

Галина Левченко

Мармулядовий апокаліпсис або терапія постмодерном у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія»

Об'єктами розгляду в статті постають постмодерна рецепція й трансформація таких образно-сміслових домінант модерної культури зламу XIX–XX ст., як осмислення історії, психологізму, жіночої емансипації в романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. Образна парадигма твору прочитується як своєрідний художньо-терапевтичний шлях подолання невротичних нав'язливих ідей та соціальних стереотипів, актуалізованих епохою модернізму.

Ключові слова: історизм, психологізм, фемінізм, постмодерний релятивізм, іронія, інтертекст.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Вихід у 2014 році роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович став резонансною подією у сучасному літературному житті. Книга вже лауреат кількох літературних відзнак – спеціальної відзнаки від Львівського форуму видавців, Книги року Бі-Бі-Сі, ЛітАкцент року, у 2015 – премії фонду Лесі та Петра Ковалевих (США). Роман не був обділений увагою з боку критиків і став об'єктом аналізу в багатьох рецензіях та інтерв'ю (Т. Джулайко, О. Коцарева, Т. Калитенко, Н. Корнієнко, К. Котвіцької, Ю. Кушнір, І. Славінської, Є. Стасіневича, Д. Тарадай та ін.). Зауважено історизм і психологізм письма С. Андрухович, указано на окремі міжтекстові зв'язки, сама письменниця в інтерв'ю охоче розповідає про літературні, публіцистичні та історичні джерела, що так чи інакше зумовили образне наповнення її твору [6; 9; 11; 12]. Проте чимало важливих із погляду стильової динаміки аспектів цього твору потребують, на нашу думку, детальнішого розгляду.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Із перспективи сьогодення назву роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович можна прочитувати лише іронічно, як і гасло, із якого взято це словосполучення: «*Bella gerant alii, tu felix Austria, nube*» («Нехай воюють інші, а ти, щаслива Австріє, укладай шлюби») [1, с.189]. Ця іронія, проймаючи наскрізь твір, створює в ньому своєрідну внутрішню напругу поміж прихованим екзистенційно-філософським, психологічним та історичним змістом і легкою, грайливою формою викладу, котра поєднує жанрові риси жіночого щоденника, кулінарної книги, модерністичної новели, детективу і пригодницького роману. Якщо підтекстові сенси роману прямують до інтелектуалізму, указуючи на велику кількість міжтекстових зв'язків, то зовнішня оповідна форма розрахована на масового читача й тяжіє до жанрів масової літератури. На рівні аксіологічному виразно прочитується конфлікт поміж світовідчуттям доби модерну, із його неврозами, комплексами й ідеалізмом, ілюзорною прив'язаністю до певних ідей та уявлень, фатальною «вірністю» певним принципам і цінностям – та постмодерним релятивізмом, маргіналізацією як проблем, обставин, подій, так і самих героїв. Це різнопланове постмодерне переосмислення в романі актуальної для модернізму образності та проблематики маємо на меті розглянути в цій статті.

Найперше – питання історизму роману. С. Андрухович удаю передає настроєвість епохи *fin de siècle*, її ірраціональну «зворохобленість», смаки та уявлення про світ. Проте цей *Zeitgeist* висновокється не стільки з важливих історичних фактів та подій, скільки з декоративних деталей повсякдення, а історичний дискурс твору переорієнтований із магістральних подій та ключових історичних постатей на речі другорядні, що визнає й сама авторка: «У моєму романі йдеться не про історичні процеси, а про повсякденність. Ось що мене завжди займає: мить, яку ми зараз проживаємо – куди вона щезає? Що з нею стається? І – якою вона була: на смак, на дотик, на звучання? Так само, як ми по-своєму робимо це сьогодні, сотню років тому люди проживали власну мить. І я спробувала уявити, відтворити це проживання. Для цього з особливим зацікавленням досліджувала побут, одяг, їжу, звички, архітектуру, технічні новинки. Шукала відповідей на запитання: про що розмовляли сусіди, зустрівшись на вулиці? Як люди розважались? У якому посуді готували їжу? Якими були їхні помешкання, вулиці, якими вони пересувались? Про що вони мріяли? Ось це останнє вже не стосується історичного роману. Тому що те, що відбувається всередині людини – найцікавіше і найбільш повторюване. Сто років тому людина мріяла приблизно про те ж, про що мріє сьогодні» [6].

Іншим важливим моментом діалогу із модерною культурою є глибинний психологізм твору. Роман формувався у ході вирішення духовно-психологічної і творчої кризи самої авторки, про що Софія Андрухович не раз згадувала в інтерв'ю та блогах, акцентуючи на необхідності формувати психологічну гнучкість, вміння приймати різні інтелектуальні позиції та «проробляння» травматичних досвідів, як особистих, так і соціальних. Цей психологічний момент указує на переструктурування картини світу, переоцінку цінностей, а отже, якоюсь мірою і на загибель віджилих та неактуальних психічних установок і звичок та народження якісно нової внутрішньої гармонії. Пошукувана нова якість – світоглядна гнучкість і внутрішня свобода символічно матеріалізуються у творі в образі хлопчика, який має гіпертрофовано гнучке тіло й для якого не існує жодних перепон та замкнених приміщень, у які він не міг би проникнути. Складається враження, що саме цієї гнучкості – насамперед внутрішньої – гостро не вистачає іншим героям роману. Тому цій чудовній дитині вигадують символічне ім'я – Фелікс, щасливий – бо він утілює рису, якої потребують усі інші для гармонійного осягнення щастя самодостатності та свободи.

Психологізм, як це й буває у кращих талановитих творах, написаних на єдиній інтуїтивній хвилі й внутрішньо узгоджених індивідуальним авторським відчуттям такту і міри, у романі набуває ознак притчевості, міфологізму – і тому універсальності. Індивідуальний апокаліпсис проектується на образ епохи й країни напередодні розпаду. Не випадково в інтерв'ю на сайті «Українська правда» на питання про вибір місця подій письменниця каже: «Історія, цілком фрейдистська, цілком австрійська, цілком галицька за своєю суттю ставала ще переконливішою від того, що відбувалась у Станіславові у 1900 році» [9]. Це твір, у якому змодельовано затишся перед бурею, солодкавий і тривожний образ наближення кінцесвіття, такий характерний для зламу XIX – XX ст. «Щаслива Австрія» незабаром припинить своє існування, будучи втягнена в глобальну диявольську гру світової війни та її руйнівних наслідків, що Стефан Цвейг свого часу описав у мемуарах «Вчорашній світ»: «Ми перегорнули від корінця до корінця каталог усіх катастроф, які можна уявити... Я сам був учасником обох найбільших воєн в історії людства... Усі бліді коні Апокаліпсису проскакали через моє життя – революція, голод, інфляція, терор, епідемія, концентраційні табори, тортури, пограбування і масове бомбардування беззахисних людей. Для нашого покоління не існувало, як для минулих, можливості заховатись, перебувати осторонь подій. Не було країн, куди можна було б утекти, ні спокою, який можна було б купити, завжди і всюди нас наздоганяла доля і втягувала у свою жадібну гру» [15, с. 160–161]. Імпонує нам визначення твору в рецензії Тетяни Калитенко «Велосипедна прогулянка 1900-м роком: новий роман Софії Андрухович»: «Фелікс Австрія» подібний на танець еросу і танатосу, на естетське марево, пронизане поетикою потойбічного. Смерть обрамлює роман і виблискує посеред тексту чорними каменями. Така оздоба – потужна метафора, яку можна прив'язувати як до долі головних героїнь, так і до долі всієї Австрійської епохи. Дзвін передсмертних слів, гробівці і могильні статуї – все це наповнює Австро-Угорську імперію Андрухович... все це натякає на скору загибель золотого віку і прихід ренесансу» [5]. Але зазнати розпаду має не тільки імперія Габсбургів, трансформуватися повинне саме світовідчуття людей епохи модерну, психологічна щтвність і морально-етична та інтелектуальна зашореність яких виразно продемонстровані у творі.

Оскільки головними героїнями роману є жінки, то цілком природно, що у творі актуалізується досвід жіночої емансипації часів раннього українського модернізму й здійснюється спроба його постмодерної феміністичної ревізії. Образ Стефанії Чорненко алюзійно перегукується з ключовою постаттю українського літературного модернізму – Ольгою Кобилянською та окремими її творами. Прізвисько героїні нагадує епістолярний діалог Ольги Кобилянської й Лесі Українки, у якому письменниці називали себе та звертались одна до одної як Хтось Біленький і Хтось Чорненко. Уже на перших сторінках роману згадується «Impromptu Phantasie» Шопена й описані від імені Стефанії Чорненко враження від твору нагадують як однойменну поезію в прозі та новелу «Valse melancolique» Ольги Кобилянської, так і її автобіографію «Про себе саму», викладену в листах до С. Смаль-Стоцького: «Спочатку він грав Моцарта, Глюка і Гуммеля, потім уже тільки вальси Шопена й “Impromptu fantasie”, а мені було так недобре, так не по собі від цих звуків – ніби я не мала права тут бути і чути їх: я, така незначна, їх, занадто прекрасних» [1, с.11]. Мазохістська психологічна домінанта в характері головної героїні, розлита в сюжеті та окремих деталях твору, також нагадує і героїнь Ольги Кобилянської, і особисту долю письменниці, котра за всіх своїх

вільнолюбних поривань залишилась усе ж у рамках сумлінного виконання патріархальних вимог і норм. Симбіотичні садомазохістські взаємини Аделі й Стефанії Чорненько нагадують модель стосунків між художницею Ганною та доматоркою Мартою в новелі «Valse melancolique», щоправда, Аделя позбавлена харизми митця, на відміну від владної героїні Кобилянської. Ім'я Фелікс можна асоціативно пов'язати з образом Аглаї-Феліціас Федоренко – головної героїні повісті «За ситуаціями». Образ доктора Ангера та його годинника за контрастною логікою відсилає до роману «Апостол черні», образу батька патріархальної родини, «полкового» годинникаря Максима Цезаревича. З іншого боку, сам факт крадіжки золотого годинника – до новели «Місяць».

Золотий годинник – дорога статусна річ і водночас символ владання часом та чоловічого структурування світу. Прагнення Стефанії заволодіти ним, дитяча крадіжка й прилюдне викриття цього «злочину» в класі жіночої школи імені Королеви Ядвіги, яку вона відвідувала разом з Аделю, набувають значення психічної травми та джерела непозбувних мук сумління, котрі постійно тяжіють над героїнею й схиляють її до мазохістського спокутування цього «гріха». Якщо в тій дитячій шкільній ситуації доктор Ангер великодушно звільняє її від розправи-відповідальності за скоєне вигаданою історією про свою помилку, то повторене в старшому віці викрадення годинника в небіжчика набуває сенсу святотатства, пограння базових етичних цінностей. Стефа неначе здійснила цим «переступом» символічне батьковбивство, зазіхнула на цінність патріархального стилю взаємин, котрі панували в «щасливій Австрії» і які гротесково перебільшуються й пародіюються у романі. Саме почуття провини спонукає її вигадати заповіт доктора Ангера про те, що вона «мусить служити» Аделі, і надати цій власній вигадці гіпертрофовано важливого значення. Цей химерний вплив «батьківського заповіту» на долю героїні перегукується з працями З. Фрейда «Майбутнє однієї ілюзії» та «Психопатологія повсякденного життя» [13]. Психологічний розвиток обох героїнь блокується ілюзією, сформованою помилково почутим, унаслідок чого вони перетворюються у два сплетені стовбурами дерева, які перешкоджають росту й розвитку одне одного. Такі помилки сприйняття й самовираження (помилково почуте чи побачене, помилково сказане чи написане) Фрейд інтерпретував як бажані й психологічно зручні для суб'єкта, який їх припускає. Героїням зручно залишатися інфантильними «рожевими лялями» у їхній перверсивній владарсько-рабській грі задля збереження наявного стану. Психологічні лінощі й витіснене почуття провини втримують Стефанію Чорненько від самореалізації як самостійної особистості, котра може мати власну родину та незалежний фах. Вона обирає, за риторикою Е. Фромма, втечу від свободи [14], а її присутність провокує також і Аделю надалі залишатися в ролі анемічної й безпорадної порцелянової ляльки.

Статусне «служництво» і мазохістська «відданість» Стефи мають зворотний бік – психологічний диктат, узалежнення Аделі від себе у всіх процесах життєдіяльності, як дитини від матері. Цю залежність інтуїтивно відчуває й сприймає як перверсивну Петро, марно намагаючись її позбутися. Від часу до часу тамована агресія виходить на поверхню в ексцентричних випадках Стефи – ефектно пожбурені на мармурові східці з висоти другого поверху ночники із сечею, викинуті у вікно рибні страви під час гостини отця Йосифа з дружиною, намагання фізично вплинути на Аделю в її рішенні віддати Ернесту Торнові Фелікса, періодичні бурхливі істерики-плачі з наріканнями на свою повсякденну невтомну працю та непоцінування її тими, кому вона служить... Урешті, цей диктат «служінням» і «любов'ю» виходить на поверхню в сцені викриття нафантазованого самою ж Стефанією адюльтера Аделі зі священником Йосифом. Засліплена ревнощами, вона безпідставно звинувачує свою названу сестру й господиню, чим мимоволі створює обставину, котра примусить її покинути нарешті дім Аделі й Петра.

Образ збудованого Петром будинку очуднюється через акцентування танатичних аспектів – асоціація із затонувим кораблем чи підводним палацом, загроза зникнення – указують на перехідність і нестабільність цього топосу: «Петро називає віллу “підводним палацом”. Каже, що візерунки – то морські течії і стеблини водоростей, а пащі вікон – голови риб та глибоководних створінь, які нас охороняють. Каже, що мріяв стати мандрівником-мореплавцем, але так насправді й не певен, чи те море існує, чи то не байки. / У такому разі, кажу я, це не підводний палац, а затонулий корабель. / Але й справді – мінячись та виблискуючи на сонці, розчиняючись у сутінках, в осінньому тумані, ранковій імлі чи мжичці, – наш будинок погойдується і ніби тече. Це основне і найглибше враження: він кудись рухається, не стоїть на місці, не вростає в землю, як стається з усіма нормальними будівлями, що підкоряються земним законам. Погойдується в такт із вітром, гілками

бузку і лип, звивається, танцює. Здається, зараз розчиниться у повітрі. Тепер ще тут, а за мить – зникне безслідно» [1, с. 52–53]. Цей образ натякає також на космогонічну роль міфологічного образу змія – наприклад, образ тисячоголового змія Шеша з індійської міфології, царя плазунів, на згорнутих кільцях тіла якого посеред світового океану спить бог Вішну, чи образ світового яйця, яке тримається на зміїних кільцях. «Наша вілла схожа на скрученого кільцями змія з десятком лукавих голів. Кахлі виблискують в денному світлі, як луска з коштовного каміння» [1, с. 52]. Як міфічний дракон, цей дім має бути знищений, символізуючи перемогу світопорядку над хаосом. Передвісники смерті й розпаду вже переповнюють його: попри вишукані архітектурні рішення, скляний дах у будинку протікає, перила внутрішніх східців нагадують цвинтарну огорожу своїми кованими маками та дубовим листям. Урешті, він знищується фінальною пожежею, розкриваючи свої приховані таємниці й скарби.

Будинок своїм внутрішнім динамізмом, плинністю та пов'язаністю зі стихією води подібний до головної героїні роману Стефанії Чорненко, яка найбільше порядкує в ньому. В одному з епізодів вона порівнює себе із водами Донауканалу: «Чим я не така, як цей канал. Чим я не Маленький Дунай. Течу собі, люблю Аделею» [1, с. 49]. Її характеристики не раз увиразнюються через проведення паралелей із мешканцями води: змії, риби, мушлі з устрицею, слимака у мушлі. Під час спільного відпочинку з Аделею в Дорі чи Яремчому вона «вистежувала розімлілих на сонці вужів, кладучи їх собі на шию або за пазуху. Особливо мені подобалось, якщо змії оперізував моє зап'ястя, шию чи передпліччя кільцями – шкіра плазунів була прохолодна, суха і приємна на дотик» [1, с. 166]. У найбільшу спеку Стефа купалась у гірській ріці з крижаною водою: «Мені нестерпно ломило кості, але я почувалась такою сильною, ніби от-от розламаю каменюку навпіл. Аделя, дивлячись на мене, закривала обличчя долонями і верещала вже від самої думки про той холод» [1, с. 166]. У цій здатності ламати камінь прочитується натяк на майбутню стихійно-розхитувальну роль Стефи в родинному житті Аделі з Петром. Вона – наче вода, що протікає у їхній дім і здатна врешті зруйнувати його камінну будову. Звідси й протистояння характерів Стефи й Петра – каменя. Натомість під поглядом отця Йосифа Стефа відчуває себе беззахисною та розчахнутою, «як видобута зі стулок мушлі устриця (такі висилав хтось докторові Ангерові у бляшаних пушках) – і кожен, хто хотів, міг бризнути на мене соком цитрини» [1, с. 81].

Пов'язаність зі стихією води підкреслює силу характеру героїні, її потужну життєву енергію й любов, що сублімовано виражається в кулінарній майстерності. Поміж усіх жіночих характерів вона найбільш жива, сильна, людяна та загалом життєздатна. Її активність і праця вигідно відтінені мрійництвом Іванки й побутовою беспорядністю Аделі, проте це стихійність гірської ріки, добровільно замкненої у в'язниці побутового прислужництва. Її життерух видається механістичним, як їзда на велосипеді, зумовленим багаторічною дресурою й звичкою. Звідси, імовірно, і її «годинникоманія» – прагнення механічного, наперед запрограмованого і наче б накинутаго із-зовні, а не автентичного буття як гнучкого, стихійного єдиного потоку, тривання. У її вчинках забагато раціоналізації та ілюзій, а також страху змін, котрі, проте, неминучі й енергією їх наближення прийнято увесь текст роману.

Кроком до емансипації є вільне самовизначення, визнання неабсолютності будь-яких цінностей, котрі є зовнішніми щодо особистості героїні чи утримують її в стані прив'язаності до минулого, відмови від бажань та спрямованості у майбутнє. Проте в моделюванні характеру Стефи письменниця лишається вірною літературним традиціям зламу ХІХ–ХХ ст., коли жінка могла мислити себе лише в тій підкреслено вузькій та обмеженій парадигмі ролей, які передбачало патріархальне суспільство. Щоправда, у постмодерній перспективі драматизм модерних «жіночих змагань» прямує до курйозів і пародійності, викликаючи швидше сміх чи подив, аніж співчуття. Жіночі постаті в романі змальовані повнокровно та психологічно жваво, проте кожного разу це особистості ущербні й у міру потворні чи перверсивні: гіпертрофовано егоїстична та нарцисична Аделя, чого в ній не компенсують ані ефірно-вродлива зовнішність, ані вишукана елегантність в одязі й манерах «на людях», схильна до анемії та беспорядна в найелементарніших побутових справах; патологічно лінива й апатична, схильна до епілептичних нападів і дешево мрійлива щодо одягу, прикрас та мелодраматичних історій дружина пастора Іванка; велика грізна єврейка зі збитою на потилицю кошлатою перукою – мати Велвеле; «розтелепані торговки»; «старезна, худа і висока», зі штивною аристократичною осанкою й такими ж штивними поглядами на світ княгиня Пшиткульська та подіб.

Чоловічі характери Софія Андрухович свідомо моделювала як утілення Анімуса [11]. Вони подані більш схематично – як представники певного ремесла чи фаху: шваб-миловар, батько доктора Ангера, лікар Ангер, скульптор-різьбяр Петро, ілюзіоніст Ернест Торн, священник Йосиф, торговець Велвеле та ін. Своєю працею й світоглядом вони намагаються забезпечити стабільне буття цього світу, котре, проте, постійно зазнає руйнації під впливом некерованих впливів і вчинків, зокрема й із боку стихійних жінок. Жінки в романі передчасно йдуть із життя: передчасна смерть матері доктора Ангера, смерть у пожежі його дружини, матері Аделі та матері Стефанії Чорненько, нарешті відкритий фінал твору – дві молоді жінки в обійнятому вогнем будинку.

Взаємини-залежність між головними героїнями розпочинаються із пожежі «28 вересня 1868 року, коли у Лотрінгена смажили мармуляду і згоріло півміста» [1, с. 27], і в пожежі ці симбіотичні взаємини завершуються. Мотив пожежі Софія Андрухович використовує в романі тричі – обставляючи його в руслі постмодерної іронії. Перша – у якій загинули мати Аделі й батьки Стефи. Подія трагічна, проте пов'язана зі сміховинно мирною та безпечною повсякденною обставиною – приготуванням мармуляди. Друга пожежа виникає від газової лампи, до якої спричиняється закоханий у Стефанію Чорненько студент доктора Ангера Йосиф Рідний. Тут пародійно-метафорично матеріалізується образ «вогню почуттів», «палахкотіння пристрасті», котрі проте легко вдається загасити, як у їх матеріальному вияві, так і в душі Йосифа. Третьою пожежею завершується роман, і ця остання пожежа була ще й образно напроорокована ілюзіоністським сеансом Ернеста Торна у їхньому домі, котрий застерігає героїнь перед надмірними нервовістю й пристрастями, ефектно спалюючи складений на початку його візиту та подарований Аделі паперовий будинок із башточками.

Взаємини двох центральних героїнь, їхній психологічний стан, їхня своєрідна родина, як і змодельований у романі світ «щасливої Австрії», сприймаються як нестійкі й тимчасові. І хоч уже першими фразами роману заявлена атмосфера безтурботних розваг і благополуччя: «Нема спокою в цьому домі. Особливо на зимові свята. Карнавал на карнавалі: бал техніків у театральній залі, перший “вовняний” вечір у товаристві ім. Монюшка, у казино – академічна вечірка, костюмований раут, який організував місцевий “Сокіл”, і так на два місяці наперед» [1, с.7], – насправді це світ напередодні розпаду. Він постійно піддається стихійним випробуванням – повеням, пожежам, загадковим грабункам святинь. Ненастанні літні зливи видаються зловісними, асоціюючись зі світовим потопом – ще одним знаком оновлення і переструктурування світу: «Зливи перестали бути зливами. Вода просто стоїть у повітрі, вдень і вночі, і підводні течії луплять по даху і стінах, розгойдують дім, ладні от-от вирвати його з корінням» [1, с. 55]. Світова модель починає набувати зловісних ознак інфернального антисвіту: «Ми наче всередині величезного зігнилого яйця. [...] Мабуть, відчувши, що наш світ от-от загине у хвилях нового Всесвітнього потопу, Петро запросив до нас на обід пароха церкви при цісарсько-королівському карному домі, отця Йосифа, про якого в нашому домі тільки й мови останнім часом» [1, с. 55]. Перед появою в домі отця Йосифа обидві Бистриці вийшли з берегів, мости й греблі поруйновані, паротяги не ходять через розмиті колії, а деякі частини міста повністю затоплено водою, і люди живуть на дахах, облаштувавши там тимчасові помешкання. Це все природні знаки, котрі віщують про наближення драматичних змін у житті центральних героїнь. Не випадково після гостини отця Йосифа з дружиною Стефа не може заснути вночі й має відчуття, ніби із її пальців вириваються електричні розряди-блискавиці.

Цією настроєвістю «напередодні апокаліпсису», як і синтезом поетики магічного реалізму та постмодерну, твір Софії Андрухович нагадує роман «Сто років самотності» Габріеля Гарсії Маркеса. У ньому також прочитується базова сюжетна матриця реалістичного «сімейного роману» – зокрема у висвітленні життя кількох поколінь родини доктора Ангера: його батька-миловара, мешканця швабської колонії, самого доктора Ангера та його дочки Аделі. Якщо в Маркеса в центрі зображення постає маргіналізоване поселення Макондо, то об'єктом художньої уваги Софії Андрухович – маргінальні креси Австро-Угорської імперії – швабська колонія Нойдорф, Станіславів. Як і роман колумбійського письменника, так і тут твір пройнятий апокаліптичним передчуттям та, врешті, читач стає свідком остаточної руйнації старого світу: Макондо знищує буревій, а будинок, у якому мешкають герої Софії Андрухович, зазнає пожежі.

У романах обох авторів присутній герой-метафора, котрий слугує магічним дзеркалом для самого процесу творення художнього світу й впливає на перебіг подій у творах. Це Мелькіадес – у

романі Маркеса та Ернест Торн – у романі Андрухович. Вони типологічно близькі за своєю функціональністю – творити видовища й ілюзії, котрі непомітно переходять межі карнавально-видовищного хронотопу та перетворюються в реальність. Ще одна паралель із романом Маркеса – іронічне використання мотиву всесвітнього потопу – зображення сезону дощів, образів риб, що плавають у повітрі.

З огляду на присутність «ароматів» інших текстів у романі, іронічно-пародійне бавлення модерною проблематикою й топікою, любування в побутовій деталізації повсякдення Станіслава 1900 року, не виникає ілюзії міметичного відтворення дійсності (хоч у критиці трапляються вказівки і на реалізм, і на історизм). Якщо модерністська уява перебувала у зв'язку з дискурсом автентичного самовираження митця, то уява постмодерніста переповнена вже готовими образами разом зі складеною в літературі традицією їх використання й художнього осмислення. «Оскільки постмодерністська уява гостро усвідомлює цю іронію, її парадигма найкраще описується як лабіринт дзеркал. Ідеться про те, що образ дзеркал передає мімесис, який, наче збожеволівши, стає віддзеркаленням віддзеркалення, чистою віддзеркаленістю без початку. Ця гіперболічна тенденція само-віддзеркалення та напружене самоусвідомлення призводить до невпинного самопародіювання. У цьому розумінні постмодерністська гра – це пародійна гра» [4, с. 440]. Художня реальність у романі багатомірна, і різні її виміри здатні перетікати один в один: це «жіночий простір» у романі, представлений вимірами дитинства, підлітково-юнацького дорослішання і подій дорослого життя героїнь, вимір повсякденних подій, що формують життя міста Станіслава та «щасливої Австрії», магічний вимір ілюзіоністських дійств Ернеста Торна, світ скульптурних творінь Петра, світ експериментів милова Ангера, вимір міфологічно-притчевих узагальнень тощо. Події дитинства героїнь римуються з подіями дорослого життя: двічі викрадається годинник, двічі розгортається історія кохання між Стефанією і Йосифом, двічі помітне втручання Аделі у ці взаємини, двічі це все завершується пожежею. Ілюзіоністські сеанси Ернеста Торна своєрідно відтіняють і пародіюють психологічні ілюзії Стефи Чорненько. Якщо Фелікс, завдяки своїй неприродній гнучкості, із намови Торна спокійно й безперешкодно грабує церкви, то психологічно негнучка Стефанія роками карається через свій єдиний давній дитячий «переступ». Поява Фелікса в житті цієї химерної родини відбувається як чудо оживлення одного з виготовлених Петром янголів, а пропозиція Велвеле пливати із ним кораблем у Новий Світ – передбачена подарованим Стефі паперовим корабликом Торна. На сцені під час ілюзіоністського сеансу помирає мати Фелікса, ніби застигаючи назавжди у своїй акторській іпостасі. Таким чином, світ ілюзій і мистецтва ніби плавно перетікає в реальні факти й речі, а реальні люди перетворюються на мистецькі твори – скульптурні надгробки батьків Аделі, зображення самої Аделі як жінки-чаші.

Образний світ роману структурується як багатоходовий дзеркальний лабіринт, де майже кожна річ чи деталь може поставати віддзеркаленням іншої речі чи явища, образи римуються химерно й непередбачувано, так, як підказує хід авторських асоціацій у той чи інший момент оповіді. Капелюшок-каравела на голові однієї з пань у театрі перегукується і з будинком-кораблем, і з паперовим корабликом від Торна, і з кораблем Велвеле. Скліний дах будинку, що протікає, своєрідно римується і з пограбованими святинями, і з непевними взаєминами, і з постійним втручанням несвідомих імпульсів у свідоме життя героїв. Атлас патологічної анатомії Карла фон Рокитанського Фелікс перемальовує на детальну карту міста. Міські споруди витворюють паралель до сервірування столу: театр – чаша, будинок – цукорничка, вулиці, начинені хатами-грибами. Скульптурне зображення порожньої жінки-чаші – паралель із безпліддям Аделі, у якому прочитується ще один психоаналітичний підтекст – ототожнення владно-садиристичної позиції з емоційною й творчою імпотенцією, котрі компенсуються волею до влади, прагненням підпорядкувати собі інших (З. Фройд, К. Хорні, Е. Фромм). Природні катаклізми творять паралелі чи передують внутрішнім психологічним драмам.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Цей іронічний калейдоскоп образів чи дзеркальний лабіринт утримується розповіддю про людські взаємини та внутрішні психологічні перетворення героїв, позбавляючи їх нескінченними віддзеркаленнями та різними світловими й семантичними заломленнями унікальності, а отже й піднесеного пафосу чи драматизму. Письменницею рухала саме така інтенція – запросити читача до гри із невідомими правилами і непередбачуваними ходами: «Досить довго в мені зрів задум розказати історію певних людських

стосунків, детально відтворити їхню психологію і водночас випробувати один фокус зі сприйняттям читача. Я хотіла запросити читача з собою, граючись із ним в гру: існує певна логіка розповіді і набір сюжетів, які передбачають конкретний розвиток подій. Читаючи книжку, читач зазвичай намагається цей розвиток подій передбачити, а мені хотілось його здивувати. Не знаю, наскільки це вдалося: від читача залежить не менше, ніж від автора. У кожного по-своєму працює фантазія. Тому мені дуже цікаво побачити, як це буде працювати» [9]. Роман «Фелікс Австрія» – це ігрова терапія постмодерним дзеркальним лабіринтом, у якому жодна трагедія чи драма, жодна болюча психологічна колізія не встигає заповнити собою художню реальність, оскільки одразу ж потрапляє в інший контекст, інший вимір, іншу систему віддзеркалень, де навіть апокаліпсис і смерть нав'язливо й солодко пахнуть мармулядою.

Джерела та література

1. Андрухович С. Фелікс Австрія : роман / Софія Андрухович – Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. – 288 с.
2. Гарсія Маркес Г. Полковнику нікто не пишет : повесть. Сто лет одиночества : роман : пер. с исп. / Г. Гарсія Маркес ; послесл. В. Столбова. – М. : Худож. лит., 1990. – 462 с.
3. Джулайко Т. На таємничому острові західноукраїнської літератури (рецензія на «Фелікс Австрія») [Електронний ресурс] / Т. Джулайко. – Режим доступу : <http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141104-book-2014-reader-review-felix-austria3>
4. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
5. Калитенко Т. Велосипедна прогулянка 1900-м роком: новий роман Софії Андрухович [Електронний ресурс] / Т. Калитенко. – Режим доступу : <http://starylev.com.ua/club/article/velosipedna-progulyanka-1900-m-rokom-novyy-roman-sofiyi-andruhovyh>
6. Корнієнко Н. Софія Андрухович: Назву книжки «Фелікс Австрія» мені «підказав» батько [Електронний ресурс] / Н. Корнієнко. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/interview/sofiya-andruhovich-nazvu-knizhki-feliks-avstriya-meni-pidkazav-batko>
7. Котвіцька К. Софія Андрухович та її любові [Електронний ресурс] / К. Котвіцька. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2521/164/89229/>
8. Кушнір Ю. Софія Андрухович: «Писання – одна із моїх життєвих справ» / Ю. Кушнір. – Режим доступу : <http://juliakushnir.com/2014/11/sofiya-andruhovyh-pysannya-odna-iz-moyih-zhyttyevyih-sprav/>
9. Славінська І. Софія Андрухович: Хочу дослідити, як любов перетворюється на пастку [Електронний ресурс] / І. Славінська. – Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua/person/2014/07/9/174687/>
10. Софія Андрухович про історичний роман [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://starylev.com.ua/club/blog/sofiya-andruhovyh-pro-istorychnyy-roman>
11. Стасіневич Є. Софія Андрухович: Я ніколи не напишу досконалої книжки. Але я писатиму [Електронний ресурс] / Є. Стасіневич. – Режим доступу : <http://www.theinsider.ua/art/sofiya-andruhovich-ya-nikoli-ne-napishu-doskonaloji-knizhki-ale-ya-pisatimu/>
12. Тарадай Д. Софія Андрухович: «Мені хотілося погратися зі сприйняттям читача» [Електронний ресурс] / Д. Тарадай. – Режим доступу : <http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141022-book2014-interview-andruhovyh dt>
13. Фрейд З. Психоаналитические этюды / З. Фрейд ; пер. с нем. ; сост. Д. И. Донского, В. Ф. Круглянского ; послесл. В. Т. Кондрашенко ; худ. обл. М. В. Драко. – М. : ООО «Попурри», 2001. – 608 с.
14. Фромм Э. Бегство от свободы ; Человек для себя / Э. Фромм ; пер. с англ. Д. Н. Дудинской ; худ. обл. М. В. Драко. – Мн. : ООО «Попурри», 2000. – 672 с.
15. Цвейг С. Статті, ессе. «Вчорашний мир. Воспоминания европейца» : пер. с нем. / С. Цвейг ; предисл. Д. В. Затонского ; вступ. ст. К. А. Федина. – М. : Радуга, 1987. – 448 с.

Левченко Галина. Мармеладний апокаліпсис или терапія постмодерном в романе Софии Андрухович «Феликс Австрия». Об'єктами аналізу в статті являються постмодерна рецепція і трансформація таких образно-смыслових домінант модерністическої культури кінця ХІХ–початку ХХ вв., як осмислення історії, психологізма, жіночої емансипації в романі «Фелікс Австрія» С. Андрухович. Об'єктна структура твору і смодельовані в ньому образи демонструють своєобразний художественний шлях звільнення від невротических нав'язливих ідей і стереотипів, актуалізованих епохою модернізму.

Характерна для українського fin de siècle атмосфера духовного упадку і передчуття апокаліпсиса передана в романі як через індивідуальні психологіческіє колізії, котріє проживають головні героїні, невротический фон їх взаємодії, так і через образ-символ дома, підверженого пагубному впливові

разных стихий, образы обворованных храмов и утопической «счастливой Австрии» последних десятилетий существования империи Габсбургов.

Предчувствие гибели «старого мира» в романе С. Андрухович наполняется постмодернистским смыслом. Произведение имеет в себе собственную метафору – иллюзионистского театра, которая соответствует принципу структурирования мира в романе как многоходового зеркального лабиринта, движением которого управляет чувство относительности ценностей, правил, законов, психических и моральных норм.

Ключевые слова: историзм, психологизм, феминизм, постмодернистский релятивизм, ирония, интертекст.

Levchenko Galyna. Marmalade Apocalypse or Therapy by Postmodern in the Novel by Sopiya Andruhovich «Felix Austria». The object of the analysis in the article is postmodern reception and transformation of such figurative and semantic dominants of modern culture of the end of the XIX – the beginning of the XX centuries as trying to find the sense of history, psychologism, women's emancipation in the novel «Felix Austria» by S. Andruhovich. The surface structure of the literary work and the images that have been modeled in it demonstrate the specific artistic way of liberation from neurotic obsessions and stereotypes that have been actualized by the epoch of modernism.

Characteristic atmosphere of moral decline and apocalypse premonition for Ukrainian fin de siècle is depicted both with the help of individual psychological conflicts that are experienced by main heroines, neurotic background of their interaction and also with the help of the image-symbol of the house that is prone to ruinous influence of different elements, the images of robbed temples and utopian «happy Austria» of the last decades of the existence of Habsburg Empire.

The presentiment of downfall of «old world» in the novel of S. Andruhovich gets filled with postmodern sense. The literary work itself has own metaphor of illusionist theatre that corresponds to the principle of structuring of the world in the novel as multi-way mirror maze for the movement of which the feeling of relativity of values, rules, laws, psychological and moral norms is responsible.

Key words: historism, psychologism, feminism, postmodern relativity, irony, intertext.

Стаття надійшла до редколегії
22. 12. 2015 р.

УДК821 (0) "19": 371. 214. 115

Тетяна Марченко

Тема козаччини у творчості Проспера Меріме

У статті йдеться про період козаччини в історії українського народу та оцінку його західноєвропейськими митцями. Боротьба за свою незалежність – наскрізна тема українського народу у всі часи. Велику увагу приділено розгляду очільників козаків, зокрема Івана Мазепи та Богдана Хмельницького. Постать гетьмана Богдана Хмельницького у творчості Проспера Меріме – одна зі знакових, яка представляє всю козаччину. Змалювання образу українського керманіча у творах французького письменника надзвичайно патетичне, веломовне, позитивне.

Ключові слова: незалежність, козаччина, гетьман, Богдан Хмельницький, Іван Мазепа.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Звернення до теми козаччини не випадкове, адже сьогодні простежується інтерес до вітчизняної історії. Особливо цікава низка важливих соціально-політичних подій в Україні: козацько-селянські повстання, Визвольна війна середини XVII ст., Полтавська битва, ліквідація гетьманства й знищення Запорозької Січі, остаточна ліквідація автономії України й перетворення її в провінцію Росії, – які викликали значний резонанс у Європі. Звісно, це відображено в історичній і мемуарній літературі, дипломатичних та військових документах і тогочасній пресі, які належно досі не опрацьовані.

Для українського народу історична й мемуарна література, а також описи мандрівників, які відвідували Україну, були недоступні через обмеженість виїзду за кордон, а рідкісні переклади окремих з них з'являлися переважно в Росії. Ті ж твори зарубіжних авторів, у яких критично висвітлювали історію Російської імперії й позитивно – історію України, зазвичай, не перекладали. Джерела західноєвропейського походження компартійно-радянська влада недооцінювала. Тут давалася визнаки