

Ирына Бетко

OLSZTYN

## Дискурс свого і чужого в повісті Юрія Андруховича *Рекреації*

Категорії *свого* і *чужого* належать до тих фундаментально-світоглядних понять, що ґенерують / розбудовують семіотичний обшар культурного простору, а також утримують його цілісний статус тощо. Вони, зокрема, розкривають широкий смисловий спектр бінарних опозицій у площинах *я / інший, сильний / слабкий, позитивний / негативний* і т.д.<sup>1</sup>, що в постмодерному контексті набувають специфічних значенневих обертонів. Тамара Гундорова пише:

Постмодернізм апелює до “іншого” й репрезентує світ з позицій “іншого”, але не редукує його до “себе самого”. Себто постмодерністський герой не прагне побороти, оволодіти, колонізувати “іншого”. Він швидше прагне показати й обіграти різницю між “собою” та “іншим”<sup>2</sup>.

У царині української постмодерної прози дискурс *свого* і *чужого* загалом вимальовується як один із чільних. Це великою мірою зумовлюється актуальними духовно-художніми пошуками національного красного письменства наших днів, скерованими на розв’язання глобальної проблеми самоідентифікації особистості. Так, у прозових творах Юрія Андруховича (*Рекреації*, *Московіада*, *Перверзія*, *Дванадцять обручів*), Оксани Забужко (*Інопланетянка*, *Польові дослідження з українського сексу*, *Сестро, сестро*, *Я, Мілена*), Юрія Іздрика (*Воццек*, *Острів КРК*, *Подвійний Леон*), Євгенії Кононенко (*Імітація*, *Зрада*, *Без мужика*), Наталки Сняданко (*Колекція пристрастей, або пригоди молодій українки*) та багатьох ін. складний процес пізнання людиною

<sup>1</sup> Див.: J. Lotman, *Przestrzeń semiotyczna*, [w:] Idem, *Uniwersum umysłu: semiotyczna teoria kultury*, przekł. i przedm. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 208.

<sup>2</sup> Т. Гундорова, *Зустріч з «іншим»*, [в:] Еадем, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005, с. 57.

свого сокровенного глибинного ества чи не в першу чергу передба-чає власне окреслення більш або менш виразних кордонів між *своїм* і *чужим* на різних щаблях буття. Відтак показовою рисою багатьох персонажів українських прозаїків-постмодерністів стає пристрасне прагнення достеменно збагнути / осмислити, кого / що вони являють собою так насправді, а з чим / ким натомість не мають нічого спільного.

На увагу заслуговує той факт, що дана проблематика виразно прочитується, зокрема, у повісті Андруховича *Рекреації*, опублікованій 1992 р., котра стоїть біля витоків українського постмодернізму. Свій дебютний прозовий твір автор присвячує своїм-таки близьким друзям-поетам, з якими він ототожнюється / солідаризується в особливий духовно-емоційний спосіб як з кращими проявами власного я: «САШКОВІ й ВІКТОРУ, ВІКТОРУ й САШКОВІ, без яких ця штука не могла б народитися» (с. 27)<sup>3</sup>. Про згаданих тут осіб – САШКА (Олександра Ірванця) і ВІКТОРА (Віктора Неборака) варто сказати кілька слів, адже разом з Андруховичем вони створили у Львові 17 квітня 1985 р. літературний гурт «Бу-Ба-Бу», чия різнопланова творча діяльність стала справжньою легендою незалежної української культури кінця 80-х – початку 90-х рр. минулого століття.

Перший публічний виступ *бубабістів* відбувся 21 грудня 1987 р. у Молодіжному театрі в Києві, а період найактивнішої діяльності гурту припав на 1987-1991 рр., коли відбулося 32 поетичних концертних вечори. *Бубабісти* гастролювали не лише в Україні, а й поза її межами: у Польщі, Росії та Чехії, а їхні виступи користувались у публіки великим успіхом. Причини такої досить нетипової – з точки зору традиційної літератури – діяльності свого гурту Андрухович пояснює наступним чином:

Бубабізм являв себе в першу чергу не через друковані видання (на той час – друга половина вісімдесятих – ще існували колосальні проблеми з цензурою), а через живе контактування з публікою. Це могли бути просто літературні вечори у традиційному розумінні – з декламацією та діалогами і – дивна справа! – вони мали успіх. З часом форма робилася все синтетичнішою: музика, костюми, світло, піротехніка. Так, і завжди маски<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Цит. за: Ю. Андрухович, *Рекреації. Повість*, «Сучасність» 1992, № 1. Тут і далі сторінка вказується в тексті.

<sup>4</sup> Ю. Андрухович, *Час і метод*, [в:] Idem, *Дезорієнтація на місцевості. Спроби*, Івано-Франківськ 2006, с. 116.

Кульмінацією діяльності «Бу-Ба-Бу» став фестиваль «Вивих – 92», що відбувся у Львові восени 1992 р. Його центральною подією були чотири постановки бубабістської поезоопери *Крайслер Імперіал* у режисурі Сергія Проскурні (1–4 жовтня). У 1996 р. «динамічний період» існування «Бу-Ба-Бу» підсумував друкований проект *Крайслер Імперіал*, ілюстрований Юрієм та Ольгою Кохами й опублікований у № 6 часопису «Четвер».

Творча діяльність «Бу-Ба-Бу» розгорталася в ситуації, коли національний літературно-мистецький процес потребував радикального оновлення. Вона стала, за визначенням Гундорової, «першою найвиразнішою формою “постмодерністського повороту” в українській літературі», що передбачала «виклик літературному офіціозові з боку наймолодшої літературної генерації в Україні»<sup>5</sup>. Передусім у самоназві «Бу-Ба-Бу», як зауважив Неборак, «доволі провокаційно» наголошено три поняття: бурлеск, балаган, буфонада, що концептуально визначають зміст і форму іронічної поведінки та всієї творчості «бубів», як скорочено називали себе *бубабісти*, грайливо апелюючи до німецького *bub, bubu* (хлопчисько). Відтак основні парадигми діяльності «Бу-Ба-Бу» розгортались у напрямі критики змертвілих догматів радянської ідеології та культури соцреалізму в контексті характерно постмодерного «карнавалу», потрактованого як шоу та кітч, що в неординарний спосіб відштовхувався від теорії карнавалізації Михайла Бахтіна.

Таким чином, *бубабізм* як світоглядне й естетичне явище, виходячи за суто соціальні та літературні тощо рамки, виростає до масштабів показового культурного феномену українського постмодернізму. До його силового поля тяжіє творчість багатьох поетичних груп<sup>6</sup>. Засади *бубабізму* також справили істотний вплив на *культового поета покоління 90-х* Сергія Жадана, якого Андрій Бондар назвав *апостолом бубабізму*<sup>7</sup> – тобто, іншими словами, спадкоємцем традицій *бубабістів* у наступну добу літературного розвитку.

Але передусім засади *бубабізму* знайшли нове втілення у подальшій (*пост-бубабістській*) творчості членів гурту – в їх поезії, про-

<sup>5</sup> Т. Гундорова, «Бу-Ба-Бу» *post mortem*, [в:] Eadem, *Післячорнобильська бібліотека...*, с. 196, 200.

<sup>6</sup> У т.ч.: «Лу-Го-Сад» (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський), «Пропала грамота» (Юрій Позаяк, Віктор Недоступ, Семен Либонь), «Червона фіра», «Нова дегенерація» (Іван Ципердюк та ін.), «Ху-Ха-Ху» (проіснувала один вечір), літературний гурт «Пси святого Юра» (Юрій Покальчук, усі бубабісти) та ін.

<sup>7</sup> Див.: А. Бондар, *Небесний кінематограф Сергія Жадана*, [в:] С. Жадан, *Історія культури початку століття*, післямова А. Бондар, Київ 2003, с. 77.

зі, драматургії та есеїстиці. З приводу оновленої ідентичності членів гурту 1996 р. Юрій Шерех висловив наступні міркування:

Бу-ба-бу сьогодні вже не тільки дитяча гра [...] уже достеменно відомо, що це постмодернізм, постфевдалізм, поствандалізм, постокультизм і ще там щось. [...] сьогодні старе клясичне бу-ба-бу – платівка-забавка, яку весело накрутити. Однак року Божого перед-двотисячного це вже література, зі своєю філософією (так!), світоглядом (так!), стилістикою (так!), посміхом (так!), переляком (так!). Окрема галузка літератури і літературної традиції, яку в старому, ще бубівському стилі назв'їм Го-Гай-Го – Гофман, Гайне, Гоголь. Галузка, щоб поставити крапку над і, не-шевченківська<sup>8</sup>.

Власне першим яскравим свідоцтвом продовження *бубабістських* традицій у царині прози стали *Рекреації* Андруховича. У цій повісті, написаній *своїм – про своїх – для своїх*, увагу, м.ін., сконцентровано на ряді істотних аспектів ідентичності богемного поета / митця. Вихоплена з автентичного контексту самого життя, а точніше – відповідного культурного хронотопу, – дана постать на сторінках розглядуваного твору наповнюється рядом істотних символіко-архетипальних вказівок, деталей і обертонів, що великою мірою забезпечує її сутєсний художній вплив на читацьку аудиторію.

Так, класичним репрезентантом постаті богемного митця, поряд зі своїми друзями, виступає «Хомський, чи, просто кажучи, Хома» (с. 27). Його психо-екзистенційна ситуація об'єктивно комплікується тим, що, будучи українським письменником, на щодень він перебуває в *чужорідному й чужокультурному* оточенні: живе і працює в Ленінграді. Твір, власне, починається зі знайомства з цим персонажем, коли він їде на Свято Воскресаючого Духу. Дещо пригнічений душевний стан Хомського викликаний передусім непевністю – чи раптом не потрактують його у Чортополі як *чужинця*, що він із роздратуванням проговорює у своєму промовистому, емоційно насиченому внутрішньому монолозі:

якого ти хріна опинився у цьому поїзді [...] Якого ти дідька їдеш у той Чортопіль, де, можливо, нікому не потрібним будеш і зайвим, Хомський? Ось уже другу добу ти нудишся у цьому поїзді, [...] але їдеш, їдеш, бо тебе покликано телеграмою за підписом самого Фелліні, чи то пак Хічкока, [...] за підписом «ОРГКОМІТЕТ» [...] і ти не впевнений, чи тебе справді хтось чекає у Чортополі, де старому прої-

<sup>8</sup> Ю. Шерех, *Го-Гай-Го. Про прозу Юрія Андруховича і з приводу*, [в:] Idem, *Поza книжка-ми і з книжок*, упоряд, автор вступ. ст. і прим. Р. Корогодський, Київ 1998, с. 134.

дисвіткові Мацапурі (бо хто, як не він, дав оту телеграму за підписом «ОРГКОМІТЕТ»?) заманулося ще раз потішити громадськість передбачуваним дійством? (с. 27).

З дальших рефлексій персонажа виникає, що сокровенною метою його подорожі є навіть не стільки сама участь у програмі свята, скільки можливість при цій okazji на коротку *рекреаційну* мить відчутти себе *своїм серед своїх*, перебуваючи в *рідному* богемному середовищі друзів-поетів. Але й цей мотив також стає джерелом додаткового неспокою, бо якщо зустрічі зі *своїми* не відбудеться, ціла виправа втрачить будь-який сенс:

ти замислюєшся, чи прийдуть усі інші, як виглядатиме Мартофляк – з бородою чи без і чи дописав він свій роман у віршах, і чи знову привезе з собою оту секс-бомбочку, свою жінку, зрештою, іноді вона мусить залишатися з дітьми, і Мартофляк у таких випадках пускається берега, тобто шалено напивається. Звичайно, ніякого Воскресіння Духу просто не відбудеться, якщо не приїде Мартофляк. А якщо буде він, то, безперечно, будуть і Немирич, і Гриць, і тільки тоді можна щось воскресити, чорт забирай (с. 28).

Зрештою, обидва мотиви внутрішнього неспокою та розгубленості в певний момент зливаються, емоційно посилюючи одне одне на взаєм і сягаючи апогею. Тим не менше подорож Хомського кінчається на оптимістичній ноті – він, щоправда, не одразу зустрівся з друзями, але в Чортополі на нього чекали, що кардинально поправило його настрій:

Тільки б не опинитися там самотнім і нікому не потрібним, молишся подумки [...] перон окупували прибульці на свято – цмулять щось просто з пляшок, [...] де Мартофляк, де Гриць, де Немирич – самі незнайомі мармизи, трапляються гарненькі дівчатка (і хлопчики), ступаєш на перон, трохи безпорадний, хоч зовні самовпевнений, як індійський гуру – де Мацапура, шляк би його трафив, на дідька я сюди приперся, це свято не для мене, он як щебечуть панянки на колінах у паничів, а ти, старий цапе, тут не потрібен, забирайся звідси, ти, імбециле нещасний, і в цю критичну мить бачиш усміхненого рожевощогого блондина «кров з молоком» в офіційному костюмі, з паперовою візитівкою «ОРГКОМІТЕТ» на грудях, який тримає у правій високі підняту картонну табличку з написом: «MR Khomsky, Leningrad», і тобі відлягає від серця – тебе зустрічають, ти їм потрібен, Хомський (с. 29).

Незабаром друзи-поети, нарешті, зустрічаються, аби в очікуванні початку карнавального дійства здійснити чи не основну мету подорожі – провести кілька годин разом у товаристві духовно близьких осіб. Емоційно-піднесений настрій цієї зустрічі *своїх* психологічно вірогідно відтворений у тому своєрідному гімні, що його Мартофляк подумки виспіває побратимам, при okazji даючи яскраву характеристику цілому гурту й кожному його члену зосібна:

головне, ми на святі, і я скажено радий бачити вас, чудові хлопчиська, мої братове – тебе, Хомський, що вмєш видобувати поезію навіть з лайна, і тебе, Грицю, народжений у Караганді, що носиш на чолі чорне пасмо волосся немов вічну жалобу, і тебе, Юрку Немирич, що вмираєш повсякдень у цьому дурнуватою світі, а всі думають, що ти лишень вимахуєшся, ви славні, великі хлопці, я віддам усе золото земне за один-єдиний рядок будь-кого з вас, за це щастя – брести з вами майже наосліп крізь вологе середньовіччя з одної кнайпи до другої [...] отож ми йдемо, щоб виринути на світло, [...] і добре вип'ємо за те, що ми є, хлопці, слава вам, що ви є, будьмо! (с. 42).

Відгомін мотивів цього гімну побратимства прозвучить також наприкінці повісті у критичній ситуації «військового перевороту», що її брутально, хоча й талановито симулював «головний режисер-постановник свята Павло Мацапура» (с. 85). Так, Мартофляк, будучи переконаний, що невдовзі вони всі загинуть, у внутрішньому монолозі звертається до коханої дружини з уболінням, що вчасно не переказав їй найсокровенніших справ, пов'язаних з його друзями, адже це сакральне побратимство становить сутність його ідентичності:

Марто, я вже не встигну розповісти тобі про все, і про Хому, який тебе кохає, і про Гриця, народженого в Караганді, і про Юрка, якому відбирають останній його рік, [...] але я пишаюся, що зараз, отут, я разом з цими хлопцями, що нас кинуть до однієї величезної ями, [...] я пишаюся, що був знайомий з цими хлопцями, це чудові поети і найперше тому підтвердження – те, як вони помруть (с. 84).

Згадана тут постать Марти, жінки одного з чотирьох протагоністів, до якої на перших сторінках твору апелює закоханий в неї Хомський, а на останніх – її власний чоловік, відіграє цілком непересічну роль як у цілісній художньо-змістовій структурі повісті, так і, зокрема, в межах дискурсу *свого / чужого*. Не ототожнюючись безпосередньо з *чоловічим* товариством поетів, вона тим не менше ідентифікує його як *своє, близьке*, – і так само сприймають її Мартофлякові друзі. Для них



вона передусім є невід'ємною часткою ідентичності їх неформального лідера, що унаочнюється передусім дещо гротесковою співзвучністю імен подружжя, пор.: *Марта – Мартофляк*. У цій словесній грі можна, м.ін., відчитати напівіронічну, але в певному сенсі й цілком поважну конотацію до високого сакрального контексту старозавітньої *Пісні Пісень*, пор.: *Соломон – Суламіта*.

З іншої сторони, в психо-символічному плані цілком не випадковим видається той факт, що так само *Мартою* зветься повія, в якій Мартофляк проводить залишок карнавальної ночі. Олена Поліщук, зокрема, слушно звертає увагу на те, що обидві Марти – законна дружина і випадкова коханка – акцентують увагу на інфантильних рисах протагоніста<sup>9</sup>. Особливо промовистим видається внутрішній монолог Марти-дружини, до самозабуття задивленої в свого обранця. Під час чотиригодинної автобусної подорожі до Чортополя цей монолог вельми органічно впливає з глибин ества шалено закоханої жінки, репрезентуючи вербальну естетику інтимної тілесно-духовної близькості:

Мартофляк задрімав коло мене, як дитина, – сопе потихеньку собі в кошлату бороду, зараз він дуже подібний до Остапчика, ще й сумнівається, чи то його син, дурило, а борода в нього наче приклеєна – велика дитина, бевзь, другорічник у школі життя.

Надія української поезії, Мартофляк Ростислав, тридцятирічний безробітний, [...] батько двох моїх дітей, мій чоловік, [...] схильний до повноти й алкоголю, пияк, волоцюга, люблячий батько, популярний громадський діяч, кандидат у депутати, блискучий співрозмовник, ідеал жінок старшого віку, уважний син, [...] аматор комфорту і гарячих ванн, нічний блукач, ресторанный лев, мрія студенток з музучилища, моя найбільша дитина, егоїст і боягуз, шляхетний лицар, галантний кавалер, ніжний [...] млявий і самолюбний [...] неспроможний [...] золотий [...] фантастичний коханець, промінь у моєму тілі, о Мартофляк! [...] невже йому потрібна я і саме я? Я трохи боюся такої прив'язаності, це вже сім років минуло, як він посуд побив на весіллі, а він усе міцніше прив'язується до мене, влазить у мене, ховається в мене, згортається клубочком, як ембріон, і спить, [...] – і тут, в автобусі, спить так само, голова в мене на плечі, моє ж ти серденько, шмата безвільна, [...] розквітаючий геній, нудний інтелектуал, балакун, дарунок небес, рідкісний діамант, надія згасаючого шляхетського роду, позбавлений спадщини граф, алкогольний маньяк, пристосуванець, офіційний поет, бич Божий, знаряддя диявола. [...] Спи спокій-

<sup>9</sup> Див.: О. Поліщук, *Руйнування стереотипу «великого поета»*, [в:] *Eadem, Автор і персонаж в українській новітній прозі*, Київ 2008, с. 61–62.

но, Мартофляче, чоловіче, [...] ми проживемо ще сто років і помremo в один день, [...] дурню, [...] пане мій, владарю, коханий дружино. [...] лантух нещасний, мішок з гівном, оракул, майбутнє нації, порожній дзбанок, опудало, щастя моє, [...] радість мого тіла, мій завойовник, моє чудо, мій вічний оргазм (с. 30, 31, 32).

У внутрішньому монолозі Марти особливо парадоксальним, а водночас психологічно вірогідним видається те, що її однаковою мірою інспірують як достоїнства, так і недоліки її чоловіка. Подібне амбівалентне бачення героїні поширюється також на гурт Мартофлякових друзів-поетів – ця спостережлива розумна жінка як би *зсередини* дає влучну характеристику отих *людських, дуже людських* якостей кожного зосібна й усього товариства в цілому:

я наперед знаю, як воно все там буде, в Чортополі. Та сама компанія – Гриць і Немирич, і ловелас Хомський, гомський, зі своїми претензіями, ті самі жарти, ті самі вірші [...] нічна пиятика в готелі, потім Гриць засне при столі, Немирич і Хомський підуть по бабах [...] Зрештою, хлопці вони талановиті, чесні, непродажні, цвіт нації, діти нового часу, тридцятирічні поети, кожен гадає, що він пуп землі, а насправді лиш сексуальна невдоволеність і розпалене самолюбство – я ж це все в них прочитую – рухи нервові, очі блищать, кожна міні-спідничка спричиняє внутрішню бурю, [...] всі їхні уявлення про жінок викривлені й патологічні, таких лікувати треба, особливо цього Хомського з його дамськими варіантами (с. 30–31).

Таким чином, у художньо-психологічному плані Марта постає як той фемінний / *анімотозний* (за архетипальною термінологією Карла Густава Юнга) чинник, що належною мірою зрівноважує домінуючі маскулітно-карнавальні настрої як у гурті поетів, так і в цілому творі. Скажімо, вона доволі чітко розрізняє зухвалу зовнішню поставу і внутрішню складну суть богемного поета як такого, яскравими й неповторними втіленнями якого виступають і її чоловік, і кожен з його друзів. Так, під час танцю в ресторані вона обмінюється зі своїм партнером вельми значущими міркуваннями:

- Хома, ти ж не такий насправді. Ти увесь час прагнеш виглядати циніком, зухом. Насправді ж ти не такий.
- Насправді ми всі не такі. Гриць насправді дуже довірливий і м'якосердий. Немирич – мовчазний і нерішучий. Твій Мартофляк – сміливий і відчайдушний (с. 50).



Наведені міркування дістають мало не трагічного, а принаймні глибокого екзистенційного резонансу в наступному щирому визнанні друзям смертельно хворого Немирича: «Кохані! [...] всі ми дуже самотні і всі ми про це знаємо» (с. 43).

Перебування друзів-поетів у *своєму* вузькому товаристві, будучи саме по собі важливим аспектом *сакрально-рекреаційної* форми проведення часу, супроводжується рядом показових ритуалів, що в особливий спосіб підкреслюють емоційно-духовне побратимство протагоністів, їх взаємні тісні реляції тощо. Наприклад, вони разом вечеряють, проголошують тости і випивають, безпосередньо та щиро розмовляють на різні теми – декламують *свої* і *чужі*, а також *нові й старі* вірші, небанально дискутують про поезію, діляться творчими планами, обмінюються новинами, згадують спільних знайомих, звіряються одне одному з найсокровенніших справ і т.д.

Часами між *хлопцями* виникають суперечки, при чому доволі гострі, а то й бійки. Так, мало не заскочивши Хомського в ліжку зі своєю дружиною, Мартофляк до крові розбиває другу носа. Подібні інциденти, однак, не руйнують спільноти, а лиш підкреслюють її глибоко інтимний, ледве не родинний характер та непорушне внутрішнє братерство.

Ейфорична атмосфера психічного комфорту, якою протагоністи насолоджуються у *своєму* товаристві, дає кожному з них надзвичайно цінну для творчої особистості можливість – реально осягнути автентичний стан внутрішньої релаксації. Про це, зокрема, свідчать оті *негречні* забави *дорослих хлопців*, що переважно зводяться до дуже сміливих, навіть провокаційних, хоч, по суті, інфантильних / напівпідліткових жартів. Так, образно-символічна *тематика* і *проблематика* цих останніх не надто *широка й глибока* – вона, як правило, обертається навколо вікових табу, пов'язаних з уживанням ненормативної лексики та споживанням алкоголю, а також з узалежненням від сексу й деяких тілесних перверсій тощо.

Марта, зокрема, згадує одну з таких забав, у ході якої Хомський «переодягнувся курвою, підмалювався, виблискував стегнами в сітчатих панчохах, танцював з Немиричем танго, а потім оголосив, що дає “стрип”» (с. 31). З іншої сторони, та особлива увага, що нею Хомський на Святі Воскресаючого Духу оточує жінку свого друга (обсипає компліментами, супроводжує в небезпечній дорозі до туалету у пивниці, самовіддано боронить від будь-яких зазіхань *чужих* чоловіків, вихоплює з неприємної ситуації до танцю, товаришить Марті на вулицях нічного Чортополя, а на кінець пристрасно кохається

з нею), окреслює черговий вельми показовий аспект *свободи й розкутості* внутрішніх взаємин у гурті *богемного* товариства.

Свято Воскресаючого Духу, що було збрало протагоністів разом, у певний момент розділило їх, бо, як з'ясувалося, кожен мав на ньому ще й *свої власні* справи та *своє осібне* товариство. «Зрештою, ми маємо певні моральні обов'язки перед самими собою!» (с. 36), – зауважив Немирич. Щоправда, *моральними* у стислому розумінні ці «обов'язки» виявилися тільки у випадку Гриця та Юрка, які зуміли гідно сконфронтуватися з історичним минулим Західної України – відповідно радянсько-більшовицьким та імперським (австро-угорським).

Тим часом в епіцентрі нічних пригод Мартофляка і Хомського, а також Марти переважають швидше *аморальні* мотиви (пошук позашлюбних тілесних утіх тощо). Ці походеньки героїв у своєрідний спосіб унаочнюють певну теоретико-культурологічну настанову Юрія Лотмана: *травестійний нічний світ* міста (у розглядуваному випадку – *карнавально-рекреаційного* Чортополя) зорієнтований на антиповедінку<sup>10</sup>. І коли на світанку ціле богемне товариство знов збирається разом, Мартофляк робить спробу опанування карнавальної ситуації, толерантно й красномовно зводячи до спільного знаменника праведне з грішним:

Кожен з нас по-своєму непогано провів минулу ніч, – звернувся до присутніх Мартофляк, підвівшись із наповненою склянкою. – Але хай вона належить кожному зокрема. Кожному – його ніч. Я хочу випити за це, друзяки (с. 81-82).

Проблематика *свого*, виконуючи у цілісній художній структурі повісті функції не лише наскрізного, а й домінуючого дискурсу, вельми органічно відтінюється / увиразнюється мотивами *чужого*. У межах даного формально-змістового контексту важливу роль відіграє передусім гротесково-комічна постать члена ОРГКОМІТЕТУ Ігора Білінкевича. Не лише виконуючи свої службові обов'язки, але також і з власної невимушеної волі, він невідступно супроводжує друзів-поетів. Будучи за всіма параметрами *чужим* у богемному товаристві, цей персонаж, – «інструктор Чортопільського міськкому комсомолу, [...] офіційний хлопчина в радянському костюмі і при краватці, майже мажор» (с. 36), – передусім сам серед поетів «почувався трохи ні в сих ні в тих»: «цілком не знав, як реагувати» на їх занадто відверті, як на сторонню особу, жарти, а також не радив собі з надмірною кількістю

<sup>10</sup> Див.: J. Łotman, *Przestrzeń semiotyczna...*, с. 219.

«розкішного чортопільського пива» та «тютюнового диму, котрий аж виїдав очі» (с. 39).

Тим не менше Білінкевич зовні ніяк не уявлював свого психічного дискомфорту, намагаючись перед *чужими* удавати *свого в доску*, – щоправда, доволі нездарно. Своєю нав'язливою присутністю та ірраціональною поведінкою він виразно дисгармонізує інтимно-дружню атмосферу в товаристві протагоністів, на свій спосіб вишуканому: недоречно запобігає перед ними, за всяку ціну прагне здобути їхню прихильність, докучає безліччю безглузких / профанних питань, чим неминуче викликає загальне роздратування і щораз більшу нехоть до себе, не нівелюючи, а, навпаки, увиразнюючи й без того очевидну культурно-екзистенційну прірву між собою і *видатними поетами сучасності*.

Відтак Білінкевича неодноразово ставлять на місце, натякаючи на його статус *чужого серед своїх*, а також чітко окреслюючи ті кордони добрих манер і особистої скромності, котрих він не повинен порушувати:

– Ти все ще докучаєш своїми запитаннями, ангеле мій? – скупивдив йому білого чуба новопідсілий Хома. – Перестань, бо скажу Мацапурі, аби вигнав тебе з ОРГКОМІТЕТУ. [...] Друже, запам'ятай, будь ласка, одну вельми суттєву штуку [...] Тут сидять люди, які не бачилися майже три місяці. Зараз вони бажають досхочу набутися. Тому ти не повинен встрявати в їхні розмови, а поводити себе так, наче тебе тут немає. [...] Знаєш, Ігорку, вибач, але ти нам не дуже подобаєшся зі своїми питаннями (с. 41, 43, 47).

Загалом ставлення протагоністів до блазнюватого *чужинця* неоднозначне – як, зрештою, й самого автора повісті. Абсолютно негативно сприймає його лише Гриць, щиро переконаний, що Білінкевич – «товариш» не їм, поетам, а «майорові» (с. 50), і що взагалі він «тягне на цілого капітана» (с. 45) КДБ. Іншими словами, для нього цей «свинський бльондин» (с. 36), підозрілий «малий», що «стільки всього» *знає* (с. 40), «балакучий юнак» (с. 44), «слимачок», який «пхається в душі...» (с. 45), «паршивий мудак з рожевими щічками», «нагла свиня» (с. 50), – гірший за когось просто *чужого*. Він – ворог і провокатор, приставлений ненависною владою, аби стежити за настроями в богемному товаристві. Відтак йому неодмінно треба спочатку гостро *висказати* «все» в очі, по чому від вербальної агресії перейти до фізичної: *натовкати* «хавальник», «дати по рогах» та «по чайнику», «чесне слово!» (с. 46).

Зі своїх фобій та підозрінь щодо справжньої ідентичності Білінкевича Гриць наодинці емоційно звіряється Мартофлякові:

Ростику, уявляєш, яка навколо лажа [...] Я вже геть замахався. Вони на кожному кроці. [...] Звідки він узявся, хто його привів до нас? [...] Розумієш, старенький Ростику, я на них маю чуття. Це лажа, причому страшна. [...] Ми повинні триматися. Я їх ненавиджу всіх, розумієш? (с. 45–46).

Однак, якщо брати до уваги факти, а не деструктивні Грицеві настрої, виявляється, що по великому рахунку до Білінкевича можна мати лише одну претензію: він – *чужий*, що ніяк не хоче або не може прийняти цього до відома. Отже, то не стільки вина *юного комсомольського ватага*, скільки його біда, що він опинився в товаристві, де про нього ніхто нічого не знає. І то саме цей брак необхідної інформації так насправді дразнить Гриця, що він проговорює час від часу з наростаючим роздратуванням:

А хто такий цей приємний з вигляду молодик, що сидить між нами? [...] Хто ти такий? [...] Я знаю всіх, тут присутніх. Я знаю Ореста Хомського, це прекрасний поет з [...] Ленінграду, я знаю Ростику Мартофляка, це величезний поет, це мій товариш, я знаю його красиву дуже жінку [...] я знаю Юрка Немирича, це колосальний поет і прекрасний товариш, я знаю себе. А ти хто? Хтось мені може щось розказати про цього дивного чоловіка? (с. 43, 50).

Окреслена постава Гриця, інспірована ірраціональною фобією *чужого*, є вочевидь гротесково-гіперболізованою, на що вказують значно адекватніші реакції решти товариства, в якому переважає загалом толерантне, хоча й дещо зверхне та наскрізь іронічне, а ще – обережно-споживацьке ставлення до нав'язаного їм Мацапурою офіційного *психопомпа*. Скажімо, Хомський звертається до Білінкевича зі словами «юний ангеле», «ангеле мій», «друже» (с. 37, 41, 43). Мартофляк, у свою чергу, вбачає в ньому «чемного юнака», вважає, що він «добре вихований, щенюк» (с. 42), у розмові з Грицем висловлює припущення: «може він просто педераст?» (С. 46), – й, нарешті, підсумовує: «Він непоганий хлопець, навіть якщо кагебіст» (с. 51), – остаточно приборкуючи агресію Штундери, по суті безпідставно скеровану на бідолашного *комсомольського хлопчика*. Ще виразніше свідчать за себе інші факти: ні Орест, ані Ростик не відчують жодних моральних загамувань, позичаючи у ледве знайомого юнака гроші, а навіть вибираючися з ним до місцевого борделю.

Мотиви *чужого* у *Рекреаціях* пов'язані ще з однією гротесково-комічною постаттю, яку репрезентує «Петя [...] король рекету [...] схожий на акулу» (с. 47). Цей персонаж, подібно як Білінкевич, котрий під впливом імпульсу вводить його в товариство поетів, своєю поставою та поведінкою, контрастною щодо богемного стилю буття, з одної сторони, ненадовго вносить додаткове замішання до *чужого* середовища, але з другої – ще більше увиразнює його окремішність, незалежність і самодостатність.

Так, протагоністи делікатно, але становчо відхиляють сугестії Петі щодо декламування віршів Єсеніна й вимогу потанцювати з Мартою. Та особливо дотепно й віртуозно прозвучав тост Немирича на честь їх непроханого гостя, що, можна сказати, лаконічно представив усю двозначність та нестабільність його екзистенційної ситуації. Зрештою, здавши собі справу, що не пасує до богемного гурту, Петя сам добровільно відходить з нього до *своїх ребят* зі словами: «Я думал, у вас веселее» (с. 49), – не створюючи жодних проблем.

Таким чином, проблемно-змістове наповнення мотивів *чужого* у *Рекреаціях* підтверджує вірогідність тези про загалом травматичний характер зустрічі з «іншим», який у багатьох аспектах визначив специфіку «постмодерністської ситуації в Україні»<sup>11</sup>. Перспективи компенсації цієї травми у свою чергу безпосередньо пов'язуються з процесом глибинного усвідомлення власної ідентичності й, зокрема, відзискання тієї правдивої системи духовно-екзистенційних цінностей, що здатна гармонійно зрівноважити внутрішньо суперечливі дискурсивні формації *свого* і *чужого*.

<sup>11</sup> Т. Гундорова, *Зустріч з «іншим»...*, с. 57.

## STRESZCZENIE

**Dyskurs „swojego” i „cudzego”  
w opowieści Jurija Andruchowycza *Rekreacje***

Dyskurs *swego* i *cudzego*, będąc jednym z centralnych w kontekście postmodernizmu ukraińskiego, odgrywa zasadniczą rolę m.in. w kultowej opowieści Jurija Andruchowycza *Rekreacje*. Protagonisci tego utworu próbują na różne sposoby uświadomić sobie własną tożsamość. Proces psychologicznej samoidentyfikacji jednostki jest wspomagany przez „rekreacyjne” relacje z przyjaciółmi, z ukochaną kobietą, lecz także przez konfrontację z bolesną przeszłością swojej rodziny oraz swojego państwa. Ów proces przewiduje także określenie granic duchowych pomiędzy sobą a światem zarówno obcych ludzi, jak też obcych wartości egzystencjalnych.