

ЗАЩИТЕНИ ДИПЛОМНИ РАБОТИ

ДИФУЗИЯ НА ПРОСТРАНСТВОТО В РОМАНИТЕ НА ЮРИЙ АНДРУХОВИЧ „МОСКОВИАДА” И ИРЖИ КРАТОХВИЛ „ЛЯГАЙ ДОЛУ, ЗВЯР!”

Деница Митева

Annotation: The article is focused on the areal models in the novels of Yuri Andrukhovych "Moscoviada" and Jiri Kratochvil "Lehni, bestie!" ("Lie Down, Beast!") where, due to the postmodern discourse, the ideas of time and place are hesitant. The analysis is concentrated on the places Up and Down in case to prove the appearance of parallel worlds as a way of building up a specific vision of the world in antiutopia.

Key words: areal models, chronotope, spaces Up and Down, dispersion.

Пространството е един от най-съществените компоненти на наратива. Извън него той не може да се реализира като такъв. С идеята за хронотопа М.Бахтин означава пресичането на времевите и пространствените координати на даден художествен свят. В статията си „Формите на времето и хронотопа в романа” („Формы времени и хронотопа в романе”) той уточнява, че: „Хронотопът в литературата има съществено жанрово значение. Може да се каже, че жанрът и жанровите разновидности се определят именно от хронотопа /.../ Хронотопът като формално-съдържателна категория определя (в значителна степен) и образа на човека в литературата; този образ винаги е съществено хронотопен” (Бахтин 1975: 235). В такъв аспект време-пространствените параметри изпълняват функцията на рамка, в която се развива множествеността на образите. Тяхната дифузия. Пространството може да се разглежда и като място, където в определен момент се изобразява определено събитие. За Бахтин хронотопът на художественото произведение е входът към сферата на значения (Бахтин 1975: 247-249). Разглеждайки художественото пространство като „описание на езика”, което кодира образи и оценки на изобразените събития и техните участници, Юрий Лотман говори за

„пространствения език” като за декодификатор на „непространствени понятия” (Лотман 1998).

Въпросът за художественото пространство в „Московиада” и „Лягай долу, звяр!” е особено интересен. Постмодерната литература използва пространството възможно най-свободно, без колебания. Тя непрекъснато препраща читателя от едно място на друго, от реалния топос към фикционалния. Утопията се противопоставя на антиутопията, за да се реализира втората отново в същото пространството. В този контекст, за да определим максимално пълно образа на пространството в разглежданите романи, като множественост от антиутопични модели, ще го разгледаме като дифузия, която го разделя по хоризонталата на горе и долу. Също така, ще обърнем внимание и на топосите като реални, фикционални, конкретно назовани, събирателни. И въпреки факта, че хронотопът в своя смисъл е единство на време и пространство, ще се фокусираме главно върху пространствения модел, тъй като сам по себе си той е симптоматична значеща единица, система за моделиране на категории. С други думи, топосът може да бъде директно или индиректно значещо и означаващо, психологически фон на историята или маниер за разкриване характеристиките на героя.

В „Московиада” пространствената опозиция горе – долу е ярко очертана. Романът е категорично разполовен по хоризонталата. Развитието на действието в града, на повърхността, обособява видимото за всички пространство, докато втората част се реализира в подземията на московското метро. Така в събирателния образ на романовото пространство се реализират две паралелни измерения на Москва като значещи конструкти за изграждане представите за антиутопията. Тази конкретика в „Лягай долу, звяр!” липсва. Тук разделянето е по-скоро на асоциативно ниво. Горе е животът в Бърно „преди” и „след това”, докато пространството долу е реализирано в образа на Кладенеца, който въпреки че е положен върху повърхността горе, алюзира с представата за дълбина, за подземно. Конкретно назованото долу при Кратохвил (подземията) се проявява мимолетно. Използвано е в кратка част на текста, в която през тунелите „затворниците” се измъкват от килиите на системата. Може да се каже, че тунелът се реализира като пространствен образ-спасение и в двата романа.

Конкретно назовани са образите на Москва, на Бърно, на московското метро, на Кладенеца, на Америка. В тяхната реалност обаче Юрий Андрухович и Иржи Кратохвил доизграждат пространствата на романите, допълват ги с фикционални образи и картини, с асоциативни реминисценции и архетипи от миналото като характерен за постмодерната антиутопия модел. Следователно романовите ареали в своята цялост са събирателни „зони” за осъществяване на посланията. Следвайки концепцията за хетеротопия на Мишел Фуко, Брайън

Макхейл предлага проблематичното понятие за света да се определи като „зона” (McHale 2004: 44-45). С термина „зона” той определя в постмодерните текстове проблемните фикционално-реални светове на техните автори, тъй като се характеризират с прекъсване, колебания и противоречия. В разглежданите романи е налице създаването на антиутопично време-пространство, на свят, който едновременно потвърждава и отрича себе си; на хронотоп, в който се имплицира сблъсък между два паралелни свята. В романа си Андрухович разкрива характеристиките на градското измерение горе и долу. Москва е обобщен образ на света, на живота, на историята, в които главният герой се реализира в повествуването. Кратохвил се съсредоточава върху града като тъждествен на застиналото, неразвиващо се общество. Бърно обаче е представен само в първата и последната част на романа, докато Кладенеца е използван като организиращ текста център. И в двата романа хетеротопичното пространство е наситено с множество фикции, чрез които реалният и измисленият свят са в ситуация на активна взаимнообменяемост.

Пространството може да се разгледа и като определящо (и обособяващо) вътрешния и външния свят на героя. Интересен е и въпросът, свързан със структурата му в текста. В „Лягай долу, звяр!” развитието е осъществено в отделено от държавата място, докато в „Московиада” действието се развива в самия град като част от видимата държавата. По този начин, конфронтацията между човека и държавата, характерна за антиутопичния роман, се реализира чрез два способа. Героят на първия роман се противопоставя на отделна система, реализирана в Кладенеца (като част от цялото), а героят от втория – на една демонизирана, силно конкретизирана в частната си същност сила на Империята (т.е. на цялото). От друга страна и двете са всемогъщи, способни и имащи правото с лека ръка да обездушат и обезличат индивида. Така животът на идеализираната утопична идея е представен в рамките на невъзможното, на абсурдното. Вкаран е в границите на обезсмыслената, унищожаваша идея. И за да потвърдят това, романистите показват живота в тоталитарния свят като неконтролируем, представящ собствената си деструкция.

Пространството се превръща и в ключово за изразяване на ситуацията. Аналог на реалните топоси, но развито с добавени чисто фикционални образи, то обхваща цялата империя (вж. Андрухович 2009) и цялата държава (вж. Кратохвил 2006). Бахтин разглежда хронотопа от една страна като идиличен, мистериозен, карнавален, а от друга – като хронотоп на пътя (начин) и хронотоп на прага (пространство на кризата) (Бахтин 1975: 284-287). В двата романа се извършва пътуване. Времето и пространството в своята сурова замрялост се движат

напред. Дмитрий Замятин говори за фрагментацията като разделяща пространството именно по време на пътуване (Замятин 2004). Отделните части постепенно се противопоставят на пътника, а движението през тях е възможно с определени старания. Героите в началото са позиционирани в точка А, докато в края на романа достигат до точка Б, за да се реализират изцяло търсените от авторите внушения на текста за антиутопичното, за нелогичната действителност. Тук, разбира се, трябва да се отбележи, че характерно за стила на постмодернизма, точка Б в никакъв случай не е крайно финална, окончателна. Постмодерният наратив постулира именно свободата на избора, т.е. финалът не може да бъде финален в своята същност.

Пространството горе

Събирателният образ на градския хронотоп в романа на Андрухович се проявява в рамките на познатата Москва, но с изкривените антиутопични матрици на действителността, с подземните си тунели, с един втори свят, концентриран в „адското” метро. Градът е активизиран като поле, върху което се развива главната тема – дистопичният модел на реалността в Империята, абсурдността на живота в Системата и опитът за неговото преодоляване. Именно в смисъла за преодоляване се проявява образът на пътя. Пътят към самопознанието и познанието и последвалото окончателно отпътуване като единствено възможно решение е основен в концепцията на Юрий Андрухович. Този мотив помага за изразяване на желанието на героя да намери „аз” в период на общата криза на бездуховността и обезличеността. Мотивът за пътя е важен и за „Лягай долу, звяр!”. Героят пътува, за да преодолее този свят, за да се спаси от смазващите механизми на Държавата. Впоследствие поема пътя обратно, за да преживее спомените си в опита си на споделяне като терапия за реабилитиране на изгубената идентичност в една антиутопична реалност. От тази гледна точка и двамата преодоляват пространството, защото само така могат да осмислят фрагментарната действителност. И за Ото фон Ф., и за Спартак преминаването през накъсаните пространства на живота е трудно, изисква както физически, така и психологически усилия. Лиотар говори за абсурдно браунингово движение на Аз-а в едно органически загубено общество (Лиотар 1996: 54). Пътуването през фрагментираното пространство съответства на състоянието на хаос в света или хаос в душата. В реализирането на този принцип важна се явява разгледаната по-рано карнавалност, която засилва желанието на героя да разбере и преодолее света чрез пътуването.

В „Московиада” пътуването започва на горното ниво. В началото

придвижването на Ото фон Ф. създава усещането за безцелност или по-точно, за пътуване, отклонило се от посоката си – да стигне до приятеля си Кирил. Когато тръгва, той има планове, уговорка. Пътят е изпълнен със схеми, условни знаци, лесно навигиране на предварително решения маршрут, който обаче се оказва невъзможен. Тази възможност е отнета. Не Ото, а Системата предreshава развитието на посоката. Когато изпраща тайния агент в „Детски свят”, тя пренасочва движението към подземията на магазина, надолу към паралелен свят на руската столица.

Механизмите на системата се оказват отклоняваща функцията на развитие на пътя на Спартак в „Лягай долу, звяр!”. Тръгнал към реката, той се събужда в тъмното непрогледно пространство на Кладенеца. В паралелния свят на съществуването.

Москва и Бърно като символи на тоталитарната власт са антиутопични модели. Разделени по вертикалата горе – долу, в своята цялост те изразяват действителността и позицията на пишещите спрямо тази действителност.

Ото фон Ф. вижда Москва като „зона” на разрухата. Столицата е алогично пространство, което е невъзможно в своята същност: „вие се тътрите под студения майски дъжд, тапицирани с празни буркани, а покрай вас из локвите плуват коли и тролейбуси, които не толкова возят някого, колкото обливат с кални струи редките дъждовни минувачи. Това не е май, а някаква вечна есен. Настанал е горчивият час, когато всичко наоколо се руши и нищо с нищо не си пасва. Само прегърбените фигури на неколцина хронични алкохолици пред плътно затворените по неизвестна причина врати на гастронома от четирийсетте символизират някаква теоретична възможност за възраждане и по-добро бъдеще” (Андрухович 2009: 35) Обществото на Москва е деградирало напълно. Единствената алтернатива за подобрене на света е видяна в хроничните алкохолици, в маргиналите. Град на ужаса. Безкрайна есен. Затворени магазини. Улици с редки минувачи. Теоретичната възможност за по-добро е силно разколебана. Идеологията е невъзможна.

Невъзможна е и в „Бърно, този вечно следвоенен град”, в който животът е застинал и никой никога нищо не разбира, или не иска да разбере за действителността: „на ъгъла спря автомобил и от него слязоха двама мъже /.../ Когато минаха покрай мен, чух единия да казва: „...към двеста деца, но подборът ще е много строг /.../ акцията ще започне едновременно и в Полша, Унгария, Румъния, България и Албания” (Кратохвил 2006: 12). Разсъждавайки върху събитието в ретроспективен план, героят все още не е сигурен, че е можел да го разчете като знак-предупреждение за планове на Държавата, макар че „само глух не би чул и само спял не

би видял” (Кратохвил 2006: 14). Изброените държави всъщност представляват част от останалите страни с тоталитарен режим. Властта на системата е навсякъде, съдбата на хората – идентична, пораженията върху личността – всеобхватни, а отношението на писателите от посттоталитарния период – изобличително за абсурдите на миналото като антиутопия.

Градът на Кратохвил е описан осезаемо, силно сетивно. Този тип поетика е характерна за постмодерния му почерк. Улиците, сградите, институциите създават усещане за картографска прецизност, за вкорененост в традициите на образа. Реализирането на героя, движението му към повратната точка се случва на фона на недвижимите, застинали улици на застиналия в своята същност град. Историята не се променя, градът не се променя. Поетиката на пространството е изпълнена с елементите на идеологическата доктрина. Елегантната модерна железобетонна сграда на ул. „Янска”, в която живее героят; магазинчето-закусвалня; училището с внушаващите си размери; банката – това не са просто архитектурни описания, това са символите на държавата, които, вписани в града, се актуализират като митологичен образ, като символ на миналото, вкоренено в настоящето. Именно парадигмата минало – настояще актуализира и идеята за неслучването на промяната, за не-утопията.

Лека динамика се усеща в сцената с прозореца, който гледа към кафене „Европа”: „някой пее... като слънчоглед, всеки ден...”. За танцуващата в кафенето двойка светът не съществува. Прозорецът се превръща „в голяма лупа, в бинокъл, през който можеш да надзърнеш в приказен свят” (Кратохвил 2006: 14). Прозорецът е границата, мост между света тук и света там. Опцията да избягаш от Бърно, възможността да се пренесеш в света на свободна „Европа”. Бягството обаче е невъзможно. Прозорецът се мисли и като преграда. Той е своеобразен разделител на две измерения – едното е битовото, прозаичното (закуската в дома на героя), докато другото представлява въображаемия, мечтания свят, който го привлича, тегли към себе си (жената от кафенето му намига). Тоест тук освен акцентираното противодействие на пространството горе – долу, се открива и друго възможно сдвояване реалност (прозаичност) – мечта (танц). Освен това прозорецът предава и образите отвън навътре, той е двустранна проекция на паралелните светове, дифузия.

Въпреки знаците обаче, образът на Бърно не смущава, не притеснява. В своята същност донякъде създава усещане за застинало пространство, в което е положен домът на героя – обикновен дом на „възможно най-обикновеното семейство, което някога е живяло на белия свят” (Кратохвил 2006: 14). Нито един от външните белези на града не предполага лошо случване, катаклизми. За разлика от него, още на първата страница на „Московиада” читателят е

„хвърлен” в ужаса на абсурдното битие – студентското общежитие. От първия ред звучат недоволството и апатията: „Живееш на седмия етаж /.../ от прозореца виждаш московските покриви, безрадостни алеи тополи, Останкинската телевизионна кула не я виждаш /.../ но близкото ѝ присъствие се усеща всяка минута; излъчва нещо сънотворно, вируси на отпуснатост и апатия” (Андрухович 2009: 5). Действителността е представена крайно субективно. Образът на общежитието е миниатюра на тоталитарната империя. Разкривайки света на „тукашните персонажи /.../ от всички краища на Съветския съюз”, разказвачът изгражда модела на държавата като най-обикновено, „обитавано” от разврат, мръсотия и алкохолизъм студентско общежитие: „И ти, украинският поет Ото фон Ф., ти физически усещаш как те терзаят угризенията на съвестта, как прояждат в тебе дупки с все по-голям диаметър” (Андрухович 2009: 5). Тук действа сетивното начало. Зрителните възприятия функционират като метод за преодоляване на литературността и създаване на усещане за несигурност, за безпокойство, но и за апатията към света и нещата. В града на ужаса съществуването е нелогично, кошмарно, а човекът като единица няма смисъл, той е един от многото незначещи във формулата на тоталитарната концепция.

В романа на Андрухович се появяват и пространствата на дома и бездомността като образи антиномии. Общежитието не е дом, то е заместител, следователно и Съветската империя не е дом, а алтернативен вариант за пребиваване на украинския поет, лишен от правото на истински дом и истинско съществуване. Това право му е отнето от империята: „Но няма спасение – стиховете ти навярно са останали в атмосферните полета на Украйна, московските полета се оказаха твърде тесни за славеевото им проникване” (Андрухович 2009: 6). Липсата на пространството „у дома” го определя спрямо града като чужд. Той е част от хронотопа на отчужденост, затова е и объркан, прозрачно бледи са възгледите му за света. В този град фон Ф. е част от маргиналите. Бездомни са всички, чието съществуване е положено в границите на Съюза. Домовете им, държавите им са превърнати просто в нации, в украинци, евреи, руснаци, чучмеди... Ото, както и всички, не се вписва в идеализиращата структура, неговите стихове са изпаднали отвъд топоса на мегаполиса. Той самият е един от тези, отпаднали от живота. Носител на антикомформисткото начало, няма защо да търпи компромиси и предписания. Той е незначителна единица в пространството на ужаса. В характерното за постмодернизма звучене героят носи съзнанието за другостта.

Различен, като част от света на „другото” се възприема и Спартак: „аз наистина по някакъв начин се отличавах от цялата тази обикновеност” (Кратохвил 2006: 10).

Именно тази другост го превръща в жертва на идеологическата стратегия. Извежда го от спящия Бърно, за да го спусне „на дъното” на Кладенеца. Прехвърля го от пространство в пространство, от едни ирационални, нелогични топоси в други. Реализиран като друг обаче, образът на Спартак не е маргинален. Напротив – той е положен в центъра. Това полагане разбира се е свързано и с избора на Гросмайстора от една страна, както и с този на самия герой, предпочел да повярва, да бъде част от механизма на изкуплението, за разлика от Ото фон Ф., който от началото до края всячески се противопоставя на Империята.

Животът в литературното общезитие, „проклета дупка”, „измислена от системата за собствено оправдание и успокоение”, представлява „седем етажен лабиринт сред ужасната столица, в загниващото сърце на полумъртвата империя”. Лабиринтът е метафорично представяне на самото съществуване – като пространство на възможни случвания, през което човекът трябва да премени, за да намери изход. От друга страна, на лабиринта може да се гледа и като на плетеница – разплитайки възможните входи и изходи, неговата цялост започва да се разрушава. Напускайки общезитието, за да стигне до „Детски свят”, Ото реализира преодоляването на първия лабиринт на Империята¹⁰. Така нейната цялостна структура вече е нарушена. Тя започва да се разпада „и ти, Ото фон Ф., просто с гръбнака си усещаш как тя се пука по шевове, как се разпъзват на всички посоки страни и народи” (Андрухович 2009: 24). Основите на Съюза се разклащат. Човекът е в състояние на безтегловен алкохолизъм. Хората са „принудени да пият бира”, а „Водката се превърна в абсолют, в свещена цел, в небесна валута, Свещения Граал, диамантите на Голконда, в златото на света” (Андрухович 2009: 25). В антиутопичния модел на града ценностите са подменени, съществуването се определя от наличието или липсата на водка. Духовното е деноминирано от бирата и алкохола. Те са ценните, те предлагат единствената алтернатива във вярата.

Бирарията на ул. „Фонвизин” представя поредния умален макет на Москва: “някаква непонятна конструкция, сглобяемо-разглобяема пирамида, нещо като хангар наред с великата азиатска пустиня /.../ един колосален утайник пред дверите на ада”. Образът комуникира отново с концепцията за дома и бездомността. Той отразява и психологичните състояния на моралния упадък и загубата на съществуване. Това е град, пространство, държава, свят, населени от алкохолици: „цяла пиянска дивизия със свои генерали, полковници, лейтенанти и новобранци като тебе”, а „за да попаднеш тук, трябва да платиш една рубла. Мито за Велзевул.” (Андрухович 2009: 36). Светът е адово предверие. Самата Империя е събирателен

¹⁰ Втория лабиринт преодолява в пространството долу (бел.авт.).

образ от пиянски дивизии. В своята сглобяемост, тя е събрала различни народи, но това не е устойчива система на хомогенна цялост, подлежи на разглобяемост, на разпадане. Настоящото е видяно като сбор от уродливи социални явления, от кризисни световъзприятия с есхатологичен характер.

Къщата на Галя, подобно на предстоящото антиутопично бъдеще, е мрачна, грозно реална, отразяваща действителността: „дома отломка, дома инвалид /.../ дома, в който никой не живее, освен една луда...” (Андрухович 2009: 68). Тя е израз на „разцвета на капитализма”. Веднага след това се изгражда и нейната положителна визия, която само по себе си е пародия на действителността като начин за отричане, за отказ на същата тази действителност: „Но сградата е хубава. Особено сега в полурухналото си живуркане, с черните си прозорци и хлътналите балкони /.../ уникален образец на модерна, сребърния век на декадентите, ницшеанците, толстоистите, соловъвците...” Къщата се разбира като символ на разпадането и унищожаването на Съветския съюз. Тя е част от спекулациите с историята и смисъла на човешкия живот, които произвеждат тоталитарните системи. Затова и реставрацията ѝ е невъзможна („Да я реставрират? Няма кой.”). Идеологията е невъзможна, защото миналото постоянно напомня за себе си. Неговите образи и събития продължават да „обитават” настоящето.

Деструкцията е налице: „Москва – куца, мокра, оригваща се /.../ е град на загубите /.../ Град на гранитни вензели и мраморни класове, на петолъчки, по-големи от слънцето. Той умее само да поглъща” (Андрухович 2009: 78). Символите на властта изпълват пространството, задушават, овладяват личността. Паметникът на Дзержински е положен в центъра на града като непрекъснато напомняне за всеобхватните възможности на тоталитарната империя да следи, да контролира случването на своите поданици. Тя, в образа на основателя на Комитета за държавна безопасност, е видяна като гротескно чудовище, като „хиляда и една инквизиции”. В Москва съществуването е невъзможно.

Ироничен призив за освобождаване от империята, която междуременно „започваше да се пука”, потвърден отново от абсурдността на битието, е отиването на Ото фон Ф. в Закусвалнята – „убежище за модерните в днешно време арбатски просяци: прогизнали художници, прегракнали поети инвективисти, прецъфтели бардове /.../ полупобъркани московски просяци”. Съполагането на Закусвалнята в близост „до знаменития ресторант „Прага”, в който всесъюзната пророчица Джуна /.../ в империята на соца /.../ празнувала рождения си ден в компанията на естрадни звезди, партийни лидери, илюзионисти, депутати,

сатирици /.../ и всякаква друга сбирщина” (Андрухович 2009: 80) е иронично противопоставяне между два свята: този на властта срещу този на масата. И двата обаче безсмислени в своята конкретика. Пространството на Закусвалнята не е безопасно – във всеки един момент патрулиращите омовци могат да нахлуят. Те могат да изпълнят микропространството със своята власт, със силата и абсурдността на действията си, да убият човека, защото така се е случило и защото човешкият живот е само един от всички безсмислени, ненужни животи. Закусвалнята в своята алогичност е алюзия на Москва. Срещата на Ото фон Ф. с „депресаря” всъщност е среща послание. Дава отговор какво трябва да се направи по въпроса „за спасяването на Русия”. „Депресаря” извежда от „обезцветената си прастара чанта” (подобна на безсмисления му обезцветен живот) граната и взривява закусвалнята: ритуален акт, с който да бъде платено за невинната кръв, както сам казва. С кръвта на кого обаче?! Защото този акт не постига своя желан ефект. В закусвалнята са тези, които са жертва, а не жертвоприносители. За невинната кръв се заплаща с друга такава. А империята е недосегаема, затова е видяна и като антиутопична.

Ото фон Ф. напуска Закусвалнята преди взрива. Спасява се. Неговият ден все още не е приключил. Като стига до „Детски свят”, той не проумява „Защо може би именно тук /.../ по тези безсмислени опашки за нищо, нашите деца загубват детството си /.../ Излизат оттук оформени дебили, пригодни само за строителство на комунизъм или реален социализъм, или за някакви други подобни абсурдни занимания.” (Андрухович 2009: 107). Абсурдно е да се продават в магазина модели на хартиени гълъби (символ на мира), направени във фабриките на тоталитаризма. Той прокламира мир, без да е мирен. Този детайл показва изкуствеността на ценностите, които империята се опитва да имитира. Описанието изобразява формирането на жестоко и духовно опустошение на следващото поколение.

В „Детски свят” откриват билета на Ото фон Ф. за Украйна. Пътят е прекъснат. Отнето му е правото на избор да остане или да напусне абсурдния свят на тоталитарната държава, в който той самият е абсурден образ. Москва отново е крачка напред. Отново тя е взела решението за следващата му стъпка. И в опит да спаси правото си на бягство от този ужасяващ свят, той потъва все повече – в още по-ужасяващия, демоничен, паралелен град, в Москва долу.

Пространството долу

Както казахме, градът в романите е комбинация от реални, противостоящи и несъвместими образи. Градското пространство в постмодерната литература придобива способността да се трансформира в град ад или град рай. Библейското разбиране на света представя тези визии като Вавилон и Небесния Йерусалим. Вавилон е градът на прокълнатите, които съществуват в очакване на заслуженото наказание за греховността си. Небесният Йерусалим актуализира светия град на спасените. Образът на града като символ на ада и смъртта е ключов в творчеството на Андрухович. За него е присъща есхатологичната перспектива на негативното възприемане на процеса на тотално налагане властта на империята като нарушение правото на човека да бъде личност. Тук Москва е безкомпромисно представена като град ад, съвкупност от антиутопични модли. Тотално липсва идеята за възможността на град рай. Ото фон Ф. трябва да премине през този „град на хиляда и една инквизиции /.../ Град на сифилис и хулигани, любимата приказка на въоръжените дриплъовци /.../ град на загубите” (Андрухович 2009: 78). Още самото заглавие кореспондира с Библията. *Москов-и-ада* посочва обречеността на града да се разглежда единствено като аналог на Вавилон и никога на Небесния Йерусалим. Темата за Москва като обречения град, като новия Вавилон присъства още при Пушкин – драмата „Борис Годунов” (Пушкин 1839). Неверието на народа е това, което реализира антихристовото на този град. По-късно Булгаков стига дори по-далеч – изобразява Москва като категоричен град на грешниците. Като градът, в който дори Воланд може да се почувства праведник (Булгаков 1976). При Андрухович адът е и горе, и долу. Той е на всички равнища. В този антисвят човекът е положен в пограничната ситуация на абсурдите, в които се отричат не само реалността, но и възможността за идеологията като бъдеще.

Кратохвил също полага пространството на Кладенеца като асоциация с подземното царство, т.е. с библейското разбиране за ада. Този образ обаче е отразен в представата на героя с манастир и райска градина. Налице е антиутопичният модел на света – божественото убежище на манастира в следващия момент е сведено до затворническите килии, а не монашески; със замъка Иф, на заточения граф Монте Кристо, а не с божие абатство. Границите между добро и зло, ад и рай, допустимо и недопустимо са размити. Райското се реализира в адското. Утопичното е отречено в полза на антиутопичното.

Образът на водата, едва забележимо „преминал” през текстовете, в „Московиада” и „Лягай долу, звяр!” може да се разгледа като смислозначещ за „прехвърлянето” на героите в долното паралелно пространство на световите им. Водата е пречистване, но и промяна; символизира едновременно живота и смъртта; граница (подобно на огледалото, съня,

както и на др. постмодерни семантични мотиви), през която се осъществява преминаването от един свят в друг. В статията си „Литературната вода” В.Стефанов разглежда именно двойствената природа на водата – като тъмното, другото, пораждащото страх и ужас в човешкото мислене за света, но и като носител на множество смислови потенциали (Стефанов 2002: 23-37).

Изчезването от познатия свят горе в „последното лято” на Спартак, преминаването му „Там”, което в началото казахме, че ще разглеждаме като „долу”, се случва именно на брега на Сазава. В къщата на Галя, преди да си тръгне, Ото фон Ф. ритуално пуска водата от ваната в „подземния свят”. В този свят, в който и той, и Спартак пропадат. Водата е изпълнила своята функция на пренасяне от едно измерение в друго.

Сутеренът, мазето на „Детски свят”, канализацията, тунелите на метрото отвеждат към долното измерение на империята – паралелния град, в който пребивават, работят, експериментират, обговарят и планират бъдещото нейните най-изтъкнати представители. Истинското лице на тоталитарната държава. Преминаването през различните нива на подземията алюзират отново с представата за лабиринта¹¹: „всяка една от следващите врати, която ми се изпречи на пътя, може просто да се отвори към някоя станция на метрото. Или към коловоза.” (Андрухович 2009: 121).

Подземният свят е демонизиран. Символ е на греховното, в което се спуска Ото фон Ф., подобно на Данте, Орфей и Еней: „И така. Има едно подземие, в което аз се намирам. Това може би са някакви резервни помощни помещения /.../ или, да речем, на Комитета за държавна сигурност /.../ измина толкова време и пространство, че може и да съм например в XVI, в епохата на Иван Грозни” (Андрухович 2009: 119). Хронотопът е нарушен. Времето и пространството са неясни, нереални. В характерната за антиутопичната постмодерна наратив, тук и сега непрекъснато са прекъсвани от тогава и преди.

Първите впечатления от долния свят, в който попада Спартак са лишени от експресивната образност, която изпълва текста на „Московиада”. В Кладенеца е тъмно, влажно, „нещо като затворническа килия” с „облицована с ламарини врата”.

„Срещата” с другия свят и при двамата герои се осъществява посредством хронотопа на прага като проблематично пространство, като пространство на кризата, за което говори Бахтин. „На прага се спрях за миг”, споделя героят от „Лягай долу, звяр!” и разкрива образа на Кладенеца: „нещо като манастир /.../ сградата не беше нито правоъгълна, нито квадратна, а идеално кръгла /.../ В центъра на кръглата постройка имаше градина /.../ Градината

¹¹ Това е вторият лабиринт, който Ото фон Ф. трябва да преодолее.

бе заобиколена от всички страни с амбит /.../ В амбита срещу всяка арка имаше врата към килия. Между отделните стаички-килийки имаше много дебели прегради. Всяка килия беше обвита в дебели стени /.../ А цялата кръгла сграда /.../ беше обиколена с друга стена/.../ Гледката ми напомняше най-много от всичко на дъното на кладенец.” (Кратохвил 2006: 39-47).

От подредения алгебричен свят на Кратохвил изходът, бягството е невъзможно. Формата на кръга символизира неговата завършеност, съвършенство и безкрайност. Не случайно се подчертава, че сградата не е квадратната, нито правоъгълна – това са формите, които асоциират с равенство, справедливост и постоянство, а в света на Манастира те не съществуват. Светът „на дъното” конструира различната версия на оригиналния свят – преработва и трансформира познатите структури на манастира и затвора, събира ги в едно – в ново антиутопично пространство, в което реалното и нереалното се срещат в сложно взаимодействие, за да отразят абсурдната идея за идеалния свят, в който могат да се отгледат жертвените агнеци – момичета и момчета в подрастваща възраст. Този свят отрича легитимността не само на оригиналния, до който достъпът е ограничен, невъзможен, но и легитимността на съществуването изобщо.

Самият герой (Спартак) сравнява мястото със замъка Иф – затвор за политически престъпници, в който попада и Граф Монте Кристо. Този затвор е съграден от държавата. Абсурдното пространство за реализиране на поредния й експеримент, защото тя е всесилна, всевластна. Асоциациите, които Спартак прави с „Кладенеца и махалото” на Едгар Алън По отправят към представата за агонистичното пространство на кошмарите. В този кладенец образите на децата се доближават до смъртно бледите и крехки образи на По. Тук липсата на махалото обаче свързва съществуването с безкрайността, с непрекъсваемостта на времето, защото няма как да се отброят часовете. Времето в своята застиналост делегитимира битието. Кладенецът може да се мисли и като Малхут на държавата. Това е антиутопичният топосът, където човекът претърпява трансформации, дори травми на себеидентификацията.

Кладенецът е представен и като място, подобно на манастир с неговите монашески килии. Непрекъснатите разширения на образа на Кладенеца увеличават обхвата на части от оригиналния свят „горе”, конструират го като нов контекст. Така като в едно възможно пространство се реализира невъзможния, нереалния свят на съществуване, в който механизмите на властта са затворили героя. Асоциацията с „Райския двор” е измамна. Тя потвърждава несъществуването на идеалното. Визията на манастира се свързва и с мита за детските кръстоносни походи от XIII в. Изолираното пространство на социалистическия манастир в

своята реална несъстоятелност изразява идеята за „най-справедливия социален строй”. Това е място на избраните. Но и топос на смъртта. Манастирът на Иржи Кратохвил комуникира с този на Умберто Еко. В „Името на розата” образът се превръща в място на смъртта, на убийствата, на престъпленията. В „Лягай долу, звяр!” – за научаване на смърт и саможертвеност в името на „Светата инквизиция”. В зона за пречистване от живия живот, от спомените, от самоличността, от историята. Зона, в която могат да съществуват само живите мъртви; психологически стерилна, без емоции, без право на избор; херметически затворен модел на идеалния (но напълно отречен, иронизиран, абсурдизиран) свят – такъв, какъвто го вижда, разбира, моделира идеологията. Държавата в ролята на инквизитор е тази, която единствена има право да решава кой да живее и кой не. Защото в манастира-кладенец тя е единствено съществуващия, легитимния бог.

Машината на Империята (при Андрухович) и олицетворението ѝ в образа на Гросмайстора (при Кратохвил) е гилотина. В антиутопичната представа за действителността екзекуцията е възможна. Тя се извършва тайно или публично (това няма значение). Гилотината е властта над всичко, която мигновено унищожава жертвата.

Кладенецът предлага битие „на дъното”, положено обаче на повърхността. С изравняване на двете равнища – горе и долу – Кратохвил проблематизира несъстоятелността и на реалния свят. Двете пространства се позиционират в зоната на кризата. Това разклаща стабилността на основата. Идеалният свят е нарушен. В него прониква първо предателството на надзирателя, който допуска вътре външно лице – жената, представител на обикновените жители от реалния свят. За втори път нарушаването на утопичното идва от самата държава. Херметически затвореният свят се разтваря, губи непроникуемостта си. Превръща се в измерение на прехода – към следващото ниво.

Самият акт на напускане на Кладенеца от децата, водени от Спартак и Гросмайстора не през вратите, а изкатервайки дебелите каменни стени, препотвърждава пространството долу. Бягството от кладенеца, изкачването на горното ниво обаче не е спасение. Това е движение-преход – преминаване в действителното подземно: в алтернативния, бледо подобие на оригинала, затворнически проект в мазето на Гросмайстора. Спартак е пред следващата врата – „врата, която водеше към дом.”

„ПРЕДИ ДА ОТВОРИШ ТАЗИ ВРАТА, УВЕРИ СЕ, ЧЕ ПРЕДИШНАТА Е ЗАТВОРЕНА” (Андрухович 2009: 122) – символичен, пристъпвайки прага, е преходът още по-надълбоко в подземния свят на адския мегаполис за Ото фон Ф. Асоциациите отвеждат и към

познатото „Надежда всяка тука оставете” от Дантевата „Божествена комедия”. За миг пространството е максимално стеснено – Ото е в положение на безизходица, между двете врати. Изборът на посока на движение е максимално ограничен. Така попада в зоната на Правителственото метро. Новата среща с капитан Шелудков го отвежда до лабораториите с плъховете, в специалния отдел на московското КГБ, където се провеждат експерименти. Разказът за метрополитенските плъхове, които обитават подземния град, в горния видим мегаполис на империята имат своите отразени образи – агентите на КС, управляващите, елита на държавата. Абсурдността на системата, на организациите и „научните” експерименти по въпроса с плъховете, ужасяващата със смрадта си подземна Москва, всичко това Андрухович натрупва все по-осезателно и по-експресивно в създаването на цялостен антиутопичен модел на един свят, който е безсмислен, на една империя, която е загубила човешкия си образ, която е подвластна на плъхове, подземни сили и маски от миналото. Тук, в отразения образ на града дори „не става дума толкова за плъховете, колкото за необходимостта да унищожаваш някого” (Андрухович 2009: 128). Нуждата, потребността от това да унищожаваш, да усмъртяваш е част от същността на Системата. Преследващите плъхове в подземния град спец агенти, в горния отразен град със същата самоотверженост стрелят по човешка плът.

Решението долното пространство да бъде позиционирано именно в подземията на метрото не е случаен. Московското метро е един от символите на руската империя, едно от постиженията на държавата. То изразява в най-голяма пълнота силата и величието, хегемонията на Съветския съюз. То е „клопката на тоталитарното минало”: „Тук властва нещо секретно, забранено. Тук са погребани милион престъпления.” Лабиринтите му са непроницаеми, дълбоки, тъмни и смрадливи и може би някои от изходите им отвеждат към самия ад: „винаги ме е привличало с дивата си апокалиптичност. В такива вагони бих возил грешниците към ада /.../ Всички тези занемарени коридори имат стратегическо значение /.../ Това са катакомбите, през които империята е излязла и през които ще се върне, когато се стъмни” (Андрухович 2009: 121). Световите са преобърнати. Долният свят се оказва по-истинското, по-възможно пространство за съществуването на империята. Горният, видимият за всички град е бледо подобие, завоалиран образ на същината. Градът под земята е градът архетип – на злото, на престъпленията, на мъченията, на ачовешкото. Империята е родена от подземното „царство” на плъховете. Самата тя, подобно на огромен плъх, представлява чудовищен образ на властта, преминаваща и пребиваваща долу – горе – долу. Съществуването в пастта на империята е невъзможно.

Спец агентите и капитан Шелудков се отнасят към Ото фон Ф. така, както към

плъховете. Така се отнася и империята към хората изобщо – както в долния, така и в горния град на съюзническото битие.

Вратата като възможност за вход и изход от едно пространство към друго, както в „Московиада”, така и в „Лягай долу, звяр!” се оказва еднопосочна – през нея може само да се влиза. Възможността за посока навън липсва. Преминавайки през вратата на дома, героят на чешкия роман пропада отново надолу. Дом няма. Спартак е бездомен. Реалното битие и правото на дом в живота на идеологията са невъзможни. Предвоенната сецесионна къща с „усмихната, приветлива” врата се превръща в къща „с някаква уродлива архитектура”, а „Райския двор” вече е „съвсем обикновен”. В своя уродлив вид на несъстоятелност този свят ще се разпадне.

И Ото Фон Ф., в опита си да избяга от кошмарното пространство на нереално ужасяващите механизми на империята, преминава на следващото ниво. То обаче също се оказва още по-дълбоко. В самото сърце на империята се отварят вратите на „грамадна, колкото Червения площад /.../ зала” (Андрухович 2009: 152). Това е град в града; град-антипод на реалната Москва, в която Ото фон Ф. съществува. Залата за симпозиуми е образ антипод и на Закусвалнята, на Бирарията на „Фонвизин” – реалните места, в които живеенето е тъжно, битието – непосилно. Двата паралелни образа на Москва се отричат, взаимно допълват абсурдността и несъстоятелността си, правят невъзможно превъзможването си. Те са реални, истински, живи само в представата за антиутопията.

В „Лягай долу, звяр!” последното ниво под повърхността, през което трябва да мине човекът, е канализацията – паралелен образ на улиците горе. Кратохвил създава картината на пространството тук плътна, осезаема, предметено-детайлизирана: „полумрак /.../ доста гъст и лепкав /.../ от отходните води, които течаха като реки покрай бордюрите, не само се разнасяше агресивна смрад, но и виждахме да обитават безброй опашати създания /.../ пътят правеше завои и лъкатушеше как ли не като хранопровод на някакъв гигантски левиатан /.../ отходните води често фосфоресцираха” (Кратохвил 2006: 118-119). Така писателят изгражда цялостния, напълно завършен образ на пространството долу. Реализира го окончателно. И този свят, както московския, е населяван от плъхове, от смрад. Държавата отново е сравнена с чудовище. В пастта на левиатана отново е препотвърдено съществуването като невъзможно в един антисвят.

„Черна дъждовна вода... И цялата Москва в двете си паралелни измерения „преставаше да съществува” (Андрухович 2009: 188).

„Леле мале! /.../ После тръгнахме напред. И вървахме невъобразимо дълго”

(Кратохвил 2006: 34).

Така чрез пространствените изображения на града горе и долу Юрий Андрухович и Иржи Кратохвил изграждат цялостния завършен модели на антиутопията, на един антисвят, който се разпада в своята нелогичност. „Детски свят” се превръща в тоталитарния символ на подземната абсурдност, на неутопичната възможност на битието в романите, защото макар и не назован, Кладенеца, населен само от децата, е своеобразния синонимен образ на московския „Детски свят”. Долният, алюзия на библейския Вавилон, е грешен и той бива очистен символично.

Между първата и последната глава на романите се изграждат визиите за абсурдното битие в кошмарния тоталитарен свят. Затова и идеологията е невъзможна. Тя е липсващото място в пространството. Концепцията на Държавата се представя пълна и завършена в химеричната абсурдност на една измислена от самата държава утопия, в антиутопията тя се разрушава. Животът е неконтролируем в представянето на собствената си деструкция.

Преминавайки последното ниво, през най-дълбоките тунели на империята, Ото фон Ф. и Спартак се изкачват нагоре. Единият към родното пространство на Украйна, другият – към това на неясното бъдеще. Налице е концепцията на Бахтин за пропадането от горе долу като преминаване през пространствата преди възобновяването и възраждането на личността.

Сюжетите на романите се реализират в антиутопичните координати на представите за рая и ада. Идеологията като определяща живота в държавата е абсурдна, обсебваща личното за сметка на общото. Срещу нея са героите, които се противопоставят на тоталитарната власт в опита си да съхранят личността. Пространствените образи в „Лягай долу, звяр!” и „Московиада” се оказват категорично допълващи темата за карнавалността и невъзможността на този свят да съществува или поне не в традициите на постмодернизма.

Литература:

Бахтин 1975: Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, Художественная литература, 1975.

Бахтин 1976: Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. София, Наука и искусство, 1976.

Замятин 2004: Замятин, Д. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. Москва, Аграф, 2004.

Лиотар 1996: Лиотар, Ж. Постмодерната ситуация. София, прев. Т. Николов, Наука и Изкуство, 1996.

Лиотар 1993: Лиотар, Ж. Постмодерното, обяснено за деца. София, прев. Т. Николов, Критика и Хуманизъм, 1993.

Лотман 1998: Лотман, Ю. Выход из лабиринта. В: www.philology.ru/literature3/lotman-98.htm. [посл. вл. 10.2011]

Стефанов 2002: Стефанов, В. Литературната вода. В: Хидрофилия и хидрофоби. Нов рибен буквар. Велико Търново, Фабер, 2002, 23-37.

McHale 2004: McHale, B. Postmodernist Fiction. London and New York, Routledge, 2004.

Информация за автора:

Деница Митева е магистър по специалност „Славянска филология“, професионална квалификация магистър по славистика (сръбски език и литература) и българистика в СУ „Св. Климент Охридски“.

Електронен адрес: deni_iv.miteva@abv.bg