

Марко ПАВЛИШИН

## «ДВНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА, АБО ТУГА ЗА СЕРЕДИНОЮ

Мета наступних ремарок — запропонувати прочитання нового роману, який, як нам здається, документує зовсім нетривіальну спробу розташуватися — інтелектуально, культурно, емоційно — в сьогоденні; розібратись в окремих мріях та бажаннях сучасних людей узагалі та людей певного цивілізаційного типу, зокрема; а також висловитися щодо деяких непереможних обмежень людського<sup>1</sup>. Читаючи текст за традицією, сьогодні не аксіоматично шанованою, проте для обговорення явищ культури далі корисною, як запрошення читачеві визнати переконливість запропонованої світомоделі, ми завважуємо послідовність і цілісність системи аргументів, що її роман конструює. Основним для цієї системи нам уявляється баланс (і напруга) між трьома різними змістами людської свідомості. Перший — прагнення істини, сутності, стабільної опори. Другий — усвідомлення примарності всього, що може прикидатись, як істина, сутність, чи стабільна опора. І третій, який зм'якшує потенціальний нігілізм другого: повсякденний людський досвід, у якому мають місце великі і маленькі блага, що ними можна радіти, як-от любов, її тривалість або відновлюваність, та вічне повернення її початку.

Згідно з мисленням постструктуралізму, сьогодення приречене усвідомлювати відносність та умовність кожної позиції, яка колись могла уявлятися субстантивною. Збагнення структурованості кожної структури, твердив Дерріда, змусило нас збагнути, «що центру немає, що не можна уявити собі центру в формі присутності буття, що центр не має природного *locus*, що не був сталим, а тільки функцією...»<sup>2</sup>. Вже з кінця 1980-х років можна простежувати у творах та в діяльності Андруховича визнання сили такої пропозиції, але тільки часткове погодження з нею. Це часткове погодження втілювалося в постмодерній стилістиці багатьох його творів, пародійність, грайливість та провокативність яких формулювали неприйняття центральних, авторитетних розповідей в культурі чи, взагалі, в житті. В одній з передмов до «Малої Української Енциклопедії Актуальної Літератури» Андрухович підкреслив, що опис провідної течії в сучасній думці й культурі не може обійтись без заперечення суті й істини. «Я додав би до неї [дефініції постмодернізму — М.П.] тезу про відсутність будь-якої сутності як єдину присутню сутність», із характерною парадоксальністю висловився там автор<sup>3</sup>. Відсутність сутності святкувалася в «Рекреаціях» (1992), коли — всередині повісті у вирі карнавалу, а на рівні її громадської рецепції в бурі скандалу — розмасковувалися, як облудні, культурна система радянщини з одного боку, надміри націонал-романтизму — з другого. І в «Московіаді» (1993), і в «Перверзіях» (1996) травестувалися, позбавлялися авторитету псевдо-істини та нелегітимні центри, і в цьому руйнуванні можна було відчитати творчу відповідь на вимоги часу. Відсутність сутності була ледь не девізом провокаторсько-експериментальних заходів трійки поетів-бубабістів, чільником якої був Андрухович. Але ще при розквіті бубабізму не тільки його екзегети, а й самі його учасники вказували на невідхильну тимчасовість цього руху, спільну для

всіх авангардів, оскільки розгром фальшу і брехні не може сам по собі стати змістом<sup>4</sup>. У «Дванадцяти обручах» спостерігається бажання щось стверджувати. Проте, бажання сутності й певності — одна річ, можливість їх знайти і щиро сповідувати, перекресливши постмодерну свідомість, зовсім інша. При всій привабливості для імпліцитного автора «Дванадцяти обручів» пантеїзму клясика модерної української поезії Богдана Ігоря Антонича<sup>5</sup>, роман не піддається спокусі проголошувати будь-яку світоглядну систему. Він відмовляється навіть від прикладу Іздрикового «Воццека», не раз завуальовано цитованого в «Дванадцяти обручах», де, за густим частоколом застережень та умов, усе-таки реабілітується християнська набожність<sup>6</sup>. У «Дванадцяти обручах» постмодернізм бахтінського карнавалу поступається постмодернізму меланхолії, оскільки текст хотів би висунути якісь пояснювальні й тому заспокійливі тези щодо таких понять, як «життя», «смерть», «свідомість» чи «ідентичність», проте не може піти далі твердження свого меланхолійного героя Цумбруннена: «Ніхто з нас до ладу не знає, що таке життя. Але найприкріше, що ми так само нічого не знаємо і про смерть» (271)<sup>7</sup>. Отже, є «центральної» питання, але немає на них відповідей. Є людський досвід, але немає надійної теорії, що надала б йому значення. Є автор, що прагне істини, але будь-які його твердження, які б претендували на істину, не мали б авторитету. Такому стану справ відповідає домінуючий у романі настрій резигнації: немає альтернатив сприйняттю всього таким, яким воно являється свідомості, разом з усіма нерозрядженими абсурдами й непроясненими містеріями. Причому резигнація — не відчай і навіть не смуток. Вона сприймає життя як даність, і разом з ним не тільки біль і страх, а й елементи радості й спокою, що є його частиною. Але резигнація означає відмову від пояснень, від уявлення про цілісність, єдність і повноту світу — про ту завершеність, яку в багатьох культурах символізує коло. Завершеності й повноти значень немає. Натомість, як повідомляє назва роману, є обруч — периметр довкола порожньої середини.

Як усе це формулюється? У першу чергу через сюжет, який стає ледь не діяркою відсутності середини. Восьмеро персонажів, по чотири представники кожної статі, приїжджає в карпатський пансіонат з антоничівською назвою «Корчма на місяці». Їх запросив бізнесмен-олігарх Ілько Ількович Варцабич під егідою акції «Герої бізнесу — героям культури». Пансіонат, виявляється потім, це химерний дім на горі, гідний Валерія Шевчука, а внутрішні його лабіринти гідні і магічного театру в романі Германа Гессе «Степовий вовк». Але в цьому неначе центральному місці не відбувається нічого, що б пояснило схрещення шляхів дійових осіб. Розвиваються окремі сюжетні лінії, тільки місяцями пов'язані між собою. Читач, ознайомлений з творчістю Андруховича, мав би завважити контраст з «Рекреаціями», де всю дію організував довкола себе фестиваль «Свято воскресаючого духа», чи «Перверзіями», де подібну функцію мав семінар «Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?». У відсутності центрального дійства читачеві доводиться розділяти увагу між такими шістьма нарративами: а) про відновлення, незважаючи на всілякі перипетії, кохання між львівським поетом середнього віку Артуром Пепом та його дружиною, Ромою Воронич; б) про безуспішний любовний наступ на пані Рому Карла-Йозефа Цумбруннена, фотографа та австрійця, і про смерть останнього; в) про те, як режисер Ярчик Волшебник знімає рекламу на алкогольний напій «Бальзам Варцабича» з участю моделей легкої поведінки Лілі і Марлени; г) про любов Коломеї, дочки Роми, та кучерявого хлопця (він з'являється пізніше первісних восьми) аж до сексуальної ініціації; і г) про професора Доктора («бувають і такі прізвища в Галичині!», запевняє нарратор — 47), який не так діє, як розмовляє і, зокрема, ділиться своїми судженнями стосовно Антонича.

Нарратор наголошує, що сюжетний прийом приїзду персонажів вторинний

не тільки щодо «Рекреацій» та «Перверзій», а й щодо тексту іншого автора: «В одній з відомих мені книжок подібне місце називається «Прихід героїв» (36). Справді, розділ з такою назвою є в романі Іздрика «Воццеку»<sup>8</sup>, хоч міметично більш-менш вірогідний опис прибуття персонажів до карпатського пансіонату в Андруховича досить несхожий на Іздрикове називання імен без зв'язку з будь-якою дією. У «Воццеку» прихід героїв — це абстрактне ствердження їхньої присутності в тексті. Але навіть таку далеку аналогію Андруховичів роман використовує як привід для підкреслення власної похідності від інших текстів, ніби настоюючи на постмодерній тезі про принципову неможливість творення чогось зовсім нового.

Найризикованіший (бо запрограмований на розчарування публіки) маневр у такій стратегії — це вписання в текст довжелезного, на чотири з половиною сторінки, списку химерних предметів та приміщень, на які натрапляє Цумбруннен, проходжуючись уночі пансіонатом (69 — 74). Список пере-кликається з пам'ятним (і значно коротшим) реєстром учасників карнавальної процесії в «Рекреаціях»<sup>9</sup>. Деякі негативні відгуки читачів на це місце показують, наскільки Андруховичева відмова від ілюзії про художню оригінальність суперечить устійненим у культурі сподіванням щодо задоволення від тексту і, таким чином, підриває основу контракту між автором і читачем. «[Д]обре знайомі шанувальникам Андруховича гротескні переліки [...] стали нудними власне тому, що так добре знайомі», пише один коментатор<sup>10</sup>. Для іншого «славнозвісні андруховичівські «переліки» [...] здебільшого нуднуваті як через певну заїждженість самого прийому, так і через загальмування темпу розповіді. [...] Якщо в контексті «Рекреацій» чи «Перверзій» оті нагромадження непокєднуваного були доречні для створення суто «карнавальних» ефектів, то тут вони радше дратують і викликають бажання просто швидко перегорнути сторінку-дві»<sup>11</sup>.

Така рецепція не випадкова. Авторський прийом «ловлення себе на помилці» вказує, що твір враховує можливість читацького незадоволення: «о ні, перепрошую, це з мене раптом поперли «Рекреації», таким чином, пишемо ще раз» (40), вибачається в одному місці нарратор. Він ніби опам'ятовується й визнає ризикованість відвертої самоцитати. Справа, очевидно, в тому, що вторинність — відсутність автентичности, первісности — може підірвати міт про автора як про цільну людину, що спілкується з читачем, і невідомо, чи цей міт не є основою, на якій читачі взагалі погоджуються читати книжки. Ознаки постмодерної гри — цитати, перевикористовування власних і чужих текстів, міжтекстуальні алюзії — мають, як визнає роман «Дванадцять обручів», і свій нігілістичний бік. Вони не тільки засвідчують неспроможність уявлення про сутність, але й ставлять під знак запити ті явища культури (наприклад, літературу), в яких узвичаєне протистояння змісту й форми, вістки та засобу її передачі, середини й зовнішности. Парадокс форми, введений у романі, підтверджує його світоглядову резигнацію, похідну від неможливости завершити осмислення «вічних тем» якимись філософськими підсумками. Відсутність таких підсумків розчарує Дмитра Стуса та інших. Але вони відсутні не тому, що Андруховичеві «не вдається» їх зробити<sup>12</sup>, а тому, що роман обгрунтовує їхню неможливість.

Як уже стало видно, накреслення в романі резигнації, похідної від уявлення про світ як неухильно безцентровий, пов'язане з виявленням сумнівности поняття «автор». Світові без тривких сутностей і значень зовсім відповідають думки як Барта, так і Фуко, щодо неспроможности уявлення про автора, як народжувача думок і власника їхніх значень. Текст, пише Ролан Барт, «це плетиво цитат, взятих з безлічі центрів культури. [...] Письменник спроможний тільки наслідувати жест, який є завжди похідний і ніколи не оригінальний»<sup>13</sup>. У «Дванадцяти обручах» такі думки підтвержує, як ми показали, внутрішній коментар на стилістику постмодерну, застосовану в цьому ж романі. Проте, роман водночас висловлює

сильну ностальгію за сутнісним автором — автором зі статусом особистости. Цю ностальгію виражає в романі побудова імпліцитного нарратора, щільно наближеного до «реального» Андруховича, чи, висловившись обережніше, до культурного діяча, засвідченого не тільки художніми творами, а й есеїстикою, прилюдними виступами, громадською діяльністю та обговоренням цих ознак його життя в засобах масової інформації. Використовуючи факт впізнаваности Андруховича, принаймні для читачів сучасної української художньої літератури, роман «Дванадцять обручів» конструює образ нарратора з біографією й атрибутами Андруховича-в-житті, розраховуючи на те, що читач у цьому нарраторові побачить «самого» Андруховича. Створюється ілюзія, що Андрухович-нарратор і Андрухович-людина — одна «особа», яка на сторінках роману веде звичайний людський діалог з читачем. Наприклад, нарратор-Андрухович робить завваги читачеві про «свою» творчість: Цумбруннен, «як і всі мої герої, дуже любив воду» (20). Ця репліка та інші, їй подібні, ствержують існування ланцюга літературних творів, написаних єдиним Автором, присутнім також у цій, майже реальній, бесіді з читачем. Той самий нарратор-Андрухович вибачається перед читачем за самоцитування (треба припустити, задля збереження добрих стосунків з читачем, який, також треба припустити, любить новизну, а не повторення). Нарратор-Андрухович втягує читача у свою творчу кухню, втаємничуючи його в деталі письменницької техніки: «тільки нам-з-вами», шепоче цей майже-живий Андрухович про розхитані стосунки між Пепою і Ромою, «дано оцінити всю їхню симетричність» (229). Він запрошує читача до творчої співпраці, коли нібито не вистачає власних ідей: нехай читач, мовляв, підкаже, яку музику міг би слухати даний персонаж (39). Він закликає читача поблажливо сприйняти введення у розповідь автомобіля марки «Крайслер Імперіал», знайомого з багатьох попередніх літературних і позалітературних іпостасей. Він визнає, що такі прийоми можуть сприйматись як «потворні повтори» (238), саму цю каламбурну фразу позичаючи, цим разом негласно, знову ж таки в Іздрика<sup>14</sup>. Для виправдання він апелює до традиційних тез ідеалістичної, романтичної естетики про сутність художнього твору, відбиту в єдності й гармонійності його форми, і про спеціальне, містичне співпадання між змістом, вираженим у творі, і «правдою» буття:

*Як так — знову примари молодости, потворні повтори і самоповтори?*

*Але хіба мені йдеться про них? Мені йдеться передусім про правду цієї історії.*  
(238 — 239)

Проте, зусилля втягнути в текст максимально життєподібного, індивідуалізованого, готового на діалог (себто сутнісного, зцентрованого) автора тільки підкреслюють сконструйованість цієї авторської персони. Автор — це ефект в уяві читача, викликаний стратегіями тексту. Фуко-бартівську тезу про автора, що є функцією тексту, підтвержує, розлого й блискуче, вставна розповідь про Антонича. Наскільки нарратор-Андрухович наближений до Андруховича-в-житті, настільки герой альтернативної біографії Антонича відрізняється від Антонича, засвідченого спогадами та узвичаєного в історії літератури. Роман «Дванадцять обручів» так оживлено проектує образ Антонича-бонівана й жителя богеми, що один учасник інтернетових дебат розхвилювався з приводу того, що необізнані могли б прийняти альтернативного Антонича за «справжнього». Таке припущення дало привід іншій читачці яскраво сформулювати епістемологічну неможливість підтвердити чи заперечити той чи той образ видатного лемка: «Можна подумати, хтось усе життя ходив за Антоничем і фільмував [...]. Ну звідки ти знаєш, чим міг займатися Антонич і яким він був [...]?»<sup>15</sup>. Виходить, Антонич, герой Андруховичевого роману, не менше й не більше залежний від текстів, ніж Антонич — об'єкт біографічних довідок та поважних літературознавчих досліджень.

У межах такого загального визнання теоретичної неможливості «справжнього» Антонича, роман «Дванадцять обручів» з ностальгійною насолодою фіксує портрет Антонича таким, яким він був можливий ще за гуманістичної парадигми, згідно з якою людина, її життя, творчість та світогляд виражали єдину гармонійну суть. Святкуючи (і відповідно цитуючи) Антонича як виразника в поезії світогляду вітаїзму, роман не відходить далеко від поглядів попередніх коментаторів та екзегетів — скажімо, Володимира Ласовського, який бачив в Антоничеві «творця поетичного біологізму»<sup>16</sup>, або Святослава Гординського, якому Антонич уявлявся як шукач «таємного зв'язку, який єднає поетову (і взагалі людську) істоту із світом, що її оточує, з живими і мертвими речами довкола нас»<sup>17</sup>. Але цей «закоханий в житті поганин»<sup>18</sup>, цей «поет весняного похмілля» (127)<sup>19</sup>, на погляд роману, заслуговує на біографію, яка, за принципом єдності творчості й життя, мала б набагато краще йому підходити, ніж та спокійна, дещо педантична, про яку повідомляють джерела. Антонич у «Дванадцяти обручах» — це «*enfant terrible* галицької альтернативної сцени» (132), що народжує свої поезії в оточенні нічного, напівкримінального Львова, в атмосфері небезпеки й еротичних пригод, далекій від добропорядності львівської інтелігенції. Зображення Антонича «таким собі першим студентом, котрий завжди і на все мав готову помірковану відповідь» (134) роман «вिकриває» як результат змови з метою пристосувати образ поета до вимог «моралістичного театру, повсякдень виконуваного так званою галицькою передовою громадськістю» (133). Антонич, гідний сили й значення своєї творчості, мусив би належати до «світового співтовариства проклятих поетів». Його треба б шукати в їхньому нелегальному нічному клубі, де Бодлер обкурюється опіумом, Георгі галюцинує прекрасними юнаками, Рембо виблювує власну передчасність, Тракль вдихає з бинта запоморочливо-терпкий ефір, а Джим Моррісон захланно і необачно впускає в себе свою індіанську смерть. (134)

Який аргумент висловлює цей експеримент з фіктивною біографією? Такий, що співпадає з ностальгійним виміром роману. Альтернативний Антонич втілює ультраромантичну аж до декадансу тезу про те, що найвищий рівень естетичного досягнення пов'язаний з глибинним проникненням у суть світу, а це, знову ж, передбачає занурення в життя, всмоктування в себе всіх його проявів, включно з тими, що їх засуджує пристойне суспільство, аж до надміру, до смерті. Антонича вписано в канонічний ряд, що складається з модерних клясиків європейської лірики та американського рок-поета, який помер, як і Антонич, маючи двадцять вісім років. Членам цього ряду, згідно з їхнім зображенням у романі, притаманний, крім виняткової лірики, стиль життя, що межує зі самознищенням. Антонич — поет настільки сильний і самобутній, настільки наближений до небезпечної філософсько-містичної істини про світ, що задля цілісності портрета він мусив би і стилем життя засвідчувати свою приналежність до клубу zagrożених геніїв.

На жаль, про що нагадає нам роман як цілість, такий (послідовний, цілісний, в його яскравості захоплюючий) образ Автора — це химера, породжена примхою тексту. Адже ж про сконструйованість цього Антонича, жителя богеми, постійно нагадає читачеві консенсуальна біографія поета, освячена довідниками й літературознавством, а тепер ще й хором оборонців доброго імені Богдана-Ігоря Антонича, обурених блюзнірством Андруховича.

На останніх сторінках роману тема неухильної текстуальності автора зазнає завершення. Пепа, травмований міліцейським допитом, бачить уві сні чи маренні моторошного Ілька Ільковича Варцабича, який щохвилини змінює вигляд і подає знаки своєї всемогутності — то великодушної (він визволить Пепу від мучителів), то злорадної (виявляється, він замовив смерть Цумбруннена). На перелякане запитання Пепа, чи він не диявол, Варцабич відповідає: «Я автор [...]. Чи принаймні власник авторських прав. [...] зараз я

стану богом із машини» (289). І справді, Варцабич телефонує до міліцейського начальства, внаслідок чого знімається загроза Пепиної смерті й уможливується happy end. Одне з призначень цієї фантазмагорії — вивести перед очі читача умовність авторської персони і її повну залежність від примх тексту. Бо текст може народити якого завгодно бога з машини.

Проте, цим сказано не все. Відмова від авторитетного автора і, разом з ним, від непохитних істин і стабільних світоглядних опор в «Дванадцяти обручах» не означає ні відчаю, ні нігілістичної вседозволеності, ні заперечення людини, її турбот та пристрастей. Позбавлений можливості філософського центру, роман усе таки шукає *середини* — якоїсь компромісної позиції між безвихіддю систематичної непевності та можливістю по-людськи клопотатися людськими речами. Пошук такої середньої позиції і місця подалі від крайностей та периферій є взагалі характерним жестом роману. Прийнявши неможливість досягнення істини, роман усе таки шукає способів говорити про серйозне, не задовольняючись втішною, але вкінці бентежливою, ненав'язливою карнавальною гри. Пошук середини пов'язується як у романі, так і в автокоментарі Андруховича з темою входження в часову середину життя. Артур Пепа повинен не тільки примиритися з пониженими фізичними й, зокрема, сексуальними спроможностями свого сорокалітнього тіла, а й з фактом власної смертності, про яку нагадує йому недуга серця. В автокоментарі до роману серед стимулів до написання «Дванадцяти обручів» Андрухович згадує смерть близьких людей, але також випадки, коли свідомість відзначила почуття присутності померлих людей, в тому числі й Антонича. У зв'язку з такими біографічними спонуками «авторові забаглося знайти територію, де ми — ті, котрі пішли, і ті, котрі все ще на ній залишаються, — мають шанси перетнутися»<sup>20</sup>. Не дивно, у світлі загального зацікавлення серединою, що центральну для мітологічного та релігійного мислення проблему тривалості життя за межами смерті Андрухович переформулює як питання про середнє місце між життям і смертю.

Перед тим, як розглянути в деталях цей есхатологічний пошук, варто зосередитись і на іншій середині: середині між бінарними полюсами, притаманними для постколоніального мислення. З «Рекреацій» і «Московіади» відома Андруховичева сатира на адресу радянської влади та її компрадорських представників. З есеїстики відома його сатира на тривалість колоніальних шаблонів мислення й поведінки, що збереглися в пострадянський час. Не менш відомі і його іронія з приводу перебільшено антиколоніального патріотизму, і його симпатія до культурного ареалу Центральної Європи як до антитези колоніального варварства, зосередженого на Москві. Засобом у процесі розташування себе серед культурних, політичних і навіть географічних реалій сходу Європи (і розставлявання їм оцінок) було протиставлення свого і чужого, при чому своє співпадало з добрим, чуже — з поганим. Таким чином, наприклад, несимпатичність Києва було пов'язано з чужорідністю його культурного обличчя, вираженого і в груповій поведінці його жителів. Винятком були загибні островці, утворювані, зрозуміло, зустрічами зі «своїми» людьми<sup>21</sup>. Як «свої», натомість, сприймалися не тільки міста й ландшафти Східньої Галичини, з їхніми габсбурзькими акцентами, а й вся колишня цісарсько-королівська імперія з такими додатками, як Баварія й Венеція. При цьому не обходилося без певної ідеалізації й романтизації цього центральноєвропейського простору, який, скажімо, у збірці «Дезорієнтація на місцевості» (1999) виднів передовсім у формі дещо антикварних образів міст та ідилічної природи. Питання про імпліцитну політику таких вподобань Андрухович допустив до обговорення відносно пізно, визнавши, в спільній з Анджеєм Стасюком збірці «Моя Європа» (2001), що прихильність

до саме такої естетизованої Європи є виразом вольової, дещо гурманської настанови, не позбавленої моральної двозначності всього гурманства. У тій же збірці Андрухович приділяє увагу також і іншому виміру Центральної Європи — історичному, з війною й стражданням<sup>22</sup>.

У «Дванадцяти обручах» ревізія центральноєвропейської ідилії продовжується. Роман зізнається читачеві в тому, що в привабливості орієнтації на Європу є елемент самоколонізації, а в зв'язку, навіть найдоброчишливішому, між Центральною Європою та її далі на Сході розташованими, теж європейськими, сусідами гніздиться неподоланий елемент колоніальних стосунків, якого в спілкуванні багатого й владного з бідним і слабким не уникнути.

У фіктивній біографії Антонича є натяк на самокритику з приводу того радісного евроцентризму, який є синонімом добровільного самоколонізаторства. У бажанні поставити Антонича в один ряд з Бодлером, Рембо та рештою членів «клубу проклятих поетів» не важко розпізнати постколоніальну мрію про те золоте майбутнє, коли герой з периферії досягне рівності з героями, про яких знає культурна метрополія. До речі, така мрія не чужа Миколі Неверлому, Дмитрові Павличкові та Богданові Бойчукові, які вважали, що Антонич підніс, або міг би піднести українську поезію на «світовий рівень»<sup>23</sup>. Звичайно, сама присутність таких мрій, таке визнання нормативності зовнішніх авторитетів означає визнання (і навіть підкреслення), по-перше, легітимності і нормативної сили поняття про ієрархію культур і, по-друге, власної культурної підпорядкованості й учнівства. Уявлення про Антонича в європейському модерному каноні підлягає тій самій долі, що й весь проєкт альтернативної біографії: воно можливе тільки в контексті ностальгії, адже ж канони в культурі не витримують постструктуралістського скепсису так само, як його не витримує поняття про автора. А якби витримували, то діяли б для утвердження колоніальної залежності таких культур, як Антоничева.

Головна постколоніальна дискусія роману розвивається в сюжеті Цумбруннена і стосується силових стосунків між груповими діячами, які уявляються як культурно-політичні одиниці. На поверхню впливає питання про можливість рівноправності в стосунках між співрозмовниками, що належать до культурних ареалів різної політичної та економічної потужності. Водночас, це і є питанням, чи ентузіязм щодо Центральної Європи, характерний для геокультурних роздумів Андруховича в певному періоді, повністю виправданий, чи, можливо, ця на Захід зорієнтована альтернатива радянському культур-колоніалізму має і свої вади. Відповіді роман дає, як можна б сподіватися, компромісні, середні: навіть симпатична Європа не в усьому симпатична, зокрема у ставленні до своїх східних периферій; для аналізу власного постколоніального буття не варто розділяти явища на симпатичні і, через те, «свої», та порочні і, через те, «чужі». Менш самозаспокійливо, але більш відповідально визнати, що весь цей постколоніальний простір з його в більшості поганими, але в окремих випадках і гарними проявами, таки свій. У такому визнанні впізнається ще один вимір пошуку середини.

Карл-Йозеф Цумбруннен наділений іменами, популярними серед Габсбургів, і німецьким прізвиськом, що означає «до джерела». Прізвисько напівіронічне, бо Цумбруннен дійде до джерела, коли вбивці кинуть у воду його мертве тіло. Але іронічне це прізвисько, все ж таки, тільки наполовину, бо є площина, на якій Цумбруннен досягне джерела в більш містичному тлумаченні цього образу: при повній і безпорадній непевності щодо есхатологічних питань, яку роман з резигнацією проголошує, читач зможе під проводом (самозрозуміло, неавторитетного) автора *уявити* собі повернення душі Цумбруннена, спочатку до свого рідного Відня, а потім до джерела ще глибшого: до присутності Божої. Подорож Цумбруннена, отже,

закінчиться в середньому пункті між скепсисом і дійстичною вірою. Та про це докладніше потім.

Тут нам ідеться про те, щоб показати, як роман, малюючи портрет симпатичного Цумбруннена, все одно розмасковує в ньому колонізатора. Австрійський фотограф полюбив Україну і її людей (зокрема, одну людину, Рому Воронич). Він зображений, як чоловік гуманний і, взагалі, толерантний — зловивши себе на занадто критичних висловах про країну, яку відвідує, він пише в листі додому, «Хто дав мені право повчати їх, вказувати їм на всі ці вибоїни та золоті зуби?» (25). На тлі агресивності Пепи, продажності Ярчика Волшебника, педантизму професора Доктора та варварства більшості дрібніших «місцевих» персонажів-чоловіків, Цумбруннен виглядає майже як шаблон цивілізованої та рівноваженої поведінки.

Але при цьому він грішить на первородний гріх, що його Едвард Саїд назвав орієнталізмом, запрошуючи думати про це явище як про «спосіб західної проєкції на Схід і тверду волю керувати ним»<sup>24</sup>. Орієнталізм привласнює собі права на творення знання про культурно віддалене Інше, з тенденцією підкорювати його інтересам своєї метрополії, свого центру. У своїх листах додому Цумбруннен, як новітній Боплян чи Лассота, вдається до неточно поінформованих, зате впевнено стверджуваних, узагальнень. «Ця країна мала чудові шанси змінитися, і від стану перманентної потворности й олігофренічної безпорадности майже блискавично перестрибнути до стану принаймні нормальности» (19), пише він, утворюючи авторитетне «знання» про дике поле з не меншою зухвалістю, як легіон західних дослідників-советологів на початку 1990-х років. Інші його висловлювання пародіюють улюблений для орієнталізуючих мандрівників стиль антропологічних спостережень: «у своїх незручних і як навмисне тісних вагонних відділеннях люди розкладають їжу і питво, знайомляться, діляться кожним шматком хліба, розповідають найважливіші, часом цілком інтимні речі. [...] Мені подобається, що всі вони часом здаються однією велетенською й безмежно розгалуженою родиною». (26)

Звичайно, у виразі «всі вони» звучить характерне для аутсайдерського невігластва спрощення, а в схваленні «їхньої» родинності — руссоїстичне прагнення втиснути слабо вивчені й тому незрозумілі чужі культури в шаблон «благородного дикунства». Непереборний орієнталізм промовляє і назвами фотографічних виставок, що їх Цумбруннен плянує на основі своїх українських матеріалів: «Європа. Зміщений центр», «Після Рота, після Шульца» (17), «Середохрестя загубленої Європи» (25), або «Батьківщина мазохізму» (34). Цумбруннен знає, при всьому своєму українофільстві, що для німецькомовної публіки варто й можливо подавати український матеріал тільки в якомусь німецькому, від біди ще польсько-єврейському ракурсі. При таких ознаках непохитного панування орієнталістської парадигми не дивує зухвале графіто, обов'язкове (якщо вірити нарраторові) на стінах залізничних станцій габсбурзької давности, що пережили радянську й увійшли в пострадянську еру: «САЇД КАЗЕЛ І ПОЦ» (так!) (36).

Вкінці, колонізаторський імпульс проявляється і в припущенні Цумбруннена, що місцеві ресурси повинні бути готові до його використання тоді і так, як він цього бажає. Українські реалії, зафіксовані на його фотографіях, повинні без протесту вписуватися в інтерпретаційні схеми, продиктовані зацікавленнями культурного ареалу, з якого походить він. А на рівні персональному, Рома Воронич повинна погодитися жити з ним на його батьківщині, залишивши свою (і свого чоловіка й дочку), тому що він цього бажає. Є іронія в його словах, які він, опам'ятавшись та повний сорому, промовляє після того, як Рома відбилася від його спроби підкорити її фізично: «я тепер ніякий не європейець» (251). Його вигук означає, передовсім, каяття за переступлення норм цивілізованої та гуманної



(«європейської») поведінки. Але можливе й друге прочитання: статус європейця він втратив тоді, коли не зумів по-європейському змусити виконувати свою волю свого неєвропейського, чи неоевропейського, контрагента.

І текст роману, і Андруховичів автокоментар підкреслюють зв'язок між персонажем Цумбруннена і мітом про Орфея<sup>25</sup>, причому тлумачення аналогії залишається читачеві. Постколоніальне прочитання підкреслило б таке: Орфей спустився в царство тіней — у чужий для нього світ, — щоб повернути собі Евридику. Цей задум суперечить устійненому порядку нижнього світу, та Орфей знехтував цим обмеженням, орієнтуючись виключно на свої інтереси й бажання. Технічна перевага (сила його пісні) навіть дозволила йому добитися свого. Та, вкінці, він втратив бажаний об'єкт через те, що не дотримався домовленості. Він поставив себе вище контракту з місцевими богами, і за таке колонізаторське зухвальство його покарано. Так і Цумбруннен: він увійшов до чужого йому світу, озброєний перевагою приналежності до сильних і багатих. Але він по-орієнталістськи не зрозумів цього Іншого світу, з недостатньою пошаною — по-колоніальному, хоч і не свідомо, — взявся шукати там свій інтерес. І за це його покарано. Самозрозуміло, така кара настає тільки у світі міту — світі, створеному в цьому випадку чисто текстуальним автором для ілюстрації чисто текстуальної справедливості. За межами тексту такої постколоніальної справедливості шукати дарма: вона існує в романі, як багато чого іншого, на правах не мімезису, а ностальгії.

Вісь «Карпати-Відень» у «Дванадцяти обручах», таким чином, не є річчю такою безперечно позитивною, як були в інших Андруховичевих творах Центральна Європа чи територія колишньої Австро-Угорської імперії. Відстань між місцем загибелі Цумбруннена та Віднем його дух долає, перетинаючи простір, який роман не називає ні Центральною Європою, ні габсбурзькими землями, а Трансильванією. Трансильванія тут швидше батьківщина графа Дракули, мітичне моторшне місце, ніж історична земля з відомою територією. Там «добірні аристократичні товариства» повертаються перед світанком додому, щоб, «хильнувши на сон добре настояної крові, звалитися спати по трунах» (309). Справа в тому, що є ракурси, з яких не видно затишності й краси того культурного ареалу, яким декому представлялася стара Австрія, а видно її як колоніальну силу, відгомони якої знову залунали після падіння іншої, радянської імперії. Як трансильванські вампіри, ця габсбурзька Європа чи то мертва, чи то жива: вона жива своєю присутністю у світі уяв і бажань, але мертва своєю приналежністю до безповоротного минулого. У надмірній любові до неї є щось від некрофілії.

Формулювання постколоніальних застержень щодо ідеї Центральної Європи — це відхід від категоричнішої позиції, в якій ця ностальгійна Європа представляла собою симпатичну альтернативу незрозумілому й ворожому Сходу. Це визнання того, що неможливо обмежитися товариством Мілана Кундери, Славенки Дракуліч та інших регулярних відвідувачів кафе «Європа», вигідно розташованого по західньому боці гантінгтонівського міжцивілізаційного вододолу. Це зм'ягшення поляризованого світомоделю і збільшення уваги до того, що знаходиться між символічними Європою і Сходом: до середини, до того місця, де — якщо будь-де — треба шукати себе і своє.

Хоч як парадоксально, це відбувається за допомогою сатири. Ознакою уваги до свого є посилення критики на його адресу, адже критика — прояв турботи, небайдужості. Серед відгуків на «Дванадцять обручів» є чимало таких, що звертають увагу, схвально чи ні, на присутність у романі виразних посилань на впізнавані політичні та суспільні реалії сучасної України. Образ всемогутнього підприємця, пов'язаного як з міліцією, так і зі злочинцями; зображення насильства як повсякденної частини особистого й публічного життя; тільки злегка

гіперболізовані сюжети відеорежисур, де елементи фолкльору безжалісно зміщуються з сексом та зверненням до патрітизму, все в комерційних інтересах нової еліти; повсюдна присутність мотивів алкоголізму; називання своїм іменем явища політичних убивств журналістів; пряма мова персонажів, не приналежних до інтелігенції, де суржик конкурує з бюрократичним штампом — такі та інші елементи тексту створюють густіший і детальніший, ніж переважно у творах Андруховича, портрет пострадянського українського суспільства. Як треба б сподіватися, це не сатира, в якій за зображенням негативних явищ криється позитивний етичний та суспільний ідеал. У «Дванадцяти обручах» зображення мафіозної економіки не відсилає читача до ідеалу ринкової (чи то соціал-демократичної) утопії. За образом гібридизованої й комерціалізованої культури не чигає утопія гармонійного відношення між суспільством і культурою. Відсутність цих добрих і прекрасних речей породжує ностальгію за ними, але зовсім не проєктує їх як можливість.

Повернення до життєвої середини, отже, ані не приносить затишку, ані не повертає до життя невинного світу певностей та стійких цінностей. Проте, настрої роману від цього не стає песимістичнішим<sup>26</sup>, бо є речі, які на рівні не думки, а містичного відчуття — суб'єктивного, проте могутнього — заявляють про свою вагу й успішно претендують на значення. Такими є смерть і любов. Зустріч з ними — шляхом не думки, а досвіду самого життя — дає можливість жити без відчаю. «Насправді все може бути значно краще, ніж ми собі думаємо» (294), звучить Пепин афоризм.

Ми вже розглядали один з вимірів мотиву Цумбрунненової смерті: смерть як ознаку покарання Орфея за його невинно-винне колонізаторство в чужому царстві. Але сам роман настоює на тому, щоб показати читачеві ще декілька «тлумачень» смерті Цумбруннена. Їх подає Варцабич, автор-самозванець чи власник авторських прав. (Чому, до речі, «Варцабич»? Чи не тому, що варцаба — підвіконня чи віконна рама — основна частина вікна, отвору між «цим» світом і «тим», між серединою та зовнішністю?). На питання Пепи, «навіщо вам була його смерть?» (228), Варцабич дає не одну, а ряд відповідей, з яких кожна перекликається з якоюсь традицією в історії думки. Перша відповідь — нове питання: «а навіщо смерть узагалі?» — взята з абсурдно-екзистенціалістського репертуару. Вона фіксує світоглядovu позицію, що її Андрухович-літературознавець міг відчитати у другій главі «Зеленої Євангелії» Антонича: там, писав Андрухович 1989 року, можна знайти «усвідомлення смертності всього, що нас оточує, [...] як безглузлого припинення «найдивнішого з усіх явищ — існування» (епіграф до першої глави)»<sup>27</sup>. Друга відповідь базується на уявленні про циклічність біологічного життя, можливо, з натяком на фразу Ніцше про вічне повернення: «для вічного оновлення». Ще сильніше з проявами фізичного життя (з сексуальністю людини та, через неї, з можливістю народжування) пов'язана третя відповідь: «щоб [Коломея] позбулася «гніту своєї назайманости». І такі думки Андрухович у своєму дослідженні знайшов був у Антонича:

*Закони «біосу» однакові для всіх:  
Народження, страждання й смерть»<sup>28</sup>.*

Варцабич пропонує навіть четверту відповідь, морально-дидактичну: щоб Рома, маючи вибір, «таки вибрала вас [Пепу], а не, скажімо, Орфея» (288). Моральна ілюстративність цього вибору мала б возвеличити цноту вірності, виявлену в романі Пепи й Роми, цих маловірогідних Одиссея і Пенелопи, та засудити зневіру Цумбруннена-Орфея. І, вкінці, роман дозволяє Варцабичеві відповісти на питання шокованого Пепи, чи вбивство не було ритуальним: «Усі вбивства ритуальні» (289). Така відповідь повністю збігається з загальною

філософською настановою роману, в якій ми вже в різних контекстах розпізнавали відсторонення від традиції європейської просвітительської, світської раціональності і її фундаменту — переконання щодо тотожності стурктур світу зі структурами раціональної думки. Погляд на смерть як на жертву переносить нас у світ передмодерний, оскільки жертва, як відомо з ряду релігійних та мітологічних традицій, є засобом для регулювання стосунків між людьми та нецьогосвітніми силами, яких не збагнути розумом. Не важливо, що Варцабич, іронічне втілення такої надприродної сили, оточений атрибутами доби інформаційної технології (моніторами, засобами постійного обстежування персонажів і сурогатами поняття про Бога, як всезнаючого). Важливо те, що повернення божества в людську сферу і його пряме втручання в людське життя знаменує відхід від раціоналістичного секуляризму і реабілітацію уявлення про світ як місця, де можливі чуда. Не дивно, що голос Варцабича (чи одного з його втілень), повідомляючи Пепу про те, що його неприємності з міліцією розв'язано, вживає фразу «Вас відпущено» (290), відлунюючи біблійне «це кров Моя Нового Заповіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів» (Матвій 26: 28). Більше того, слова міліціонера, що звільняє Пепу з ув'язнення — «ви зможете піднятися і йти» (291) — виразно нагадують слова Христа при оздоровленні хворого: «Уставай, візьми ложе своє та й ходи!» (Іван 5: 8).

Зустріч Пепи з Варцабичем, не забуваймо, відбувається не на площині романної «дійсности», а в маренні одного з персонажів, отже, підкреслюється, що тут не йдеться про виголошення нововідкритої християнської істини. Проте, це теж не просто одна схема серед інших: це конструкція на правах конструкції, але вона приваблива, оскільки пов'язана з обіцянкою життя. Християнське переконання про спасіння людини — навіть грішника, якщо він покається, — і про возвеличення в посмертному світі отримує тільки злегка пародійне відтворення в кінці роману. Посмертна, безтілена свідомість Цумбруннена — в інших контекстах її б назвали душею — опиняється перед «Світляною Стіною», де голос (очевидно, якогось еквівалента Святого Петра) запитує: «Хто ти такий?» На таке перед-постмодерне запитання про ідентичність особи Цумбруннен спочатку дає відповідь грайливо-карнавальну (і, до речі, вельми австро-угорську), зовсім у «клясичному» андруховичівському дусі:

— Я — *цїсар Священного Риму Карл-Йозеф, апостольський король Угорщини, король Богемії та Циганії, король Єрусалимський, замолоду фан «Джудас Прїст» і «Айрон Мейден», великий князь Трансильванійський, великий герцог Тосканський і Краківський, герцог Лотаринзький...* (316)

Але Стіна його не впускає, аж поки Цумбруннен не подає зовсім християнської відповіді, яка включає визнання своїх слабостей, каяття за них та звернення за прощенням: «Я Карл-Йозеф, бідний грішник, фотограф і перелюбник, здаюся на Твою ласку» (316). Самозрозуміло, роман ретельно нагадує всім зацікавленим, що такий нарратив спасіння — текстуальний проект, не більш наповнений змістом, ніж інші речі, що бувають у текстах. Проте, на тому самому диханні, роман таки надає цьому нарративу особливого статусу, визнавши неприйнятність альтернатив: «Уявімо собі, що все сталося саме так. Бо ж що залишається нам? Тіло на докупі зсунутих письмових столів?» (317).

В оптимістичному ключі потрактовано й другу «велику тему» роману, містерію любови та можливостей її тривання або відновлення. Щодо виникнення в тематику наближення людини до людини є справою доброго письменства взагалі, Андрухович сказав був уже в передмові до МУЕАЛу, наприкінці обговорення постмодернізму і після зізнання в нелюбові як до читача, що насолоджується тільки ігровістю літератури, так і до читача, що сплутує текст зі світом:

*Йдеться-бо перш усього про потребу в співрозмовникові, про духовну й душевну*

комунікацію, про подих книги, її дихання, її розгортання, про необхідність розуміння і зближення, про співпереживання і взаємне проникнення. Не в останню чергу також — про насолоду від тексту. Йдеться, як завжди, про людське в людині, наприклад, про любов<sup>29</sup>.

Про любов, і про повернення любови, розповідає сюжет Пепа та Роми. Андрухович-у-житті спрямував гончих псів у погоню за мітом про Орфея, назвавши ім'я співця в заголовку автокоментаря на «Дванадцять обручів». Але не менше значення має посилання, досі зовсім не помічене критикою, на міт про Одиссея та Пенелопу. Натяк цей вписаний в саму назву роману, яка відсилає читача не тільки до Антоничевої «Елегії на ключі від кохання», а й до «Одіссеї». Упродовж усієї довгої відсутності Одиссея Пенелопа тримала на відстані все нахабніших женихів. Вкінці вона погоджується стати дружиною того, хто вийде переможцем у змаганні:

*Дам ось вам лук боговірного я Одиссея.  
Хто тятиву якнайлегше у спритних долонях натягне  
Й всі он дванадцять сокир крізь вушка стрілою прошиє, —  
Разом із ним я піду, залишивши подружню оселю...<sup>30</sup>*

Один Одиссей, повернувшись додому, виконує подвиг. Він вбиває женихів та повертає собі дружину. Прострелення дванадцяти вушок на сокирах (дванадцяти обручів!) — це випробовування, яке доводить, що невпізнаний, чужий на вигляд чоловік є тим самим Одиссеєм і, будучи тим самим, заслуговує на ту саму любов Пенелопи. Гомерова розповідь святкує тожсамість, тривалість особистості в часі, проманіфестовану в стійкості й незмінності почуттів. Зовнішні зміни та пережиті пригоди не змінюють суті. Те саме змальовує роман «Дванадцять обручів»: Пепа і Рома, подружжя яких розхитане відчуженням, взаємною зневагою й роздратованістю, та спокусами еротичних пригод з третіми особами, все ж таки знову знаходять одне одного — несподівано і, з кута зору психо-соціальної вірогідності, неояснено. Як і Одиссей, Пепа й Рома повертаються додому, до середини, яку утворює симетрія й відтворена гармонія їхніх стосунків. Артур Пепа, виявляється, відрізняється від Пепа в Іздриковому «Воццеку», який емігрує безповоротно до Канади. Пепа відрізняється і від міфічного свого тезки, Короля Артура з британських легенд, незважаючи на те, що ранні поетичні містифікації Пепа «натякали на символіку Круглого Столу і Святого Грааля» (92). Артур Пепа не втрачає безповоротно любови своєї Гвіневери; зваблівість Цумбрунна-Ланселота не завойовує Гвіневери-Роми; і, хоч роман не в змозі запропонувати читачеві єдності віри, мети й цінностей, що їх символізує Круглий Стіл, все ж таки, відновлення любови Пепа й Роми не допускає до виникнення Безплідної Землі.

Багато що в романі відлунює мотив повернення додому. Не випадково назву одного з місць написання «Дванадцяти обручів» подано як Станіславо-Франківськ. Гібридна назва визнає кількаповерхову колонізацію рідного міста Андруховича і рівночасно унаочнює компроміс, середнє місце, між назвою донедавна підкреслено нелюбою, бо насадженою орієнтальним деспотизмом, і назвою, донедавна привілейованою через асоціації з ідеалізованою Центральною Європою: «Станіслав». «Не шукаю фікційного Окциденту з львівської кав'ярні, але несмілий підходжу до традиції моєї землі», сказав 1935 р. Антонич<sup>31</sup>. Так далеко «Дванадцять обручів» не йде. Ні від окциденту, ні від кав'ярень роман не відмовляється, але, шляхом компромісу, визнає право на існування навіть того свого, що є пострадянським.

Місце відновлення злагоди між Пепою й Ромою є також місцем повернення. Пара знаходить притулок серед весняного снігопаду в каркасі старої машини на автозвалищі. Сцена містить пряме посилання на Антонича: «Мов кусні зір розбитих, сплять на цвинтарях машин завмерлі авта» (240), цитує Пепа «Мертві

авта», вірш, в якому висловлено думку про вічний розвиток і видозміну життя. Колись авта, вже сьогодні реліквії вчорашньої модерності, будуть об'єктами археологічних досліджень, що їх проводитимуть нові й досконаліші люди далекого майбуття<sup>32</sup>. Антоничів еволюційний вітаїзм співпадає з оптимістичним прочитанням циклу життя й смерті у «Дванадцяти обручах» — прочитанням, що його підтвержує і мотив спасеного перевтілення Цумбруннена, і символіка Великодня в романі: дія ж відбувається в останніх днях Страсного тижня (102); Пепа впродовж своїх бичувань на допитах у міліції зберігає цілою писанку, призначену на святковий подарунок Ромі; у легендах про Круглий Стіл та пошуки Святого Грааля, на які натякає роман, об'єктом пошуків є посудина, в якій Йосиф з Ариматеї мав зберігати кров Ісуса Христа. З другого боку, «завмерле авто», в якому Пепа й Рома відновлюють любов — це авто не випадкове, а Крайслер Імперіал, що появлявся вже в «Рекреаціях» і є одним з лаятмотивів мітизованої історії бубабізму. Крайслер Імперіал дав назву бубабістській поезоопері-гененінгу у Львівському оперному театрі 1992 р. В ретроспекціях самих бубабістів він став символом молодечого бунту, авангардної весни, карнавального висміювання закостенілих цінностей заради оновлення культури<sup>33</sup>. Образ Крайслера у «Дванадцяти обручах» формулює визнання, що особисту молодість колишніх революціонерів не повернути й не продовжити. Проте це визнання аж ніяк не повинно навівати відчаю, оскільки воно відбувається на тлі підтвердження молодости як явища вічно відтворюваного. Бо ж не тільки Пепа й Рома повертаються до кохання, втративши молодість. Коломея та неназваний хлопець, перебуваючи у своїй власній молодості, відкривають для себе кохання вперше.

В прочитанні Антонича, що його 1989 р. оприлюднив Андрухович-літературознавець, кохання виступає «порятунком»; «воно ще спроможне бодай якось тимчасово захистити від цієї жорстокости світу і, хоч «болить натхнення крові», та все ж дарує високі і ясні хвилини повернення до єдності, до праколиски»<sup>34</sup>. Саме задля такого оптимізму, базованого на вірі в містерію кохання і її здатність преобразити світ, романові «Дванадцять обручів» потрібний авторитет Антонича. Бо ж тільки у формі цитат можливо в добу унеможливлених певностей пропонувати читачеві таку світоглядну доміную. Антонич говорить з особливою виразністю про магію кохання в «Елегії про ключі від кохання» зі збірки «Три перстені» (1934). З елегії взято назву роману:

*Ночами грала окарина,  
співали басом ковалі.  
Несмілий і палкий хлопчина  
не вмів знайти кохання слів.  
Співали ранком білі теслі,  
крутився колом дім ткачів.  
Кохання мапу хлопець креслив,  
весни дванадцять обручів<sup>35</sup>.*

Трохи далі той палкий хлопчина таки знаходить слова, перетворивши свій досвід на поезію:

*Співали ранком білі теслі,  
на веретенах сміх ткачів.  
Палючі строфи хлопець креслив,  
весни дванадцять обручів.  
Листар носив листи зелені,  
Листи шуміли. Ех, весна!  
Плету пісні на веретені  
про молодість, що промина.  
Співують весняні ключі,  
дзвенять черлені обручі*

*і знов палає, як палала,  
п'ялива юности кабала*<sup>36</sup>.

Зашифрованість окремих картин в Антонича професор Доктор коментує так: «які раціонально непояснимі образи знаходить поет, пишучи про весну. Наприклад, весни дванадцять обручів» (128). Справді, чому саме дванадцять? Задля натяку на «Одісею»? Чи на містику чисел взагалі (що б підтверджувала Андруховичева згадка про кабалу, хоч у кабалі особливе значення має десятка, число етапів на шляху до пізнання Бога)? Навряд чи дванадцять обручів Антонича є ремінісценцією про дванадцять перстенів у пісні про Нібелюнгів<sup>37</sup>, чи в «Дон Жуані» Байрона<sup>38</sup>. Швидше, всі такі місця відбивають готовність в європейській культурі надавати числу дванадцять позитивні асоціації — на протигагу нещасливій тринадцятці<sup>39</sup>. (Цумбруннен же зустрічає двох розбійників, які вбивають його, у корчмі «на тринадцятому кілометрі».)

Щодо обручів, то вони належать до низки варіантів одного з улюблених Антоничевих образів — кола. У місцях, цитованих вище, йдеться про перстені, про дім ткачів, який «крутився колом», про веретена і, звичайно, про обручі, а в решті елегії ще згадуються обрій та місяць. В Антонича натрапимо часто й на каруселю, танець, сонце, клубок, «круглі петлі» та багато чого іншого, круглого. Усвідомлюючи марноту «тлумачення» символів у модерній поезії, яка часто орудує прийомом герметичності, можна все ж таки вказати на поширену в європейській традиції асоціацію кола з ідеями гармонії, досконалості, цілісності і єдності — асоціацію, втілену і в шлюбній обручці. І при тому, що окремі образи в Антонича не надаються до логічного розшифрування, загальна думка «Елегії про ключі від любови» досить прозора. Елегія констатує минучість молодости й кохання, проте вказує на їхню відтворюваність у мистецтві. Як завважує стосовно іншого вірша зі збірки «Три перстені» Микола Ільницький, «пісня — гарант вічної молодости, молодости по смерті»<sup>40</sup>.

На тлі символіки дванадцятки кола професор Доктор задає молодій дівчині Коломеї схоластично-химерне, учительське за звучанням завдання: «перелічити всі дванадцять обручів, про які пише поет Антонич» (125). Професора Доктора, слід зазначити, Коломея називає «гобітом» (130), посилаючись таким чином і на книжку Джона Толкієна «Гобіт», вперше видану 1937 р. (в рік смерті Антонича), і на цикл романів Толкієна «Володар перснів», і рівночасно на голівудську екранізацію першого тому циклу, яка побачила світ 2001 р., себто в той час, коли Андрухович працював над «Дванадцятьма обручами». У мітоподібній розповіді Толкієна представникам роду гобітів доводиться переховувати персня-володаря, не маючи права вживати його сили, а вкінці — знищити його, не дозволивши розвинути його потенціалу для зла. Так і професор Доктор, сатиричний образ добропорядного літературознавця: його сахарінова мова про Антонича зберігає бодай щось із спадщини Антонича, але не дозволяє відчутти її сили. Вникнути в таємниці Антонича залишається Коломеї. Не даремно її ім'я містить у собі дорогий для Антонича образ кола. У процесі називання дванадцяти «обручів», а насправді, почуттів, життєвих станів і навіть абстрактних понять, Коломея окреслює інтерпретацію «змісту» життя за Антоничем — інтерпретацію, яку роман «від себе» не наважується виголосити з огляду на вже відомі нам філософські застереження.

Які то, отже, дванадцять обручів? Вони діляться на тематично-настроеві групи. Одні пов'язані зі станом напередодні психо-фізичної зрілості: перший обруч — це «пояс невинности на дівчатах» (128), п'ятий — захищеність Коломеї «своєю зеленою недоторканістю» (174). Інші обручі тотожні з почуттями страху, болю, непевности: шостий — «це залізне кільце двобою велетнів» (178), восьмий — «це коли стискається серце» (214), дев'ятий — «це коли залишаєшся сам на сам і від цього нікуди подітися» (216), десятый — «це полон, з якого неможливо

повернутися, нічого не втративши» (235). Ще інші пов'язані з близькістю дорогих речей та осіб, зокрема, з любов'ю: третій — «обійми мого далекого милого» (131), четвертий — «обійми теплого вітру, кружіння енергій» (165), другий — «такий танець, коли всі танцюють у колі» (128), сьомий — «це коли з кимось раніше не знайомим почуваєшся легко і вільно, ніби сто років знаєшся» (211), одинадцятий — «це коли двоє стають одним» (245). Вкінці, є останній обруч, дванадцятий, який виходить за площину індивідуального досвіду і є тезою з якоїсь, дуже близької до Антоничевої, пантеїстичної космології: «коло вічності, початок і кінець в одному, Альфа і Омега, всі ми і кожне з нас» (303).

Дванадцять обручів — ланцюг змістів життя, ланки якого стають доступні Коломеї поступово, паралельно з розвитком її кохання з неназваним хлопцем. Читачеві залишається не стверджувати ці обручі як правдиві чи вірогідні світоглядні тези, а просто погодитися, що ці випробовування, цей смуток, цей затишок і ця радість у любові справді бувають в житті. Це стосується всіх обручів, крім дванадцятого, який є тезою про загальну природу світу. Коломея назвала його в листі до свого недавнього коханця. Дух Цумбруннена, який у ту хвилину витав за вікном її кімнати, нагадує читачеві про необхідність скепсису щодо таких речей:

*Загалом писаний Колою лист децю насмішив його своєю патетикою, цією вічною прикметою молодих і живих. До того ж, пригадалось йому, ця дівчина забагато читає фентезі та слухає Моррісона. Містика якась, вирішив Карл-Йозеф. (303)*

А що повинні вирішити ідеальні читачі роману «Дванадцять обручів»? Їм же достань продемонстровано неавторитетність австріяка в його колоніальній нетямуності. Але й не менш дбайливо показано умовність, сконструйованість, текстуальність позитивних світоглядних позицій, зокрема таких, які, як романтичний пантеїзм Колі, належать до загальних місць історії європейської думки. Цим читачам залишається шукати притулку в почутті резигнації — стані, в якому не буває ні одкровенень, ні можливостей стати Автором світотексту, але де є життя з його непослідовностями, болями й радощами.

Теодор Візенгрунд Адорно назвав свій збірник афоризмів початку 1950-х років «*Minima moralia*». У «Дванадцяти обручах» Андруховича можна б побачити маленьку, навіть мінімальну філософію — філософію, обведену обмеженнями; філософію, яка уникає зухвалих тверджень, дбайливо підкреслює умовність і обмеженість кожної позиції, відмовляється вдягати мантию мудрости. Роман засвідчує чималу повздержність Андруховича, його відпорність на спокусу блиснути, нарешті, «великим» романом з «великими» ідеями — зробити, словом, той «патріярший» жест, відсутність якого декому виглядає недоліком. Але такої данини своїй славі Андрухович не дав. Він ані не використав свого зважливого прозового стилю для штампування приємної, ринково вигідної андруховичіани (хоч саме в цьому його обвинувачувано), ані не став прикидатися якимось гуру на тлі національної літератури. Натомість він подав читачеві складний, розважливий, відповідальний, зрілий твір, де немає ні спрощень, ні передчасних розв'язок важких проблем. До цього, це роман імпліцитно самокритичний щодо раніших текстів Андруховича з їхньою, можливо, легковажною полемічністю, їхнім поляризованим світобаченням та гострими судженнями. Роман фіксує прийняття відповідальності за свій світ, визнаючи, що *ми є там, де ми є, а не там, де хотілось би бути* (цивілізаційно, етично, інтелектуально). І сні про загірну «Європу», і кошмари щодо справді побудованого Орієнту блокують пізнання свого своєрідного східно-західного простору, де серед потворного є і прекрасне.

<sup>1</sup> Дослідження, на якому базується стаття, проведено за сприяння Допомогового Фонду Українознавчих Студій Української Громади Вікторії (Мельбурн), Фондації Українознавчих Студій Австралії та Факультету гуманітарних наук Університету ім. Монаша.

<sup>2</sup> *Дерріда Жак*. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук [1966] // Слово, знак, дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Ред. Зубрицька М. Львів: Літопис, 1996. С. 460 – 472, тут С. 461.

<sup>3</sup> *Андрухович Юрій*. Повернення літератури? // Плерома 3'98: Мала Українська Енциклопедія Актуальної Літератури. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. С. 14 – 21, тут С. 16.

<sup>4</sup> Див., зокрема: *Андрухович Юрій*. Аве, «Крайслер»! Пояснення очевидного // Сучасність. 1994. № 5. С. 5 – 15, тут С. 13 – 14.

<sup>5</sup> Тут і далі подаємо імена поета без дефісу, відповідно до практики прижиттєвих видань його творів.

<sup>6</sup> Див. мою статтю: «Воццек» Іздрика // Сучасність, 1998. № 9. С. 101 – 113, тут С. 111 – 112.

<sup>7</sup> *Андрухович Юрій*. Дванадцять обручів: Роман. Київ: Критика, 2003.

<sup>8</sup> *Іздрик*. Воццек. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. С. 25 – 28.

<sup>9</sup> *Андрухович Юрій*. Рекреації: Повість // Сучасність, 1992. № 1. С. 27 – 85, тут С. 52.

<sup>10</sup> Повідомлення автора під криптонімом «блядослов» від 17.9.2003 до теми: «12 обручів»: вгору драбиною, що веде донизу // Потяг 76. <http://potyah76.org.ua/forum/viewtopic.php?t=30>. Відчитано 27.1.2004.

<sup>11</sup> *Паранько Ростислав*. «Дванадцять обручів»: триумф чи променад голого короля? // Молода Україна. Листопад 2003. № 5. <http://www.molodaukraina.org/printnews.asp?IdType=5&Id=544>. Відчитано 18.12.2003.

<sup>12</sup> *Стус Дмитро*. Матерія — вічна // Книжник-ревію. <http://www.review.ua/bin/print.cgi?id=814>. Відчитано 19.12.2003.

<sup>13</sup> *Barthes Roland*. The Death of the Author [1968] // Image, Music, Text. Ed. and trans. Stephen Heath. - New York: Hill and Wang, 1977. С. 142 – 148, тут С. 146.

<sup>14</sup> Відповідне місце звучить: «Були окрім того повтори потвор, а також повтори повернень». *Іздрик*, *Воццек*. С. 54.

<sup>15</sup> Потяг 76. Цитоване місце.

<sup>16</sup> *Ласовський Володимир*. Два обличчя Антонича [1939] // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. Упор. Ільницький М., Лубківський Р. Львів: Каменяр, 1989. С. 369 – 375, тут С. 369.

<sup>17</sup> *Гординський Святослав*. Богдан-Ігор Антонич: Його життя і творчість // *Антонич Богдан Ігор*. Зібрані твори. Ред. Гординський Святослав, Рубчак Богдан. Нью-Йорк: Слово, 1967. С. 7 – 26, тут С. 8.

<sup>18</sup> Рядок закінчує вірш «Автобіографія», передостанній у збірці «Привітання життя» (Зібрані твори. С. 67).

<sup>19</sup> Рядки закінчують вірш «Автобіографія», перший у збірці «Три перстені» (Зібрані твори. С. 67). Микола Ільницький вживає їх для загальної характеристики поета. *Ільницький Микола*. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. Київ: Радянський письменник, 1991. С. 63.

<sup>20</sup> *Андрухович Юрій*. Орфей хронічний // Критика, 2003. № 9. С. 30 – 31, тут С. 30.

<sup>21</sup> *Андрухович Юрій*. Мала інтимна урбаністика // Критика, 2000. № 7 – 8. С. 9 – 13.

<sup>22</sup> Докладніше про це в статті: *Pavlyshyn Marko*. Choosing a Europe: Andrukovich, Izdryk and the New Ukrainian Literature // New Zealand Slavonic Papers. 2001. Т. 35. С. 37 – 48.

<sup>23</sup> *Неверлі Микола*. Поет із серцем у руках (Поезія Б.-І. Антонича на тлі української модерні) // *Антонич Богдан-Ігор*, Перстені Молодості: До тридцятиліття від смерті поета (1909-1937). Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1966. С. 5 — 30, тут С. 29: «він збагатив українську модерну поезію і слідом за Тичиною, Рильським, Бажаном, Сосюрою та іншими майстрами українського художнього слова підніс її на світовий рівень»; *Павличко*



Дмитро, Пісня про незнищенність матерії // *Антонич Богдан-Ігор*, Пісня про незнищенність матерії: Поезії. Київ: Радянський письменник, 1967. С. 7 – 46, тут С. 37: «Як це сталось, що поет, який міг би немало додати до світового розголосу будь-якої справді великої літератури, зникає на тридцять років після своєї смерті з життя рідного письменства, ніби ніколи не існував?»; *Бойчук Богдан*, «Перелом» Юрія Андруховича / / Кур'єр Кривбасу, 2003. № 12. С. 169 – 171, тут С. 170: «Антонич — це не лише локальне галицьке явище, яке можна з легкої руки збути, а всеукраїнське, а й світове».

<sup>24</sup> *Сайд Едвард*. Орієнталізм (Фрагмент) [1978] // Слово, знак, дискурс. С. 544 – 558, тут С. 546.

<sup>25</sup> *Андрухович Юрій*. Орфей хронічний. С. 30.

<sup>26</sup> На оптимістичний настрій роману критика майже не звернула уваги. До винятків належить непідписана рецензія: В присутствии ангелов // *Деловая неделя*, 2003. № 44. <http://www.dn-weekly.kiev.ua/newss.php?newsid=2570>. Відчитано 18.12.2003.

<sup>27</sup> *Андрухович Юрій*. Євангеліє від Антонича, або зелена книга прощання // Радянське літературознавство, 1989. № 10. С. 55 – 59, тут С. 57.

<sup>28</sup> Там само. С. 56. Андрухович цитує вірш «До істот з зеленої зорі». Див. *Антонич*. Зібрані твори. С. 137.

<sup>29</sup> *Андрухович Юрій*. Повернення літератури. С. 19.

<sup>30</sup> *Гомер*. Одіссея. Переклад Бориса Тена. Київ: Дніпро, 1968. С. 350.

<sup>31</sup> *Антонич Богдан-Ігор*. Становище поета (Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935) // Зібрані твори. С. 340 – 342, тут С. 341.

<sup>32</sup> *Антонич*. Зібрані твори. С. 172.

<sup>33</sup> Див., зокрема: *Андрухович*. Аве, «Крайслер!» та *Неборак Віктор*, *Андрухович Юрій*, *Ірванець Олександр*. Крайслер Імперіал // Четвер. 1996. № 6. У короткій хронології Бу-Ба-Бу Віктора Неборака події, пов'язані з назвою «Крайслер Імперіал», появляються тричі. *Неборак Віктор*, Введення в Бу-Ба-Бу (хронопис кінця тисячоліття). Львів: Класика, 2001. С. 17 – 18.

<sup>34</sup> *Андрухович*. Євангеліє від Антонича. С. 58.

<sup>35</sup> *Антонич*. Зібрані твори. С. 73.

<sup>36</sup> Там само. С. 74 – 75.

<sup>37</sup> Строфа 1644. *Das Nibelungenlied*. — Kritisch herausgegeben und übertragen von Ulrich Pretzel. Stuttgart: S. Hirzel, 1973. С. 259.

<sup>38</sup> Розділ 3, строфа 72. *Byron*. Ed. Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 1986. С. 505.

<sup>39</sup> Див., напр., *Wörterbuch der Symbolik*. Hrsg. Manfred Lurker. Stuttgart: Kröner, 1983. С. 789.

<sup>40</sup> *Льницький*. Богдан-Ігор Антонич. С. 99

## ЗМІСТ

### ЛІТЕРАТУРА

- 5 *Мар'яна Савка*. Поезії  
10 *Іван Андрусяк*. Вургун. Роман-новела  
48 *Юрко Покальчук*. Адам

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- 52 *Іван Дзюба*. Бог, релігія, Церква в житті і творчості Шевченка  
69 *Марко Павлишин*. “Дванадцять обручів” Юрія Андруховича,  
або Туга за серединою

### СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

- 86 *Сергій Грабовський*. Українці: державна нація чи мешканці  
культурного гетто?  
101 *Ігор Лосєв*. Українці: внутрішня діаспора?  
104 *Юрій Шаповал*. Польсько-українські взаємини під час Другої світової  
війни: потенціал взаєморозуміння і баланс ненависти

### БІОГРАФІСТИКА

- 117 *Дмитро Стус*. Свій поміж своїх, чужий поміж чужих

### ІНТЕРВ'Ю

- 129 *Микола Зимомря*. Її життя біля отчого порога

### ФІЛОСОФІЯ

- 133 *Роман Трач*. Нігілізм як виклик

### МИСТЕЦТВО

- 150 *Василь Богдан*. Творчий шлях Віталія Мітченка

### КНИЖКОВА ПОЛИЦЯ

- 151 *Марфа Скорик*. Об'єктивність плюс гра розуму

### ПЕРЕСПІВИ

- 153 *Ірен- Роз де Будка*. Вечірній мрець

- 154 **БІБЛІОГРАФІЯ**

- 160 **НАШІ ВТРАТИ**