

УДК 821.161.2

С. Підпригора, канд. філол. наук, докторант
Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ

ТОПОС ДОМУ В РОМАНІ "AM™" Ю. ІЗДРИКА

*Досліджується специфіка художнього моделювання топосу дому в ризоматичному світі роману "AM™" Ю. Іздрика.**Ключові слова: топос, постмодернізм, ризома, ідентичність, лабіринт.*

У сучасній українській культурі постать Ю. Іздрика – яскравого представника постмодерного дискурсу, вирізняється знаковістю та неоднозначністю. Письменник, художник, музикант, композитор, дизайнер, редактор – Ю. Іздрік займається музикою, візуальним мистецтвом і літературою, бере участь у різноманітних акціях, активно репрезентує свої спроби створити мистецтво нової (інформаційної) доби. Він є автором проекту культового журналу "Четвер", "у якому своєрідні візуальні колажі та кліпи доповнюють літературні публікації. Його власна проза так само мозаїчна, візуальна й фрагментарна" [4, с. 109]. Серед прозового набуtku автора повість "Острів КРК" (1994), романи "Воццек" (1996, 1997), "Подвійний Леон" (2000), "AM™" (2004), збірки есеїв та оповідань "Флешка" (2007), "Флешка. Дефрагментація" (2009), "Take" (2009), "Underwor(l)d" (2011), "Іздрік. Ю" (2013), "Після прози" (2013), "AB OUT" (2014).

Творчу манеру Ю. Іздрика вирізняє іронія та самоіронія, потреба ревізії травматичного досвіду колоніального радянського минулого, наслідком якого, як він зазначає, було "нав'язливе народництво і пафосна "духовність" з елементами релігійного відродження" [14]. Як письменник-експериментатор Ю. Іздрік кожним своїм твором випробовує межі словесного мистецтва, інтригує несподіваними сюжетними поворотами, змістовими та текстовими повторами, іронічно обігрує культурні коди і стереотипи. Його текстова стратегія, як підкреслює Г. Матвієнко, відповідає принципу ризоматичності (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі), що передбачає позаструктурний і нелінійний спосіб організації цілісності [10, с. 130]. Ю. Іздрік творить "відкритий" текст, у якому фокусуються культурні традиції, набутки світової літератури. Він формує багатопланові твори, заковує літературно-художній та екзистенційний пошук, пропонує читачу захоплювати інтелектуальну гру.

Різні аспекти поетики текстів Ю. Іздрика перебували в полі зору вчених-літературознавців (Т. Гундорова, Т. Гутнікова, В. Костюк, Г. Матвієнко, М. Павлишин, О. Цибулько, Р. Харчук), які вбачають у його творах вияв постмодерних тенденцій, оприявлення рис психоделійної літератури, концептуалізму та постструктуралізму. Його проза визнана "інтертекстуальною та інтерсеміотичною, орієнтованою на читача-естета" (Р. Харчук), своєрідною інтелектуальною головоломкою, яка потребує уважного та вдумливого прочитання для адекватної інтерпретації [13, с. 166]. Мовознавці особливо зацікавлені мовною грою в творах Ю. Іздрика, оскільки автор робить багато сміливих лінгвістичних експериментів (Н. Карпенко). Як зазначає сам письменник: "Суттєво моїх книжок є таке собі змагання з мовою, дивні ігри з мовою. Спроба йти за нею, спроба керувати нею. Зокрема такою річчю, як містика тексту" [9].

Схиляємось до думки Т. Гундорової, що перші три прозові твори Ю. Іздрика – "Острів КРК", "Воццек", "Подвійний Леон" – становлять трилогію, оскільки їх об'єднують однотипний герой і ключова подія – любовна історія, а також техніка плетіння текстів-колажів [4, с. 105]. Роман у новеллах (літературний ребус, друкований кубик-рубик, словесна гра, інтелектуальний ендшпіль, доміно) "AM™" презентує дещо іншу площину

людського життя – очікування народження "іншого, до появи якого ти спричинився" [11] в алогічному, однак повному закономірних випадковостей світі. Про це натякає й підзаголовок роману "Як досягнути безсмертя в домашніх умовах". Відсутність досліджень особливостей авторського моделювання топосу дому / помешкання в романі свідчить про актуальність цієї розвідки.

Мета статті – з'ясувати специфіку відображення топосу дому в постмодерному антисвіті роману "AM™". Логіка дослідження передбачає вирішення таких завдань: окреслити постмодерні конотації топосу дому / помешкання; визначити вплив ризоматичної структури тексту на моделювання простору існування персонажа; окреслити співвіднесеність у романі топосу дому з моделлю лабіринту.

Методологічну основу статті становлять праці українських і зарубіжних вчених, присвячені проблемам постмодернізму та постструктуралізму (П. Бедзир, Т. Бовсунівська, Т. Гундорова, О. Гнатюк, Н. Зборовська, Ю. Ковбасенко, Р. Харчук, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі); наукові розвідки, у яких об'єктом аналізу є прозові твори Ю. Іздрика (Т. Гутнікова, Л. Косович, В. Костюк, Г. Матвієнко, К. Москалець, М. Павлишин, О. Цибулько).

Герой прози Ю. Іздрика – це завжди маргінал із нестабільною психікою, який прагне ідентифікувати власне "Я", "шизофренічний персонаж" (Т. Гундорова), що перебуває у "психоделійному дискурсі" (О. Цибулько), сприймаючи та відображаючи дійсність через змінену свідомість. У художньому світі творів автора, зокрема й "AM™", можливе все: тілесні / психічні деформації та перетворення, поєднання різних технік наративу (сленг, суржик, діалектна лексика, іронічна стилізація під вишуканий стиль шекспірівських драм, репліки та цілі фрагменти англійською й німецькою мовами) та зміна особи оповідача, уцілювання й розширення простору, уповільнення та зворотна динамічність часу, що передбачає рух від життя до народження через ряд смертей-випробувань. Автор навмисно розбиває текст на фрагменти, позбавляючи його центру, створюючи нелінійну форму постмодерністського письма, "що руйнує будь-яку ієрархію й послідовність" [2]. Однак у варіативності ситуацій зіткнення героїв, "сцен з продовженням-актуалізацією в різних міні-пазлах" [10, с. 130] відстежуються певна закономірність, що нашоухує на думку про невідповідність того, що відбувається, і що людина нічого не може змінити в грі, яка зветься життям.

Ризоматична композиція роману-пазлу "AM™" передбачає використання автором лабіринтної структури на всіх рівнях тексту, зокрема і в моделюванні простору, який включає в себе топос дому / помешкання, оскільки "будь-який населений простір несе в собі сутність поняття дому" [1, с. 18].

Головний персонаж Окрю Іржон – "тип психоделійного героя-мандрівника, комунікація якого відбувається у сферах фрагментарного, інтервального" [15, с. 132]. Цілісність головного персонажа Окрю Іржона складається із множинності ідентичностей, розпорошених на сторінках твору. Причому ці іпостасі-ідентичності свідомо відсилають читача до персони Ю. Іздрика, також

вони можуть бути іншої статі, сексуальної орієнтації та взагалі не-людини – Езра, жінка з п'ятого поверху, гомосексуаліст Орк, Арктичний вовк, автомобіль фольцваген Боро, відображення у дзеркалі, Гіль і Роз, Кранц і Стерн (алюзія на драму Т. Стоппарда "Розенкранц і Гільдернстерн мертві"). Із повторень реплік, ситуацій, які варіюються зазвичай тричі, читач розуміє, що йдеться про одну й ту саму людину, загублену в нетрях власної свідомості. Наприклад, фольцваген Боро, намагаючись уникнути аварії і рятуючи *Meowth* (курсив автора – Ю. І.), *"видихнув усі легені в рятівну подушку, заглох і випорснув на асфальт довго стримуваний струмись гальмівної рідини"* [6, с. 139]. І з Окрю Іржоном, коли він тримав *Meowth* за руку під час пологів, *"трапилося щось таке, чого не було ніколи: я видихнув увесь запас легенів у рятівну подушку і мало не випустив на долівку струмись гальмівної рідини..."* (курсив автора – Ю. І.) [6, с. 313]. Отож випадає, що автомобіль Боро, чоловік, який покинув *Meowth*, та Окрю – одна й та ж особа. До того ж Окрю присутній під час народження маленького Окрю, якого можна потрактувати як ще одну ідентичність дорослого, бо малюк *"був спокійний і навіть дивився, здавалося цілком осмислено, немов уже відбув більшість необхідних ініціацій"* [6, с. 313]. Дещо осібно від згаданих персонажів стоїть постать *Meowth* – жінки, від якої втікає, яку покидає, шукає та в кінці знаходить Іржон.

Предметний світ, у якому перебуває Окрю, постійно змінюється, уявні площини подвоюються, потроюються й накладаються одна на одну. Простір перетворюється на межову територію, виступаючи об'єктом гри уяви.

Дім як місце комфорту, стабільності, прихистку фактично не фігурує в романі й на почуттєвому рівні сприймається персонажами як клітка, замкнений простір, тимчасовий притулок, у якому герой зупиняється під час мандрів. Динамічний рух для головного персонажа стає єдиним способом позбавитися травматичного досвіду минулого. Стіни будівель є перешкодами до вільного пересування, свободи. Так, для Арктичного вовка, який уві сні бачить себе людиною, простір, обмежений стінами, є жакликим, стіни він сприймає як *"бар'єри, пастки, перешкоди для бігу"* [6, с. 63]. Кам'яні стежки міста уявляються йому скелястим краєм світу, де панує мертвий простір, тому й Іржон декілька разів бачить на бручківці мертвого арктичного вовка прохромленого дерев'яним (бутафорським) мечем.

Стіни будівель здатні законсервовувати минуле, у цьому творі – радянське. Помешкання Аліції Бобик (бабця із Винників), куди прибуває Окрю, щоб записати пісні Марлен Дітріх, позначене маркерами радянської епохи та проукраїнськими симпатіями: *"Прості радянські меблі, на тлі яких дубовим дисидентом виглядав старий креденс, вишивані рушники, фото на стіні ... Набір книжок на полиці теж видався нічим непримітним: "Гомін, гомін по діброві", "Енциклопедія Української РСР", "Історія запорізького козацтва", "Роксолана" Загребельного, віртуальна кулінарія Дарії Цвек у кількох примірниках, "Анатомія і фізіологія" Попова та підшивка окупаційного варшавського часопису "Fala"* [6, с. 53]. Перелік назв книжок та авторів створює враження застигlosti й застарілості. Огляд бібліотеки заводить оповідача в глухий кут – він уявлення немає, що *"мало б відбуватися далі"* й подає три варіанти розгортання сюжету.

Герой-мандрівник на своєму шляху зустрічає ряд незвичних помешкань, що здатні деформуватися та змінюватися. Уже з перших сторінок роману перед нами постає картина дивного міста в руїнах, ніби після бомбардування. Однак руїни були *"доглянуті, свіжо пома-*

льовані в яскраві ярмаркові кольори", *"кожен фрагмент стіни ніс естетичне навантаження"*, *"роздроблене скло так і лежало поруч, але кожен шматок був дбайливо відмитий і, повернений на властиве місце, коштовно іскрився на сонці"* [6, с. 9]. У місті був обмінний пункт без даху й вікон, супермаркет, від якого залишився один фундамент, гвинтові сходи в напівзруйнованому будинку, що вели до кімнати без стін із неушкодженою та функціонуючою ванною. Для оповідача все це створює *"розкіш фрагментарності"*. Деконструкція подається як гармонія існування кожної частинки окремо задля створення цілісного враження, однак уже в постапокаліптичному світі.

Причому далі оповідач потрапляє до місцевості, де будинки всі цілі, але "обшарпані". Парадоксальним є й те, що "цілі" будинки населені потворними людьми – *"довгі носи, плескати лоби, дебільні очі, слиняві роти"* [6, с. 11], а в напівзруйнованому місті він стикається з хлопцями й дівчатами привабливого вигляду. Отож, вціліле місто наповнюється відштовхуючою сутністю, коли "фрагментаризоване" викликає відчуття захоплення своєю "доглянутістю".

Загалом, будинки й помешкання у творі відтворюють хворобливий психічний стан героїв, які сприймають реальність крізь призму зміненої свідомості, що не підпорядковується здоровому глузду. П'ятиповерховий будинок, шпиталь-транспортер, вагон потяга, санаторій – це закриті локуси, які моделюються автором із використанням поетики абсурду. У лабіринтах коридорів, поверхів, квартир, кімнат Іздрик "відтворює відеограми внутрішніх монологів, зображуючи свого персонажа на грані божевілля, хвороби й галюцинаторної свідомості, відтворюючи його безкінечні експерименти, фантазії, роздвоєння та уявні голоси" [4, с. 109].

П'ятиповерховий будинок репрезентує різні рівні свідомості персонажа й існує в симультанних площинах, що можуть мінятися місцями. Наприклад, *"виявляється, що ми мешкаємо на першому, а не на четвертому, як звикло, поверсі, і вже не було жодної можливості вникати в таємницю цих метаморфоз"* [6, с. 189]. Так, Езра мешкає на четвертому поверсі, Окрю – на другому, жінка-сусідка – на п'ятому. Автор уникає докладного опису квартир, вихоплює лише деталі, що свідчать про перебування персонажа у пригніченому стані. У квартирі Ездри є ліжко з п'ятьма подушками (однією він накриває голову), павутина на стелі, вікна – металеві й звуконепроникні. Він прагне, *"озброївшись потужною цейсієвською оптикою"* [6, с. 23], підглядати за жінкою, яка, як довідуємось із однієї з новел, живе над ним. *"її помешкання. Будинок, мабуть, дуже високий – справжній хмарочос. ... Хмарочос, повторює він, fucking хмарочос [...] Хмарочос, – знову пересмикує Ездру. Холодна кава і мокрі каналики – отак-то снідає жінка, котра насправді є тобою"* [6, с. 23–24]. Несподіваність спостереження, що персонаж є чоловіком і жінкою одночасно, свідчить про розщепленість свідомості. Водночас образ жінки розуміється як внутрішній аспект особистості Ездри / Окрю – його Аніма (за термінологією Юнга), "оскільки чоловіча душа має жіночу природу, реальним носієм її образу виступає жінка" [5, с. 139].

У романі "AMTM" жінка викликає суперечливі почуття в чоловічих персонажів – за нею хочеться спостерігати й захоплюватися, відчувати її присутність. Так, фольцваген Боро *"якби він мислив людськими категоріями, то цілком можливо, прийшов би до висновку, що жінка – це його мандрівна і непостійна душа, а сенс з'являвся лише тоді, коли вони ... вона і в-ін ... Б-б-б-оро ... пе ... ре ... п-пере-б-бували ра-разом ..."* [6, с. 135].

Жінка репрезентує недосяжність (живе у хмарочосі) затишку й статичності, яких прагне й водночас відштовхує чоловік, бо задля цього йому треба зупинитись, припинити рух. Для нього краще уявляти як вона живе, рухається, але не робити ніяких кроків до зближення: *"Ця жінка, що мешкала наді мною, інспірувала мене. ... В мене навіть визрів план ... позначити різними кольорами маршрути її переходів ... Пізніше я відмовився від цього плану – набагато складніше й вишуканіше було накреслювати все це подумки, запам'ятовувати, тримати в уяві"* [6, с. 72].

Окрю Іржон, мешкає на другому поверсі й, маючи хворобливу манію переслідування, боїться виходити з квартири, боїться навіть наблизитися до поруччя балкону, *"часом розтуляє планки жалюзі й з острахом виглядає на вулицю"* [6, с. 44]. Біля його ліжка стоїть *"ціла батарея порожніх горілчаних пляшок"* [6, с. 44], що також свідчить про його мізантропію та бажання втекти від реальності за рахунок вживання алкоголю.

Автор свідомо закодовує твір, створюючи текст, яким читач може гратися як кубиком Рубіка чи "кубиком Іздрика" (Р. Харчук). Тому доречним є звернення до символіки чисел, адже роман має три частини ("Персонажі і персонажі", "Апарати і механізми", "Ритуали. Архетипи. Артефакти"), автор часто тричі переповідає різні історії, змінюючи фокус оповіді. Як бачимо, у багатоповерховому будинку персонажі живуть на першому, другому, четвертому та п'ятому поверхах. Число три, як символ гармонії та єдності, у цій вертикалі відсутнє. Перебування персонажа на третьому поверсі означало б віднайдення тілесного й духовного балансу, а його не існує в житті героя. Хаотичне та динамічне ковзання по площині буття уповільнюється в останній сцені роману – народження маленького Окрю. Хоча знову автор пропонує рух по колу, коли йдеться про відрізання пуповини: *"Це, – повчально мовила сестра, – відпаде саме, пройшовши попередньо всі природні стадії відмирання. Вони зображенні у нас на схемах (див. рисунки 1–5, с. 103–125)"* [6, с. 313]. Читач адресується до схеми конструкції відеосистеми "All-seeing Eys".

Наступне помешкання, у якому перебуває Окрю Іржон, – це шпиталь-transporter, божевільня, у якій лікують алкоголіків від залежності, але так, що завжди кожен може отримати бажане. Шпиталь, керуючись не законами фізики, а логікою зміненої свідомості, може рухатися у просторі й часі *"... свавільно, хоч і вибірково"*: *"Попри суворий лікарняний режим, подвійні ґрати і обмежену свободу пересування... якимось робом двічі на добу можна було потрапити до міста, й вимагалося лише повернення о певній порі. Чи не о певній. І не опорі. Просто повернення"* [6, с. 84]. Так, Іржон потрапляє в радянський Львів із гнітючою атмосферою постійних стежень і допитів, із метою виявлення тих, хто має *"непідробну занепокоєність долею нації"*. Автор моделює розмову із працівницею спецслужб Леббенч. Кожне виправдання Іржона доводить його провини, змушує його почуватися зрадником того народу, *"який він так хворобливо й безперспективно любить"*.

Дальший пункт подорожі Іржона – Зондерборг, де з ним відбувається ряд цікавих "непорозумінь". Вулиці міста далі від центру стають заплутанішими, трапляються *"містки, котловани, дошки, труби, трупи і кабелі"*. Тобто впорядкована інфраструктура міста розпадається на частинки, фрагментується, втрачається різниця між "трубами" і "трупами", між органічною та неорганічною матерією. Також стає відчутною авторська гра смислами, акустичними властивостями мови.

Відчуття абсурдності в Іржона посилюється й неможливістю віднайти будівлю шпиталю: *"Якими ж були мої*

здивування й розгубленість, коли парк виявився порожнім! Я обійшов його з десяток разів вздовж і впоперек (заглядаючи при цьому навіть під кущі), але шпиталю не було!" [6, с. 98]. Як бачимо, будинок є фантомом, що не допомагає персонажу позбавитися нав'язливих візій і фобій, а навпаки провокує їхнього посилення. Однак без цього помешкання Окрю почуввається загубленим, хоча його розпачливі вигуки набувають іронічно-трагічного відтінку: *"Довбаний катафалк! Де ж тепер я буду лікуватися ... ? Де їстиму свою улюблену кашку? Де даватиму свідчення? "Де?" – this is the question"* [6, с. 98]. Крізь постать Окрю Іржона автор проектує почуття пострадянської людини, для якої звільнення від тотального насильства є болючим та означає руйнування світоглядних основ. Така людина не бачить для себе ніякої перспективи в майбутньому, губиться у світі нових можливостей. Тому й зміщується акцент епохального гамлетівського питання з "бути чи не бути" на "де".

У третьому розділі твору "Ритуали. Архетипи. Артефакти" динаміка подій пришвидшується, напруженість оповіді зростає, зміни простору та метаморфози персонажів набувають калейдоскопічного характеру. Оповідач потрапляє в легендарний і напівміфічний Монастир Ідіотів, що нагадує річковий вокзал і репрезентує ще один вимір абсурдної свідомості. Монастир виявляється черговою пасткою, насиченою медійними образами: реклами білбордів, гральні автомати, неонові гірлянди, люди в масках, карнавал, оголені тіла. Сокира й запалена сигарета – ті речі, що допомагають персонажеві виконати місію – вимкнути штучне світло та підпалити монастир, отримавши книжку "Інструкція повернення". Найголовніше в ній те, що містилося на останній обгорілій сторінці, яку неможливо прочитати: *"Повертатися необов'язково"*. [6, с. 225].

Насичена симулякрами дійсність продукує й інші варіанти розгортання подій, наслідком яких стає руйнування будівлі. Так, військовий кореспондент, із яким Окрю зустрічається в потязі, попередньо роздумуючи про промисел, Дух, *"що окрім зовнішнього мороку існує наша внутрішня п'ятьма"*, розповідає про реабілітаційний центр для контужених, де лікували астенічний синдром, що супроводжує потрясіння воєнного часу. Саме сюди забрів прибула, який підпав будинок центру й викар брошуру, залишивши допис: *"... Блажен, хто перейшов кризу полум'я очищення! До зустрічі в раю! Воздасться вам за науку! Дякую за інструкцію"*. Згодом ця історія перетворюється на ще більш неймовірнішу розповідь про концтабір для призовників лунатиків-буддистів, що був знищений шпигуном-агентом. Він підкопав табір по периметру й вглиб, що той *"запався під землю саме в той момент, коли лунатики-буддисти збиралися синхронно левітувати у бойовому порядку льотної ескадрильї"* [6, с. 266].

Головний персонаж не прагне з'ясувати, що ж відбулося насправді, він поглинає всю інформацію, помінаючи ченців-лунатиків-ідіотів, захоплюючись вчинком агента-пацієнта-послушника, який зруйнував вокзал-концтабір-монастир. Як бачимо, Іздрик виформовує художній світ, де причинно-наслідкові зв'язки, назви речей, імена втрачають значення, минуле й теперішнє співіснує одночасно. Лише множинність ідентичностей та інтерпретацій стає єдиною виправданою в ризоматичній моделі світу, яка репрезентує порядок більш високого рівня складності [11].

І все ж Іржон наполегливий у своєму прагненні дійти до мети – хоча усвідомлює її лише наприкінці твору – він прагне очищення й повернення до самого себе, "він прямує не до смерті, а до власного народження" [10, с. 132]. Його перебування в потязі в останній день року

символізує межовий стан і готовність переходу до Іншого, нового буття. Рух темним вагоном стає тривалою в часі подорожжю лабіринтом: *"я плазував під столом ... тривало це страшенно довго, тому я мусив перепочивати, час від часу підкріплюючись недоїдками, допиваючи залишки спиртного і засинаючи"* [6, с. 267]. Описуючи вагон, автор звертається до жіночої анатомії: *"шійка залізничної матки", "родові води"*, у такий спосіб передаючи процес народження нової ідентичності: *"я просто впершись головою вперто повз уперед, аж поки по якомусь остаточному зусиллі не заревів натужно протяг і родові води не викинули мене в освітлений тамбур ... перерізавши бритвою набридливий шнурок, я рушив уздовж потягу"* [6, с. 268].

Процес духовного очищення насамперед передбачає очищення тілесне, що неможливо здійснити без води. Вода є інформаційною основою біологічного життя у Всесвіті. Це одна із складових частин світу, що позначає "всесвітній збіг потенційних можливостей, що передусім всім формам та всьому творенню" [7, с. 116]. Вода є чистою стихією, але разом із тим – це місце існування нечистої сили [16, с. 174].

Ю. Іздрик часто звертається до символіки води. У тексті "Воццека" вода наділена виразними есхатологічними ознаками (розділ "Велика вода"). Вода в семантиці "Подвійного Леона" потрактовується як "еквівалент первинного хаосу та водночас всепроникаюча субстанція, життєдайна сутність, інтегральна єдність" [8, с. 180]. У романі "AM™" образ води постає в багатьох інваріантах: потік, затока, річка, озеро, море, лід, туман, дощ. Завдяки водній стихії персонаж віднаходить шлях до власного "Я", ідеться про відродження цілісності особистості, що в Іздрика супроводжується постмодерною іронією.

На початку твору оповідач відмовляється прийняти ванну: *"Дівчата запропонували мені скупатися втрьох і почали напускати воду. Пропозиція прийняти ванну втрьох видалася мені такою спокусливою, що я перелякався й кинувся навітики"* [6, с. 9]. Він тікає від спокуси, бо така вода не дає очищення.

Езра починає день із горнятка теплої води, мріє, щоб звуконепроникні вікна його квартири виходили на затоку. Вирушаючи з міста, Езра шукає воду: *"Тепер він шукає воду. Шукає ріку. Шлях до ріки йому підказують повалені дерева і якась особлива зміна трав. І справді незабаром він опиняється над урвищем – внизу клекоче потік"* [6, с. 28]. Річка, потік осмислюється як рух, дорога в інший світ, але персонаж не прагне перейти на інший берег. Його мета – перебувати у воді, тобто повернутися до первісних основ, потрапити в "первісні води" (за К.-Г. Юнгом).

Однак спроби дійти до води раз за разом виявляються невдалими – Езра разом з Окрю, спускаючись до води, падають на бруківку міста. Також Окрю не знаходить водойми біля монастиря, хоча той нагадує річковий вокзал. Уночі він розмірковує, що *"довкола вже мало бути би не поле, а потайне лісове озеро, яке поночі я сплутає з ріллею"* [6, с. 219]. Оманливою виявляється місія його перебування в монастирі, справжнього очищення тут він не здобуває. Лише у вагоні-ресторані Окрю за всі свої скарби (нотатник, бритва і Загір) отримує від індуся склянку води зі шматком льоду, що означало *"не що інше, як відпущення усіх гріхів, можливо, включно з первородним"* [6, с. 269]. Вода символізує рух, потік життя, а лід – "зупинена" вода, у цьому контексті символізує припинення руху. Не випадково Окрю виливає воду, а споживає лід – будучи готовим од закінчення мандрівки.

Найбільше про прагнення тілесного очищення йдеться в останній новелі "Третина вод, третина слів, третина кімнат". Окрю зі шматком мила в руках шукає водойми, щоб відмитися *"після усіх пригод"*, уявляє занурення у воду *"як замалим не друге хрещення"* [6, с. 273]. Однак сама вода річки відштовхує своєю мертвотністю та *"прихованою потугою"*, що видається результатом впливу цивілізаційних благ: хитросплетіння доріг, що нагадують лабіринти, віадуки, машини, бетонні плити. Вода виглядає *"сталеве"*, має *"металургійну міць"*, тече *"спокійно, впевнено і сито"*. Коли Окрю зависає у півметрі від води, він відчуває панічний страх. На цьому автор дозволяє собі перервати фабулу й знову почати оповідь із середини. Річка замінюється морем, до якого головний персонаж добивається із санаторійної зони, плануючи спочатку *"похлюпатися в морі"*, а потім помитися ще в душі.

Плавання в морі не приносить сподіваного очищення, супроводжуючись гріховними бажаннями – Окрю стикається з гомосексуальними домаганнями Орка. Єдиним варіантом помитися залишається душ, однак віднайти його в лабіринтах санаторію не так уже й просто. 13 кімнат, які має відкрити Окрю, шукаючи воду, відсилають до попередніх епізодів його подорожі, стають концентрованим зрізом змісту мандрів хворобливою свідомістю. Майже кожна подорож до окремої кімнати супроводжується або розмовами персонажів про смерть, або роздумами про неї. Причому роздуми про смерть набувають не трагічного, а іронічного-грайливого відтінку. Штучність трагічного посилюється колажем явних і прихованих цитат із драми "Розенкранц та Гільденстерн мертві" Т. Стоппарда.

Душ Окрю знаходить цілком несподівано, удержившись у дванадцятій кімнаті з написом "No way out": *"Тісна, як у потязі, лазничка, з краном, дзеркалом, мушлею й – о диво! – крихітним кавалком мила"* [6, с. 310]. Незручність процедури, що була перервана нецензурними криками вахтером, свідчить про неможливість досягнути очищення, серед речей, створених людьми.

Лише дощ, як Боже одкровення, рятує Окрю від розпачу. Дощ теплий, *"ніби це була якась незаймана весна десь на окраї Божого саду"*, *"(кравлі барабанили по шкірі, струменіли тілом, стікали вділ)"*, це була *"щедра, прозора і чиста вода"* [6, с. 313]. Небесна вода, за міфологічними уявленнями, сприймається як некерована, стихія, яка може все зруйнувати, але водночас здатна відновити, дати "нове життя" [2, с. 165]. Після омовіння дощем, що символізує духовне оновлення та відродження, Окрю відкриває останні необстежені двері та входить до операційної половини відділення, щоб спостерегти народження маленького Окрю, народження своєї нової ідентичності.

Отже, топос дому / помешкання в романі "AM™" Ю. Іздрик вибудовує відповідно до ризоматичної моделі художнього світу твору. Дім як місце комфорту, стабільності, прихистку фактично не фігурує в романі й на почуттєвому рівні сприймається як клітка, тимчасовий притулок, у якому герой зупиняється під час мандрів. Багатоповерховий будинок, шпиталь-транспортер, вокзал-концтабір-монастир, вагон потяга, санаторій – це закриті локуси, які моделюються автором із іронічним використанням поетики абсурду, і передають хворобливий стан свідомості персонажа. У лабіринтах коридорів, поверхів, квартир, кімнат Окрю Іржон намагається віднайти власну ідентичність, досягти очищення, йдучи від смерті до народження. Автор звертається до есхатологічної символіки води, реалізуючи міфологему цілісності індивіда, оскільки у світі, насиченому благами

цивілізації, що спотворюють істинну сутність речей, симулярами, відродження неможливе.

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр ; пер. с фр. – М. : Рос. полит. энциклопедия, 2004.
2. Бехта І. А. Ризоматичність англомовного дискурсу постмодернізму / І. А. Бехта [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73791/26-Bekhta.pdf?sequence=1> <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73791/26-Bekhta.pdf?sequence=1>
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005.
5. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003.
6. Іздрік Ю. АМTM / Ю. Іздрік. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2010.
7. Керлот Х. Словарь символов / Х. Керлот. – М. : REFL-book, 1994.
8. Косович Л. Додаток (Постскрипт. Коментар. Примітки) // Іздрік Ю. Подвійний Леон / Ю. Іздрік. – Івано-Франківськ : Лілея, 2000.
9. Кузьмин О. Нове творіння Юрія Іздрика "Таке" / Ольга Кузьмин [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://h.ua/story/235929/>
10. Матвієнко Г. І. Парадоксальність існування у постмодерному світі-лабіринті героїв романів Ю. Іздрика "АМTM" та Ю. Винничука

"Мальва Ланда" / Г. І. Матвієнко // Східнослов'янська філологія : зб. наук. пр. / за ред. С. О. Кочетова та ін. – Горлівка : Вид-во ПІМ ДВНЗ "ДДПУ", 2013. – Вип. 22. Літературознавство. – С. 129–135.

11. Матвієнко С. Трансцендентна медитація над шахівницею / С. Матвієнко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=62>

12. Николаева Е. В. От ризомы и складки к фрак талу / Е. В. Николаева // Вестн. Северного (Арктического) федер. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – Архангельск, 2014. – № 2. – С. 114–120.

13. Харчук Р. Б. Юрко Іздрік – писання як "акт аутопсихотерапії" // Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – С. 154–168.

14. Хмельовська О. Іздрік : Час "Четверга" минув, урожай зібрано, гербарії закрито : Інтерв'ю з Ю. Іздріком [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/interview/izdrnk-literatura-z-visokoiipolici-ne-vsime-potribna>

15. Цибулько О. В. Психоделія та проблема множення ідентичностей (на матеріалі романів в новелах Ю. Іздрика "АМTM" / О. В. Цибулько. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені П. Могили, 2011. – Вип. 156. – Т. 168. – С. 130–134.

16. Шапарова Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М. : ООО "Издательство АСТ"; ООО "Изд-во Астрель"; ООО "Русские словари", 2001.

Надійшла до редколегії 21.03.17

S. Pidoprygora, PhD, Postdoctoral Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

TOPOS OF HOME IN THE NOVEL "AMTM" BY YU. IZDRYK

The article deals with the specificity of the artistic modeling of the topos of the home in the rhizomic world of the novel "AMTM" by Y. Izdryk.

Key words: topos, Post-Modernism, rhizomes, identity, labyrinth.

S. Подопрігора, канд. філол. наук, докторант
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

ТОПОС ДОМА В РОМАНЕ "АМTM" Ю. ИЗДРЫКА

Исследуется специфика художественного моделирования топоса дома в ризоматическом мире романа "АМTM" Ю. Издрыка.

Ключевые слова: топос, постмодернизм, ризома, идентичность, лабиринт.