

МІФОЛОГІЧНИЙ ХРОНОТОП РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»

Оксана Когут

Доктор філологічних наук, професор
(Івано-Франківськ)
e-mail: oksana.kogut@mail.ru
UDC: 891.161.2

ABSTRACT

У цій статті автор розглядає міфопоетику часопростору у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Дослідниця вказує на міфологізм, що постає на основі симбіозу архаїчних культів та сучасних концепцій світобачення; доводить зорієнтованість сучасного тексту-міфу на барокові та постмодерні світоглядні парадигми; визначає особливості авторської моделі світу.

Ключові слова: уява, місто, авторський текст-міф, урбаністичний дискурс.

In the article an author considers the mythopoetics of time and space in the novel of Sophia Andrukhovych "Felix Austria". A researcher specifies the mythological imagery that appears on the basis of symbiosis of archaic cults and modern world view conceptions. The author proves the fact that the modern text-myth is oriented on baroque and postmodern world view paradigms. In the article the features of the authorial model of the world are determined.

Key words: imagination, city, authorial text-myth, urbanistic discourse.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена дискусією про домінанти чи відсутність автентики, притаманну твору історичну достовірність, його органічність/вписуваність у добу «бабусі Австрії» тексту про Станіславів кінця XIX – початку XX століття, що постав на сторінках роману Софії Андрухович і відзначений премією «Книжка року BBC» за 2014 рік.

Мета нашої статті – розглянути міфопоетику часопростору у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія».

Завдання дослідження обумовлені положеннями міфологічної та архетипної критики, історичної поетики полягають у наступному:

виявити міфологізм, що постає на основі симбіозу архаїчних культів та сучасних світоглядних парадигм;

довести зорієнтованість аналізованого авторського тексту-міфу на барокові та постмодерні форми мислення;

визначити особливості авторської моделі світу.

Оповідь у романі ведеться від першої особи – Стефанії Чорненко, яка є цілковитою протилежністю до панночки Аделі. Письменниця вибудовує сюжет за принципом бінарної опозиції, розмежовуючи світ аристократів і простолюду. Антитеза прочитується навіть в описі зовнішності дівчат, коли одна «бліда і напівпрозора, з хмарою русявого волосся, тонкого як пух, делікатна, мов сніжна бабка із збитих вершків, замріяна, ранима і тонкосльоза», а інша – «жилава, смаглява і бистра, міцна як хлоп, зовсім негарна» [1, с.28] Дівчата наче Дволикий Янус Самості (за Юнгом). Вони немов втілення архетипу Тіні й Особи, котрі доволі часто міняються ролями. Так Адель постає не таким вже й янголям, вона вповні може постояти за себе, а Стефа теж не зовсім офірне ягня соціального устрою. Образи Аделі та Стефанії почасти актуалізують архетипи міфу близнюків. Також прочитується інтертекстуальний зв'язок цих образів із бабиною та дідовою доньками у «Калиновій сопілці» Оксани Забужко.

Космогонія Софії Андрухович сугестує елементи архаїчної та християнської міфологічної систем. Міф Станіславова та Австро-Угорської імперії полонить і вабить уяву. Саме уява є головним ключем для розвитку сюжету та образів у романі. Це головний художній концепт.

Бурхлива уява Стефці ще з дитинства була схильна до фатально-ліричних і мелодраматичних сценаріїв. Як от, що доктор Анґер їй рідний батько чи присяга біля ліжка вмираючого через яку вона змушена усе життя прислужувати в домі Аделі. Двоїсті почуття дівчини зумовлені її непевним соціальним становищем. Спершу вона вихованка лікаря, згодом товаришка та компаньйонка Аделі, але завше вона є лише її служницею, не зважаючи на освіту та спільне виховання. В аспекті нашого дослідження доречними постають судження Хосе Ортеґа-і-Гассета про відстороненість, яка «є тією віртуальною властивістю, яка оприсутнює деякі речі, й цієї властивості речі набувають залежно від волі суб'єкта» [2, с.35]. Спогади та уява Стефи містичним чином поєднують ірреальний та реальний світи. Як з'ясується згодом, присяга – теж уява/мрія/фантазія дівчини, підсвідоме бажання зберегти цілісність власного вигаданого світу, де є справжня сім'я : батько та сестра. Вона настільки вросла, вкоренилася у цю родину, що відкриває в собі здатність бачити очима доктора його страхітливі сни. Циклічність і нескінченність жахів упродовж решти життя супроводжують чоловіка, а не стихаючий біль втрати та незмінне «передчуття катастрофи, що тиснуло з середини, мало не розриваючи, не дозволяючи дихнути» [1, с.26], не дають насолодитися навіть вдалим шлюбом доньки.

Почуття Стефи до Аделі змішані: це і гордощі матері за красуню доньку, і сестринське співчуття та розуміння, ревності суперниці та пристрась коханки. У сюжеті роману прочитується псевдо лесбійський мотив, що постає через узалежнення жінок одна від одної, змушує Стефу вкотре замислюватись над таким фатальним збігом обставин : «Чим я не Маленький Дунай. Течу собі, люблю Аделю» [1, с.41]. Обидві жінки переняті боротьбою за любов та першість у чоловіків. Спершу це доктор Анґер, згодом – Петро (чоловік Аделі), отець Йосиф. Це вказує на певну психологічну патологію, до того ж з виразними танатологічними схильностями. Так Стефа не може вигадати нічого кращого для виразу власної любові та відданості як оповісти Аделі про те як вона сумуватиме після її смерті: спатиме на могилі, всіяній різнобарвними квітками, прикрашеній печальним та невтішним ангелом, витесаним чоловіком.

У образі Петра – молодого і талановитого скульптора (випускника Академії мистецтв у Відні) насторожує його замилювання та закоханість у все що охоплене тліном, відтак у його постаті вже прочитуються ознаки прийдешнього декадансу. Чоловік не робить трагедії із обраного ремесла, головне що він займається улюбленою справою, яка до того ж дає непоганий зиск. Навіть кохання усього свого життя він зустрічає в будинку замовника. Латентно постає матриця міфу про Пігмаліона. Він наче закоханий у свою працю (надгробок пані докторової), а про їхню схожість із Аделю неодноразово йдеться в романі. Мати стає медіатором поміж світом живих і мертвих. У тексті роману цей зв'язок настільки органічний і цілісний, як і у творах бароко. Сюжет роману вибудовується суголосно барокової світоглядної концепції, де прозорий дах вілли – та геній митця-Скульптора (Петро – камінь, апостол Ісуса) втілює верхній світ – небо, будинок – земне життя із його буденними та щоденними клопатами, а уява-мрії-спогади його мешканців – потойбіччя. Химерний будинок, як у романі Володимира Даниленка «Кохання у стилі бароко». Петро наче містерійний герой вільно мандрує в творчій уяві поміж небом-землею-пеклом, часом не зауважуючи як переносить із одного світу в інший чимало не притаманних йому речей. Так у його будинку сходи схожі на «водяний вир» або «на клеписдру, з якої витікає час», а поруччя – «мов побільшений стократ терновий вінець» [1, с.37], а сам він скидається «на марево, яке от-от розвіється. На хитрий магічний трюк, який несила розгадати» [1, с. 51], врешті він зникає так само містично як і з'являється.

Наскрізний у сюжеті роману символ вогню, що має доволі таки однозначну семантику. Це кара і фатум, що спричинює докорінні зміни в житті цих людей. В пожежі гине дружина доктора Анґера та мати Стефи, вогонь нищить химерний будинок Петра та Аделі. Письменниця зміщує та накладає час та простір у сюжеті роману, як і це маємо в епоху бароко. Персонажами роману є реальні та вигадані особи, або ж історично віддалені. Уведення в текст роману малих наративів як то цитати з номерів газети "Kurjer Stanisławowski" за 1900 рік, листів митрополита Андрея Шептицького, останнього листа покійного доктора Анґера, розповіді та спогади головних героїв значно розширює простір

міста Станіславава, де відбуваються основні події. Тож можемо вказати на об'ємність (за Лотманом) художнього простору роману С. Андрухович.

Матриця Станіславського міфу вписується у загальну космогонію патріархальної цісарської імперії, де ще не знівельовано соціально-статусні відносини, а повітря не отруєне більшовицькими ідеями суспільної рівності та братства. Автор створює ілюзію розміреного і статичного, виваженого та стабільного буття. Твердження героїв про надмір свят в їхньому житті посилює ілюзію ідеального світу східних кресів імперії. Поступ цивілізації настільки стрімкий та прекрасний, що годі встигнути за цим шаленим ритмом. Він означає час і простір авторського тексту-міфу: «мчать Тисменицькою дорогою на автомобілях зі швидкістю 15 кілометрів на годину» [1, с.128] фабриканти Моргошес і Ліберман, а ще також з'явилися газові ліхтарі, електрика, проміння Рентгена, фотографічні апарати, ще не вповні намиливалися фотопластикомом, електричним театром пана Ессера та виставами ілюзіоніста Ернеста Торна.

Водночас латентним і наскрізним у творі є мотив апокаліпсису цього ідеального світу. Він завмер за мить до загибелі, що неминуче насувається на нього з усіх закутків Імперії. Так одна з героїнь твору – Адель Ангер порушує усталені норми доброго товариства, адже «ходить на карнавал із домашньою службою, а шлюб взяла з руським трунарем» [1, с.8]. Окрім того невідомі зловмисники грабують костели, церкви і синагоги, так містичним чином зникають ритуальні предмети. Введення паралельної сюжетної лінії про ілюзіоніста-шахрая Торна та неймовірно пластичного хлопчика Фелікса містить риси не лише детективного жанру, але й вказує на доміанти гри, симулякру, що притаманно поетиці пост-модернізму.

Особливістю цього твору є вражаюча візуалізація, практичне «почування» часу та простору, що постає через розлогі описи урбаністичних локусів Станіслава. Це нагадує сучасні віртуальні мандрівки вулицями міста.

Польський дослідник М. Собочиньски, вважає, що урбаністичне середовище, сповнене різноманітних знаків і кодів, де доволі дивним чином співіснують люди, предмети, кольори, звуки та форми спричинює виникнення специфічного урбаністичного дискурсу. Він пропонує власну типологію міських дискурсів, вирізняючи їх за походженням та діяльністю як то індустріальні та муніципальні, комерційні та інфраструктурні, трансгресивні. [3, с. 39-49]. До певної міри нам імпонують ці міркування, проте варто б розширити ці означення ментальними особливостями, притаманними лише конкретному міському простору та неунікно стилізацію, що постає від найменших дрібниць у побуті до найвеличніших зразків архітектури.

У романі С. Андрухович продовженням української барокової традиції постають розлогі та детальні описи різноманітних галицьких наїдків того часу, вказуючи на смачний інтертекстуальний зв'язок із їстами, що постають на сторінках «Енеїди» І.Котляревського. Впадає в око й карнавальний настрій самого роману, грайливе ставлення до не надто веселих речей як поліетнічні городяни. Стефа, поспішаючи у справах на велосипеді, мимоволі обляпує перехожих, тож чує «лайку відразу трьома мовами, і, вилетівши на протилежний хідник, намагаюся якомога швидше дістатись Саду Гізели. Навздогін мені лунають зойки українською, кпини польською і сичання німецькою» [1, с.64-64].

Семантика міського простору є знаковою в тексті роману. Звичний міський простір чітко означений його центральною частиною, середмістям та маргінесом околиць, де вулички «щораз дрібнішають та звужуються, обсажені, мов грибами, присадкуватими дерев'яними будиночками. Будинки фаршировані крамничками, майстернями годинників, шевців, кравців», а навколо зависли хмари «тяжких пахощів: смердить часником, сміттям і козами. Кози часто живуть у помешканнях разом із цими убогими багатодітними родинами» [1, с.65-66], а навколо глибока багнюка. Хоча зазнати людського осуду може і справжній аристократ із «унікальним і гострим розумом», перетворившись на міського дурника через власні дивацтва та порушення правил благопристойності.

Також уповні реалістично у творі представлено абсолютно різні світи зuboжілих селян, які «нездатні були розгледіти інші можливості, просто не могли їх побачити. Не вірили

в них – а отже, цих можливостей і не мали» [1, с.30] та жителів міських низів – гувльвісу Горовіца та його дружину Гоську.

У тексті також окреслено присутність Відня – столиці Імперії, що постає на сам перед через вияви науково-технічного прогресу навіть на маргінесах Австро-Угорщини.

Підтримується ілюзія присутності Цісарської родини в житті кожного мешканця великої імперії. Починаючи від трагічних новин про вбивство цісареві і завершуючи гастрономічними уподобаннями Цісаря, святкуванням його 70 уродин та модою на пишні бакенбарди. Є антитеза великого містичного міста і Станіславава, тут теж намагаються перерости власну провінційність, як от замкнені у неділю крамниці, чи військовий оркестр у парку, який грає в огірковий сезон. Є казино, проте теж від нього відгонить провінцією, а точніше свинями та різними нечистотами, бо всі приміщення суміжні. Вілла молодого подружжя це той мікрокосм з яким пов'язані головні події роману. Будинок-корабель – бароковий символ, префігурація прагнення до вічної подорожі, мандрів і мрій, пошуку нових відчуттів та натхнення. За словами архітектора це підводний палац. Онірія першостихій: води, землі, повітря, вогонь визизначає авторську космогонію роману. Новину про вагітність Аделі можна вповні сприйняти як подарунок Господа за милосердя до безталанної чужої дитини - Фелікса.

Годинник «тисот» - теж символ авторського міфічного часу. Він це уособлення самої батьківської любові такої недосяжної в уявному світі Стефи. Не останню роль у фантазіях дівчині займає Йосиф Рідний, студент-медик, учень доктора Ангера. Уведення цього персонажу вказує на потрібний зв'язок із родиною, врешті розкладаючи час на минулий, теперішній і майбутній. Ситуація із Йосифом розігрується двічі: спершу це поцілунок-жарт Аделі над парубком нетіпахою, що стає справжньою трагедією для Стефи та неабияким пониженням для хлопця. Наступного раз уява Стефи вже домодельовує ситуацію і видає уявне за дійсне. Так само вона переконуює себе у їхній взаємній пристрасті. Ілюзія адюльтеру кілька раз проступає у канві сюжету, творючи псевдо трикутники кохання як то Стефця-Адель-Петро чи Стефця-Адель-отець Йосиф.

У принципах структурування сюжету, а особливо фіналу простежується інтертекстуальний зв'язок із творами Еріка Еммануеля Шмітта. Стефа свідомо псує найбільше родинне свято: день народження Адель, театралью викриваючи її зв'язок із отцем Йосифом. Авторка не вперше використовує художній прийом «театру в театрі». Це дозволяє суттєво розширити межі хронотопу, вибудувати певну перспективу, як от у оповіді ілюзіоніста простір вітальні у Станіславові розростається до обширів цілої Австро-Угорської імперії, а згодом вже мандрує теренами Єгипту, Індії, Нового Світу. Гра у сімейний апокаліпсис вивершується скандалом і пожежею.

Окрім того, фінал залишає відкритим екзистенційне питання що ж головне в житті: віра, любов, жертвність чи гра уяви? Міфологізація часопростору роману відбувається через введення циклічного хронотопу, насичення урбаністичних колізій інтертекстуальними перегуками з сюжетними матрицями міфів, актуалізацією архетипів. Є у ньому чимало рис і від авантюрно-пригодницького роману про невідомо звідки посталоного хлопця із дивною фізичною вадою та куполом будинку із пограбованими сакраментами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович 2014: Андрухович С. Фелікс Австрія [Текст] : роман / Софія Андрухович. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 288 с.;
2. Хосе Ортега-і-Гассет 2012: Хосе Ортега-і-Гассет. Роздуми про Дон Кіхота, пер. З ісп. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 216 с.
3. Sobocinski: Sobocinski M. Urban Environment, Metropolitan Discourse and Verbal Proxemics: Searching for the Meanings in the City\ A book of abstracts, papers and contributions for discussion edited by ZDZISLAW WASIK: Consultant Assembly for Discussing the Idea of Urban Discourse in Semiotic Terms // http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html