Практичне значення роботи** полягає у використанні її для написання робіт на суміжні теми та для проведення уроків у школі під час педагогічної практики.

Під час написання роботи ми використовували наступні методи:

1. аспектний аналіз художніх творів;
2. контекстуальний аналіз;
3. порівняльний метод дослідження художніх творів;
4. метод опрацювання науково-методичних джерел.

Робота пройшла **апробацію** на Міжрегіональній конференції молодих учених та аспірантів «Дослідження молодих науковців у галузі гуманітарних наук». Тези доповіді були опубліковані у матеріалах конференції.

**Структура роботи:** бакалаврська робота містить вступ, перший розділ «Поняття простору в класичному розумінні та в межах постмодернізму», другий розділ «Моделі художнього простору в романі Ю. Андруховича «Рекреації», третій розділ «Роль просторових образів у романі «Московіада», висновки та бібліографію з 49 положень.

**Розділ 1. Поняття простору в класичному розумінні та в межах постмодернізму**

**1.1 Традиційний підхід до вивчення простору в художній літературі**

Проблема зображення й аналізу простору в художніх творах ніколи не припиняла бути об’єктом наукових досліджень. З розвитком літератури та літературознавства змінювалось і розуміння значення простору в ідеї твору. В одних творах зображення простору обмежувалось лише описом пейзажу чи інтер’єру, але найчастіше зображення природи і оточення важливе для позначення не тільки точного місця дії, а й для передачі внутрішнього, психологічного стану героїв.

«Будь-який літературний твір так чи інакше відтворює реальний світ – як матеріальний, так і ідеальний: природу, речі, події, людей в їхньому зовнішньому та внутрішньому бутті і т.п. Природними формами існування цього світу є час та простір» [13, с. 47]. Час і простір розглядаються завжди як неподільне ціле, для чого і існує поняття «хронотопу», введене М. Бахтіним «Хронотоп визначає художню єдність літературного твору у його відношенні до реальної дійсності» [43, с. 214]. В характері хронотопів він бачив втілення різноманітних ціннісних систем, а також типів мислення про світ. Характер художнього простору і часу в літературі часто має культурологічний смисл і відображає уявлення про ці категорії, які склалися в побутовій культурі, філософії, релігії.

Варто зазначити, що саме література, в порівнянні з іншими видами мистецтва, найбільш вільно користується простором. Художній твір миттєво переносить читача з одного місця в інше, де одночасно відбуваються різні події. Така «фрагментарність» [13, с. 48] часу і простору, просторові переміщення відбуваються дуже легко завдяки оповідачу, який є посередником між зображуваним світом та читачем.

Ми вже згадали про такі поняття як пейзаж та інтер’єр. Безумовно природа та світ оточуючих речей є невід'ємною частиною простору. «Пейзаж – один із компонентів художнього світу літературного твору» [13, с. 228]. Різниця між пейзажем та інтер’єром в тому, що перший зображує незамкнений простір, а інший – внутрішні приміщення. «Пейзажем називається образ природного оточення персонажів та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації» [14, с. 159]. Одна з найважливіших функцій пейзажу полягає в тому, що він може бути опосередкованим засобом характеристики героїв художнього твору, контрастно протиставлятися або зіставлятися з душевним емоційним станом людини, складати чуттєвий, психологічний фон розвитку сюжету. Тобто, якщо автор включає в свій твір описи природи, це завжди чимось вмотивовано. В модерній, а особливо, постмодерній літературі природа вже є «своєрідною «мовою», системою моделюючих категорій, що зберігають лише зовнішню подібність природних явищ» [43, с. 212].

В свою чергу інтер’єр (речове оточення персонажів та їхніх дій, опис приміщень, побуту, предметів тощо) може «засобами компоновки, добору відповідних речей і предметів підкреслити ті чи інші специфічні риси, смаки, духовні запити персонажа – тим самим слугувати опосередкованим засобом його характеристики» [14, с. 160].

В теорії літератури існує багато типологій простору, які можна вважати за традиційні. А. Єсін за особливостями художньої умовності поділяє час і простір на *абстрактний* (той, що можна сприймати як загальний, той , що не здійснює впливу на характери та поведінку персонажів) та *конкретний* (що не просто прив’язує зображуваний світ до певного географічного місця, але й активно впливає на сутність того, що відбувається). Автор зауважує, що до використання реальних топонімів, важливих для самої проблематики твору, близькі випадки, коли місце дії точно не називається або вигадується, але таким чином створюється образ простору, що має реальний аналог [13, с. 50]. Саме таким є місто Чортопіль в «Рекреаціях» Ю. Андруховича, що уособлює в собі всю Україну. Тож, простір стає в цьому романі символічним.

Крім того, М. Бахтін розглядає хронотопи ідилічні, містерійні, карнавальні, а також хронотопи дороги (шляху), порогу (сфера кризи та перелому), замку, вітальні, салону, провінційного містечка (з його монотонним життям) [9]. З багатьма цими типами хронотопів ми стикаємось у «Рекреаціях» Ю. Андруховича: дорога до Чортополя, замок з нечистою силою, готель та ін.

У свою чергу В. Халізєв називає такі види просторових картин: образи замкненого та відкритого простору, земного і космічного, реально існуючого та уявного, уявлення про предметність близьку та віддалену. Вчений зауважує, що літературні твори володіють можливістю зближувати, «зливати в одне ціле» простори найрізноманітнішого роду [43, с. 213].

Ми вважаємо, що **просторовий образ в літературі** – це чуттєвий образ зовнішніх предметних і структурних характеристик. Це будь-який художній образ, що оформлює ідею в почуттєво сприймані форми і таким чином опиняється у певному місці художнього світу [35].

Так розглядається поняття простору в класичних роботах з теорії літератури. Але постмодерністи створили своє власне бачення ролі простору в літературі.

**1.2 Постмодернізм як явище культури. Специфіка художнього простору у постмодерному романі**

Перед тим, як перейти до вивчення поетики простору в постмодернізмі, доцільно буде визначити, що являє собою сам постмодернізм у літературі сьогодення.

«Постмодернізм заявив про себе в українській літературі як сфера необарокової карнавалізованої гри й лінгвістичного піронізму» – так говорить про цей літературну течію відома українська дослідниця Т. Гундорова [15, с. 165]. Це – світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття приходить на зміну модернізмові. Він як специфічне соціокультурне явище приніс із собою новий спосіб світовідчуття. Ю. Андрухович зазначає: «На мій погляд, постмодернізм – не напрям, не течія, не мода… Можливо, це одна з інтелектуальних фікцій нашого часу, така собі конференційна вигадка якихось французів чи американців. Тож амплуа такого – «постмодерніст» – просто не буває. Але давайте глянемо на це з протилежного боку. Постмодернізм – це єдино можливий сьогодні спосіб мистецького вислову. Бо це така світова культурна ситуація, від якої нікуди не подітися» [3, с. 66].

М. Бахтін застерігав: гра можлива тільки за певними правилами. Культуру теж можна назвати системою правил, які вказують і регламентують, тому порушення цих правил є не що інше як руйнування культури. Це як у спорті: найлегше вигравати тоді, коли граєш не за правилами, бо дозволяєш собі те, що не можна іншим гравцям. В цьому сенсі сучасний український постмодернізм є саме такою грою без правил. «Постмодернізм же постулює не свободу вибору, а свободу не мати жодної точки зору… Постмодернізм руйнує українську культуру, що є романтичною за своєю природою» [22, с. 62]. На нашу думку, постмодернізм не знищує українську культуру взагалі, він просто відходить від усіх традицій, які існували ще від Григорія Сковороди й Тараса Шевченка до Василя Стуса. Іншими словами, постмодернізм – це нове бачення світу, яке ще не зовсім зрозуміле всім і не прийняте всіма. Це гра, це карнавал, це розпад цілісного погляду на світ, в якому неможливо здобути істину. Якщо модерністи вважали, що якимись філософськими концепціями можна осягнути та покращити світ, то постмодерністи дійшли до висновку, що світ чинить опір людському впливові, на всяку дію відповідає протидією; тобто межа між модернізмом і постмодернізмом у ставленні до ідеології. Постмодерністи вважають, що людина позбавлена змоги осягнути та систематизувати світ. Вони говорять, що сьогодні митець ніколи не має справи з «чистим» мистецтвом: його мотиви, сюжети, образи, художні засоби не є оригінальними, а вже не раз творилися й використовувалися в попередні епохи. Таким чином, його твір є тільки «сукупністю цитат» [32, с. 59]. «І чим яскравіша, чим більше упізнається в минулому доля об'єкта, що нині використовується, і чим більш довільне його включення в асоціативний ланцюжок нового автора, тим сильніший вибух почуттів у самого автора та його глядачів, слухачів, читачів. В підсумку постмодерністська художність – це завжди колаж, колаж стилів, часів, цитат, персонажів»[26, с. 114].

На основі досліджень М. Курочкіної [26], К. Баліної [5], Т. Гундорової [15], В. Пахаренка [32] виділимо кілька основних прикмет напряму постмодернізму:

* антиідеологічність, відмова від докорінного перетворення світу;
* руйнування ілюзорних цілостей, стирання меж між такими поняттями, як добре-лихе, прекрасне-потворне, комічне-трагічне, гра-серйозне, реальність-вигадка тощо;
* не творення первинного, а конструювання, колаж з вторинних елементів, ремінісцентність, цитатність;
* ідеал людини – вільна самодостатня особистість, звідки випливає потяг до лицарства, міфу та архаїки;
* акумуляція духовно-культурного досвіду різних часів і народів, розгляд явищ сучасності у контексті історії і культури попередніх епох;
* сприйняття повсякденної реальності як театру абсурду;
* нарочито ігрова, карнавальна атмосфера, навмисна театральність;
* наскрізна іронічність та пародійність;
* відтворення хаосу світу через мозаїчний, часто алогічний потік свідомості героя;
* бурхлива асоціативність, несподіваність метафори, експресивність та незвичайність мови.

Таким чином, сьогоднішній культурний процес у світі взагалі та в Україні зокрема визначає новітній напрям постмодернізму. Цей напрям викликає багато запитань, про нього існує багато неоднозначних критичних досліджень та думок.

Постмодерністи втратили надію на пізнання світу та його покращення, вони вважають, що людина вже неспроможна створити щось нове, бо все вже було. У них залишилась тільки карнавальна гра образами, цитатами, мовними засобами, гра простором і часом. Саме тому у мистецтві та літературі постмодернізму особливої популярності набула практика текста-пастишу (від античного вірша, повністю складеного з рядків, узятих від інших віршів).

Роман Ю. Андруховича «Рекреації» якраз складений з безлічі міфологічних символів та цитат, «позичених» у класиків та сучасних авторів, із Біблії. У ньому багато слідів впливу культового роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита»: звідти потойбічні сили, а саме доктор Попель, який нагадує Воланда. Його «крайслер-імперіал» скидається на авто, яким Маргарита прилетіла на бал до того ж Воланда. На цей бал дуже схожий бенкет нечистої сили у середньовічному маєтку, змальований Ю. Андруховичем.

Постмодерністи виробили багато власних варіантів сприйняття простору, виробили саме зі своїх цитувань, склали їх, наче мозаїку. Велику увагу вони приділяють саме урбаністичному простору. Ми також присвятимо багато місця в своїй роботі вивченню міського хронотопу, оскільки події в «Рекреаціях» відбуваються в межах таємничого міста Чортополя з його підземними ресторанами, середньовічними маєтками, борделями та соборами, а в «Московіаді» – в Москві з її «пекельним» метрополітеном.

Ще М. Гоголь вважав місто невід'ємним від життя його мешканців, він показавши диявольський, холодний чиновницький Петербург, Рим з його минулою величчю і меркантильний Париж; у Й.В. Гете, Е.Т.А. Гофмана і Дж. Байрона знаходимо мінливу «амфібій ну» [23, с. 34] природу Венеції. Своєрідні образи Петербургу булі створені також М. Булгаковим та Ф. Достоєвським, А. Бєлим та О. Блоком. Так, у літературі з'явилося поняття «петербурзького тексту», яку досліджував В. Топоров: «І примарний міражний Петербург («фантастична вигадка», «сонна мрія»), і його (чи про нього) текст, свого роду «мрія про мрію», все ж належать до тих перенасичених реалій, які…вже невід'ємні від міфу й усієї сфери символічного. На іншій глибині реальності такого роду виступають як поле, де розігрується основна тема життя і смерті і формуються ідеї подолання смерті, шляхи до оновлення і вічного життя» [41, c. 1]. Ця думка багато в чому може бути характеристикою міського простору в аналізованих романах Ю. Андруховича. Хоча в них зображений не Петербург, а український Чортопіль та Москва, ми бачимо, що апокаліптичні настрої, які супроводжують зображення цих міст, схожі на елементи петербургського тексту. І дослідження В. Топорова допомагають ясніше зрозуміти роль використаних Ю. Андруховичем просторових образів.

Шлях до оновлення, подорож виявляється центральним поняттям у «Рекреаціях» та «Московіаді». Саме мотив подорожі допомагає виразити прагнення героїв знайти своє «я» в епоху загальної кризи культури. Герої Ю. Андруховича долають простір з метою осмислення фрагментованої дійсності.

Д. Замятін у своїй книжці «Метагеографія: простір образів і образи простору» зауважує, що в процесі подорожі відбувається фрагментація та розщеплення простору. Ці частини потім чинять опір мандрівникові, рух крізь них можливий лише з певними зусиллями, чи-то фізичними, чи-то моральними [Цит. за: 17, c. 12]. Внаслідок цього мандрівник починає по-новому сприймати й відчувати навколишній світ.

Українська дослідниця Ю. Запорожченко [17] на основі творів Ю. Андруховича та А. Стасюка виділяє такі риси мотиву подорожі у цих авторів, які простежуються у досліджуваних романах:

* Подорож фрагментованим простором відповідає сучасному стану хаосу в світі або хаосу в душі головного героя. В реалізації цього принципу важливе значення має вже згадувана нами карнавальність, яка підсилює прагнення героя-мандрівника осмислити оточуючий його світ.
* Безцільність подорожі. Ця особливість базується на уявленні про те, що світ і життя в ньому стає хаосом: «…Лишилися тільки плани, схеми і умовні знаки, що за ними легко зорієнтуватись у маршруті, однак маршруту як такого вже не передбачено» [17, c. 14]. Важливим для героїв стає сама ідея пошуку, а не точне місце призначення. Тому в романах «Рекреації» та «Московіада» герої мандрують у пошуках себе, з метою знайти істину.

Ю. Андрухович є представником галичанського постмодернізму, який творився в регіонах, на колишніх теренах Австро-Угорської імперії, де панувало чотири мови, перепліталося коріння різноманітних культур. Центром цього простору стає Львів – «місто стертих кордонів, клаптиковість, змішаність, поєднання непримиренного і непоєднуваного» [5, с. 16]. Таким чином, в українському постмодернізмі твориться образ містичного міста Львова або збірного образу українських міст (таким є Чортопіль Ю. Андруховича), який стоїть в одному ряді з міфічними Петербургом та Венецією.

Тенденція до художнього осмислення складної, а подекуди й незбагненної специфіки феномена міста з'явилась ще у поетів-вісімдесятників, до яких належали Ю. Андрухович, О. Забужко, Н. Білоцерківець та ін. В їхній творчості були створені такі художні моделі топосу міста: місто як беззахисне немовля (О. Забужко «Квітневий Хрещатик», «Іронічний ноктюрн»), місто-спогад (О. Забужко «Мов дзеркальце заднього огляду…», «Нічні метелики»), місто-мозаїка, місто-міф (Ю. Андрухович, цикл «Цирк «Вагабундо», В. Неборак, збірка «Літаюча голова»), місто-безодня [4].

На зламі тисячоліть міський простір в українській літературі набуває здатності трансформуватися в Місто-Рай чи Місто-Пекло відповідно до поширеного в Біблії уявлення про два типи міста: Вавилон – місто прокляте, що чекало на заслужену кару за гріховність, і Небесний Єрусалим – оновлене, святе місто [4, с. 33]. Зображення міста як символу пекла і смерті стає лейтмотивом урбаністичної лірики та прози Ю. Андруховича, для якого, як і для більшості поетів з галицькими витоками, притаманне есхатологічне світовідчуття і негативне сприйняття процесу урбанізації як порушення гармонії між людиною і природою. Чортопіль – місто пекельне, в чому ми повинні пересвідчитись, досліджуючи наявні у ньому просторові образи дороги, ресторану, борделю, маєтку та балу в ньому, які пов'язуються між собою карнавальністю.

Дослідження простору в художній літературі є одним з актуальних питань літературознавства. Протягом років в науці про літературу було вироблено багато типологій просторових образів, що відбилося в дослідженнях М. Бахтіна, О. Галича, В. Халізєва, В. Топорова, А. Єсіна та інших. Художній простір в літературі завжди мав неабияке значення для розкриття характерів героїв, їхнього внутрішнього стану. Це не змінилося і до сьогодні.

Проте створення нових образів простору не припиняється. З формуванням літературного і світоглядного напряму постмодернізму почали з’являтися нові форми простору, зокрема міського. Місто в романах постмодерністів є символом пекла, воно яскраво демонізується, в його природі присутня містичність та міфологічність.

Постмодернізм приніс із собою новий погляд на світ, як той, що вже неможливо пізнати, і в якому неможливо створити щось нове. Саме це спонукає сучасних письменників до гри з цитатами, тобто складання власних творів за допомогою чужих цитат та образів, наче мозаїку. Таким образом вони передають відсутність цілісності у світі, його фрагментарність. У цьому відношенні автори, зокрема Ю. Андрухович, звертаються до концепції М. Бахтіна про карнавальність. Карнавал у постмодернізми постає як спроба осмислення цього розщепленого світу.

Важливе значення у пошуках істини відіграє концепт подорожі, широко використаний у романах «Рекреації» та «Московіада». Герої постмодерних романів (і названих творів зокрема) подорожують з метою віднайти своє «я», знайти вихід із свого душевного лабіринту у фрагментованому просторі. Ця подорож у своєму фіналі приводить до оновлення героя-мандрівника, зміни його поглядів на світ та настроїв.

**Розділ 2. Моделі художнього простору в романі Ю. Андруховича «Рекреації»**

Найважливішою ознакою досліджуваного твору, що визначає побудову його образної структури, є карнавальність. Згідно з концепцією М. Бахтіна, карнавальні дійства подавали неофіційний аспект світу, людини й людських відносин: «Заперечення офіційної, панівної правди веде за собою утвердження нового, більш прогресивного й вдосконаленого порядку» [46, с. 6]. Ця карнавальність репрезентативно реалізована у художньому світі роману «Рекреації». Мотив перетворення, воскресіння простежується і в назві роману Ю. Андруховича («рекреація» можна розшифрувати як «наново-творення» [45, с. 6]), і в назві основної події твору – Свято Воскресаючого Духу. Отже, заново народитися повинен і цілий світ (зокрема, українська культура), і кожний, хто потрапив на це свято. Відповідно до цих двох рівнів відродження, принцип карнавальності реалізується як в поетиці роману взагалі, так і в конкретних сюжетних епізодах.

Під час прочитання «Рекреацій», найперше впадає в око заперечення «лексичного пуританства» [46, с. 6]. Ю. Андрухович використовує численні розмовні, жаргонні та лайливі слова і вирази («неслабо», «дурхата», «крейзуха», «зшизів», «лажа» та ін. [1]). По-друге, відбувається знищення межі між фантастикою і реальністю. Дія відбувається, як уже зазначалося, в неіснуючому місті Чортопіль, з’являється персонаж, пан Попель, що має демонічні ознаки, але разом з тим ми постійно наштовхуємось на реалії тогочасного життя часів перебудови. По-третє, у тексті наявні зв’язки з іншими творами західної, російської та української літератур. Найважливіші з них – це алюзії на вже згадуваний роман «Майстер і Маргарита» М. Булгакова та «Енеїда» І. Котляревського: «Таким чином, в карнавальній процесії формується образ нової постколоніальної спільності у вимірах простору і часу. Замість радянського культурного контексту виникають інші контексти, з яких можна черпати культурну енергію» [46, с. 7].

Карнавалізоване свято Воскресаючого Духу вплинуло на кожного з чотирьох головних героїв, що були запрошені на нього головним режисером цього дійства: «Між індивідуальним світом кожного з них та карнавалом, що прагне об’єднати в єдине святкове ціле своїх учасників, не може не виникнути напруга. І Орест Хомський, і Гриць Штундера, і Юрко Немирич, і Ростислав Мартофляк – всі вони непересічні, кожен із своїм неповторним, інколи трагічним світом. Звідси їхній інстинктивний потяг до самотності, який оберігає їхнє внутрішнє буття, надає відчуття самодостатності, заважає злитися із різнобарвним і безликим натовпом» [46, с. 7].

Відсвяткувавши свою зустріч в пивничці та ресторані, побродивши серед карнавалу, друзі розходяться кожний своїм шляхом: «І ви безсилі щось тут казати, щось тут змінити – ходите колами, як сомнамбули, і в кожного своя планета, і кожен піде своїм шляхом, хоч ви цілком щиро прагнули бути тільки разом і не робити дурниць…тож вельми сумнівно, чи вдасться вам що-небудь виходити поміж цими наметами й помостами, поміж цими прекрасними каліками, на цій площі, зусібіч оточеній горами і Європою, де кожен із вас заблукає по-своєму…» [1, с. 71-72]. Мета подорожі кожного з них – віднайдення самототожності. В розумінні цього читачеві допомагають саме художні моделі простору, використані Ю. Андруховичем.

**2.1 Позаміський простір**

Позаміський простір у романі Ю. Андруховича «Рекреації» представлений образом дороги до Чортополя та дороги через ліс до Сільця, з якого були вивезені діди Гриця Штундери. Залізницею прибуває письменник Орест Хомський, а автотрасою, в автобусі їдуть відомий поет Ростислав Мартофляк з дружиною Мартою, і «крайслер імперіал» в компанії пана Попеля привозить «мандрівних поетів» Гриця Штундеру та Юрка Немирича. Ще на залізниці ми бачимо, що рекреації – свято Воскресаючого Духу – викликали неабиякий ажіотаж серед українців: «У Львові ти зрозумів, що в напрямку Чортополя відбувається мало не паломництво. Всі загальні вагони були набиті публікою, що квапилася на свято, переважно студентством і петеушниками, котрі, як тільки поїзд рушив, повідкривали вікна і, вистромивши з них безліч синьо-жовтих прапорів, почали співати стрілецькі» [1, с. 34].

Ю. Андрухович не випадково використовує порівняння дороги до Чортополя з паломництвом. Відомо, що паломництво має на меті відвідування святих місць і поклоніння ним. Так, ми розуміємо, що свято Воскресаючого духу означає дещо більше для людей, ніж просто відпочинок. Люди їдуть туди зі сподіваннями воскресити дух України, а отже відродитися самим, а деякі дійсно хочуть відвідати святі місця: «…На кожній зупинці поїзд облягають нові натовпи паломників до Чортополя з гітарами й наплічниками, трапляються й пониклі дідусі та бабусі, адже їм було повідомлено, що на свято прибуде єпископ – навіть цілих два єпископи: один зі Львова, другий з Канади, і вони благословлятимуть усіх бажаючих, а також освятять у Чортополя дерев'яну церкву Воскресіння, пам'ятку XVIII століття, в якій ще донедавна зберігалися паперові тюки з мінеральними добривами, Хомський» [1, с. 37].

Значення дороги в літературі величезне: нечасто твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги. Особливо важливу роль відіграє тісний зв'язок мотиву зустрічі з образом дороги. Дорога **–** переважне місце випадкових зустрічей: «На дорозі перетинаються в одній часовій і просторовій точці просторові і часові шляхи багатьох різних людей – представників всіх станів, майна, віросповідань, національностей, віків» [9, с. 87].

Усі головні герої по дорозі до Чортополя зустрічають різних людей, і ці зустрічі надають нам певні характеристики героїв: «Якого ти дідька ідеш у той Чортопіль, де, можливо, нікому не потрібним будеш і зайвим, Хомський?» – думає поет [1, с. 34]. Він їде з Ленінграду, він жодного разу не відвідував Чортопіль – «нашу духовну Мекку» [1, с. 37]. На одній зі станцій Хомський звертає увагу на якусь дівчину, ми дізнаємося, що в Ленінграді він залишив іншу жінку, а в поїзді знайшов собі «туалетну коханку», при цьому згадуючи про жінку Мартофляка. Ці зустрічі в дорозі дають нам зрозуміти, що Хомський – ловелас, що потім підтверджується і словами Марти.

Мартофляк з дружиною їдуть автобусом по забитій автомобілями трасі. Цей епізод представлений роздумами Марти про свого чоловіка – «майбутнє нації» Мартофляка – та про життя з ним. За М. Бахтіним, для роману перш за все характерне злиття життєвого шляху людини (у його основних переломних моментах) з його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуваннями. Тут дорога порівнюється з життєвим шляхом. Дорога при цьому пролягає по рідній, знайомій країні, в якій немає нічого екзотичного і чужого [9]. Марта дійсно не раз бувала у Чортополі: «…Я сюди часто їздила у дитинстві з батьками, дорогу знаю майже напам'ять, он уже Писана Скала видніється, за нею – акведук, кажуть, справді староримський, потім буде «Колиба» з невивітрюваним шашличним духом, потім будинок-музей Лянцкоронських в ґотичному стилі (які там ожини на схилах, рясніших не зустрічала!)…» [1, с. 40]. Думки Марти спрямовані на роздуми про Мартофляка, життя з яким втомлює молоду ще жінку, але вона все ж кохає його, він став частиною її: «Це вже сім років минуло, як він посуд побив на весіллі, а він усе міцніше прив’язується до мене, влазить у мене, ховається в мене…» [1, с. 39]. Марта – дружина творчої людини, вона знає не тільки його найкращі якості, але й найгірші вади, і вона любить його і за перше, і за друге: «Мартофляк Ростислав, розквітаючий геній, нудний інтелектуал, балакун, дарунок небес, рідкісний діамант, надія згасаючого шляхетного роду, позбавлений спадщини граф, алкогольний маньяк, пристосуванець, офіційний поет, бич Божий, знаряддя диявола» [1, с. 39]. Подібних метафор у цій сцені багато. Ми визначили, що Марта кохає Мартофляка, але вона не рада цій поїздці. Вона знає, як пройде свято і як воно закінчиться: «…Ах, як усе відомо, звично, ці свята, це Воскресіння Духу, ця порожнеча…» [1, с. 39].

В автобусі також відбувається зустріч – на них звертає увагу якийсь молодий парубок. Марта думає, що це вона сподобалась хлопцеві, але виявилось той пізнав «сплячого пророка» Мартофляка. З цієї сцени розуміємо, що Марті не вистачає уваги збоку її чоловіка-поета, вона прагне бути коханою. Мабуть, це бажання й привело її до адюльтеру з Хомським.

Останній прояв просторового образу дороги – поїздка Штундери та Немирича фантастичним «крайслером-імперіалом» та знову ж таки зустріч з паном Попелем. В тому, що цей пан Попель – втілення диявола, ми переконуємось одразу: все, що він пропонує поетам, з'являється нізвідки, він це «видобуває» зі своєї «магічної кишені», і каже, що він і не молодий, і не старий, а вічний. По суті, Немирич та Штундера обідають з дияволом. Пан Попель має родину і в Швейцарії, і у Львові, і у Чортополі: «Здається, правда, що вони вже всі повмирали» [1, с. 44]. Дійсно, потім пан Попель приводить Немирича до маєтку, де розгулюють самі мерці. В демонічній природі Попеля переконуємось остаточно після його незвичайної розповіді про своє дитинство у Чортополі: «Мій тато мав на площі Ринок аптеку. Я часто бавився там у задніх покоях, де було повно ліків у пачках, реторти з якимись ріжнокольоровими плинами, старі терези, екзотичні сухі рослини, зібрані за літо в горах, астролябії, заспиртовані саламандри й гадюки, срібні перстені, книжки латиною, градусники… *Я залазив на само дно цього світу, в якому було так тихо і спокійно*…» (Курсив наш. – К. Р.) [1, с. 45]. Така аптека асоціюється не стільки з ліками, скільки з алхімією та чаклунством. Але поети не помічають демонічної суті пана Попеля, вони щиро та розкуто приймають диявольські подарунки. Це перша зустріч з демонічним Чортополем. Після вечері дороги поетів розходяться. Так, Гриць Штундера відправляється шукати місце, де було село, з якого депортували його рід. Відомо, що такі події, як голод за часів Сталіна та заплановані репресії української інтелігенції – історичні факти. Саме ці страшні історичні реалії постають в основі нічного паломництва Штундери. Тут яскраво проявилась одна з головних особливостей карнавалу – перевдягання. Гриць майже підсвідомо знаходить собі новий образ, що ріднить його з героїчним минулим українського народу: змінює зачіску на козацький оселедець та зичить у хлопця стрілецький костюм. Такий одяг відповідає його внутрішній, дещо войовничій, сутності й особливо його душевному стану на той момент: «Я навіть не знав до сімнадцяти років, що старий народився і виріс отут. Я здогадувався, що в минулому є якась таємниця, і я чудово розумів, що ми вивезені, бо українці просто так не народжуються в Караганді» [1, с. 78]. Всю подорож Штундеру супроводжує голос діда, який колись розповідав Штундері про Сільце та ті страшні часи: «Вони виганяли нас псами. Мали з десяток лютих псів. До самої станції пси бігли по обидва боки дороги і несамовито гавкали на нас. Коні пошаліли від страху і неслися, як дурні…Усі були з чорними піднебіннями. То дуже люті пси. Їх неможливо чимось задобрити. Вони знають тільки дерти на шматки» [1, с. 79]. Штундері здається, що ті пси женуться зараз за ним, він чує їхній гавкіт, він переживає те, що пережили його предки – відбувається духовне возз'єднання українця з його корінням, відродження його історії.

Цікавим просторовим образом тут постає ліс, крізь який біжить Штундера. В ньому майже під кожним деревом похований «ворог народу» [46, с. 8]: «Два роки, ну, може, трохи менше, рік і пів, вони возили старою дорогою людей з чортопільської тюрми. Там, Грицю, якщо не брехати, то під кожним деревом убиті лежали. Такого лісу другого, певно, нема в цілому світі» [1, c. 80]. Гриць Штундера майже фізично відчуває присутність цих розстріляних, мерці оживають, ліс набуває містичного, фантастичного і сакрального значення. Це видно вже з його опису: «Ліс фосфоресцентний, світляний, білий, він порохнявіє, розвалюється, знизу його розпирають трупи. А я лиш покличу їх – і вони встануть. Устаньте, гей, усі в білому, світяться! Стоять обабіч стежки, простягають до мене руки, щось кажуть» [1, с. 80]. Тут варто звернутися до української міфології, де ліс – це простір, не засвоєний людиною: «Це одне з основних місцеперебувань сил, ворожих людині…через ліс проходить шлях до світу мертвих. Відповідно ліс дає притулок усіляким небезпекам і демонам, ворогам і хворобам. Поряд з цим, зазначається, що символіка лісу пов’язана на всіх рівнях із символікою жіночого начала або Великої матері…» [16, с. 195]. Дійсно, ліс у нашому випадку дає можливість Штундері побачити своїх мертвих предків, і водночас це пробуджує в ньому не жах, а почуття патріотизму та причетності до рідної землі – його Великої матері. Подорож Штундери закінчується його символічним падінням вниз у вириту траншею. Герой єднається зі своєю рідною землею: «Гриць відчув, як земля розверзається під ногами. Він падав у якусь, ще більшу, темряву, але навіть не крикнув, бо то була природна смерть – саме тут, поміж цими купами цегли, на будові казкового туристичного центру, лягти в підмурівок і заснути разом з травою рідного Сільця, як його найменший мешканець, ровесник тих, що ходили з ножами до лісу і на Ринок у Чортополі» [1, с. 82].

Треба сказати, що М. Бахтін пише про особливе значення «верху»і «низу» в карнавальній культурі. Знижуючи (відправляючи до могили, під землю або до тілесного низу – зад, репродуктивні органи), карнавал тим самим дає змогу відродитися (земля, материнське лоно символізують плодючість) [46, с. 8]. Ю. Андрухович, на наш погляд, відповідно до концепції російського вченого, демонструє в романі цей принцип буквально.

Таким чином, ми дійшли висновку, що головною ознакою роману є карнавальність подій, що відбуваються. Позаміський простір роману «Рекреації» представлений просторовими образами дороги до міста та шляху через ліс. Ці хронотопи дають змогу побачити, що околиці міста Чортопіль мають демонічну, містичну сутність. В цьому нас переконує зустріч з загадковим паном Попелем. Ми визначили, що на меті кожного з героїв – віднайдення самототожності. В позаміському просторі це відбувається з нащадком репресованих українців Грицем Штундерою, який проходить через містичний ліс, що повертає його в минуле. Також ми звернули увагу на символічне значення опису падіння, яке є передумовою відродження людини.

**2.2 Міські хронотопи в романі**

Місто Чортопіль в «Рекреаціях» є прикладом міста – живого організму, який безпосередньо впливає на події, що відбуваються з героями. Варто зазначити – відповідно до концепції М. Бахтіна про ідилічний та авантюрний простір [7] Чортопіль є авантюрним простором, тобто таким, де герої знаходяться у русі, з ними постійно відбуваються пригоди та зустрічі. Розглянутий нами позаміський простір в романі підтверджує цю думку. Авантюрним є простір самого міста, представлений рестораном та пивничкою, площею, де відбувається свято, борделем, до якого прямує Мартофляк, Віллою з Грифонами, куди потрапляє Немирич, готелем «Синьогора», самими вулицями Чортополя.

Діставшись до міста, друзі вирішують відсвяткувати зустріч. Вони потрапляють у пивну «Під оселедцем», що знаходилась у підвальному приміщенні на площі Ринок. Герої спускаються під землю. Ми вже зазначали, що відправлення під землю не є випадковим. Потрапляння в пекло передує відродженню. Поети, спускаючись донизу, ніби проходять історичні етапи розвитку людства, про що говорить Мартофляк: «Виявляється, під кожним містом є ще одне місто – зі своїми вулицями і площами, зі своїми звичаями й таємницями, зрештою, я давно здогадувався про це, але не мав нагоди переконатися, щоправда, я й не шукав такої нагоди, бо навіщо переконуватися в тому, в чому ти і так упевнений, отже, тепер ми йдемо середньовіччям, поверхом нижче – дохристиянські часи, потім – мамонти, потім, здається, мезозой, і так далі, сходження донизу не має кінця, ніби мій роман у віршах, я заходжу все глибше, але дно втікає…» [1, с. 54]. Ідея відродження випливає з цього спуску: «…Ми йдемо, щоб виринути на світло, ми йдемо на музику, мов на запах горілки, і добре вип’ємо за те, що ми є, хлопці, слава вам, що ви є, будьмо!» [1, с. 54].

Проте, пивна виявляється схожою на пекло: "Зійшовши *на саме дно* (Курсив наш. – К. Р.) крутими слизькими сходами і продершися крізь густий задимлений ліс пияків, що їх у цій порі у пивничці було більше як завше…» [1, с. 46]. Ця частина роману дуже яскраво доводить концепцію М. Бахтіна про смерть чи сходження в пекло та воскресіння. Саме Свято Воскресаючого Духу проходить у пекельному місті з відповідною назвою.

В пивній герої знайомляться з програмою Свята. Варто звернути увагу, що саме карнавальне свято мало початися опівночі. А це час, коли нібито й відбувається все містичне та диявольське. Символічним є й запланований кінець свята: «…Величавий мітинг протесту і сакральний бенкет на схилах Річки, омовіння тіл, Великі Вогнища» [1, с. 49]. Вода та вогонь – це символи очищення, які мають остаточно побороти «чорні сили зла та реакції» [1, с. 48] та воскресити Україну. Не можемо не згадати про режисера цього свята – Павла Мацапуру, який з'являється наприкінці роману. Ім'я Павла Мацапури зринає в описі пекла «Енеїди»: «Якусь особу мацапуру / Там шкварили на шашлику…» [10, с. 53]. У коментарях до «Енеїди» зазначається: «У судових хроніках з XVIII ст. Павло Мацапура значиться як злочинець, що на своїй совісті мав усі гріхи, включаючи людоїдство» [10, с. 53]. Проте в «Рекреаціях» його можна трактувати як «альтернативного бога» [46, с. 8], що підтверджується акцентом на світлі і сяйві в описі зовнішності головного режисера: «Він був просто геніальний, він сяяв, сяяли його окуляри, зуби, сяяли його чоботи» [1, с. 112].

Найяскравіші моменти, що допомагають читачу відчути карнавальність роману, відбуваються на площі. Перш за все, це опис святкової карнавальної процесії: «То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжу, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуси, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти…» [1, с. 68]. Ця процесія – не випадковий набір учасників. Вони представляють собою конкретні історико-культурні кола, які включені у відновлення Духу [24, с. 7]. Тут є персонажі українського вертепу, представники періодів українського державотворення та ключових національних міфів (Запорожці, Козаки, Січові Стрільці), фігури з біблійної (Ангели Божі, Чорти), класичної та алхімічної традиції (Чорні Коти, Грудні Жаби, Алхіміки), фольклору (Русалки, Мавки, Німфи), сучасної міжнародної субкультури (Хіпі, Панки, Металісти). Тут відсутні народи, що проживали на території Радянського Союзу, окрім тих, які історично виправдані в українському карнавалі (Татари, Євреї).

М. Бахтін пов'язує образи народної площі та театральних підмостків з карнавалом та присутністю на ньому блазнів та дурнів [9]. У Ю. Андруховича ми бачимо: «…З'являються всілякі дурисвіти, котрі вміють удавати, що начебто вони пожирають вогонь або ковтають ножі, інші стоять на головах, є й такі, що читають якісь нісенітниці про все на світі…» [1, с. 68]. Проте М. Бахтін зазначає: «Маски ці не вигадані, такі, що мають якнайглибше народне коріння, пов'язане з народом освяченими привілеями непричетності життя самого блазня і недоторканності блазенського слова» [9, с. 42]. Т. Гундорова зазначає: «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» [10, с. 54]. Тобто, такі переліки нагадують асоціативні ланцюжки, які відбивають сприймання людиною карнавалізованої дійсності. Л. Бербенець порівнює це явище зі станом алкогольного сп’яніння, коли перед очима відбувається багато різних речей водночас і людина не в змозі одразу проаналізувати побачене, а здатна лише перерахувати. Таким чином, дослідниця робить висновок: «Переліки в текстах Андруховича виконують своєрідну функцію «економії мовних засобів» – наборів певних концептів, а не відображень реально існуючих речей» [10, с. 54].

Однак площа як місце свята стає в романі також місцем страти, інсценованої Мацапурою. Імітація військового перевороту створює ілюзію зміни влади: «Така уявна загроза тоталітаризму призводить до зовнішньої нівеляції індивідуальності кожного» [46, с. 8]. Це підкреслюється і в тексті: «Вас було дуже багато – сотні таких самих, як ви, що приїхали веселитися на Свято Воскресаючого Духу» [1, с. 111]. Знову виникає загроза Розстріляного Відродження, але цього не відбувається. На цей раз «переворот» виявляється сильним поштовхом для повернення до себе, до нового, гострішого, ніж раніше, самовідчуття, переосмислення минулого. Це дуже добре видно з внутрішнього монологу Мартофляка, в якому він осмислює чимало філософських істин: «…Я пишаюся, що зараз, отут, я з цими хлопцями, що нас кинуть до однієї величезної ями, разом з цими Жидами, Повіями й Циганами, я пишаюся, що був знайомий з цими хлопцями, це чудові поети і найперше тому підтвердження – те, як вони помруть, але по-іншому й не буває…» [1, с. 110]. Стоячи в шерензі, поет Мартофляк тримає Марту за руку, чого, за його словами, не було вже років сім. Черевик Хомського не залишає сліду на бруківці, як не залишить і він сам, який не встиг ще нічого зробити. Тут, під загрозою розстрілу, кожен з поетів розуміє, чим дорожив усе життя, чого ще не зробив і хоче зробити. Проте, путч виявляється черговим сюрпризом карнавалу, жартом, і це знову відроджує в кожному з присутніх відчуття свободи власної особистості, наново народжує душу людини.

Але цьому відродженню передує ще низка пригод та падінь українських поетів під час їхніх блукань містом. З програми свята ми дізнаємось, що приміщення та вулиці Чортополя носять суто радянські назви: кінотеатр «Росія», зал засідань міськкому Компартії України й вулиця Дзержинського. Та вночі, під час свята, вулиці вже не мають радянських назв, повертаються колишні вулиці св. Івана Хрестителя, Сакраменток, колишня площа Воскресіння. Місто, наче живе, відроджується разом з людьми. Описи вулиць підкреслюють їхню таємничість, стародавність і вічність: «…І опиняєшся на вулиці – старовинні стіни довкола тебе, порослі мохом, плющем і лавром» [1, с. 75], «Але там, глибше, є темні мертві вулиці й площі, є глухі подвір'я, покручені сходи підвалів, забиті дошками вікна». Саме ці вулиці приводять Мартофляка до борделю. Але до цього Ростислав Мартофляк, як поет, найвідоміший серед чотирьох друзів, потрапляє в обставини, що нагадують «детронізацію короля карнавалу» [46, с. 8]. Спочатку він перебуває в центрі уваги молоді, що знайома з його творчістю і захоплюється ним, але поступово юнаки та дівчата, які запросили його до свого столу, втрачають інтерес до поета, до його незрозумілих і самому Мартофлякові промов і просто засинають. Далі відбувається повне моральне падіння відомого письменника – його нічні пригоди в борделі.

Тут варто звернути увагу на прізвище поета. Прототип Мартофляка з «Рекреацій» також знаходимо в «Енеїді» І. Котляревського – «мартопляс» у пеклі: «…Кричав, сміявся, / Розказував і дивувався / Як добре знав жінок дурить» [10, с. 54]. У Ю. 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» [10, с. 54]. Проте, перша частина його прізвища нагадує і про ім'я його дружини Марти, та його нічної коханки, також Марти.

Отже, тепер ми бачимо моральне падіння людини – чоловік зраджує дружину в борделі: «…Дуже низького ґатунку…в якому чоловіки робляться беззахисними, як діти…І тоді здається, що головне, за чим вони сюди прийшли, – не кохання, а можливість сну,…під час якого їх усіх можна грабувати, різати, душити…» [1, с. 101]. Бордель зображений брудним. Таким же брудним є фальшиве кохання за гроші. У випадку Мартофляка «світлий образ поета» спотворюється найбільше. Використання слова «поет» в реченнях з внутрішнього монологу повії Марти підкреслюють внутрішній конфлікт поміж особистістю людини, яка має творчі здібності, з її вчинками: «…Малий приплівся десь аж по другій, до того ж не сам, а ще з якимось кудлатим, казав, що то великий поет» [1, c. 82]. Дослідник тлумачить це так: «Автор наголошує на відсутності зв’язку між поетичною творчістю людини та тими вчинками, на які вона здатна, виступає за свободу будь-яких проявів особистості, навіть якщо це втеча від самої себе, самозабуття» [46, с. 12]. Марта, дружина Мартофляка, також зраджує чоловіка. Вона залишається з Хомським, вона знає, що він кохає її, і жінка зважується: «…Здійснити вчинок, бодай лихий, але вчинок». Зрада Мартофляка протиставляється тут темі справжнього кохання, і сам Мартофляк розуміє, що Хомський по-справжньому кохає Марту.

Ще одним образом простору в романі є замок – Вілла з Грифонами, до якої потрапляє Юрко Немирич в супроводі пана Попеля. За М. Бахтіним, замокнасичений часом історичного минулого. Замок – місце життя володарів феодальної епохи (отже, і історичних фігур минулого), в нім відклалися сліди століть і поколінь в різних частинах його будови, в обстановці, в зброї, в галереї портретів предків, у фамільних архівах. Замок прийшов з минулих століть і повернений в минуле [9, c. 88]. Так і Юрко Немирич потрапляє в обставини, за яких, неможливо відрізнити давно померлих людей від живих реальних істот. Навіть часовий вимір вечірки у Віллі з Грифонами інший – початок двадцятого століття.

Розмова Немирича з Попелем ще раз запевняє нас у його диявольській сутності. Його машина злітає на Чортополем, а де буде знаходитись вілла, не залежить від нього. Автор попереджує та підготовлює читача до майбутніх подій, навмисне вказуючи на те, що цього будинку насправді немає: «Вони стояли перед невимовно старим будинком, який чимось нагадував мініатюрну фортецю, і якби Юрко трохи краще знав Чортопіль, то він здогадався би, що то – знаменита Вілла з Грифонами, до якої щодня приводять юрми туристів. Але Юрко цього не знав і тому сміливо постукав у двері» [1, с. 88].

Тут ми знову стикаємось з перевдяганням героя. Новий одяг, костюм із фраком та метеликом для світської вечірки, на наш погляд, не можна трактувати однозначно. З одного боку, впадає в око контраст між зухвалістю поведінки поета і його зовнішнім виглядом. Якщо взяти до уваги натяки про невиліковну хворобу Немирича й те, що чемні пані й пани на вечірці насправді – мерці, цей контраст можна розглядати як гру зі смертю і протест проти неї. З іншого боку, можна згадати, що з чотирьох друзів тільки Немирич вирішив відшукати кинутого поетами напризволяще нетверезого Білінкевича, їх супровідника. Отже, костюм джентльмена в цьому випадку – вираз внутрішньої, дбайливо прихованої шляхетності Юрка.

Немирич після бесіди з присутніми почав розуміти, що їх вже не повинно бути на цьому світі. Ю. Андрухович справді використав імена померлих: Клітемнестра (героїня давньогрецьких міфів), дель Кампо (аргентинський поет XIX ст.), Понятовські (шляхетний польський рід), людина, що заслонила князя Фердинанда від кулі та ін. Гра в карти з мерцями – гра на життя Немирича. Проте поет виявляє неабияке нахабство у спілкуванні зі смертю, хоча сам починає здогадуватись, куди він потрапив. Партія в преферанс видається невдалою для Немирича, смерть не хоче відступати: «І раптом він зрозумів, що гра ця – не просто гра, що гра йде на його життя. Чомусь він так собі подумав і тут-таки знайшов тому цілий ряд підтверджень. По-перше, ці розмови, які спочатку здавалися йому надуманими і недотепними, по-друге, ця дивовижна легкість, з якою він програвав. По-третє, ці примарні рухи його партнерів, ця мертвотна блідість їхніх облич, ця кров, що запеклася в кутиках їхніх вуст…» [1, с. 95].

На перший погляд гарна Амальтея привела Немирича в кімнату, яка була схожа на жертовник. Дійсно, поета хотіли принести в жертву. Пан Попель з жовтими очима молився дияволам, а Амальтея стала схожою на саму Смерть. За М. Бахтіним, в цих подіях ми можемо виділити таке сусідство, пов’язане з мотивом смерті: смерть (загроза смертельної хвороби Юрка) – весілля (йому сподобалась Амальтея, яка виявилась самою смертю) – наречений (Немирич помирає, тобто «одружується» зі смертю) – шлюбне ложе – ложе смерті (замість шлюбного ложа його кладуть на жертовний стіл) – смерть (падіння вниз крізь усі епохи) – народження [9].

Закінчилися пригоди Юрка в замку тим самим відправленням вниз – він вистрибнув у вікно Вілли до травневого саду: «І ти стрибнув униз, Юрку, у прірву, що зветься травневою ніччю, і ти падав донизу мільйон років, перетривавши всі цивілізації та катастрофи, всі ери, і ти упав просто в якісь вологі кущі, боляче подряпавшись і вдарившись при падінні, але ти підвівся…» [1, с. 96]. Отже, замок став притулком нечистої сили, мерців з минулого. Цікаво те, що Немирич знайшов дорогу до готелю близько шостої ранку – часу, коли дії нечистої сили, за повір’ям, припиняються. Таким чином, після нічних пригод герої опиняються всі разом у готелі, образ якого ми розглянемо останнім.

Топос готелю можна пов'язати з темою дому та бездомності. Оскільки герої чужі в Чортополі, готель «Синьогора» стає їхнім притулком. М. Бахтін виділяв «вітальню-салон»як місце звершення подій роману – (у широкому сенсі). Кімнату в готелі ми також можемо порівняти з вітальнею. З точки зору сюжету та композиції тут відбуваються зустрічі, що не мають випадкового характеру на відміну від зустрічей на «дорозі» або в «чужому світі». Тут здійснюються розв'язки [9, с. 89].

Так само в готелі завершується шлях героїв до відродження духу, яке потім остаточно відбулося на площі. В готельному номері розгортається анекдотична ситуація: чоловік застає жінку з іншим. Хомський також переживає падіння на підлогу – від удару Мартофляка. Але і сам Мартофляк лягає на підлогу. Так він проявляє свій психологічний стан – стан депресії.

Показовою є сцена, коли нарешті всі друзі-письменники й Марта збираються в одному номері. Панує мовчання. Переживши момент віднайдення самототожності й символічну смерть у карнавалі своєї самотньої ночі, кожен мовчить: «Здавалося, цей номер заклятий мовчанкою. Навіть якщо б сюди увірвалося ще зо два десятки поетів, усе одно б довелося б мовчати і згасло дивитись кожному у свій кут, кожному у свою ніч. Вона стояла за плечима у кожного, глибока і чорна» [1, c. 107]. Самотність і втома поглинули потяг до свободи і самовиразу в кожного з присутніх. Отже, необхідне щось, що виведе героїв з цього непорушного стану. Цю роль виконує псевдопереворот, що створює ілюзію державного потрясіння.

Таким чином, реальний світ у «Рекреаціях» важко відрізнити від карнавалу, сну чи видінь нетверезої людини. Письменник намагається максимально стерти межу між реальним та уявним. Саме міський простір найяскравіше демонструє нам виявлення принципу карнавальності в романі. Перш за все це пов’язане з простором площі, на якій відбувається процесія, що є символом історії України. В місті і поза містом кожен герой на своєму власному шляху переживає своєрідне моральне чи фізичне падіння або спуск під землю (що ми розглянули на прикладі ресторану та пивної). Це падіння приводить їх до відродження, яке остаточно відбувається на площі під час інсценованої страти.

Простір у романі «Рекреації» був поділений на позаміський та міський. До просторових образів за межами міста входила дорога до Чортополя та шлях Гриця Штундери через ліс. Дорогу ми пов’язали з мотивом зустрічі (це і дівчина у потязі, і пан Попель на містичному авто, і хлопець у автобусі, де їхала Марта з чоловіком). Міський простір у романі представлений рестораном та пивною, площею, борделем, готелем та вулицями Чортополя. Зазначені просторові образи допомагають зрозуміти, що Чортопіль є містом пекельним. На підставі цього ми можемо назвати простір роману символічним, авантюрним та демонічним, десакралізованим, який має безпосередній вплив на події та характери та реалізує ідею всього твору.

Простір роману «Рекреації» є фрагментованим, що цілком традиційно для постмодерної літератури. Розщепленість міста можна порівнювати зі станом сп’яніння, коли людина сприймає оточення по частинах. Це підкреслюється концепцією карнавальності та присутності на цьому карнавалі блазнів та дурнів, нібито непричетних до подій. Карнавальність також проявляється в мотивах перевдягання й одягання масок.

В романі «Рекреації» знаходить свій прояв мотив подорожі. Кожен герой роману має свій власний шлях. Метою цих шляхів є віднайдення самототожності, оновлення людини. Окрім цього, Ю. Андрухович використав концепцію дихатомії верху та низу: падіння (фізичне або моральне, смерть) призводить до відродження людини, оновлення її душі, зміни поглядів, настроїв та переоцінки цінностей. Варто пригадати, що в романі зображені часи перебудови, коли кожна нація мала знайти свій шлях, а люди переживали духовну кризу.

В результаті кожен з героїв «Рекреацій» переніс символічне падіння або смерть, що змусило їх переосмислити навколишню дійсність та переоцінити власні вчинки. Таким чином, ми можемо говорити про те, що відродження нації, відродження духу відбулося в романі Ю. Андруховича.

**Розділ 3. Роль просторових образів у романі «Московіада»**

З-поміж усіх творів Ю. Андруховича саме «Московіада» зазнала найгострішої критики. Ця критика загалом стосувалася того, що твір має бути цілісним, а в «Московіаді» ця цілісність абсолютно відсутня. Проте «Московіада» витримана у традиціях постмодерної прози. Тому гра алюзіями, цитування, пародіювання і стилізація найрізноманітніших високих і низьких жанрів забезпечує авторові неповторність. Отто фон Ф. – дійова особа карнавалу, який розгортається на сторінках твору. Ю. Андрухович відтворює дійсність кінця 80-х років ХХ ст., щоб показати духовну порожнечу, яка панувала в радянському суспільстві. Цей душевний стан цілого покоління вкладено в образ українського поета Отто фон Ф., який живе в Москві,

Роман «Московіада» має безліч точок дотику з уже проаналізованим нами романом “Рекреації”, зокрема у використанні просторових образів. Перш за все, це найбільший та найглибший образ міста – Москви, що символізує собою всю Радянську імперію. Однак, на відміну від Чортополя, який повністю є пекельним, ми не можемо вважати Москву абсолютно демонічною. В «Московіаді» ми вважаємо за доцільне виділити дві форми існування столиці – реальну та підземну. Реальна Москва, на нашу думку, виражає душевний стан та настрої тогочасного суспільства: «Так чи інакше, але ви бредете під холодним травневим дощем, обліплені порожніми слоїками, а повз вас пропливають калюжами автомобілі й тролейбуси, здатні не так когось возити, як обталяпувати брудними струменями з-під коліс рідкісних дощових перехожих. Це не травень, це якась вічна осінь. Настав той гіркий час, коли все навколо ламається і ніщо ні до чого не пасує. Тільки сутулі постаті кількох хронічних алкоголіків під намертво зачиненим з невідомого приводу сороковим гастрономом символізують якусь теоретичну можливість відродження і кращого майбутнього» [2, с. 13]. Підземна Москва якраз і виступає в ролі «пекла», до якого спускається Отто фон Ф. у пошуках майбутнього шляху та власного відродження.

Таким чином, можна знов говорити по використання Ю. Андруховичем мотиву подорожі з метою самоідентифікації, як це було і в романі «Рекреації». Ця концепція знов стає стрижнем роману, навколо якого, знову таки у вигляді карнавалу, і відбуваються всі події.

**3.1 Простір «реальної» Москви**

Подорож головного героя – молодого українського поета Отто фон Ф., який вже другий рік живе у Москві, – починається з гуртожитку. Вже з перших рядків ми бачимо перед собою невдоволену життям людину: «І ти, український поет Отто фон Ф., ти фізично відчуваєш, як гризуть тебе докори сумління, як вони проїдають у тобі діри щораз більшого діаметра, аж колись ти вийдеш у коридор гуртожитка цілком прозорим, дірчастим, і жоден калмик навіть не привітається з тобою». Манера характеристики Отто фон Ф. автором збігається з самохарактеристикою Мартофляка в «Рекреаціях»: «Скурвий син, безхребетний, п’яне одоробло, внутрішньо я не схожий ні на кого, сучий син, дурний осел, аполітична особа, сучий хвіст, дрань, лайдак, враже поріддя, многогрішний дурень, хоча і вельми талановитий поет, кретин, п’яна потвора з неозначеними здібностями до римування, єдиний мій найлютіший ворог – це я сам, підданий імперії, виявився кулею певного цікавого калібру». Цей відвертий портрет показує загубленість, лабіринти, іншими словами, пекло людської душі.

По-перше, нашу увагу привертає гуртожиток, який являє собою «мініатюру тоталітарної держави» [27, c. 60]. Автор показує, що колишня велика держава перетворилася на звичайний гуртожиток у найгіршому розумінні цього слова: «Розчарування навіки поселилося в цих стінах, які, до речі, ніколи не вкриються меморіальними дошками. Але справа не в тому. Справа в іншому – це дім, де розбиваються лоби. Тутешні сюжети є настільки одноманітними й повторюваними, що йдеться, очевидно, про міф. Або про схему з двома-трьома варіантами. І таким є життя в цій заклятій дірі, літературному гуртожитку, вигаданому системою для виправдання й самозаспокоєння, в цьому семиповерховому лабіринті посеред жахної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії. Бо, хоч і каже російський поет Єжевікін, що він кінчає від самого тільки слова «імперія», однак усьому доброму приходить колись хана, і ти, Отто фон Ф., просто хребтом відчуваєш, як тріщать усі її шви, як розлазяться навсібіч країни й народи, кожен з яких має нині значення цілого космосу чи, щонайменше, континенту» [2, c. 8 – 9]. Все зав’язло у розпусті, бруді та алкоголі.

В виділеній цитаті з’являються антиномічні мотиви дому та бездомності. М. Булгаков писав про образ домівки наступне: «Оселя є основним каменем життя людського. Без оселі людина існувати не може» [24, c. 240]. Живучи в гуртожитку, люди отримують ілюзію дому, права на неї: нібито в тебе є твоя власна кімната, але насправді немає домівки. Так само і наш герой відчуває себе бездомним у Москві, він не може писати вірші: «Але нема на це ради – вірші твої, певно, лишилися в атмосферних полях України, московські ж поля виявилися надто щільними для їхнього солов'їного проникнення» [2, c. 2]. Поет, відірваний від своєї Батьківщини, втрачає єдине джерело натхнення.

Згідно з концепцією А. Корабльова [24], образ домівки може мати кілька значень. По-перше, матеріальну влаштованість людини у житті. Ми можемо стверджувати, що Отто фон Ф. – людина невлаштована, яка не має свого власного помешкання. По-друге, домівка – це місце, яке характеризує самовизначення людини в сіті, її світогляд. Отто фон Ф. же – абсолютно розгублений, він заплутався в собі, в усьому, що відбувається навколо, він не знає, куди і для чого йти далі. І по-третє, домівка має духовне значення. В цьому сенсі бездомним є не тільки головний герой, а й увесь народ СРСР. У народів не має власних держав, є лише ефемерні республіки. І стара імперія розвалюється. Кожна людина ніби зависає у повітрі, не знаючи, куди їй іти, відчуваючи тільки духовну пустку. Це змушує людей пиячити, щоб знайти хоч якийсь сенс свого існування і втекти від сірого, безликого життя: «Горілка зробилась абсолютом, священною метою, небесною валютою, чашею Грааля, алмазами Голконди, золотом світу» [2, c. 9]. Саме духовна криза, духовна бездомність є найголовнішою ознакою часів кінця імперії.

А. Корабльов також згадує, що на початку ХІХ ст. погоні за столичним щастям були протиставлені дім, домашнє вогнище та спокій. Цю ситуацію змальовував ще О. Пушкін. Крім того, подібна ситуація знайома ще з казок – герой полишає домівку та повертається до неї [24]. Отто фон Ф., як і безліч інших молодих поетів, покинув рідну Україну і приїхав до Москви у пошуках щастя, але отримав лише безнадійність. Ось письменники, з якими знайомий Отто фон Ф.: «Нагадують вони все ж не так творців літератури, як її персонажів. Причому літератури графоманської, спеченої за нудними рецептами великої реалістичної традиції» [2, c. 2]. Усі вони належать до різних націй, абсолютно відмінних за звичаями, традиціями, починають по-різному свій творчий шлях, але приходять до одного кінця – повного розчарування, фізичного і духовного краху. Все, що може зробити Отто фон Ф., щоб не почуватися такою нікчемою, – це зробити через силу кілька фізичних вправ і тому заспокоїтися.

Отто фон Ф. сам нічим не відрізняється від своїх колег. Він так само пиячить, стає розпусником, ледарем, егоїстом і циніком. Він сам розуміє це, тому його так обурює смерть молодого десантника Руслана: «Чому ви зачиняєте прохідні, хотілося тобі спитати у відповідь. Чому молода артистична істота, недавній десантник, змушена у вашій б…ській країні ризикувати життям заради пляшки горілки? Чому ви так просмерділися несвободою? Чому свободи ви лишаєте так мало, що її вистачає лише на падіння із сьомого поверху? … Але ці питання повисали в повітрі. Бо й самі вони, слідчі пси, яким ти міг ці питання ставити, сьогодні вже не здатні були відповісти на них. Імперія міняла свою зміїну шкіру, переглядала звичні тоталітарні уявлення, дискутувала, імітувала зміну законів та життєвого укладу, імпровізувала на тему ієрархії вартостей. Імперія загравала зі свободою, гадаючи, що таким чином збереже оновленою саму себе. Але міняти шкіру було не варто. Вона виявилася єдиною. Тепер, вилізши зі звичайної шкіри, стара курва в муках конає» [2, c. 11]. Але тим не менш, в кінці роману, після довгої подорожі, Отто фон Ф. віднаходить себе, свою внутрішню свободу та повертається до Києва – додому.

Подорож Москвою починається з відвідування пивбару на вулиці Фонвізіна: «Такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла» [2, c. 14]. Відкривається по-справжньому жахлива картина тотального пияцтва. Масштаби алкоголізму шокують читача, мимоволі наводячи на думки про близький Апокаліпсис, адже подібний заклад описується наче храм з священиками в ньому: «А тут є суспільство. Як сверблять їхні груди, як печуть горлянки, як сльозяться очі! Які голоси, відбиваючись від пластикового склепіння, переповнюють простір ненастанним одноманітним граєм! Щось наче грегоріанський хорал для пропащих душ. Ораторія останнього дня» [2, c. 14]. Далі звучить видіння Апокаліпсису: «Свого часу тебе навчали, що Римська імперія загинула під ударами рабів і колонів. Ця імперія загине під ударами пияків. Колись вони всі вийдуть на Красну площу і, вимагаючи пива, рушать на Кремль. По них стрілятимуть, але кулі відбиватимуться від їхніх проспиртованих непробивних грудей. Вони зметуть усе. Особливо жінки» [2, c. 14].

Пивбар на Фонвізіна так само відображає душевний стан країни, що помирає, точніше одну зі сторін душі тогочасної людини. Як ми вже зазначили, алкоголь став єдиним засобом втечі від реальності: «Забутися, віддатися хмелеві, поринути у світ, де кожен тобі друг, товариш і брат, де ти нікому нічого не винен, і врешті, будучи серед людей, сам собі центр Всесвіту. Ти – самодостатній, і робить тебе таким його величність – алкоголь. Це пастка для одинокої розчарованої, безвольної душі, яка пробує виборсатися з неї, але змінити чогось уже не може» [27, c. 61]. Не менш жалюгідне враження справляє на читача і описана Ю. Андруховичем «Закусочная», яка схожа на пивну «Під Оселедцем» у «Рекреаціях».

В пивній на Фонвізіна ми бачимо перші ознаки карнавалу: «Прибульців робиться дедалі більше. Дехто з офіцерів, які ще донедавна тримали рівень і так чудово співали, зараз уже заснув. *Натомість приходять фарисеї та садукеї, азартні гравці, книжники, вбивці та содоміти, культуристи, лихварі, карлики, православні священики в поруділих рясах, циркові комедіанти, сластолюбці, казахи, крішнаїти, римські легіонери»* [2, c. 16] (Курсив наш. – К.Р.). Це дуже нагадує опис карнавальної процесії на Святі Воскресаючого Духу. Подібний перелік є і в «Закусочной»: «Це притулок для модного нині арбатського жебрацтва: *промоклих художників, захриплих поетів‑інвективістів, вицвілих бардів, облізлих джазменів, жонглерів, декламаторів, матадорів, канатохідців, педерастів і власне жебрацтва, жебрацтва як такого, напівбожевільного московського жебрацтва*…» [2, c. 31] (Курсив наш. – К.Р.). Знову перед нами проходить численний перелік різних культурних та історичних пластів, знову дійсність сприймається уривчасто, фрагментарно через сп’яніння персонажу.

Покинувши пивбар на Фонвізіна, Отто фон Ф. продовжує свою подорож. Протягом усього твору ми бачимо спроби героя вирватися з того «пекла», де він опинився. Це виявляється у докорах сумління – Отто фон Ф. мав зустрітися зі знайомим з приводу заснування української газети в Москві: «Куди все-таки ідеш, фон Ф.? Не забувай же про дітей своїх друзів, про Кирила, про дане тобою слово» [2, c. 22]. Але Отто фон Ф. знаходить причини, щоб виправдатися перед собою за власну бездіяльність. Він котиться у глиб «пекла» за інерцією.

Під час подорожі Москвою автобусом та протягом усього роману Отто фон Ф. сповідається перед примарним королем України Олельком ІІ. Автор досконало володіє засобами культурологічної паралелі і не боїться їх застосовувати. Історію України подає в пародійному розрізі, причому спеціально вводить для підсилення враження не зафіксованого в жодному підручнику і майже бурлескного персонажа – короля України Олелька ІІ Довгорукого-Рюриковича: «Ця постать передусім репрезентує три гротескні маски: відважного воїна, справедливого судді та нестримного в розвагах і розкошах бенкетника, що водночас вичерпують уявлення монарха про способи досягнення безсмертя. Крім того є підстави розглядати короля як alter ego Отто фон Ф. з огляду на аналогічну лінію поведінки. Тут, власне, виведено двох блазнів, і до того ж перший виразно намагається самоствердитися коштом другого» [11, c. 56].

Дорогою до «Дитячого світу» Отто фон Ф. заходить до своєї коханої Галі. Вона є дуже цікавим персонажем. Опис її будинку спочатку справляє негативне, химерне враження: «Ось він, цей дім-уламок, дім-інвалід, дім, з якого ростуть дерева, дім – стара фортеця, дім, в якому ніхто не живе, крім однієї божевільної, що кохається в отруйних рептиліях і в тобі, фон Ф. Може, ти теж рептилія? Може, твій язик давно вже роздвоївся, розм'як в алкоголі і тріснув від словоблуддя?» [2, c. 27]. Але потім оповідач оцінює будівлю більш прихильно: «Але будинок гарний. Саме тепер, у напіврозваленому животінні, з чорними вікнами й подовбаними балконами, під дощем, який не хоче спинитися. Взагалі, що з ним надумали робити? Зносити? Шкода: унікальний зразок модерну, початок століття, розквіт капіталізму в Росії, срібний вік декадентів, ніцшеанців, толстовців, соловйовців, євразійців, містичних анархістів, молодих самовбивць і ще бозна-чого» [2, c. 27]. В цьому епізоді дуже багато міфічних та культурологічних алюзій, які загалом пронизують весь твір. На думку деяких дослідників, Галя в дещо перекрученому, іронічному сенсі уподібнюється Психеї. Згідно з Апулеєм, Психея зустрічає своїх сестер у чарівному палаці, де вони ідуть до лазні і куштують вишукану їжу [49]. Так само і в «Московіаді», Отто, перед тим, як прийняти гарячу ванну, сидить з Галею: «Вона, звичайно, ні мур-мур, насуплено тримає в руці склянку з горілкою, але починається музика – гітари, флейти, барабани, клавесини, у лазничці біжить вода, ангельські хори кличуть мореплавців відкривати нові екзотичні землі, каравели пристають до вологих південних островів…» [2, c. 27].

Таким чином, музиканти в Андруховича перетворюються на простий магнітофон, римська лазня – у ванну, а дракон – у борця зі зміями (Психея вважає, що її коханий Амур – великий змій, який хоче її з’їсти). Так, бажання вбити чудовисько обертається побутовою бійкою. Крім того, епізод, коли Галя обціловує голову Отто, нагадує нам міф про Орфея, чия голова співала і після смерті. Звернення до міфу про Орфея – міфологічного героя, який спускається до Аїду, спостерігатимуться і в подальшому розвитку роману.

Вийшовши від Галі, Отто залишається наодинці зі своєю порожньою душею. Москва стала «містом втрат», спустошила його душу до кінця. Це місто нічого не може дати, воно тільки забирає: «Плащ, касета, Галя. Досить багато, як на один день. Який, до речі, ще не скінчився. І ти бредеш назустріч новим втратам, у светрі, під дощем, а назустріч тобі бреде Москва – кульгава, мокра, відригуюча, з ветеранами, неграми, вірменами, китайцями, комуняками, фанами «Спартака» в червоно-білих панамах, сержантами, рецидивістами та ходоками до Леніна. І ти йдеш з великою торбою на подарунки, хоча прекрасно знаєш, що це сьогодні майже неможливо – купити в Москві комусь якийсь подарунок. Це місто вже не спроможне робити подарунки. Це місто втрат» [2, c. 31]. Порожня торба виступаєсимволов внутрішньої спустошеності Отто фон Ф.

Знову повертається мотив несвободи: «Це місто тисячі та одної катівні… Населення тутешніх в'язниць могло б скласти одну з європейських націй. Місто гранітних вензелів та мармурового колосся і п'ятикутних зірок завбільшки із сонце. Воно вміє тільки пожирати, це місто забльованих подвір'їв і перекошених дощаних парканів у засипаних тополиним пухом провулках із деспотичними назвами: Садово-Чєлобітьєвський, Кутузово-Тарханний, Ново-Палачовський, Дубіново-Зашибеєвський, Мало-Октябрьсько-Кладбищенський…» [2, c. 31]. Ці топоніми схожі на наявні в реальній Москві, але вони гіперболізовані та гротескні. Характеристику Москви супроводжує сумний рефрен: «Це місто втрат. Добре б його зрівняти з землею. Насадити знову дрімучі фінські ліси, які тут були раніше, розвести ведмедів, лосів, косуль – хай пасуться довкола порослих мохами кремлівських уламків, хай плавають окуні в ожилих московських водах, дикі бджоли хай зосереджено накопичують мед у глибочезних пахучих дуплах. Треба цій землі дати спочинок від її злочинної столиці. Може, потім вона спроможеться на щось гарне. Бо не вічно ж їй отруювати світ бацилами зла, пригнічення й агресивного тупого руйнування! …зрівняти Москву, за винятком, можливо, декількох церков та монастирів, із землею, а на її місці створити зелений заповідник для кисню, світла та рекреацій. Тільки в такому випадку може йти мова про якесь майбутнє всіх Нас на цій планеті» [2, c. 31]. Тут знову звучать апокаліптичні настрої, які супроводжуються надією на «посткінцесвітнє» воскресіння цього топосу. Інші письменники не бачать Москву в такому негативному аспекті. Але справа в тому, що Москва є пеклом тільки в очах Отто фон Ф., це його індивідуальне сприйняття, власний духовний лабіринт.

Характеристика Москви в «Московіаді» багато в чому збігається з концепцією «петербурзького тексту» В. Топорова: «Петербург – центр зла і злочину, де страждання перевищило міру і безповоротно відклалося в народній свідомості; Петербург – безодня, «інше» царство, смерть, але Петербург і те місце, де національна самосвідомість і самопізнання досягла тієї межі, за якою відкриваються нові горизонти життя, де російська культура відзначала кращі зі своїх тріумфів, такі, що так само безповоротно змінили російську людину. Внутрішній сенс Петербургу, його висока трагедійна роль, саме в тому, що він не зводиться до єдності антитетичности й антиномічності, яку сама смерть кладе в основу нового життя, що розуміється як відповідь смерті і як її спокутування, як досягнення більш високого рівня духовності. Нелюдяність Петербургу виявляється органічно пов'язаною з тим вищим для Росії та майже релігійним типом людяності, який тільки й може усвідомити нелюдяність, назавжди запам'ятати її й на цьому знанні та пам'яті будувати новий духовний ідеал» [41, c. 2]. Для Отто фон Ф. Москва та вся Радянська імперія стала таким містом зла, що втратило свою людяність, незважаючи на те, що СРСР був колись і могутньою країною великих звершень, перемог та відкриттів. Більш того, В. Топоров зазначає, що ще В. Бєлінський говорив про майбутнє об'єднання Москви та Петербургу в одне місто. Через свої добрі риси та, одночасно, через власну слабкість або неповноту Петербург і Москва – дві сторони або, краще сказати, дві однобічності, які можуть з часом утворити своїм злиттям прекрасне і гармонійне ціле, прищепивши один одному те, що в них є кращим [41, c. 10]. Москва традиційно зображувалася в літературі більш позитивно, ніж Петербург, але ідея злиття обох міст передбачала також об'єднання двох протилежних оцінок цих топосів.

Крім того, іронічний заклик про зруйнування Москви – це заклик зректися будь-якого ідеологічного диктату над людиною і державою. Прикладом цього диктату є вербування Отто у ряди КДБ, коли його змусили погодитися на співробітництво, поставивши у безвихідне становище. Отто починає пиячити, бо КДБ не буде співпрацювати з алкоголіком, але невідомо: чи це звичайна хитрість, чи бажання Отто втекти від самого себе, адже його мучить совість за те, ким він погодився стати: «…Річчю в руках кагебе, гвинтиком великого державного організму» [27, c. 62].

Врешті-решт Отто фон Ф. потрапляє до «Дитячого світу». Узвичаєне сприйняття дитячих магазинів як радісних та казкових місць для дітей вражаюче контрастує із «Дитячим світом», зображеним Ю. Андруховичем: «Так що – аванті, до пшоду і до входу, розштовхуй ліктями всю цю примітивну поліетнічну юрму і пропихайся в цей світ, цей жорстокий, тісний, ненормальний, нервовий, цинічний дитячий світ! Адже, можливо, саме тут, у цих залах, на цих поверхах, у цих безглуздих чергах за нічим, наші діти втрачають своє дитинство, перестають бути дітьми. Виходять звідси сформованими дебілами, придатними тільки для будівництва комунізму чи реального соціалізму, чи якихось подібних абсурдних занять» [2, c. 42]. Абсурдним є продаж в цьому магазині моделей паперових голубів (символів Святого Духа), виготовлених на танковому заводі. Ця деталь говорить про штучність усіх розмов про духовність у СРСР та про добре розвинений військово-промисловий комплекс. Тут, у цьому магазині, у Отто крадуть гаманець. Там, окрім грошей, лежав авіаквиток додому. В гонитві за крадієм Отто фон Ф. потрапляє до підземного світу Москви.

Таким чином, один апокаліптичний день з життя українського поета в Москві починається на сьомому поверсі літературного гуртожитку, який є модифікацією вежі чистого мистецтва і водночас Радянським Союзом у мініатюрі. Вирушивши з цього місця, герой невпинно сходить вниз. Він проходить кілька ініціацій на землі перед початком своєї подорожі (випробування пияцтвом, коханням, бійкою), після чого спускається в потойбічний світ. Подорож Отто фон Ф. у «Московіаді» перегукується з подорожами головних героїв «Рекреацій», в яких вони знаходять самих себе і відроджуються.

**3.2 Підземна Москва**

Отто фон Ф. потрапляє до підвалу «Дитячого світу» і женеться за крадієм. Тут ми знову згадуємо про поняття лабіринту, в якому опиняється людина. Підвал, метро, каналізація – підземний світ імперії, де жила ціла країна. Це ще один життєвий вимір для людини тоталітарної держави: «Але тепер ти опинився в цій дірі цілком самотнім. Ти, фон Ф ще й сам достоту не розумієш, в яку невилазну пастку потрапив, небоженьку. Бо здавалось тобі, що вірним шляхом кульгаєш товаришу (Згадуються слова В. Леніна. – К. Р.), а виявилось – ні. Не той це був коридор, і всі двері в ньому не ті. І всі двері в ньому зачинені, і всі стіни замуровані. І далекі одна від одної тьмяні жарівки не надто допомагають – ні, швидше існують лише для того, щоб ти, бевзю, час від часу пересвідчувався – виходу нема» [2, c. 46].

Але крім того, підземелля в романі яскраво демонізується – це символ пекла, куди спустився поет Отто фон Ф. у пошуках відповіді, як це робили Данте, давньогрецький Орфей та Еней у Котляревського. Знову у персонажу твору Ю. Андруховича виникає відчуття, ніби він потрапив у давні часи, як це було у «Рекреаціях» під час спуску до ресторану: «Отже. Існує підвал, в якому я. Це, можливо, якісь резервові приміщення магазину «Дитячий світ» або, скажімо, Компоту державної безпеки. Зрештою, в гонитві за бідолашним циганом, царство йому пекельне, минуло стільки часу і простору, що це може бути, наприклад, XVI століття, епоха Івана Грозного» [2, c. 47].

Блукаючи численними коридорами підвалу, Отто фон Ф. потрапляє до зони урядового метро, зустрічається з бригадою, яка винищує щурів. Ю. Андрухович переповідає чутки про велетенських щурів, які стали господарями московських надр. У КДБ створений навіть спецвідділ з кількома лабораторіями, ведуться якісь досліди. Потреба когось винищувати – одна зі складових імперії. Але ми розуміємо одразу, що ці фантастичні щури – це люди СРСР, на яких полюють урядовці при найменших ознаках непокори та виходу з-під контролю («Щуролови піймали щура» [2, c. 50]). Сам головний герой ставиться до метрополітену, як до пекла: «Він завжди приваблював мене своєю дикою апокаліптичністю. У таких вагонах я возив би грішників до пекла. Усе – починаючи від пропускних турнікетів, що жахають своїм металевим автоматизмом, від нескінченних есхатологічних ескалаторів із зафіксованими постатями кататоніків або вічно утікаючими силуетами параноїків, до самих підземних потягів, що вириваються звідкілясь із темряви, лячно гальмують на станціях з бандитськими іменами, щоб за півхвилини знову рвонути кудись у ніч, защемивши дверима чиїсь невезучі руки, задниці, голови» [2, c. 48].

Метро – це ще один з боків Російської Імперії. Якщо гуртожиток – це символ розвалу держави, то підземний світ демонструє всю могутність і велич імперії, яка була колись і ще залишилася: «Це таємне відгалуження метро не зображене на жодній з доступних простому людові схем. Усі вдають, ніби його й немає. Усе було, друзі. Імперія могла все. Тут панує аура чогось секретного, забороненого. Тут поховано мільйони злочинів. Усі ці занедбані коридори мають велике стратегічне значення. У них виковувались найгучніші перемоги. Це катакомби, з яких імперія вийшла і в які вона повернеться, коли стемніє. Тому тут повинні бути цілі міста, а не тільки гареми чи катівні. Сховища для незліченних партійних внесків. Можливо, якщо потягнути за он той огризок дроту, відкриється печера з діамантами для диктатури пролетаріату. Або несподівано злетить у повітря, ну, наприклад, яке-небудь місто Маастріхт. Бо імперія могла все. Та й зараз може» [2, c. 48].

Отто помістили у клітку, з одного боку якої «була стіна із зачиненими дверима, за якими щось люто вовтузилося і скавчало» [2, c. 51]. Це ще один символ імперії – клітка, відокремлена від світу ґратами і страхом (двері, за якими щось вовтузилося), який уб’є в людині все людське. Виявляється, за дверима магнітофон, для того щоб людину спочатку залякати страшною смертю, потім зробити кілька уколів, паралізувати: «І ти робишся дуже м'яким. Паралізованим. І згідним на все. І завжди носиш у собі цей жах» [2, c. 59]. У клітці Отто зустрічає кагебіста, який свого часу вербував поета. «Сашко» тепер розмовляє українською, навіть очолює в комітеті первинний осередок української мови, пише вірші, планує їх друкувати в українських часописах. Саме «Сашко» тепер перераховує всі «злочини», які привели Отто до клітки, де тепер він має стати об’єктом для експериментів.

З’являється і Галя, яка співпрацювала з КДБ. У розмові з нею Отто підбиває своє життєві підсумки: «Моє життя виявилося не таким уже й довгим, як пророкували мандрівні цигани і вчені астрологи, але, що прикріше, не таким уже й блискучим. Я намагався не мати ворогів і подобатися всім без винятку, пам'ятаючи, що єдиний мій найлютіший ворог – це я сам. Але подобатися всім без винятку виявилося неможливим. Ніхто не схотів запідозрити мене у добрих намірах. Настільки вони всі були між собою розсварені. Тому будь-яка моя спроба віднайти гармонію завершувалася тим, що мене гнали. Більше того, я побачив, що цей світ тримається на ненависті. Вона його єдина рушійна сила. І я хотів утікати від неї. Хотів здійснити навколосвітню подорож, але мені не вистачило грошей навіть для того, аби доїхати кораблем до Венеції. Тому я задовольнився снами, коханнями і міцними напоями. Бо пияцтво – також різновид подорожі! Це подорож по звільнених півкулях свідомості, а значить, і буття. Одного чудового дощового травневого дня, тобто сьогодні, будучи в дещо потьмареному стані, я за якимось бісом опинився в підземеллі. Проте, як щойно з'ясувалося, це була тільки ілюзія, наївна зашмаркана самоомана, коли я вважав, буцімто дію цілком самостійно, за своїм власним незалежним планом. Насправді мене сюди привели. Як підданий імперії, власник її пашпорта і учасник багатьох референдумів, я виявився кулею певного цікавого більярду. Тепер залишилося востаннє пхнути її» [2, с. 58]. Отто прозріває і розуміє багато своїх помилок, бачить те, що імперія приховувала від нього та кожної людини, яка живе в ній. Перший крок до очищення зроблено.

Вибравшися з клітки, Отто мандрує у серцевину пекла: «Ти поїхав униз, у ще глибші глибини, у саме пекло, фон Ф. І чи виберешся ти з нього коли-небудь?! [2, c. 60]. Головний герой потрапляє у велетенську, освітлену безліччю люстр залу: «…Все присутнє багатотисячне товариство пило, гуляло, чманіло, жерло, браталося, плямкало, щось виголошувало, деякі вже співали, інші блювали – так що твоєї з'яви не зауважив, здається, ніхто, та й чи можна зауважити з'яву однієї людської одиниці, беззахисної й непотрібної, скажімо, на Красній площі?» [2, c. 61]. Цей опис нагадує і бенкет на площі у «Рекреаціях».

Отто не витримує осточортілих лозунгів про «духовність», «сміренномудріє», «храмостроєніє» і намагається покинути залу – він хоче додому. Єжевікін іронізує по-великодержавницьки: «Додому? Тут наш дім. Тут наше підземне серце» [27, c. 64].

Отто прямує до туалету, де його знудило після сьомого шару алкоголю (чи може після сьомого кола пекла?). Так, згідно з концепцією М. Бахтіна, відбувається остаточне очищення героя після морального (пияцтво, розпуста) та фізичного (спуск під землю) падіння, як це сталося і з героями «Рекреацій»: «Але перед неосяжним, на всю стіну, дзеркалом усе-таки біліє раковина, і ти вивергаєш нарешті із себе увесь цей день, усі його хімічні елементи вкупі з органічними речовинами, усю цю Москву. Фонтануєш самозабутньо, нестримно і радісно і всіма своїми судомно-екстатичними рухами нагадуєш сліпучого джазового саксофоніста на вершині приголомшливої імпровізації… Тоді відкручуєш обидва крани і довго миєш себе. Зробилося так легко і затишно, як не було вже давно» [2, c. 65].

У туалеті також відбувається зустріч зі стареньким дідусем, якого дослідниця С. Лис розцінює як прообраз Господа [27, c. 64]. Таке трактування цілком прийнятне, на нашу думку, оскільки Отто фон Ф. ніби сповідується перед дідом, чесно признається у всіх своїх смертних гріхах: «…І відрікався, і зраджував, і перелюбствував, і гнівався, і морду заливав, і брехав, і лаявся, і спокушався, і собою хизувався, і… От хіба що не вбивав тільки» [2, c. 67].

Потім герой потрапляє на симпозіум мерців. Тут Отто вже добре розуміє мету своєї подорожі: «Розумієш, стрийку, поети іноді справді мають потребу зійти під землю – з творчою метою, скажімо. Деякі шукають своїх коханих. Орфей, наприклад, або Данте. Але тільки тимчасово. Аби потім видертися і задирдичити щось фантастично-щемке вишуканими терцинами. Я вже набувся тут. Пора мені за свої терцини сідати» [2, c. 67].

Однією з кульмінаційних сцен «Московіади» стає символічний вибір Отто маски блазня. Постать блазня в українській літературі тісно пов’язана з мотивом карнавалу, що в постмодерністичній літературі вперше яскраво прозвучало в «Рекреаціях»: «По суті, свято Воскресаючого Духа видається передусім великим цирком. Пророк виявляється насправді таким самим, як інші, блазнем, а ціле свято – карнавальною феєрією ілюзій і нонсенсу» [11, c. 55]. Щоб зрозуміти глибше сенс вибору Отто маски блазня, варто залучити до аналізу міркування М. Бахтіна щодо істотного впливу, який постать блазня справляє на образ і позицію автора роману: «Романіст потребує якоїсь істотної формально-жанрової маски, котра визначила б як його позицію щодо бачення життя, так і позицію щодо опублікування цього життя. І ось тут-таки маски блазня й дурня, очевидно, відповідним чином трансформовані, приходять романістові на допомогу. Маски ці невигадані, вони мають якнайглибше народне коріння, пов'язане з народом освяченими привілеями непричетності життя самого блазня і недоторканності блазенського слова. Усе це для романного жанру надзвичайно істотно. Знайдено форму буття людини – непричетного учасника життя, вічного споглядача, який його відображує, і знайдено специфічні форми його відображення – опублікування» [11, c. 55]. Привертає увагу той істотний факт, що цю роль блазня Отто фон Ф. уперше відіграв уже в одному з початкових епізодів роману, коли він нібито вечеряє з королем України Олельком Другим.

У такому непримітному вигляді Отто входить до конференц-зали, де на стінах видні зображення обкатів, що відображають сутність радянської влади: танки і трактори, штучні супутники та комбайни. Знову бачимо карнавал, який відображає фрагментарність сприйняття світу Отто: «Всілякі діди-морози, пірати, індіанці, опричники, мухомори, розбійники, алкоголіки та інші казкові створіння. Проте найбільше було різної звірні з хоботами, рилами, пащеками, хвостами і ратицями. Часом це нагадувало святковий ранок з перевдяганнями в дитячому садку. Або в школі для розумове відсталих» [2, c. 69].

У конференц-залі відбувається священнодійство: символічна сімка будує стратегічні плани щодо майбутнього імперії. В ній Отто впізнає сім символів тоталітаризму – Іван Грозний, Дзержинський, Ленін, Мінін і Пожарський, Суворов, Катерина ІІ та Лук’янов. Усі вони – кати українського народу, будь-якого маленького народу у великій імперії зла. Проте ця сімка – не просто уособлення Російської імперії, а й символ біблійного семиголового дракона імперії.

На цьому карнавальному симпозіумі Отто повинен витримати ще одне випробування – вислухати промову імперських ідеологів: «Слід розтяти це хворе тіло із середини! Розпустити всіх по домівках, опустити завісу. Ми подаруємо всім їхню, вибачте на слові, омріяну незалежність. Ми навчимо їх перемагати у референдумах. Бо референдум – це ідеальний спосіб маніпулювати людьми, залишаючи в них ілюзію, нібито вони самі вирішують свою долю. Ми навчимо їх любові до Держави. А це означає – до насильства, обманів і хабарів. Ми дамо їм повну свободу заганяти себе у прірву… Хаос породжуватиме хаос… Усе це виглядатиме надто карикатурно, ці призначені нами президенти, ці закуплені нами парламенти. Ці прикордонні конфлікти шиїтів із сунітами, католиків з кришнаїтами, а православних із дзен-буддистами. Ці героїчні спроби західних банкірів навчити божевільних свободі. Ці голодні міжусобиці, бунти і страйки. Ця індустрія церков і борделів. Великий непотріб указів, конституцій та декларацій. І тотальний смітник, ні, багато незалежних смітників на чолі з недолугими маріонетками. Ось – наша програма дій. Дедалі частіше й частіше озиратимуться народи назад. І бачитимуть у своїх обманутих візіях Велику Державу – космічну, вогнисту, широку, тисячолітню. Дедалі гірше й гірше виглядатиме у порівнянні з нею ота, дозвольте, незалежність... І тоді всі вони – я маю на увазі народи – знову захочуть її, Держави. Адже все втікатиме, як морський пісок. Адже все валитиметься. Великий звіринець запанує навколо!» [2, c. 70 – 71].

C. Лис вбачає в цих словах певне пророцтво: «Хіба події у нашій державі не є підтвердженням «мудрої» лінії сімки? Скільки чуємо нарікань на нашу незалежність, скільки туги (особливо у старшого покоління) за тими «совєтськими» часами» [27, c. 64]. Цікаво, що в «Рекреаціях» ми також зустрічаємо передбачення Ю. Андруховичем Помаранчевої революції: «На площі йшли останні приготування до свята: виносилися столи, напиналися намети, монтувалися помости, прикрашені стрічками, гірляндами і лампіонами. Багатоголові юрмиська вже прибували сюди зі свічками, масками й прапорцями» [1, c. 46].

Отто не витримує промови ідеологів. Він розуміє, що треба щось робити. Всі ці мерці виявилися ляльками, набитими тирсою. Тепер головний герой як ніколи відчуває свою справжність. Ще одним дивним і цікавим образом тут виступає образ «Сашка», який поступово розкривається як ангел-охоронець Отто. Під його цивільним одягом все чіткіше видніються крила. «Сашко» уважно дивиться на Отто, ніби нагадуючи йому про можливість виходу з цієї зали тільки після прийняття радикального рішення: «Чи не вологі від поту, шорсткі й болючі крила ховає під цивільною оболонкою? Чи не посланець він Бога – Того Самого, що про Нього ти іноді зле думав, але ніколи не переставав у Нього вірити? Саме час про Нього згадати, саме час. Тобі залишилося скинути маску блазня. А тоді влучити собі у праву скроню. Принаймні з тебе не посиплеться тирса. Адже ти справжній. Адже ти не манекен, Отто. Адже іншого виходу звідси немає. Неозброєний ангел з порожньою кобурою при боці вже повис над тобою» [2, c. 75].

Наприкінці промови Отто стріляє в семиголового дракона імперії, витоки якого вбачаються в образі червоного дракона з Откровения Иоанна Богослова. Згідно з Біблією, блудниця, що сидить на драконі, – метафора Вавилона, а сам дракон з сімома головами та десятьма рогами – Вавилонського царства. Отто перемагає дракона, на якому сидить блудниця, як і написано в тексті Святого Письма, а води, як в Одкровенні, затоплюють Москву – новий Вавилон.

Отто фон Ф. вбиває і себе – раба, бо так жити неможливо, зло заповнило душу. Останній патрон пістолета входить у голову поета. Так самовбивця знищує українця, народженого та вихованого Радянською владою, який має померти для того, щоб відродилася нова, незалежна Україна. Так само під страхом розстрілу відроджуються і герої «Рекреацій», і знову знаходить своє виявлення концепція «верху» і «низу» М. Бахтіна. Акт самовбивства може пояснюватися ще й бажанням принести спокутувану жертву.

Всесвітній потоп ставить крапку в існуванні столиці імперії. Чорні дощові води заливають площу перед Київським вокзалом: «Всесвітній потоп робився дедалі очевиднішим. Москва переставала існувати. Видершися з метро, я опинився майже по пояс у чорних дощових водах» [2, c. 75].

Розглянувши просторові образи підземної Москви в романі Ю. Андруховича «Московіада», ми можемо зробити висновок, що автор майстерно створив картину загибелі Радянської імперії, використавши багато символів, архетипних образів (лабіринт, блазень), звернувся до вчення М. Бахтіна про хронотопи. СРСР у романі, окрім розглянутих раніше гуртожитку, зруйнованого дому та «Дитячого світу», символізують підземні лабіринти, клітка та сімка мерців на симпозіумі. Використавши біблійні мотиви про гріховне місто Вавилон та його загибель, автор символічно описує розпад СРСР. Головний герой Отто фон Ф., пройшовши кола Дантового пекла, повертається додому – загинувши, переживши страшне падіння, він очищується та відроджується.

Таким чином, просторові образи в романі «Московіада» несуть неабияке значення для загального розуміння головної ідеї твору, так само, як і в романі «Рекреації». Поділивши простір, зображений у творі, на буденну, звичайну та підземну Москву, ми простежили подорож (просторовий образ дороги) головного героя українського поета Отто фон Ф., який, як і весь радянський народ, втратив свій істинний шлях та мету у житті.

До просторових образів «реальної» Москви ми віднесли гуртожиток (символ СРСР, що розпадається), пивну на Фонвізіна, яка стала своєрідним храмом для народу, дім Галі (так само прообраз СРСР), а також дороги Москви, де докладне розпланування міста на безліч вулиць все ж таки говорить про первинну безцільність подорожі Отто фон Ф.

Підземна Москва – це пекло, лабіринт душі самого головного героя. Отто фон Ф. подорожує в цьому лабіринті з метою віднайдення свого шляху. Тут ми побачили, що Ю. Андрухович проводить паралелі з міфами про Орфея, «Божественою комедією» Данте та «Енеїдою», в яких герой так само мав спуститися до пекла, що знайти відповідь на свої питання і повернутися нагору.

Простір у романі «Московіада» послідовно демонізується, порівнюється із біблійним містом Вавилоном. Так само, як і в «Рекреаціях», спостерігаємо карнавалізованість оточуючого світу, його фрагментарність та відсутність цілісності, яку ми пов’язали з образами площі та народних гулянь і постаттю блазня.

Окрім того, своє яскраве вираження тут знову знаходить концепція М. Бахтіна про значення «верху» та «низу» – падіння передує відродженню, що і відбулося з Отто фон Ф. наприкінці роману. Головний герой, який жив останнім часом і без того за низькими нормами моралі (пияцтво, розгул, розпуста) спускається до пекла, бо його душа вже не витримувала цього бруду. Там, на самому дні своєї душі, Отто фон Ф. наважується на вирішальний вчинок і, відродившись, повертається до України.

**висновки**

Результати проведеної дослідної роботи дають підстави для таких висновків. Проблема дослідження простору була і є дуже важливою для аналізу художнього твору. Простір у літературі представлений пейзажем та інтер’єром. Він існує у неподільній єдності із часом, для чого використовується поняття хронотопу. Просторові образи можуть впливати на події, які розгортаються у творі, та на вчинки й характери персонажів.

Ми визначили, що Ю. Андрухович в аналізованих романах представив модель урбаністичного простору на прикладі міста Чортополя та Москви. Визначною характеристикою цих міст є їхня демонізація. Окрім того, події в обох романах ґрунтуються на використанні мотиву подорожі.

Головною ознакою просторових образів у романах Ю. Андруховича «Рекреації» та «Московіада» є їхня карнавальність. Простір у першому творі ми поділили на позаміський та міський. Нами було визначено, що моделі художнього простору безпосередньо впливають на події, що відбуваються, надають героям додаткових характеристик та впливають на тлумачення змісту твору.

Позаміський простір у романі «Рекреації» виражений просторовим образом дороги, дорожнього пейзажу (залізниця, автотраса, дорога через ліс) та пов’язаним з ним мотивом зустрічі. Вони дають змогу побачити, що місто Чортопіль має демонічну, містичну сутність. Ми визначили, що на меті кожного з героїв – віднайдення самототожності. В позаміському просторі це відбувається з нащадком репресованих українців Грицем Штундерою, який проходить через містичний ліс, що повертає його в минуле. Також, звернули увагу на символічне значення відправлення під землю, яке виступає передумовою духовного відродження людини. Ми визначили, що кожен з героїв переживає символічне падіння (моральне чи фізичне), яке приводить їх до відродження.

Місто Чортопіль в романі Ю. Андруховича «Рекреації» є прикладом міста – живого організму. Воно являє собою авантюрний простір, в якому герої подорожують та переживають різноманітні пригоди. Розглянувши топоси підземної пивної та ресторану, площі, борделю, Вілли з Грифонами, готелю та вулиць, ми побачили, що принцип карнавальності є основним в романі та його просторовій організації. В цьому нас переконує процесія на площі, яка символізує історичне та культурне минуле України. Досліджуючи роман «Московіада», ми вважали за доцільне поділити просторові образи твору на «реальну», «надземну» Москву та підземну її частину, яка нагадує пекло. Протягом усього роману ми також бачимо карнавальні елементи, невід’ємні від постмодерністичної традиції.

Нами було визначено, що головний герой роману Отто фон Ф. вирушає в символічну подорож у пошуках самототожності, як це було і з героями роману «Рекреації». На його шляху Москвою ми виділили просторові образи гуртожитку та старого будинку, де мешкала Галя, як символів розвалу та руйнування Радянського союзу. Ці образи були розглянути нами у зв’язку з концепцією дому та бездомності. Також одним з образів цієї частини Москви стає пивбар на Фонвізіна, який перетворився на справжній храм для тогочасних людей. Таким чином, «реальна» Москва відображає душевний стан, пригніченість людей в період перебудови, моральне падіння всього народу та втрату сенсу існування. Магазин «Дитячий світ» у романі зображає формування жорстокого та духовно спустошеного наступного покоління. Саме під цією спорудою знаходяться пекельні лабіринти Москви, лабіринти душі самого Отто фон Ф.

Щодо підземної частини Москви, то вона послідовно демонізується. В нас не виникає сумнівів, що Отто потрапляє у пекло, подібно до античного Орфея або Данте. Тут ми перш за все стикаємося з образом лабіринту, який символізує втрату людиною життєвого шляху і його сенсу. В цих пекельних лабіринтах ми знову бачимо образ СРСР – клітку. Також перед нами розгортається картина бенкету на площі, вже знайома з «Рекреацій». Карнавальність простежується і в фінальному епізоді «симпозіуму мерців», де були присутні різноманітні створіння у масках. В цілому, ми знову бачимо реалізацію дихатомії «верху» та «низу» – Отто фон Ф. переживає фізичне та моральне падіння, яке приводить до його відродження та повернення на Батьківщину.

Таким чином, ми можемо констатувати, що поставлена нами мета була досягнута. Ми дійшли загального висновку, що художній простір у романах Ю. Андруховича відіграє велику роль у зображеному світі твору. Саме просторові образи сприяють досягненню головної цілі Свята – відродженню національного духу у «Рекреаціях». Вони ж ведуть Отто фон Ф. до віднайденого виходу з душевного «лабіринту» в романі «Московіада».

Звичайно, що ця робота не може претендувати на повне та вичерпне вирішення питання про роль художнього простору в романах Ю. Андруховича «Рекреації» та «Московіада», але вона може стати основою для подальшого літературознавчого дослідження в цьому напрямі.

**Список використаних джерел**

1. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К.: Час, 1997. – 287 с.
2. Андрухович Ю. Московіада. [28.11.2009]. Доступний: http://lib.aldebaran.ru/author/andruhovich\_yurii/andruhovich\_yurii\_moskoviada.
3. Андрухович Ю. Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 66.
4. Анісімова Н. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 33-43.
5. Баліна К. Постмодерністський дискурс Юрія Андруховича // Українська література в ЗОШ. – 2007. – № 11. – С. 14-18.
6. Баран Є. Жодного кроку на Схід // Наука і сучасність. – 1998. – № . 3-4 – С. 175-177.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. [24.02. 2009]. Доступний: http://vpn.int.ru//files.html.
8. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. [24.02. 2009]. Доступний: http://bookz.ru/dl2.php.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. [02.04.2009]. Доступний: http.://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop.html.
10. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича // Слово і час.- 2007. – №2. – С. 49-59.
11. Бетко І. Архетипальна постать блазня в українській постмодерній прозі // Слово і час. – 2009. – №3. – С. 54 – 63.
12. Будін Пер-Арне. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московіада» // Слово і час. – 2007. – №5. – С. 62-66.
13. Введение в литературоведение / Чернец Л.В., Хализев В.Е., Бройтман С.Н., Гиршман М.М., Дарвин М.Н. – М.: Высшая школа, 1999. – 556 с.
14. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
15. Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур’єр Крив басу. – 2001. – №144. – С. 165-172.
16. Гурдуз А. Витоки міфопоетичної парадигми повісті Ольги Кобилянської «Земля» (міфологеми поля і лісу) // Українська мова й література. – 2004. – №5-6. – С. 194-197.
17. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк) // Слово і час. – 2009. – №7. – С. 11 – 18.
18. Затонский Д. А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?.. (Опыт «постмодернисткой» интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля» // Вопросы литературы. – 2000. – № 5. – С. 208 – 234.
19. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. – 1996 – № 2.
20. Калинська Л. Синтез масового та елітарного // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 18 – 22.
21. Касимов Р. Поэтика карнавала и переходных ритуалов. [4.03.2010]. Доступний: http.://nevmenandr.net/dkx.
22. Квіт С. У межах, поза межами й на межі // Слово і час. – 1999. – №3. – С. 62 – 64.
23. Кононенко Т. Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон // Слово і час. – 2007. – №7. – С. 34-41.
24. Кораблёв А. А. Мотив дома в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. – М.: МГУ, 1991. – С. 239 – 247.
25. Крутикова Н.Е. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя: Очерки. – К.: Стилос, 2007. – 88 с.
26. Курочкина М.Н. Прогулка психолога в зо+не постмодернистской экзистенции // Вторая навигация: Философия. Культурология. Литературоведение. Альманах. – Харьков: Ксилон, 1997. – С. 114-119.
27. Лис С. «Куди все-таки їдеш, Фон Ф.?» // Українська мова і література. – 2007. – №2 – 4. – С. 60 – 64.
28. Лотман Ю. Выход из лабиринта. [8.05.2010]. Доступний: http://www.philology.ru/literature3/lotman-98.htm.
29. Люксембург А. Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики [8.05.2010]. Доступний: http://www.relga.rsu.ru/n22/cult22\_2.htm.
30. Москалець К. Незадоволення твором // Урок української. – 2000. – №4. – С. 54 – 57.
31. Осипенко С. «Я не навчу вас жити на землі…» // Українська мова і література в школі. – 2001. – № 48. – С. 5.
32. Пахаренко В. Постмодерн. Сучасний український літературний процес // Українська мова і література в школі. – 2002. – №4. – С. 59-64.
33. Печерських Л.О. Тілесність у романах Ю. Андруховича. [9.03.2010]. Доступний: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\_Gum/Npchdu/FL/2008\_88/88-9.pdf.
34. Постмодерністська модель світу в українській і світовій інтерпретаціях [9.03.2010]. Доступний: http://www.info-library.com.ua/books-text-77.html.
35. Потреба Н.А. Просторові образи в літературному творі (на матеріалі творів І.О. Буніна): Автореф. дис. к. філол. наук: 10.01.06 / Дон. нац. ун-т. – Донецьк, 2007. – 20 с.
36. Поліщук Я. Постмодерна пропозиція і сучасна література. [9.03.2010]. Доступний: www.lnu.edu.ua/faculty
37. Радомська О. Традиція в постмодерному тексті («Химера» Джона Барта) // Слово і час. – 2007. – №3. – С. 64-69.
38. Тертерян И. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса / Хорхе Луис Борхес. Прза разных лет: Сборник. – М.: Радуга, 1989. – С. 5 – 20.
39. Ткачук М. Літературний процес 90-х років ХХ століття // Українська мова і література. – 2000. – №22. – С. 1 – 6.
40. Толочко А. Критика на романы Юрия Андруховича «Рекреации» и «Московиада». [24.02.2009]. Доступний: http://www.mankurty.com/tolochko.html.
41. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литеретуры» [8.05.2010]. Доступний: http://philologos.narod.ru/ling/topor\_piter.htm.
42. Урицкий А. Прощай, перестройка! [27.09.2008]. Доступний: http://liter.net.
43. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
44. Харчук Р. Покоління постепохи // Дивослово. – 1998. – №1. – С. 6 – 12.
45. Харчук Р. Юрій Андрухович не для дітей // Дивослово. – 2006. – №12. – С. 27 – 29.
46. Цапліна І. Феномен творчості в романі Ю. Андруховича «Рекреації». [02.04.2009]. Доступний: http://www.zsu.zp.ua//99/l-article.php.
47. Чайковська В.Т. «Московіада» Ю. Андруховича – не лише «Малий Апокаліпсис». [9.03.2010]. Доступний: http.://eprints.zu.edu.ua/557.
48. Шпаков В. Когда поэты были молодыми. [24.02.2009]. Доступний: http.://magazines.russ.ru/znamia/2001/2/rec\_andr.html.
49. Я милого узнаю по походке: Юрий Андрухович «Московиада». [9.03.2010]. Доступний: http://h.ua/story/217916.