

УДК 821.161.2-3«19»
DOI <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2023-92-7>

ДЕКОНСТРУКЦІЯ АРХЕТИПІВ В ЕРОТИКО-ТАНАТОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ РОМАНІВ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Опришко Н. О.

*кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри філології та лінгводидактики
Харківський національний автомобільно-дорожній університет
вул. Ярослава Мудрого, 25, Харків, Україна
orcid.org/0000-0003-1964-5821
nataopryshko21.11@gmail.com*

Ключові слова: *архетип,
деконструкція, діада «Ἔρως
і θάνατος», еротичний
осмос/еротична осмоза,
ероцентризм, орфіко-
нарцисичний комплекс.*

Як відомо, в постмодерний час, окреслений як епоха згасання, любов (Ἔρως) та смерть (θάνατος) втрачають статус бінарних опозицій і стають поліморфними відповідностями, котрі, на наш погляд, найбільш логічно можуть бути прочитаними та потрактованими саме в руслі деконструкції. Адже в сучасній філософії текст усвідомлюється як знак і, відповідно, може бути розшифрований з допомогою певних кодів, інтерпретований, за Полем Рікером, «роботою мислення, яка полягає в розшифруванні сенсу, що стоїть за очевидним змістом, значень, зашифрованих, прихованих у буквальному значенні» [19, с. 18]. Тому характерне для постмодернізму подвійне і множинне кодування надає різні можливості розуміння та інтерпретації для різних суб'єктів, деформує або навіть елімінує авторське «я», змішує стилі, цитати й алюзії. Такий текст стає ероцентричним, перетворюється на певне іманентне вираження категорії тілесності. Таким чином, на думку Ролана Барта, розкривається пряма залежність «народження читача» (втілення інстинкту творення, тотожного Ἔρως-у) від «смерті автора» (як втілення інстинкту руйнування, презентованого силами θάνατος-у), і, відповідно, по-новому актуалізується рецепція діади «Ἔρως-θάνατος» як такої, що, на думку Зигмунда Фрейда та його послідовника Герберта Маркузе, структурує сучасний світ.

У більш пізніх проявах постмодернізму (кінець ХХ – початок ХХІ століття), які зазнали чималого впливу деконструктивістської теорії (зокрема, в потрактуванні Жака Дерріда), звичне для постмодерної естетики захоплення психоаналізом і архетипальними образами теж зазнає певної деконструкції, сприймаючи й – головне – демонструючи дещо нове бачення тих концепцій або образів, що стали класичними у філософії З. Фрейда, К.-Г. Юнга та їхніх послідовників. Дана студія дозволяє простежити послідовну деконструкцію архетипічних образів і символів у романах сучасного українського письменника-постмодерніста Юрія Андруховича. Йдеться, зокрема, про його роботи зламу тисячоліть – текст «Перверзія» (1996) і роман «Дванадцять обручів» (2003), які, на нашу думку, зазнали суттєвого впливу деконструктивізму, особливо в потрактуванні філософсько-культурної діади «Любов-Смерть» («Ἔρως і θάνατος»).

DECONSTRUCTION OF ARCHETYPES IN THE EROTIC-THANATOLOGICAL SPACE OF POSTMODERNIST NOVELS WRITTEN BY YURII ANDRUKHOVYCH

Opryshko N. O.

*Ph.D. (Philology), Associate Professor,
Head of the Philology and Linguistic Didactics Department
Kharkiv National Automobile and Highway University
Yaroslava Mudroho str., 25, Kharkiv, Ukraine
orcid.org/0000-0003-1964-5821
nataopryshko21.11@gmail.com*

Key words: *archetype, deconstruction, Ἔρως and θάνατος dyad, erotic osmosis, erocentrism, orphic-narcissistic complex.*

It is a common knowledge that, in the postmodern era, defined as the era of extinction, love (Ἔρως) and death (θάνατος) lose the status of binary oppositions and become polymorphic correspondences, which, in our opinion, can be most logically perceived and interpreted with the help of deconstruction. After all, in modern philosophy, the text is transmitted as a sign, and accordingly it can be deciphered with the help of certain codes, and interpreted, according to Paul Ricoeur, “as the work of thinking, which consists in deciphering the meaning behind the obvious content, the meanings encrypted, hidden in the literal meaning” [19, c. 18]. Therefore, the double and multiple coding characteristic of postmodernism provides different possibilities of understanding and interpretation for different subjects, deforms or even eliminates the author’s self, mixes styles, quotations and allusions. Such a text becomes erotocentric, turns into a certain immanent expression of the category of corporeality. Thus, according to Roland Barthes, the direct dependence of the “birth of the reader” (the embodiment of the instinct of creation, identical to Ἔρως) on the “death of the author” (as the embodiment of the instinct of destruction presented by the forces of θάνατος) is revealed and, thus the reception of the dyad “Ἔρως-θάνατος” is actualized as the one that, according to Sigmund Freud and his follower Herbert Marcuse, structures the modern world.

In the later manifestations of postmodernism (the end of the XX and the beginning of the XXI century), which were significantly influenced by deconstructivity theory (in particular, in the interpretation of Jacques Derrida), the fascination with psychoanalysis and archetypal images, which is usual for postmodern aesthetics, also undergoes a certain deconstruction, perceiving and – most importantly – demonstrating somewhat new vision of those concepts or images that became classic in the philosophy of S. Freud, C.-G. Jung and their followers. This study allows us to trace the successive deconstruction of archetypal images and symbols in the novels of the modern Ukrainian writer Yurii Andrukhovych. In particular, we are talking about his works at the turn of the millennium, the text “The Perversion” (1996) and the novel “The Twelve Rings” (2003), which, in our point of view, have been significantly influenced by deconstructivism, especially in the interpretation of the philosophical and cultural dyad “Love-Death” (“Ἔρως and θάνατος”).

Постановка проблеми. Моделей співіснування та взаємодії принципів Ἔρως і θάνατος у постмодерних текстах досить багато, навіть якщо сфокусуватися лише на українській літературі останніх десятиріч. Проте, на нашу думку, найбільш повно можемо простежити їх саме в романах Юрія Андруховича, представника так званого «станіславського феномену», де еротико-танатологічні мотиви окреслюються найбільш

чітко. І хоча можемо спостерігати їх буквально в кожному романі автора, починаючи з «Рекреацій» та «Московіди» початку 1990-х і завершуючи останніми текстами Андруховича «Коханці юстиції» (2017) та «Радіо Ніч» (2020), ми пропонуємо для детального дослідження два найвідоміших романи письменника – «Перверзія» (1996) і «Дванадцять обручів» (2003). Тож мета роботи – взаємодія еротичних і танатологічних моделей,

презентованих у романі через деконструкцію традиційних архетипальних символів води («Перверзія») та кола («Дванадцять обручів»), що дозволить по-новому прочитати ці тексти українського постмодерніста зокрема та сучасної вітчизняної літератури в цілому, вписуючи її в загальноєвропейський деконструктивістський контекст. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання низки **завдань**, серед яких:

1) коротке окреслення поняття архетипу та його важливості в прочитанні й декодуванні постмодерністського тексту;

2) тлумачення символіки води в культурному і філософському контексті та аналіз її в тексті роману «Перверзія»;

3) огляд множини інтерпретацій символів кола і числа «12» та їх експлікація в романі «Дванадцять обручів»;

4) аналіз текстів Андруховича як ландшафту орфіко-нарцисичного комплексу.

Об'єктом дослідження стають тексти «Перверзія» та «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, в яких деконструкція архетипів відстежується особливо чітко, тоді як **предметом дослідження** є множина архетипальних образів і символів у романах письменника, які зазнають найбільшого впливу такої деконструкції: не лише діада «Любов-Смерть» у своєму постмодерністському варіанті та пов'язані з нею образи Орфея і Нарциса, а й надважливі для прочитання обох романів архетипальні символи води та кола, що вперше інтерпретуються в руслі деконструкції.

Як пам'ятаємо з тексту роману «Перверзія», події в ньому переважно відбуваються у Венеції, що й дозволяє говорити про виняткову важливість символу та архетипу води у творі. Розгортання еротико-танатологічного ландшафту у водній стихії є цілком закономірним явищем. Адже вода не лише втілює підсвідоме, котрому надається вагоме значення в постмодернізмі, але є водночас і найбільш органічним середовищем, здатним деконструювати інтертекстуальні елементи за принципом осмосу [див.: 18], і своєрідною мембраною, що пропускає в тіло тексту те, що не суперечить його природі. Таким чином, вода самостійно створює штучну осмотичну межу, результатом дії якої стає характерна для постмодернізму множина смислів. Вода як універсальний осмотичний феномен асоціюється, таким чином, із підсвідомим, суттєве місце в якому відведено архетипальним образам. Відомо, що архетипи – це колективні за своєю природою зразки, характерні для людства загалом. Карл-Густав Юнг визначає архетипи як «певні утворення архаїчного характеру, що містять у собі міфологічні мотиви» [17, с. 35]. Самі архетипи не мають конкретного психічного змісту, натомість змістом наповнені

архетипальні уявлення, або символи як результат спільної роботи свідомості кожного конкретного індивіда та колективного несвідомого. Таким чином, символ можна окреслити як «єдність прозорої свідомості образу й таємного та неексплікованого змісту, що стоїть за ним і веде в несвідомі глибини психіки» [15, с. 154].

Апеляція до архетипів у контексті еротико-танатологічних шукань постмодерністів пов'язана з тим, що на рівні підсвідомості душа чоловіка (anima) асоціюється із жінкою, тобто занурення у свою душу як архетипальний світ стає корелятом любові до жінки. Смерть у воді – це завжди повернення до першоматерії, пов'язаної з образом матері, але разом із тим і перспектива духовного становлення. Цілком закономірним є в тексті Андруховича той факт, що саме кохання до фатальної заміжньої жінки веде героя до смерті, адже «демонічний еротичний зв'язок стає сильною деструктивною пристрасстю, яка діє супроти вірності й руйнує того, хто нею володіє. Звичайно, таку пристрассть символізує повія, відьма, сирена або інша спокуслива жінка, що стає об'єктом бажань і яку прагнуть мати як власність, і саме тому нею ніколи не можна насправді заволодіти» [10, с. 58].

За Юнгом, одним із найбільш часто вживаних символів несвідомого є вода. І це цілком закономірно, адже, як стверджує дослідник, «море, що лежить у низовині, – то несвідоме, що лежить нижче рівня свідомості» [8, с. 213], тож можна говорити про виняткове архетипально-символічне значення води.

Дійсно, вода є однією з фундаментальних стихій світобудови. Порівнюючи етимологію слів на позначення води в різних народів, можемо виділити кілька базових семантик цього архетипального образу, серед яких – здатність омолоджувати, захищати, очищувати, але водночас і вбивати. Символіку водяної стихії розглядають у тому числі й на лінгвістичному рівні, такому важливого для деконструкції, де на чільне місце виходить гра з різними мовами, доходючи висновку, що в більшості народів світу вода трактується як першооснова, початковий стан усього суцього, еквівалент первісного хаосу, і водночас вода досить часто є джерелом народження світу (йдеться про міфи, за якими з дна первинного всесвітнього океану творець піднімає сушу-землю). Отже, вода – це середовище, агент і принцип загального зачаття й породження. Але зачаття потребує як жіночого, так і чоловічого начала; звідси два аспекти міфологеми води. Вода двоїста за своїм значенням: людина не може жити без води, але вона не може жити й у воді; людина жадає води, але біжить від неї, коли вона стає стихійним лихом, обожноє воду, коли страждає від спраги,

але й вихлюпує воду з кувала, коли вгамує спрагу. Саме через свою подвійність вода символізує жіноче начало. Її властиві непостійність, мінливість, пристосовуваність, але водночас таємниця та підступність. У ролі жіночого начала вода виступає як аналог материнського лона й утроби, з чим пов'язана неодмінна спорідненість із водою міфічних богинь любові. Та одночасно вода – чоловіче сім'я, що на рівні міфологеми запліднює світове яйце, а в повсякденно-побутовому сенсі ототожнюється з дощем, який змушує землю «народжувати». Таким чином, можемо говорити про широке поширення еротичної метафорики у всьому, пов'язаному зі стихією води.

Проте вода як найбільш органічне середовище осмосу є в Андруховича не просто архетипальним символом, а прочитується крізь призму деконструкції, так само, як у Ж. Дерріда, котрий, деконструючи платонівське поняття фармакону, говорить, що вода є ідеальною рідиною для того, аби «протилежності легше переходили одна в одну» [12, с. 75]. Водночас вода – еталон любовної форми, яка породжує життя, адже «Вода прагне через дерево прямувати до світла» [13, с. 313], більш того, «любовна форма» джерела пронизує та розділяє дерево у своєму сходженні» [ibid.].

У тексті «Перверзія» вода як життєдайна стихія теж має беззаперчний зв'язок із силами 'Ερωϛ-у, перетворюється на середовище, в якому 'Ερωϛ почувається найбільш органічно, а отже, стає певним корелятом еротичних шукань героїв Андруховича. Водночас еротико-танатологічна осмоса в її апоретологічному варіанті від самого початку передбачає наявність певної універсальної структури, що могла би виконати роль розчинника, якого процес осмосу потребує найчастіше. Не дивно, що такою структурою стає вода (в природі – теж найбільш поширений розчинник), причому в ситуації наукового осмислення еротичної осмоси вода не тільки розчиняє, але й синтезує множини сенсів, в яких реалізується постмодерністський дискурс.

Тому цілком закономірно, що основна дія «Перверзії» розгортається у Венеції, місті, що, з одного боку, розташоване на морському узбережжі, а з іншого – побудоване на мережі каналів, тобто являє собою поєднання абсолютно водного простору із вбудованою в нього культурою. Але Венеція як місто на воді є не лише корелятом культури-ratio, що руйнує простір панування 'Ερωϛ-у. На підсвідомому рівні подорож до такого міста обертається на перспективу смерті, поки що тільки можливу, ту, яка ще не стала реальністю. Так, за текстом, у це місто на воді головного героя Стаха Перфецького запрошено для участі в конференції, присвяченій пошукам виходу з безлюбного (посткарнавального) простору таємничою

фундацією «La morte di Venezia» («Смерть Венеції»), що від початку окреслює еротико-танатологічний вектор тексту. Варто зауважити, що водна безодня – це уособлення небезпеки або метафора смерті. Водночас прибуття до Венеції розпочинає любовний дискурс Перфецького, оскільки саме тоді відбувається його зустріч з Адою Цитриною. Спочатку цей дискурс для обох фрагментарно-підсвідомий, хаотичний, як і блукання героїв містом чи радше його каналами: «Вихід з лабіринту Ада купила за пару сотень лір: то був кіоск, а в ньому нарешті мапа – не зовсім така, яку вона забула в готелі, ні, ця виглядала значно старішою, друкованою десь у 1550-х роках, коли географи ще вірили в Козоріба, Рибокура, Дагона та Восьмиокого Змія Морів, бо всі ці істоти були зображені на шойно купленій мапі – у водах, безпосередньо прилеглих до лагуни, причому зображені з дотриманням найтонших фізіографічних деталей і в динаміці; й була навіть одна Нерейда, що поставала з вод Великого Каналу неподалік від нинішнього поштамту і овочевого ринку» [3, с. 83]. Такий графічний інтертекст є вельми значущим у контексті архетипальності води: із життєдайної стихії вода перетворюється на безодню – вмістилище сил руйнування, втілене в образах міфологічних чудовиськ, і логічною передумовою цього стає архетипальний зв'язок води зі змією, і, таким чином, таємничі темні води Венеції стають символом первозданного хаосу.

З іншого боку, саме такою (таємничою безоднею) бачиться Стахові Перфецькому його нова знайома пані Цитрина. І Венеція, спочатку відкрита Адою, а потім й уособлена в ній, стає територією любові для Перфецького, а захопленість еротичними пориваннями придушує танатологічну символіку води. Венеційські канали, нерозривно пов'язані у свідомості Стаха з новим коханням, стають стихією оновлення, і це цілком закономірно, оскільки вода, що має властивість розчиняти тверді речовини, що замерзає та випаровується в природних умовах, стає, таким чином, символічною стихією перетворення. Так, Перфецький змінюється у Венеції та під її дією, заблудивши «з ледве знайомою жінкою», котра «одружена з іншим» [3, с. 55], але залишається проте тим самим Стахом Перфецьким/Спасом Орфейським, втіленням водної стихії, адже й вода легко може перейти з одного стану в інший і назад у перший, при цьому не втрачаючи своєї суті, більш того: у воді та через воду власну суть віднаходячи. Така стратегія є цілком деконструктивістською. За Ж. Дерріда, відірваність від води тотожна втраті себе, розсіянню власного «я», фактично – його знищенню, тоді як вода вабить можливістю «знову стати присутнім для себе, повернутися до себе, здобути в чистій прозорості води

завжди дієвий міраж тієї точки виникнення <...> той ключ чи колодязь, що зветься Істиною, яка завжди говорить, аби сказати «Я» [13, с. 314].

Отже, герої «Перверзії» постійно рухаються водною стихією, долучаючись до її символіки. Якщо вдається до архетипального прочитання символу води, можна зробити висновок, що в образі потоку чи каналу вода має значення труднощів або непереборної перешкоди. Тоді «перетнути потік» означає пройти через світ ілюзій і знайти просвітлення, побачити істину. Для Перфецького подібною істиною стає розуміння того, що «без цієї жінки йому доведеться в житті нестерпно» [3, с. 74]. Водночас потік води символізує також неблаганність перебігу часу, неможливість повернути його назад, як «неможливо увійти в одну річку двічі» (Геракліт). Саме звідси й інше символічне значення річки як символу забуття – річка на кордонах загробного світу в міфології багатьох народів: Ахерон, Стікс, Лета. Для Перфецького це перетворення певним чином співвідноситься із забуттям «Ії» – першої коханої, померлої дружини, в якій втілено образ міфічної «Еврідіки», і в цій точці знову перетинаються та деконструються вектори любові та смерті.

Вода як винятково осмотичне середовище є стихією архетипальних образів, пов'язаних у тому числі з мешканцями водного світу. У текстах Андруховича це передусім риба, з якою асоціюють себе чи не всі герої українського письменника-постмодерніста. У випадку зі Стахом Перфецьким його ототожнення з рибою з'являється вже в одному з його численних імен: «Йона Риб», він у європейських містах почувається «як риба у воді» [3, с. 15]. І все його подальше пересування на Захід – спроба об'єднатися зі своїм архетипальним втіленням, що, зрештою, закономірно завершиться фінальним стрибком у води Великого Каналу: «Зараз переважаю барку – і вперед. Додому. До води» [3, с. 297].

Образ риби в міфології пов'язаний з темою породження життя і образом вічного творця. Велика риба (кит) – мати й опора світу. Поряд зі змією, риба – одна з найдавніших алегорій, які Юнг називає символами. Розмірковуючи про зображення риби як ранньохристиянського символу Бога, дослідник говорить про те, що цей випадок варто розглядати як щось суттєво більше, ніж звичайна анаграма, та поєднує символ риби з міфологічними віруваннями Близького й Середнього Сходу – від вавилонського рибоподібного бога Оаннеса і його жерців, вдягнутих у риб'ячу шкіру, сакральних рибних трапез, що входили в культ фінікійської богині Деркетто-Атаргатіс, до темних місць написів Аверкія [див.: 7, с. 64]. Отже, риба перетворюється на втілення спасителя і часто ототожнюється з ним, у тому числі

й у християнській традиції. Юнг підкреслює, що символіка риби насамперед пов'язана з Христом, хоча не заперечує існування рибних символів і міфологем у більш ранніх цивілізаціях, де вони так само ототожнювалися з фігурою спасителя, проте «в тій же мірі, в якій Христос розглядається як новий еон, будь-кому, хто знайомий з астрологією, повинно було стати зрозуміло, що він народився як перша риба ери Риб і приречений померти як останній агнець» [7, с. 174]. Тобто Андрухович, споріднюючи Перфецького з рибою, від самого початку стверджує перспективу дочасної смерті героя. Подібний вектор – «народитися для того, щоб померти» – цілком вписується в життєвий дискурс Стаха Перфецького як людини, котра виступає втіленням міфологічної ідеї вічного повернення того самого, в чому, на переконання Мірча Іліаде, простежується мотив повторення архетипального діяння, що проектується на всі рівні буття: космічний, біологічний, соціальний, історичний тощо. Так, утонувши у водах Венеційського каналу, герой Юрія Андруховича продовжує жити у своїх творах і своїх друзях: «Бо Стах Перфецький, якого майже всі на світі мають за самовбивцю – потопельника і який є справжнім автором усіх (не деяких!) фрагментів цієї книги, Стах Перфецький далі серед нас. Він живий і, я скажу більше, він повертається. Спочатку лише яко книга, ним же хитромудро мені підкинута» [3, с. 180], також див: [2]. Життя повертається туди, де був його початок. Ця думка пояснює пов'язані з водою похоронні обряди й образ водної стихії, що поглинає світ у кінці часів, повертаючи його в первозданний стан змішання життя і смерті. Тому й смерть головного героя «Перверзії» у воді не є фінальною. Навпаки, вона дає можливість авторові реалізувати міфологічну ідею вічного повернення того самого шляхом відродження героя в інших текстах з іншими диспозитивами сексуальності.

І один із них знаходимо вже в наступному романі Юрія Андруховича «Дванадцять обручів». Як і більшість постмодерністських текстів, «Дванадцять обручів» демонструє парадоксальну за своєю суттю релятивність еротико-танатологічного кодування. Але знову спостерігаємо повернення його до орфіко-нарцисичного варіанту. Нагадаємо, що релятивність – це абсолютна відносність і умовність змісту пізнання. У деконструкції вона має винятково парадоксальну природу, пов'язану з неможливістю виокремити зі всієї множини розсіяних, розчинених у реконструйованому тексті-хаосі сенсів єдино правильний. Дійсно, еротична осмоза, що структурує роман Юрія Андруховича «Дванадцять обручів», є винятково різновекторним феноменом, а її інтерпретування включає безмежну кількість моде-

лей і варіацій. Зрештою, обмежується воно лише інтелектуальною наповненістю читача, на якого, поза всяким сумнівом, розрахований текст українського постмодерніста. На рівні паратексту така інфінитність окреслена символом кола (обруча) як кореляту часопросторової безкінечності, тобто коло усвідомлюється як архетип, що у своїй безкінечності прочитань увиразнює орфіко-нарцисичну любов. Таке прочитання символіки кола цілком виправдане і в контексті деконструкції, де пов'язується Ж. Дерріда із циферблатом годинника, на якому «присутні вже всі моменти часу взагалі» [10, с. 67], а отже, і з символікою вічного повернення. Та хоча для деконструкції більш актуальною є метафора еліпса як знаку релятивності пізнання, Андрухович залишається в межах української традиції, де аналогічний зміст кола-обруча простежується чіткіше.

Дійсно, «Дванадцять обручів» як архетипальна модель від самого початку передбачає парадоксальність потрактування, адже архетип – образ підсвідомий, тобто такий, що не підлягає будь-якому декодуванню, але водночас, за Ж. Дерріда, попри сталість укоріненого в архетипах знання, занурення в минуле все одно передбачає пошуки нового, тож архетип цілком може декодуватися в тексті за логікою деконструктивності еротичної осмози. Так, в Андруховича образи обручів співвідносяться із тлумаченням кіл за Юнгом, котрий вбачає в символіці кола реалізацію архетипу самої як інтеграції всіх аспектів душі [див.: 16].

Дійсно, коло означає цілісність, безперервність, початкову досконалість усього сущого. Округлість священна як найбільш природний стан, що містить нескінченне, вічність. Циркулярне та сферичне за своєю сутністю, коло заперечує час і простір, але означає також повернення, зворотний рух. Концентричні кола є солярними та місячними символами і означають небо, різні стани або рівні проявленого світу. Вони також тотожні первісному шаблеві творіння Бога – «земному колу», в яке людина була поміщена пізніше в останній день творіння. У кабалістичній магії круг зазвичай складається із трьох кіл, між якими вписано давні імена, божественні чи янгольські, котрі мають відношення до природи магічного впливу. Безперечно, прочитання символіки кола за кабалою – вартий уваги момент, оскільки в архітексті «Дванадцяти обручів» – поезії Антонича «Елегія про ключі від кохання» – саме «похмільна юності кабала» є мембраною, осмотичною межею, що змішує різноманітні елементи магії ліричного героя: «Співають весняні ключі/дзвенять черлені обручі/і знов палає, як палала/п'янлива юності кабала» [4, с. 152].

Три кабалістичних концентричних кола символізують різні аспекти традиційної містичної

символіки: минуле, сьогодення та майбутнє; три сфери землі – землю, повітря та воду; рай, землю та пекло; фази місяця; ранкове, полуденне та призахідне сонце, а також динаміку примирення протилежностей. У кола немає початку, кінця, напряму чи орієнтації, тому воно спонукає постійно рухатися далі, переміщатися в інші місцевості, спонукає до оновлення та пізнання. У контексті вічної подорожі концентричні кола можна витлумачити як символічне уособлення занурення у води смерті, а можливо, також у сенсі вчення про смерть і відродження, яке знаходить символічне вираження через кола хвиль або кругові хвилі.

Невипадковим є й вибір кількості кіл-обручів. З одного боку, він очевидний: «весни дванадцять обручів» – безпосередня цитата з Антонича та алюзія на творчість «весни розспіваного князя». Проте в характерній для постмодернізму манері цей код має й інше прочитання, окреслене винятковою символікою числа дванадцять, адже модель, заснована на дванадцяти, є досконалою і прирівнюється до кола, а отже, до ідеї знищення часу, що проминув, відтворення первинного хаосу та повторення космогонічного акту. У стародавній астрономії, астрології та хронології дванадцять – основне число, яке символізує простір і час, тому воно має велике значення, особливо в іудейській і християнській традиціях, де було числом обраних, ототожнюючись з організацією космосу, зонами небесного впливу та загальноприйнятою циклічністю часу (дванадцять календарних місяців, дванадцять годин дня і ночі тощо). Так, наприклад, в іранського бога Мітри було дванадцять учнів; у єврейській традиції – дванадцять плодів Дерева Життя, дванадцять колін Ізраїлевих, синів Якова; у християнстві – дванадцять плодів духу, апостолів і каменів у фундаменті Святого Граду; в ісламі – дванадцять імамів, нащадків Алі, управляють дванадцятьма годинами дня, а в тибетському буддизмі рада Далай-Лами налічує дванадцять членів [див.: 9].

Проте в постмодернізмі відбувається певна секуляризація сакрального змісту кола, адже основні принципи сакрального – чітка впорядкованість, системність і пропорційність, тоді як осмотичне прочитання виключає будь-яку можливість існування системи-матриці, спрямовуючись натомість на її руйнування, деконструкцію. З одного боку, така стратегія повністю заперечує пізнання. Сам Андрухович стверджує це, говорячи за свого героя Перфецького: «Ніякої дійсності не існує. Існує лише безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими» [3, с. 216]. Але насправді така відносність лише призує пізнання, створює його новий виток, протиставля-

ючи традиційні символічні коди в новій ситуації, що закономірно призводить до виникнення безмежної кількості нових інтерпретацій.

Так, релятивність кола як риса творення цієї осмози передбачає вкрай суперечливе прочитання «Дванадцяти обручів» Юрія Андруховича, але вона веде до нового пізнання, і це співвідноситься в тексті з орфіко-нарцисичним комплексом, що окреслений феноменом «місячного коханця». Даний образ є відповідником архетипального мислення, що, зрештою, розкрито в самому тексті роману: «На мій скромний погляд, саме тут маємо загалом тактовне проникнення у світ архетипів, – радо заговорив Доктор, від чого Волшебник відразу пожалкував, що зачепив його. – Саме вони, згідно з Юнгом, утворюють зміст так званого колективного несвідомого. Їхній безпосередній вигляд, що вражає нас у сновидіннях і мареннях, має багато індивідуального, незрозумілого і навіть наївного. Архетип являє, по суті, несвідомий зміст, який замінюється у процесі його становлення свідомим і чуттєвим, і притому в душі тієї індивідуальної свідомості, в якій він з'являється» [1, с. 140].

Світ «місячного коханця» – світ весни та молодості. Занурення в цей світ і породжує образ, який неможливо прочитати через його архетипальну, тобто виключно підсвідому природу, – образ дванадцяти обручів весни, інтертекстуально поєднаний із «трьома персями» поезій Антонича. Цей образ є архетипом, наділеним підсвідомим змістом, проте в романі Андруховича зміст його віртуозно замінюється відомим і чуттєвим, коли молода дівчина Коля Воронич починає дешифрування-відкривання потаємного підсвідомого знання: «Ну, перший обруч – це напевно... пояс невинності на дівчатах»; «А другий... Другий – це напевно... такий танець, коли всі танцюють у колі. Ну там, стелять хусточку на підлогу й усі з усіма цілуються»; «А третій обруч – це обійми мого далекого милого...»; «Четвертий обруч – це обійми теплого вітру, кружіння енергій»; «вона була захищена п'ятим обручем весни – своєю зеленою неторканістю»; «шостий обруч – це залізне кільце двоюбою велетнів»; «сьомий обруч – це коли з кимось раніше не знайомим почувашся легко і вільно, ніби сто років знаєшся»; «восьмий обруч – це коли стискається серце»; «дев'ятий обруч – це коли залишаєшся сам на сам і від цього нікуди подітися»; «Десятий обруч – це полон, з якого неможливо повернутися, нічого не втрапивши»; «одинадцятий обруч – це коли двоє стають одним»; «дванадцятий обруч. Це – коло вічності, початок і кінець в одному, Альфа і Омега, всі ми і кожне з нас...» [1, с. 205].

Таке декодування всіх дванадцяти обручів набуває виняткового змісту саме в деконструк-

тивній площині еротичного осмосу. Це розшифрування того, що в принципі не може бути розшифроване якимось чином або декодоване, як-то дівоча цнотливість, обійми коханого та серце, що стискається. Це розшифрування метафори, на зразок кружіння енергій чи зеленої неторканості. Нарешті, це розшифрування останнього обруча – символіки кола як віднаходження сенсу вічності, з якою «альфа і омега», початок і кінець співвідносяться так само парадоксально, як із початком роману «Дванадцять обручів» – знаковою для автора цитатою «Самотній друже, мов у ночі пояс, ти в таємниці світу оповитий» [1, с. 4]. Подібне декодування здійснюється на межі зустрічі свідомого з підсвідомим, на підставі чого розгортається ландшафт орфіко-нарцисичної любові. Зрештою, подібне потрактування кола можна знайти і в деконструкції Ж. Дерріда, де коло порівнюється з обручкою та нулем і усвідомлюється як «поєднання вертикалі та горизонталі, знаку та означуваного, парадигматики та синтагматики, простору та часу, чоловічого та жіночого» [11, с. 12], тобто «гармонійна поліфонія, мовлення, квадратура кола, злягання: навколо попелу» [там само], що так само поєднує цей символ із модуляціями любові та смерті у світі орфіко-нарцисичних образів.

Отже, в ситуації постійного стику нездоланих протиріч, що є типовою для літератури постмодернізму, взаємодія Еросу й Танатосу як основоположних принципів існування всесвіту деконструюється та інтерпретується по-новому в контексті саме українського постмодерністського досвіду. Еротико-танатологічні моделі в романах Андруховича «Перверзія» та «Дванадцять обручів» аналізуються в руслі теорії архетипів Юнга, але водночас апелюються до актуального в постмодернізмі деконструктивістського досвіду. Декодування їх передбачає наявність якоїсь універсальної структури, що могла би стати універсальним розчинником, універсальним середовищем існування постмодерністської любові, й у текстах Юрія Андруховича таку функцію надано воді. З одного боку, це справді не тільки розчинник, в якому можливі осмотичні процеси, а й структурант, здатний створювати штучні мембрани. Водночас це стихія підсвідомого та його проявів, стихія життя і смерті, повернення до свого початку і переродження, хоча частіше не реальне, а вдаване. Множина кіл (обручів), які можна потрактувати і як концентричні кола на поверхні води, також стає архетипальним відповідником вічного повернення, демонструючи виняткову осмотичність орфіко-нарцисистичних моделей у текстах українського письменника та безмежну кількість їх прочитань. Цей архетипальний образ, аналізований у межах еротико-танатологічної осмози,

найбільш точно характеризує відносність постмодерністського пізнання, адже в ньому контамінуються любовні (еротичні) та деструкційні (танатичні) прагнення. З іншого боку, постмодернізм зокрема та постмодерністське сприйняття світу загалом не обмежуються досвідом індивідуального прочитання/декодування, завжди залишаючи простір інфінітному тлумаченню будь-якого тексту та контексту. Отже, кожна нова спроба перцепції й аналізу архетипальних образів у романах Юрія Андруховича в межах орфіко-нарцисичного комплексу й еротичної осмози чи поза ними безперечно стане новим цікавим кроком у подальшому дослідженні української версії постмодернізму як непересічного феномену, відмінного від інших варіантів цього ж літературного явища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів. Київ : Критика, 2004. 333 с.
2. Андрухович Ю. Орфей хронічний. *Критика*. 2003. № 9. С. 30–31.
3. Андрухович Ю. Перверзія. Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. 304 с.
4. Антонич Б.-І. Велика гармонія: (Модерністична поезія ХХ ст.): Для ст. шк. віку / упоряд., передм., прим. Д.В. Павличка. Київ : Веселка, 2003. 350 с.
5. Крістева Ю. Stabat Mater. *Слово. Знак. Дискурс* : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 495–509.
6. Кун Н. Легенди і міфи Стародавньої Греції. Київ : Веселка, 1967. 456 с.
7. Юнг К.Г. АІОН: Нариси щодо символіки самості. Львів : Астролябія, 2016. 432 с.
8. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк ; науковий редактор українського видання О. Фешовець. Львів : Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.
9. Cirlot J.-E. A Dictionary of Symbols. Chicago : Routledge & K. Paul, 1971. 419 p.
10. Derrida J. Aporias US: Stanford University Press, California, 1993. 120 p.
11. Derrida J. Cinders / translated, edited, and with an introduction by Ned Lukacher. Lincoln : University of Nebraska Press, 1991. 77 p.
12. Derrida J. Dissemination / Translated by Barbara Johnson. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 400 p.
13. Derrida J. Margins of philosophy / translated, with additional notes, by Alan Bass. Chicago : University of Chicago Press, 1982. 330 p.
14. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton : University press, 1973. 396 p.
15. Jung C.G. Man and His Symbols. N-Y : Dell Publishing, 1964. 374 p.
16. Jung C.G. The Spirit of Psychology. *Spirit and Nature*. New York, 1954; London, 1955. P. 371–444.
17. Jung, C.G. Two Essays on Analytical Psychology, Collected Works of C.G. Jung, Volume 7, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1967. 253 p.
18. Opryshko N. Erotic-osmotic complex as the essence of postmodernism: philosophical aspect. *New stages of development of modern science in Ukraine and EU countries: monograph / edited by authors*. 6th ed. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2019. 472 p. P. 130–153.
19. Ricoeur P. Le Conflit des Interprétations. *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 1971. № 25 (4). P. 631–637.

REFERENCES

1. Andrukhovych Yu (2004). Dvanadtsyat' obruchiv. [The Twelve Rings] Kyiv: Krytyka.
2. Andrukhovych Yu (2003). Orfey khronichnyy. [Orpheus, chronic]. *Krytyka* № 9. pp. 30 – 31.
3. Andrukhovych Yu (2004). Perverziya. [The Perversion]. Lviv: VNTL-Klasyka.
4. Antonych B.-I. (2003). Velyka harmoniya: (Modernistychna poeziya XX st.). [The Great Harmony: (Modern Poetry of the XX century)]: For High Schoolers / Edited, preface, ref. by D. V. Pavlychko; [Artistic formalities by M. S. Pshinky, A. O. Livnya]. Frontyispis O. L. Kul'chyts'koyi. Kyiv: Veselka.
5. Kristeva Yu. (1996). Stabat Mater. *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX st.* / Edited by M. Zubryts'ka. Lviv: Litopys. pp. 495 – 509.
6. Kun N. (1967) Lehendy i mify Starodavn'oyi Hretsiyi. [Legends and Mithes of the Ancient Greece] Kyiv: Veselka.
7. Yunh K.H. (2016). AION: Narysy shchodo symboliky samosti. [AION: Essays on the Symbolism of the Self]. Lviv: Astrolyabiya.
8. Yunh K.H. (2018). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious]. / Translated from German by Kateryna Kotyuk; Ukraininan variant edited by Oleh Feshovets'. The 2-nd edition. Lviv: Astrolyabiya.
9. Cirlot J.-E. (1971). A Dictionary of Symbols. Chicago: Routledge & K. Paul.
10. Derrida J. (1993). Aporias. US: Stanford University Press, California.
11. Derrida J. (1991). Cinders / translated, edited, and with an introduction by Ned Lukacher. Lincoln: University of Nebraska Press.
12. Derrida J. (1983). Dissemination / Translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.

13. Derrida J. (1982). *Margins of philosophy* / translated, with additional notes, by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
14. Frye N. (1973). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: University press.
15. Jung C.G.(1964). *Man and His Symbols*. N-Y: Dell Publishing.
16. Jung C.G. (1954; 1955) *The Spirit of Psychology. Spirit and Nature*. New York; London. pp. 371-444.
17. Jung, C.G. (1967). *Two Essays on Analytical Psychology, Collected Works of C.G. Jung, Volume 7*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
18. Opryshko N. (2019). *Erotic-osmotic complex as the essence of postmodernism: philosophical aspect. New stages of development of modern science in Ukraine and EU countries: monograph / edited by authors. 6th ed. Riga, Latvia: Baltija Publishing. Pp. 130–153.*
19. Ricoeur P. *Le Conflit des Interprétations. Zeitschrift für Philosophische Forschung* 25 (4), 1971. Pp. 631–637