

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 20 (207) ЖОВТЕНЬ

2010

2010 жовтень № 20 (207)

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина III

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію:
серія КВ № 14441-3412ПР
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових видань України
(філологічні науки)
Постанова президії ВАК України від 18.11.09 № 1-05/5

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 4 від 26 листопада 2010 року)

Виходить двічі на місяць

Засновник і видавець –
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор – доктор педагогічних наук, професор **Курило В. С.**

Заступник головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

Випускаючі редактори –

доктор історичних наук, професор **Бур'ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.**

Редакційна колегія серії „Філологічні науки”:

доктор філологічних наук, професор **Галич В. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Гриценко П. Ю.,**

доктор філологічних наук, професор **Зеленько А. С.,**

доктор філологічних наук, професор **Фоменко В. Г.,**

доктор філологічних наук, професор **Дмитренко В.І.**

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

Редколегія „Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (*.doc, *.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см.

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***) , 2009.

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13–14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова „Література” або після слів „Література і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім'я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 3 – 4 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

На окремому аркуші подається довідка про автора (прізвище, ім'я, по батькові; місце роботи, посада, звання, учений ступінь; адреса навчального закладу, кафедри; домашня адреса; номери телефонів (службовий, домашній, мобільний).

ЗМІСТ

МІСТО ЯК ДИСКУРС

1.	Бойцун І. Є. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису	6
2.	Волощук Л. В. Топос міста в сучасній масовій літературі (за романами переможців Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”)	10
3.	Галич О. А. Рецепція міста в мемуарах Олесь Гончара	18
4.	Дмитренко В. І. Рецепція Петербурга у творчості Тараса Шевченка	31
5.	Ігнат'єва С. Є. Концепт „місто” в мемуаристиці Олесь Гончара (аксіологічний, лінгвостилістичний, культурологічний аспекти)	37
6.	Кузьменко В. І. Київ у життєвій і творчій долі Леоніда Вишеславського	46
7.	Мазоха Г. С. Вплив міста на формування світоглядних засад Павла Тичини (на матеріалах епістолярної спадщини 20-х р.р. ХХ ст.)	52
8.	Пінчук Т. С. Традиція пошуку „града Божього” в художній структурі творів Григорія Сковороди	60
9.	Фоменко В. Г. Поліфонізм української урбаністичної прози	64
10.	Чернієнко Л. В. Образ города в современной российской драматургии	69

УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

11.	Козлов Р. А. „На склоні віку” І. Франка як утілення урбаністичної елітарної історіософії	77
12.	Михида Л. М. Топос міста в прозі Івана Багряного	83
13.	Нежива Л. Л. Образ міста в бароковій українській літературі	88
14.	Олійник С. М. Модель міста у фантастичних творах О. Бердника і М. Руденка	93
15.	Поліщук Я. О. Київ як локус культурної пам'яті. Досвід новітньої літератури	100
16.	Свириденко О. М. Опозиція Київ – Москва в системі міфосвіту Олекси Стороженка	110
17.	Смірнова Н. П. Урбаністичний хронотоп у казкових сюжетах (на матеріалі казки-повісті В. Нестайка „В країні сонячних зайчиків”)	115

18.	Тендітна Н. М. „Утробне й потойбічне” завивання міста у творчості О. Ульяненка”	120
19.	Ярошевич І. А. „Лагерна” система міста в автобіографічному романі Галини Гордасевич „Соло для дівочого голосу”	128
ВПЛИВ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ДИСКУРСІВ НА ЗАСОБИ ОСМИСЛЕННЯ МІСЬКОГО ЖИТТЯ		
20.	Бровко О. О. Поетика трансгресивних метафор московських фрагментів М.Булгакова, Я. Голосовкера та В. Беняміна	135
21.	Вірченко Т. І. Характер і конфлікт у п'єсі І. Білоуса „Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)”	142
22.	Мороз В. Я. Урбанізація як одна із форм історичної комунікації	147
23.	Негодяєва С. А. Урбано-міський концепт у романі Сергія Жадана „Депеш Мод”	155
24.	Романенко О. В. Місто, яке саме себе розмішило: жанрово-стильові особливості міського іронічного роману в масовій літературі	161
25.	Шестопалова Т. П. Свідомість як метапоняття літературознавчого дискурсу	168
26.	Шовкопляс Г. Є. Київський простір інтелектуальних детективів Євгенії Кононенко	175
	ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	184

МІСТО ЯК ДИСКУРС

УДК 821.161.2. – 31.09

Бойцун І. Є.

МІСТО В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ І ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗКАХ: СПЕЦИФІКА ОПИСУ

Традиційно українське суспільство поставало сільським, а міське трактувалося як чуже, вороже. Подібний підхід найбільш яскраво простежується у творах української літератури XIX століття: Панаса Мирного „Повія”, Бориса Грінченка „Серед темної ночі”, „Під тихими вербами” тощо.

Українці особливо шанували два міста: Небесний Єрусалим та Київ. Головними атрибутами цих міст були куполи церков та розташування на узвишші. Народна й літературна українська казка синтезували в собі світобачення народу від давнини до сучасності. Метою нашого дослідження є простежити відмінності в описі міста та їх зумовленість у казці фольклорній і авторській на прикладі творів Марка Вовчка „Дев’ять братів і десята сестриця Галя”, Всеволода Нестайка „В Країні Сонячних Зайчиків”, „В Країні Місячних Зайчиків”, „Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків” та народних казок „Казка про Іллю Муромця та Солов’я Розбійника”, „Молодильна вода”, „Три брати”.

Науковців передусім цікавив топос міста у творчості письменників-модерністів, тож проблема змалювання міста в казці залишилася поза їхньою увагою. Під час розробки проблеми було використано феноменологічний метод та принципи когнітивної лінгвістики. Сучасна польська дослідниця Дорота Корвін-Пйотровська, розглядаючи проблеми поетики опису в прозовому творі, визначає його сутність: „Виходячи з когнітивістських концепцій, літературний опис можна окреслити як: ...літературознавча категорія, відкрита і градуйована, з одним історично змінним або з кількома прототипними центрами та з периферіями, в яких містяться гібридні форми, немодельні чи просто індивідуальні варіанти дескрипції” [1, с. 113]. Таким чином, вона припускає можливість появи авторських моделей традиційних об’єктів культури, предметів, психологічних характеристик. Проведене дослідження дало підстави говорити про наявність трьох варіантів зображення міста в літературній та народній українській казці.

1. Архаїчний тип опису міста, пов’язаний із укладом побуту українців, представлений у казці „В Країні Сонячних Зайчиків” Всеволода Нестайка описом країни Ластовинії: „Бачиш, які чепурненькі біленькі хатки, які квітучі садки, яке дивовижне місто з візерунчатими

вежами!... Чудова казкова країна” [2, с. 6]; тимчасового притулку для дітей: „За зубчастим дерев’яним парканом височів великий просторий будинок. Круг нього були розкидані маленькі чепурні хатки, що потопали в зелені садових дерев. Далі тяглися грядки городів і великий лан” [2, с. 9]; „Та коли Веснянка придивився, то побачив, що, переплітаючись між собою, квіти утворюють надзвичайно химерні будиночки – з вікнами, з дверима, з красивими ганочками та верандами. Саме в цих квіткових хатинках і жили сонячні зайчики” [2, с. 29 – 30].

Подібний опис давніх українських міст зустрічаємо в монографії митрополита Іларіона, котрий відзначає: „Жили головно сільським життям серед свого поля (давнє ст. сл. „село” – це поле), але рано появився й „город” – загороджене місце, належно укріплене, щоб хоронити своїх перед нападом ворога. Городи (міста) ставили на місцях менше доступних для нападу ворога – на кручах при річках, на пагірках, і т. ін., обносили їх валом і обкопували ровом” [3, с. 340].

Як бачимо, у цитованих уривках з казки Всеволода Нестайка зустрічаються при описі казкових міст атрибути давніх поселень: поле, будинки, огорожа. Божена Вітош демонструє схему, яка представляє будову потенційного опису: „В центрі – тема опису (об’єкт), від якого відходять вектори: **1)** визначень тла (просторовий і темпоральний локалізатор), **2)** властивостей самого об’єкта (зокрема колір, розмір, форма, запах) і **3)** частин (тут і відношення до цілості, властивостей і можливих частин)” [1, с. 101].

Отже, у наведених прикладах демонструється потенційний опис міста.

2. Місто як символ цивілізації постає не лише в літературній казці, а й у народній.

Народна космогонія ставила місто в центр Всесвіту. Саме тому міста будувалися на узвишсях. Енциклопедія подає таке тлумачення символіки міста: „Символіка міста визначалась у давнину й Середньовіччі як модель всесвіту. Центр міста, як правило, розташовувався на горі або на пагорбі, де будувалась головна культова споруда, – „цей шлях веде до Храму?” Міста будувалися на перехрестях шляхів... Вулиці, як головні міські артерії, слугували знаком просторової орієнтації. Майдани символізували суспільний аспект міської семіосфери. Тупики відкривали архетип лабіринту в містах. Мости втілювали творчу енергію людського духу” [4].

Народна казка подає означники цивілізації у традиційній атрибутиці: прикметою міста є церкви, палац, терем на горі. Продемонструємо тезу прикладами: „Пішли ті назад, а Ілля Муромець зайшов у город. Люди поховалися: хто в хати, а найбільше по церквах” („Казка про Іллю Муромця і Солов’я Розбійника”) [5, с. 126]; „Іде уже звідти, дивиться: такий палац – самим сріблом і золотом оббитий...” („Молодильна вода”) [5, с. 93]; „От добігає найменший брат, коли бачить – аж там гора висока і крута, а на тій горі терем золотом сєє, на

рундуку пишна та гарна королівна сидить. А кругом народу – сила: і селяни, і городяни, і пани, і козаки – всі зібралися подивитись, хто до королівни доскочить” („Три брати”) [5, с. 159]. Натомість опис міста в літературній казці вже дещо різниться. Марко Вовчок у казці „Дев’ять братів і десята сестриця Галя” подає опис міста в фольклорному часо-просторовому континуумі, протиставляючи його людям як уособлення чужого ворожого світу: „Жила собі удова коло Києва, на Подолі, та не мала щастя-долі: було гірке її життя. Терпіла вона превелику нужду та вбожество. Жила удова коло бучного міста, де бучнії будинки громоздилися, де сяли та виблискували церкви золотохресті, де люди з ранку та до вечора ворушилися й копошилися...” [6, с. 5].

У казці ж „В Країні Сонячних Зайчиків” Всеволода Нестайка спостерігається десакралізація архетипу міста: „І, певне, саме тому в столиці Ластовинії Рудограді найбільшою і найважливішою спорудою, що стояла в самісінькому центрі міста, був величезний цирк” [2, с. 7]; „Неподалік од Вежі Сміху височів палац. Зубчасті стіни його були прикрашені безліччю різноманітних химерних фігур. На даху, на самому вершечку, сиділа прекрасна царівна, а біля її ніг звивався і сповзав униз по стіні Змій Горинич. Синя Борода обіймав руками ріг палацу, а по його спині тягся вгору дикий виноград. Кошій Безсмертний підпірав головою балкон, на бильцях якого лежали русалки. Вікна палацу були ніби величезні очі дракона. На підвіконнях, розчепірівши крила, застигли сови та кажани. А біля входу, виширившись, сиділи сірі вовки, і сам вхід являв собою роззявлену пащеку якогось неймовірного страховиська....

Оце й був Палац Чарівних Казок” [2, с. 35]. Як бачимо, відбувається заміна атрибутивних елементів опису священного міста: церква / цирк, царський палац / Палац Чарівних Казок, вежа, де заточена царівна / Вежа Сміху.

3. Сучасне місто з елементами архаїчного опису постає лише в сюжеті літературних казок: „Вася й Валера жили в великому місті, на краю нового мікрорайону, який називався Лісовим масивом. І називався не дарма. Бо вулиця, де жили Вася й Валера, впиралася прямо в ліс. Остання зупинка тролейбусного маршруту, який тут закінчувався, була під величезними трьохсотрічними дубами. Вона так і називалася – Дуби” („Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з країни сонячних зайчиків” Вс. Нестайка) [2, с. 78]. Володимир Єшкілев означив складові сучасного міста: „Вулиці є найпершими свідками механістичності Міста. Вулиця є специфічним способом формування світу, адже має подвійний механізм сенсотворення: через тяглість шляхового переміщення смислів і через комунікативну фіксацію просторово-часових структур: все потрібне для життя розташоване на вулиці. До всього можна дійти вулицею. Навіть „двір” є псевдовулицею, абож „вулицею”. Вулиця запобігає метафізичному сирітству речей, розташовуючи їх собою і через себе. Світ, розташований вулицею і є, зрештою, Містом” [7]. Важливі чинники новітньої доби знайшли своє виявлення і в описі міста в літературній

казці: „Вони вийшли з двору і пішли по широких вулицях, які хоч і називалися вулицями, та скоріше були не вулицями, а алеями величезного квітучого саду” („В країні Сонячних Зайчиків”) [2, с. 34]; „Вони летіли в зоряному небі над лісами, річками, долинами, над містами і селами. Внизу мерехтіли ніколи не згасаючі вогні вокзалів, електростанцій, заводів, що працюють цілодобово. Он по залізниці рухається поїзд, наче іграшковий, а онде по шосе повзуть маленькі, теж наче іграшкові машини. Згори здається, що вони ледве пересуваються, а насправді ж вони мчать, як скажені” („В Країні Місячних Зайчиків”) [2, с. 150].

Відбувається наповнення елементів опису атрибутами сучасного міста з метою доступності сприйняття художнього твору адресатом.

Таким чином, чітко простежуються зміни опису міста в народній та авторській казці. Часо-просторовий континуум міста архаїчного, символу цивілізації та сучасного широко представлений літературною казкою, водночас як народна казка репрезентує лише місто як символ цивілізації. Здобуті результати потребують на подальшу перевірку, що й окреслює перспективи розгляду окресленої проблеми.

Література

- 1. Корвін-Пйотровська Дорота.** Проблеми поетики прозового опису / Пер. з польс. З. Рибчинської. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.
- 2. Нестайко В.** В Країні Сонячних Зайчиків: Казки / Худож. Н. В. Ширяєва. – К. : Вид-во „Довіра”, 1994. – 176 с. : іл.
- 3. Іларіон, митрополит.** Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. – К. : Обереги, 1992. – 424 с.
- 4. Енциклопедія.** Символи. Знаки. Емблеми // Електронний ресурс. – Режим доступу : [http:// slovari.yandex.ru/город/Символы,%20знаки,%20эмблемы/Город/](http://slovari.yandex.ru/город/Символы,%20знаки,%20эмблемы/Город/).
- 5. Українські народні казки.** – Львів : Вид-во „Каменярь”, 1978. – 224 с.
- 6. Вовчок Марко.** Сказки и быль / Марко Вовчок. – К. : Дніпро, 1988. – 317 с.
- 7. Єшкілев В.** Місія купола / Володимир Єшкілев // Часопис Ї. – 2003. – Ч. 29. – Електронний ресурс. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/yeshkilev.htm>

Бойцун І. Є. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису

У статті визначено відмінності в описі міста в українській народній та літературній казці. Літературна казка подає топос міста з елементами сучасного побуту, що визначається орієнтацією на читача.

Ключові слова: казка, місто, опис, символіка.

Бойцун І. Е. Город в украинских народных и литературных сказках: специфика описания

В статье определены отличия в описании города в украинской народной и литературной сказке. Литературная сказка подает топос

города с элементами современного быта, что определяется ее ориентированностью на читателя.

Ключевые слова: сказка, город, описание, символика.

Boytsun I. E. City in the Ukrainian national and literary fairy tales: specificity of the description

In article differences in the city description in the Ukrainian national and literary fairy tale are defined. The literary fairy tale submits top wasps of a city with elements of a modern life that is defined by its orientation on the reader.

Key words: fairy tale, city, the description, symbolics.

УДК 821.161.2 — 31 „20”

Волошук Л. В.

**ТОПОС МІСТА В СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(ЗА РОМАНАМИ ПЕРЕМОЖЦІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО
КОНКУРСУ „КОРОНАЦІЯ СЛОВА”)**

Сьогодні спостерігаємо зміни в оцінці масової літератури, яку все частіше визначають як літературу успішну, читабельну, популярну; треба зазначити появу наукових напрацювань Т. Гундорової [1], А. Таранової [2], Н. Зборовської [3], Г. Сивоконя [4], В. Поліненка [5], Р. Харчук [6], Е. Франчука [7], О. Пахловської [8], Л. Петрової [9], В. Медведєвої [10]. Проблема масової літератури знаходить відображення у працях: М. Чегодаєвої [11], И. Саморукова [12], Ю. Лотмана [13], Н. Корнієнка [14], Н. Мельникова [15], Т. Скокової [16], Т. Возняк [17], у яких порушується багатоаспектність зазначеної проблеми.

Т. Гундорова у статті „Висока культура і популярна культура: слов'янський контекст” зазначає: „Навіть коли прийняти концепцію двовекторності культурного процесу у слов'янських літературах – і з боку високої культури інтелігенції, і з боку „популярної” культури середнього класу, все-таки доводиться визнати, що у процесах модернізації в українській літературі особлива роль належить національній еліті, а відтак і конструйованим нею проектам народної, загальнонародної, високої культури. Безсумнівно й те, що масова культура – той „інший”, без якого таке конструювання було би просто неможливим. Однак найоригінальнішою формою розвитку класичної української літератури стала концепція популярної літератури – особливий народницький варіант культури масової” [1, с. 63].

Представляючи дисертаційне дослідження А. Таранової „Феномен масової літератури: походження, жанрова система, соціальні функції”

М. Жулинський наголошує, що масова література – самодостатнє соціальне й художнє явище [18, с. 49 – 50]. Дослідниця А. Таранова стверджує, що „протягом останнього десятиліття в літературознавстві питання масової літератури набуває значної актуальності. Масова література перестає вважатися погіршеним варіантом літератури високої, починаються пошуки варіантів адекватного осмислення місця масової літератури в літературознавчому каноні” [2, с. 53 – 54].

У статті „Сучасні співвідношення елітарної і масової літератури, мережеве дослідження” зазначено: „розглядати „елітарну” як синонім „якісної літератури”, „масової” як „поганої” просто не припустимо... є хороші твори і просто писанина неважливо розрахована на масового читача або „елітарного”. Щодо „масової” та „розважальної” доречним буде і термін „популярна”, він більш толерантний і не принижує таку літературу” [19]. На думку Ніли Зборовської, висловлену у статті „Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема”, „масова література – це ззовні продукт демократії, коли пропонують численні текстуальні пропозиції, а читач має право вибирати: чинити активно, тобто робити свідомий вибір, або пасивно, тобто ставати об’єктом маніпуляцій” [3].

Значний інтерес до означених поглядів окреслила Міжнародна наукова конференція „Масова література: від давнини до сучасності”, яка вперше в Україні з такою проблематикою зібрала в Інституті філології Бердянського державного педагогічного університету у 2008 році науковців з понад 30 вищих навчальних і наукових закладів [20]. Конкуренція серед „масових” письменників вимагає пошуку власного читача, задоволення його особистих літературних потреб. „Влада літератури над читачем – це і є влада несправдженого. Книга – чарівне дзеркало, в якому читач відчайдушно шукає власні думки, досвід, схожий зі своїм, життя, описане так, як він собі це уявляє” [21, с. 6].

Проект Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”, який з’явився на теренах України у 1999 році, присвячений популяризації сучасної української культури загалом і літератури зокрема. Конкурс допомагає вдосконалити власну майстерність, розширити кругозір. Організатори і засновники конкурсу всіляко підтримують майстрів слова, які у своїх роботах поєднують нові тенденції з українською традицією. Конкурс є поштовхом для розвитку сучасної української літератури, близький і зрозумілий кожному, хто не байдужий до української слова. У зверненні до читачів Голова Правління ЗАТ „Крафт Фудз Україна”, ініціатор проекту Юрій Логуш зазначає: „Коронація створює для вас нову хвилю української літератури – яскраву, різножанрову, захоплюючу, – яка є дзеркалом сьогодення і скарбом для майбутніх поколінь” [22].

Сьогодні закономірним є інтерес до образу міста, адже у зв’язку з модифікацією літератури, структура міста пройшла складний еволюційний шлях (позиція міста постає не лише на рівні образу-

персонажу, який виступає в творі самостійною домінантою, а й визначається як символ передачі загальнолюдських цінностей). На думку А. Степанової „Місто як суб'єкт переходу являє собою самоцінний і самодостатній простір, в якому відбувається зміна соціальних формацій, культурних парадигм, типів культурної свідомості, вироблених і закріплених естетичною думкою” [23].

За визначенням Л. Стародубцевої: „урбанізується” не лише ландшафт землі, не лише спосіб життя людства, а й думка людини: місто стає фундаментальним елементом мови образного мислення і метафорою свідомості... Місто й свідомість стають структурно, поняттєво, образно подібні” [24, с. 87].

До питання міста в літературі зверталися дослідники: Н. Анісімова [25], Г. Горнова [26], М. Каган [27], Т. Пастух [28], О. Севрук [29], А. В. Соколова [30], В. Фоменко [31], В. Топоров [32], О. Харлан [33].

Події роману „Рай.центр” молодій письменниці Люко Дашвар, дипломантки 2009 року Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”, відбуваються у Києві, який виступає в певних часово-просторових зв'язках, соціальних позиціях, визначених модулях, розумінні „чужого” і „свого”, поліфонічних узагальненнях. Мозаїчне полотно сповнене реальних і романтичних описів, „де золоті куполи церков вищі за дахи будинків” [34, с. 14 – 15]. Місто у творі – об'єкт змінний, трансформуючий, що набуває ознак раю і пекла, гріховного і святого, величного й нищого, справжнього і надуманого, реального і міфічного, сакрального і профанного. Місто з парадигмою певних топосів (монастирі, церкви, куполи, будівлі, вулиці, набережні, клуби, площі) створює особливий колорит для вільної комунікації, місце для спілкування, особливий космос – двадцятисемиметровий космос на Костянтинівській на Подолі, космос козацьких часів, космос жирного життя „Царського села”, космос урбаністичного простору.

Життя у Києві трьох студентів, що приїхали до столиці з метою підкорити її, пов'язані з космосом на Подолі: „Тижні зо два Макар з Гоциком пристосовували свої космоси для співіснування у двадцяти семи квадратних метрах плюс веранда. Результати надихали” [34, с. 16].

Спостерігаючи за особливим колоритом Подолу, що яскраво виписаний автором у картині Житнього ринку, Люба, студентка Могилянки, виголошує свою мету: „Я ніколи не буду так жити! Ніколи! Вивчуся, стану незалежною, куплю квартиру в центрі, малу машинку, буду працювати, працювати, працювати! Зароблю багато грошей... Якщо вже жити в цій країні, то в центрі. Сюди стікаються кращі. Тільки тут і можна пробитися...” [34, с. 22].

Письменниця визначає столицю через властивий їй поліфонічний соціум, репрезентуючи його як ряд соціальних типів – студент „Політехніки” Саня Макаров, майбутній філолог Гоцик, студентка Києво-Могилянської академії Люба, перукарка Ліда, помічниця парламентаря Мартазавра, випускник Лондонської школи економіки

Макс, лікар Іван Степанович Гусько, колишній комсомольський функціонер Володимир Сердюк. У соціум ХХІ століття вписано і козаків сердег: кумів Свирю та Микишку, які через 340 років завітали на землю, щоб побувати у раю (цікаво, що їх можуть бачити тільки ті, на кому гріха нема). Сьогодні студент Гоцик заздрить їм, адже класне життя прожили: „Кажете, серденята найманцями були? Так, добрі люди. Найнялися життя віддати за Україну і гетьмана Дорошенка. Навколо цього гуртувалися, роду-племені не питали – українці, валахи, московіти, навіть жида з ляхами серед сердюків були, – одну істину знали: просити – тільки Бога, помирати – тільки заради рідної землі, жити – тільки у звитязі, тому не знали: у бою – страху, до зради – пощади, після бою – суму й печалі” [34, с. 233].

Величність сердег усвідомлюється і через неможливість сьогоднішніх молодих щось змінити, адже Київ вщент розбиває сподівання студентів – Макар мріє назавжди покинути Україну, Гоцик – забрати маму з Португалії і розводити коней, а Люба гине, адже не може пристосуватися і стати такою як всі. Символічною є фінальна картина: „...столиця височіла на горизонті темною могутньою хмарою. Такою могутньою, що здавалося, чи до неба сягне і затулить його, чи розповзеться по землі, залле її собою аж до кордонів. Сонце блимнуло. Розігнало хмару, не лишивши тій і краплі лякливої сили.” [34, с. 269]. Отже, краса міста там, де зовсім нема людей, саме там гарно і затишно.

Події у романі „Павук” Олега Шміда (заохочувальна премія 2004 року Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”) відбуваються, в основному, у Львові, що сповнений жаху і незрозумілих смертей. Львів постає ворожим світом, навіть мертвецьким, в якому відбуваються ще більш страшні події, постають картини похорону, причому не тільки у катастрофічно-неживій реальності, але й на роботах відомого молодого художника: „Сіре неживе місто тяглося гострими шпильями в порожнечу неба, а понурі тіні в саванах безконечним потоком сунули звивистою дорогою між скелями й безоднею туди, на захід, де сідало сонце. А на чолі, вихитуючись на хвилях безмовного натовпу, пливла домовина. Без плачу і страждань лилася ріка за човном-домовиною, а оголені дерева салютували їй своїми мертвими вітами. І важко було зрозуміти, хто кого веде. Чи це одноплемінники несуть труну, чи це домовина вказує їм шлях у вирій. А над усією цією крижаною пусткою душ і тіл – тіль кістлявої, тріумф досягнутої гармонії.

Полотно дзвеніло – тонко тремтіла павутина у порожній хаті. Маєстро павук тримав у лапах струни мелодії, у тактах якої билася муха-полонянка. У світлі догораючої свічки хилилася додолу тіль без обличчя та імені, не в змозі витримати пронизливий дзвін павутини, що співав гімн безглуздості її існування” [35, с. 6]. Місто-монстр забирає останні сили в людей, руйнує духовність, внутрішні сили, безжально уніфікує і, за шпенглерівською концепцією „...цивілізація зі своїми гігантськими містами зневажає коріння душі і позбавляє їх” [36, с. 112]. У романі

Львів губить свою незабутню гармонію й вирізняється замкненим простором, у якому людина приречена на деградацію: „Львів збожеволів” [35, с. 5], „...трупний сморід” [35, с. 5], „Львів увігнався у весну. Весна легко піддалася” [35, с. 18], „Люди мруть у Львові. Як мухи” [35, с. 25], „...гнітючий настрій до смерті переляканого Львова проник у підвал старого театру” [35, с. 24].

Життя, у мертвому місті, неможливе, а причина всього – намагання створити штучний мозок, бути вищими за закони природи. Текст твору побудований на есхатологічних мотивах, що пов’язані з картинами кінця, завершення, агонії, де місто набуває ознак символу пекла, смерті, попередження людству. На древній Львів насувається прагматичний інтелект, що зумовлює його загибель. У романі події Львова екстраполюються на інші міста – Каунас, Одеса, Трускавець, Київ, Паневежис, Полтава, Вільнюс, адже загроза людству криється в містах і, зрештою, може знищити.

Події роману „Егоїст” Марини Гримич (1 премія 2003 року Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”) відбуваються в політизованому Києві початку ХХІ століття. Георгій Липинський, депутат Верховної ради, аристократ, класний юрист, нащадок древнього роду сприймає столицю через призму дитячих спогадів, адже „він виріс у центрі Києва, на маленькій і тихій вуличці, в чарівному закапелку. Усі кияни люблять Київ по-різному. Новоприбулі кияни по-своєму, так звані „гуртожитські кияни”, які отримали квартири після десяти-двадцяти років тимчасового і досить непевного статусу, – інакше, а народжені в Києві – зовсім по-особливому. Серед корінних киян вирізняються ті, хто народився і виріс у центрі міста. Це особлива порода киян. Для них найчарівнішим є не той музейний Київ із золотими банями і доглянутими парками, а саме такі затишні закапелки, яких зараз, на жаль, стає дедалі менше” [37, с. 40].

Образ Києва природний для Георгія: він виникає з його дитячих спогадів і протягом життя залишається магічним, священним, адже жив він на маленькій вуличці, що брала початок від Андріївського узвозу, „який у ті часи був не нинішнім взірцевим сувенірним купи-продаєм, а магічною крученою стежкою у королівстві зачарованих старих будівель з рипучими дерев’яними сходами, химерних будинків, де жили дивакуваті люди, зі своїми специфічними звичаями і уподобаннями, зовсім несхожі на тих, хто жив поза узвозом” [37, с. 40]. Ностальгія за старим Києвом сповнена страху від того, що, блукаючи стежками свого дитинства, Георгій не знаходить звичних, таких теплих, рідних закапелків, адже сучасний Андріївський узвіз перетворився на ляльковий театр – від того гірко, адже забрали дитинство. Георгій живе у сучасному часі, але поєднує в собі і час історичний, більш справжній і місткий. Теза – „ві ми родом із дитинства” – може слугувати лейтмотивом образу, адже навіть тим, „які переїхали в місто, не так тяжко у їхній ностальгії за дитинством. Вони знають, що десь далеко є їхня старенька хата, стежки

дитинства, до яких вони можуть щомиті повернутися. А повертаючись туди, побродивши день-другий по ностальгічним місцям, скинувши оскому, вони знову ставали нормальними дорослими” [37, с. 41]. Для дітей старого Києва це неможливо – вони загублені в часі і просторі – „вони – немов ті, яких блуд водить по якомусь лісовому лабіринту і не виводить на узлісся. Вони шукають на місцях новобудов, реконструйованих районів сліди свого дитинства і не знаходять. І вони хворіють через це. Із жаждою чекають на сни, де бачать у подробицях кожну сходинку, кожну лавочку, кожну схованку, кожне вікно...” [37, с. 41]. У сучасних апартаментах, незважаючи на повний комфорт, холодно і незатишно. У творі постають спогади про булгаківський будиночок, Андріївську церкву, рідний Червоний корпус університету, Сінний базар, Десятинну, Тарасівську, Печерськ, і все це не просто назви, а прожите, передумане, ностальгічне відчуття. Спосіб життя, який нав’язує сучаснику місто, викликає страх, призводить до втрати ідентичності, розпачу, самотності, адже Київ для Георгія Липинського – не просто місце народження, це самобутній світ дитинства, у якому все було прекрасно. Поступово втрачаючи це, ми втрачаємо себе, адже Київ у кожного свій.

Зі сторінок роману „Містичний вальс” Наталки Шевченко, дипломантки 2003 року Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”, місто Лева постає щемливим спогадом студентських років: „Вона знала кожну львівську вуличку, кожний камінець бруківки, вона відчувала дух міста і пройнялася ним назавжди. Вона пам’ятала духмяні чари львівських кав’ярень і неповторну чарівність львів’ян” [38, с. 34]. Мозаїчні рефлекси-спалахи, ніби кадри фільму, висвітлюють яскраві враження від міського побуту, що в цілості дають уявлення про особливу ауру Львова. Увага до найменших подробиць ліризується описами емоційного стану ліричної героїні – „Львівська вуличка, якою вона мчала, була вузенькою, мов талія затягнутої у корсет панни, вигиналася так кокетливо та рельєфно, немов стегно красуні, що сперлась на одвірок, а завдяки бруківці називалася „Смерть Підбором” [38, с. 51]. На думку Світлани, саме у Львові живе її серце. Так постає витончений образ міста, у якому жила героїня в гармонії з собою – коли дихала разом зі Львом в одному циклічному ритмі, ніби переживаючи разом однакові почуття.

Рецепція Києва у творі має дещо категоричний характер, сповнена цікавих спостережень, негативного сприйняття урбанізації як порушення ідилії, гармонійного життя: Київ – „місто важке. Амбіційне. Гонорове. Динамічне, із потужним ритмом. Не таке жорстоке, як, наприклад, Москва, але теж іноді нагадує каток для вкладання асфальту – якщо потрапиш під нього, розплющить. І останнім часом столиця стає європейською такими темпами, що зі свистом вивірюється дух старого Києва – місто Кия, Аскольда та Діра, міста Магдебурзького Права” [38, с. 66].

Отже, топос міста у романах Люко Дашвар, Олега Шміда, Марини Гримич, Наталки Шевченко – переможців Всеукраїнського конкурсу „Коронація слова” визначається множинністю і поліфонізмом художніх втілень – місто-космос (у кожного свій), місто-жах, місто-спогад, місто-міф. У творах протиставляється автентизм кожного об’єкта урбаністичним зрушенням, які покликані невблаганним часом і, зрештою, руйнують не тільки особливу ауру міста, але й мешканців, які тут живуть (чи виживають). У сучасному місті людина відчуває себе самотньою, занесеною у вир технізованого простору, що посилюється аксіологічною та емоційною напругою.

Література

- 1. Гундорова Т.** Висока культура і популярна культура: Слов’янський контекст / Т. Гундорова // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 52 – 63.
- 2. Таранова А.** „Велике нечитоме” і академічний конон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / А. Таран // Слово і час. – 2008. – № 11. – С. 50 – 56.
- 3. Зборовська Н.** Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2008/09/02/130545.html>.
- 4. Сивокінь Г.** Що таке український бестселер? / Г. Сивокінь // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 41 – 44.
- 5. Поліненко В.** Близькість і вбогість маскультури / В. Поліненко // Український тиждень. 2008. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ut.net.ua/art/169/0/1142>.
- 6. Харчук О.** Якісній українській літературі бути?: <http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=comcontent&task=view&id=99=ite>.
- 7. Франчук Е.** Українська книга і книжкова культура в національній культурі України / Е. Франчук // Наукові праці наукової бібліотеки України. – 1999. – Вип. 2. – С. 155 – 172.
- 8. Пахльовська О.** Чи можливий український бестселер? / О. Пахльовська // Час-Тіме. – 2000. – 20. – С. 89.
- 9. Петрова Л.** Соціально-психологічні чинники сучасного читання / Л. Петрова // Бібліотечний вісник. – 2003. – № 5. – С. 7.
- 10. Медведєва В.** Книга як символ культури і феномен ризику / В. Медведєва // Вісник книжкової палати. – 1999. – №1. – С. 13 – 14.
- 11. Чегодаєва М.** Массовая культура и социалистический реализм / М. Чегодаєва // Вопросы искусствознания. – М., 1997. – № 1.
- 12. Саморуков И.** К проблеме разграничения „массовой” и „высокой” литературы. Знаки капона в российской массовой литературе / И. И. Саморуков // Вестник Самарского государственного университета. Гуманит. сер. – Самара, 2006. – № 1. – С. 101 – 109.
- 13. Лотман Ю. М.** Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман // О русской литературе. Статьи и исследования (1958 – 1993): История русской прозы. Теория литературы. – СПб., 1997. – 845 с.
- 14. Корнієнко Н.** Масова й елітарна культура в „інтер’єрі” постмодернізму [Гл. 19]. // Українська художня

культура: Навч. посібник / За ред. І. Ф. Ляшенка. К.: Либідь, 1996. – С. 353 – 365. **15. Мельников Н.** О понятии массовая литература // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. **16. Скокова Т.** Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. – 2009. – №2. – С. 95 – 99. **17. Возняк Т.** Семантичні простори міста / Т. Возняк // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n42texts/voznyak.htm>. **18. Жулинський М.** Питання теоретичні / М. Жулинський // Слово і час. – № 11. – С. 49 – 50. **19. Сучасні** співвідношення елітарної і масової літератури, мережеве дослідження. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://h.ua/story/20495/>. **20. Топуз А.** Наукова конференція „Масова література: від давнини до сучасності” / А. Топуз // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 107. **21. Фрай М.** Идеальный роман / М. Фрай. – СПб., 1999 – С. 6. **22.** Електронний ресурс. – Режим доступу: www.kraftfoods.com.ua. **23. Степанова А.** Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох / А Степанов. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2009_22/stepanova.pdf/. **24. Стародубцева Л.** Город как метафора урбанизируемого сознания // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. Сб. науч. трудов / Л. Стародубцева. – М.: Наука, 1999. – С. 87. **25. Анісімова Н.** Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників / Н. Анісімова // Слово і час. – № 2. – 2008. – С. 33 – 43. **26. Горнова Г.** Феномен города в духовном мире человека / Г. Горнова. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. – 392 с. **27. Каган М.** Культура города и пути ее изучения / М. Каган // Город и культура. – М., 2000. **28. Пастух Т.** Роман „Місто” Валер’яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму / Т. Пастух. – Луганськ, 1999. **29. Севрук О.** Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича / О. Севрук // Слово і час. – № 3. – 2010. – С. 70 – 80. **30. Соколова А.** Образ міста у міфосистемі Валерія Шевчука (на прикладі роману „Стежка в траві. Житомирська сага” / А. Соколова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2010_23_1/sokolova.pdf. **31. Фоменко В.** Місто і література: українська візія / В. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с. **32. Топоров В.** Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Топоров // Исследования по структуре текста. – М., 1987. **33. Харлан О.** Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде „Метелики на шпильках” / О. Харлан // Слово і час. – № 2. – 2008. – С. 27 – 32. **34. Дашвар Л.** Рай.центр [Текст]: худож. О. Маслов / Л. Дашвар. – Харків : Книжковий Клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2009. – 272 с. **35. Шмід О.** Павук. Роман / О. Шмід. – Львів : ЛА „Піраміда”, 2004. – 212 с. **36. Шпенглер О.** Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – М., 1999. – Т. 2. – Львів, 2001. **37. Гримич М.** Егоїст: Роман / М. Гримич. – К. : ПП „Дуліби”, 2006. – 324 с.

38. Шевченко Н. Містичний вальс. Роман / Н. Шевченко. – К.: Нора-Друк, 2008. – 368 с.

Волошук Л. В. Топос міста в сучасній масовій літературі (за романами переможців всеукраїнського конкурсу „Коронація слова”)

У статті розглянуто специфіку топосу міста у творах сучасних романістів – переможців Всеукраїнського літературного конкурсу „Коронація слова”.

Ключові слова: топос, масова література, місто, літературний конкурс.

Волошук Л. В. Топос города в современной массовой литературе (по романам победителей всеукраинского конкурса „Коронация слова”)

В статье рассмотрена специфика топоса города в произведениях современных романистов – победителей Всеукраинского литературного конкурса „Коронация слова”.

Ключевые слова: топос, массовая литература, город, литературный конкурс

Voloshuk L. V. Topos of a city in the modern literature for the masses (in novels by the literary contest winners „Coronation speech words”)

The article deals with the specifics of myths in the works of contemporary novelists - literary contest winners „Coronation speech words”.

Key words: myths, mass literature, the city, a literary competition.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

Галич О. А.

РЕЦЕПЦІЯ МІСТА В МЕМУАРАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Актуальність даної статті безпосередньо пов'язана з тими кардинальними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності майже двадцять років тому. Ця подія історичного масштабу дала можливість надрукувати щоденникові записи та листи багатьох українських письменників, окремі з яких тривалий час незаслушено замовчувалися. Щоденник, як і лист, належить до мобільних жанрів документальної літератури. Кожен із цих жанрів відображає важливі громадсько-політичні процеси, що відбувалися в суспільному розвитку держави. Вчені, що досліджували документальну літературу, зокрема, мемуарну творчість, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди

посилювався в переломні епохи, одну з яких переживає зараз Україна, закінчуючи перше десятиліття XXI віку.

Отож, пропонована праця – це спроба заповнити прогалину в науці про літературу, а матеріалом, що дасть підстави для теоретичних узагальнень, стануть щоденники та листи одного з провідних українських письменників другої половини XX сторіччя Олеся Гончара, зовні цілком респектабельного радянського письменника, який став сумлінням українського народу в добу його незалежності.

Досі дослідники лише починають вивчати щоденникові записи Олеся Гончара, про що свідчать праці В. Галич [1] та М. Степаненка [2], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, а тому наша розвідка є першою спробою його здійснити з точки зору літературознавства, що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка другої половини XX століття і поглянути на щоденники як справді літературний жанр. Відомий український критик Євген Баран, рецензуючи щоденники Олеся Гончара, прийшов до висновку, що вони „є локальною подією, свідченням паралічу творчої особистості, яка й не думала вирватися із пастки радянських і пострадянських ілюзій, а її „конструктивна опозиція до влади” була нічим іншим як конструктивним потуранням владі” [3, с. 190]. Автор даної статті навпаки вважає щоденник Олеся Гончара документом, що свідчить про зворотне. Про це говорить аналіз його щоденників, здійснений у монографії автора цих рядків [4], проте він не зачіпає рецепцію образу міста. Про листи Олеся Гончара написана поки що єдина праця Л. Курило [5], у якій також авторка не торкається урбаністичної проблематики.

В. Фоменко зазначала: „Осмишуючи феномен міста в контексті сучасної урбаністичної культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, можна визначити, що урбаністична література наділена „енергетичним” потенціалом митців і виступає засобом накопичення, зберігання, передачі інформації та досвіду наступним поколінням” [6, с. 6]. У щоденникових записах і листах Олеся Гончара представлено чимало міст, великих і малих, українських і зарубіжних. У одних він бував, в інших – Харків, Дніпропетровськ, Київ пройшла більша частина життя письменника. Є записи, які свідчать про його бачення велетенських мегаполісів (Нью-Йорк, Токіо, Пекін, Париж, Делі, Москва), і середніх й малих міст України й різних держав світу (Кіровоград, Каховка, Генічеськ, Мелітополь, Полтава, Бліжешти, Бугуші, Сечені, Банська Бистриця, Брно, Чілачапі тощо).

Перші записи в листах і щоденнику Олеся Гончара стосуються Харкова, колишньої української столиці, з якою пов’язана юність письменника, його найкращі студентські роки. У листах довоєнних років Харків представлений скупом. Для юнака місто було тим осередком, де він міг здобути освіту й розпочати творчу діяльність як письменника. Саме тому його Харків 30-х – поч. 40-х років – це місто навчальних закладів,

редакцій газет і журналів, місто, де живуть справжні письменники. У листі до О. Юренка від 25 жовтня 1934 року Олесь Гончар писав: „Я оце живу в Харкові та все думаю, як би ти тут міг розгорнутися. Тут тобі все на допомогу: й літгуртки, й кабінет робочого автора, й літстудія, бібліотека...” [7, с. 15]. Власне про Харків у листах довоєнної пори зовсім мало, лише окремі штрихи: „Сьогодні оце мало бути відкрито пам’ятник Шевченкові. Але, здається, не відкриють, бо вчора ввечері я там був, так ще лише канатами ув’язували шеститонного Тараса. Сьогодні дехто з хлопців ходив – уже, говорять, піднято” [7, с. 20].

Більш докладно в довоєнних листах до товариша О. Юренка Олесь Гончар пише про Москву, куди він їздив на похорон Миколи Островського. Однак і Москва для нього – це передусім великий культурний центр, де можна познайомитися з шедеврами російського й зарубіжного мистецтва: „Після похорон три дні розвідував велику країну Москву. Був у Третьяковці, де зібрані кращі картини Левицького, Брюллова, Сурікова, Рєпіна, Маковського, Айвазовського, Ге, Клодта, Герасимова, Бродського. Особливо справили велике враження відомі картини „Бояриня Морозова”, „Іван Грозний вбиває свого сина Олексія”... і „Перша кінна” Герасимова” [7, с. 29]. Олесь Гончар побував на виставці Рембранта. Також „був і в планетарії та московському кіно, де джаз на естраді дає справжню музичну халтуру, в чому я солідарний з „Известиями” [7, с. 29]. Ці записи свідчать, що майбутній письменник стрімко опановував вітчизняну й зарубіжну світову духовну спадщину, готуючи себе до творчої діяльності.

Поїздка в московському метро викликала в юнака романтичний і, мабуть, утопічний настрій: „Це якась казка, фантастичне підземне царство. Такого дива, я думаю, нема більш у світі. Я гадаю, що метро зроблено геніально, воно далеко заскочило вперед. Думаю, що з таким смаком, з такою чистотою і красою при комунізмі будуть збудовані всі міста” [7, с. 30].

Війна примусила Олесю Гончара дещо реальніше поглянути на життя. Харків років фашистської окупації в уяві письменника постає як новий Вавилон: „Життя кипить, але п’янке, нездорове, як бенкет під час чуми. Після недавніх боїв ще не встигли прибрати трупів. У підвалах живими поховано тисячі людей і там же залишено гнити. На вулицях сморід від трупів, що десь поблизу розкладаються під сонячним промінням, і тут же поруч, на розі, вже гримить ресторан, там німецькі офіцери розважаються з українськими дівчатами” [8, с. 10].

З Києвом Олесь Гончар познайомився вже по війні, після низки тяжких поранень, фашистського полону й участі у визволенні Європи від гітлерівських окупантів. Проте перша згадка про Київ у його щоденнику з’являється в червні 1943 року, де письменник у ретроспекції пригадує події 22 червня 1941 року, коли він, готуючись до останнього екзамену в бібліотеці імені Короленка в Харкові, вперше почув трагічну звістку про початок війни: „Бомбили Київ” [8, с. 11].

Уперше письменник відвідав українську столицю в 1946 році, коли по закінченню Дніпропетровського університету він приїхав до міста у зв'язку з публікаціями в столичних журналах його перших новел. Маленькі штрихи від побаченого в Києві можна знайти в листах другої половини 40-х років.

Через тридцять з гаком років, 11 лютого 1979 року Олесь Гончар зробив такий запис до щоденника, що відтворює його враження від Києва того далекого 1946 року: „У недільний день пішли з другом погуляти по Києву. Постояли на Великій Житомирській перед тим старим, з лев'ячими пашами, будинком, що прихистив мене у своїй мансарді восени 1946-го, коли я приїхав до Києва. Будинок (№ 23) імпазантний, величавий, тоді майже висотний (на 6 чи 7 поверхів), ніхто б і не догадався, що десь там, на верхотурі, під самим дахом, він таїть справжні трущоби, бідацькі мансарди, в одній із яких ми з другом так дико замерзали всю ту зиму 1946 – 47-го... Дрова аж туди тягали по сходах, а на стінах все одно виступав-іскрився мороз...” [9, с. 364]. У продовженні запису звучить ностальгія за тим часом, коли письменник був молодим, а мансард у будинку вже не лишилося: „Під час ремонту перебудовано дах, знищено й ті наші підхмарні келії” [9, с. 364].

У повоєнні роки, коли стало налагоджуватися мирне життя, як це засвідчує щоденник, в уяві молодого письменника знову з'являються романтичні мотиви, у результаті чого виникає яскравий, світлий образ українського міста: „Буває момент, коли Київ зо всіх боків освітлений. Це увечері, коли взолотяться яскраво хмари по всьому горизонту і освітлюють місто звідусіль, що на якийсь час опиняється мовби в золотій велетенській чаші. Таким бачив Київ, коли 11.06.49 йшли біля Володимирського собору. Собор був у ці хвилини величніший, ніж будь-коли” [8, с.126].

Олесь Гончар щойно переніс тяжку хворобу, а тому місто здається йому „новим і стократ прекраснішим, ніж раніш...” [8, с. 126]. Його радують співи птахів у Ботанічному саду, райдуга над містом, прозорість води в Дніпрі.

У травні 1953 року письменник занотовує побачене стихійне лихо в Києві: „Град в кінці травня в Києві випав небувалий. як шрапнель, підскакує, дзвенить по асфальту... Дахи забілили, під дверима кучугура граду. Дівчата-швеї гребуть жменями, вмиваються.

– О ужас. Цветы побьет!

Лише одна селючка заплакала, видно, про хліб у полі подумала.

З дерев листя позбивало, купами лежить на камені, на машинах. Цвіт каштанів теж оббило” [8, с. 155].

Як людина, чиє дитинство і рання юність пройшли в селі, Олесь Гончар у Києві зірким оком помічає красиві місця, створюючи в щоденникових записах свого роду ліричні пейзажні міні-мініатюри: „Весь Київ сріберний. Могутні дерева парків, злегка охоплені по верхах інеєм, стоять ніби ковани із старого срібла” [8, с. 198] (запис від 117

жовтня 1955 року); „Розлився Дніпро. Нема річки – море. Затопило Труханів. Від Київських гір і кудись аж під небо вода” [8, с. 236] (запис від 27 квітня 1958 року); „Перша червнева гроза. Ще сонце не зайшло, а враз над Києвом потемніло, чорна туча нависла над вокзалом, нависнувши низько, важко, наче ось торкнеться вокзального даху... Блискавки сторчові там б'ють раз у раз. Гуркіт перекочується по небу. Потім небо розмилось, посвітлішало якось недобре. Замість тучі вже небо стало сиве, водянисте, і по ньому в усіх напрямках – тріщини блискавок, не встигнеш і контур її розгледіти, як вона вже зникла. Дощ ллє” [8, с.245] (запис від 2 червня 1959 року); „В Ботанічному саду взимку на стовбурі дерева хтось із свіжого снігу здорово виліпив Венеру Мілоську. Як жалко дивитись, коли вона танула в день відлиги. Кінець березня... За Дніпром, за весняним море мли, море м'якого найніжнішого світла, і все його він вбирав у душу свою. Саме сонце провесни розлилося там цією млою і танучим світлом заволокло далеч...” [8, с. 292] (запис від 16 березня 1962 року).

З такою ж любов'ю Олесь Гончар писав про Київ як красиве місто, в якому гармонійно переплелось минуле й сучасне, і пізніше: „Оце настає та найкрасивіша пора – золота осінь Києва. Йдемо увечері, вітер, сухо, каштани струшує вітром – цокають по бруку, як копита коней...”

А Володимирська гірка? Місяць повний стоїть високо, прикритий уламком темної хмари, але повсюди – прозорість, і води Дніпрові блищать, і назустріч місяцеві поривається вогнями Русанівка... Єдність, гармонія природи й цивілізації” (8 жовтня 1976 року) [9, с. 282].

Олесь Гончар часто в щоденникових записах милується українською столицею, його зірке око митця помічає красу архітектурних споруд міста, місцевості, що пов'язані з багатовіковою історією Києва: „Місто володіє здатністю на рівні підсвідомості зливатися з людиною в єдиний організм” [9, с. 277]. У цьому митець постійно відчував гармонію й красу, велич розуму й духу наших предків: „Нема в Києві, мабуть, гарнішого місця, ніж оце старовинне узвишся, де стояли колись палаци князівські і де тепер – як ієрогліф віків – постає очам візерунок фундаменту Десятинної церкви. Стань і подивись звідси на Андріївську, на це пливуче в повітрі чудо богонатхненного генія, прислухайся до внутрішнього життя душі і відчуєш, як входить до неї щось світле, високе, оте саме божественне...” [9, с. 370].

Дуже часто, помічені зірким оком митця невеличкі сценки із міського життя Києва, викликали в Олеся Гончара оцінки живої пульсації життя великого міста: „Пізній весняний вечір.. Бульвар Шевченка. Сидить на лаві пара закоханих, переплівшись в обіймах, а між ними в одязі десь гомонить... транзистор. Цілуються і слухають спортивні вісті. Ось вона, любов атомного віку!” [8, с. 296] (запис від 14 квітня 1962 року). Це вже не просто жанрова сцена, а сцена саме з міського урбанізованого соціуму – транзистор, спортивні вісті.

У відродженні старовинних звичаїв у місті, таких, які Олесь Гончар у дитинстві бачив у селі, він убачав демократизацію суспільства, що породила рух шістдесятників: „Новий рік. Справжня зима, давно такої не було. Каштани Києва в білих інеях. А над цими казками, над химерними фантазіями сонця й білої краси – золота маківка Софії блищить.

Звечора перед Новим роком приходили посипальники. Все наше крило будинку гучало піснями, гурт хлопців і дівчат, гарно вбраних, в свитках та кептариках, заповнили кабінет, співали, посипали (правда, пшоном). Спитав:

– Студентки?

– Ми – клуб творчої молоді Жовтневого палацу. Тут і студенти, і робітники...

Сяйво пісні, сяйво свята залишили на душі” [8, с. 308].

Однак не всім таке свято відродження давніх традицій сподобалося, про що свідчить продовження цього запису: „А 2-го січня вже нарада в офіційному кабінеті і злі, безглузді слова про цей клуб. Закрити! Розігнати! Все там лають! Розперезались!” [8, с. 308].

Починаючи десь з середини шістдесятих років минулого століття, київські пейзажі в щоденникових записах поступово набувають урбаністичних ознак, у картини природи органічно вписуються реалії науково-технічного прогресу, який не заперечує Олесь Гончар. Наприклад, запис від 19 жовтня 1965 року: „Золота осінь з Київських гір... Все Задніпров’я в ніжній позолоті, стрункі дарницькі корпуси білють фантастично, ледь мріють вежі броварські – і все в сріблястих м’яких тонах...

По Дніпру глісери мчать, величаву ідуть проти течії баржі, навантажені рудою, на білих пісках пляжів в скульптурній непорушності темніють постаті рибалок... Різні оці швидкості, лязг грузовиків на набережній, їх гуркіт неживий, машинний, і пливуча гармонія барж, і лет глісерів – все як космос, де різні швидкості, різні види руху еднаються в один великий вічний рух” [8, с.365].

Як письменника, Олеся Гончара завжди приваблювала історія, минуле нашого народу. Все це шукав він, вдивляючись в обриси нового Києва, індустріального міста, що швидко розвивалося. Так, гуляючи з М. Бажаном по Гончарівці, Подолу, вони „оглянули Києво-Могилянку, розпитували про могилу Сагайдачного” [9, с. 19]. Серед нотаток, викликаних реакцією на огульну критику роману „Собор” несподівано виринає фраза, що нібито продовжує побачене на прогулянці з М. Бажаном: „Академія Києво-Могилянська – це перший у Східній Європі університет у європейському розумінні” [9, с. 20]. Старий Київ привертав увагу письменника духом минулого: „Тихі патріархальні вулички старого Києва, дух злагоди, доброжитку, народної поезії. На вул. Гончарній чути укр[раїнську] мову, багато бабусь мирно бесіднують (в центрі міста їх не побачиш). У садах вже цвіте, пахне акація.

Красень, красень Київ!

І над усім сяє довершена божественність, граціозність Андріївської церкви” [9, с. 20]. Цей запис зроблено 25 травня 1968 року. Письменник гордий за геній творців минулих епох. Про це йдеться й у наступному записі, датованому 15 червня 1976 року: „Вечір. Парк Шевченківський. Древа рідкісної могутності. Крізь темну зелень просвічує червоним оксамитом корпус університету. Скільки разів бачиш – і все вражає” [9, с. 266].

Дуже часто відвідини історичних пам’яток минулого в Києві, особливо в шістдесяті – сімдесяті роки, навіювали письменнику сум і печаль, оскільки йшли процеси духовного занепаду, людям ставало байдуже до пам’яток минулого. Так, 9 вересня 1973 року Олесь Гончар занотував: „Пішов на Володимирську гірку. На гірку молодості. Один, один. Чужі люди довкола, більше туристи, чую мову угорську, англійську... Жодного знайомого не зустрів! Хіба що ото Дніпро... Холодними водами сивіє десь аж до гирла Десни, якої я так по-справжньому ще й не бачив” [9, с. 159].

Олеся Гончара мучило те, що чимало пам’яток історії й культури минулого по-варварськи було знищено уже в ХХ столітті, в радянські роки. 6 березня 1975 року він занотував: „Ось розглядаю макет Михайлівського Золотоверхого собору (пам’ятка архітектури ХІІ ст., знищений 1934 – 1936 рр.); макет Успенського собору Києво-Печерської лаври (арх. пам’ятка ХІ ст., знищений 1941 року). Натхненні прекрасні витвори людського духу, ті, що пережили монголів, ті, що їх тисячу літ не змогли зрушити вітри часу...

А в ХХ віці – знищено...

Мимоволі подумаєш: чи не оцими актами вандалізму – нищенням соборів, чи не цим якраз людство починає знищувати себе?” [9, с. 210].

Проте й ознаки нового, Києва індустріального, поступово викристалізуються в щоденникових записах Олеся Гончара. Хоча у цих нотатках дуже часто новий Київ часів науково-технічної революції протиставляється старому, з його гармонією пам’яток минулих віків. Наприклад, 25 травня 1971 року він занотує: „Вранішній Київ. Святковість Дніпра і схилів, переповнених зеленню весни. Дорога на Бориспіль, і настрої, коли знов „мандрівочка пахне”; і цей звичний ритм одного з вранішніх аеродромів, які я так люблю. Є в них поезія польотів” [9, с. 91]; „Об’їхав Київ – хоч з вікна машини хотів надивитись... Давня краса Києва виявила себе в ансамблях Софії і Лаври, новітня в мостах. Тільки в цьому НТР і створила щось естетичне” (запис від 1 березня 1977 року) [9, с. 295].

Досить вимогливо ставився Олесь Гончар до нових архітектурних споруд, особливо помпезних монументів, що прикрашали столицю в радянські часи: „Завтра в Києві відкривається Музей Вітчизняної війни. З тією „тіткою” на горбах, що стала притчею во язицех” [9, с. 462].

Кілька записів Олесь Гончара торкаються святкування 1982 року 1500-ліття Києва: „Виступав у Палаці „Україна” на урочистостях з нагоди 1500-річчя Києва. Сказав головне: що Київ – душа України. Душа нашої культури” [9, с. 521].

Аварія на Чорнобильській АЕС викликала в Олесь Гончара цілу зливу тривожних роздумів про майбутнє: „Місто охоплене тривогою, лікарні, кажуть, переповнені, а по радіо ще ні слова інформації – бодрячеська музика та веселенькі пісні... Невже знову, як і після куренівської трагедії, ніхто не понесе відповідальності?..

А ще один реактор стоїть в самому Києві – хіба це не злочином було розмістити цю споруду в центрі столиці? Біля цього київського реактора вже, кажуть, опромінилось одного разу шестеро дітей, бо хтось не прикопав в атомному могильнику радіоактивні відходи, і діти стали гратися ними” (запис від 29 квітня 1986 року) [10, с. 90]. Через два дні, 1 травня 1986 року, письменник занотовує в щоденнику: „На Хрещатику парад, бадьорі виклики гасел, всі вдають, ніби нічого й не сталося, а команди людей у скафандрах, схожих на марсіан, заносять і заносять до лікарень потерпілих” [10, с. 91]; „Київ повен зелені, буйної, але якоїсь безрадісної, аж трагічної... Невже під знаком Чорнобиля так і житимем до кінця днів? Невже більше не буде радості життя” (запис від 9 червня 1986 року [10, с. 102]; Київ без дітей... Прекрасне місто без дітей на вулицях... Моторошно” (запис від 14 червня 1986 року) [10, с. 102]. Автор щоденника ніде не конфліктує з містом, хоча йому, дитячі роки якого пройшли в селі, важко бачити процеси знедуховлення соціуму, каталізатором якого стали руйнація архітектурних споруд минулого, нігілістичне ставлення до природи, що врешті-решт привело до Чорнобильської трагедії.

До останніх днів свого життя письменник боровся за Київ, місто, в якому він прожив майже півстоліття. Незадовго до смерті в листі від 29 травня 1995 року до тодішнього президента України Л. Д. Кучми Олесь Гончар привертає його увагу до потреби відновлення зруйнованих Михайлівського Золотоверхого собору, Трисвятительської церкви та Успенського собору: „... Літописні собори – Успенський і Золотоверхий були водночас пантеонами найвизначніших діячів України-Русі. В силуеті Києва вони відігравали першорядну роль, створюючи його неповторний, знаний у всьому світі, образ” [7, с. 407].

Оцінюючи прожите, Олесь Гончар бачив ті протиріччя, що їх принесло минуле століття людству. З одного боку – прогрес, а з іншого – занепад духовності: „XX вік, це він приніс людству найбільші нещастя. Привид кінецьсвіття з’явивсь на початку віку в теорії відносності, у формулах Ейнштейна. А по той бік – в XIX – zostались Шевченко, Гоголь, велика російська романістика, zostались колядки, щедрівки, купальські вогні, краса і здоров’я народних звичаїв, обрядів...” [9, с. 180]. І ці суперечності відбилися в рецепції письменником. Києва як

столиці України, великого міста, в якому пройшла більша частина життя письменника.

З інших великих міст варто звернути увагу на рецепцію Москви як мегаполісу й радянської столиці, де досить часто бував Олесь Гончар. У повоєнні роки, як і в листах харківського періоду життя Олеся Гончара, Москва постає як культурний центр – виставка художника Іллі Глазунова, виступ ансамблю Ігоря Мойсеєва: „Ансамбль – ефектний, блискучий, виступає в шаленому темпі” [8, с. 294]. Будучи свідком репетиції травневої демонстрації в Москві, Олесь Гончар занотовує в щоденнику власну візію побаченого, де реальна московська картинка, буквально списана з натури, перемежається з його роздумами, що містять оцінку радянської показухи, котра зрештою суттєво підривала основи системи: „На Красній площі повно люду, крокують колони, реве радіо, мчать мотоколяски міліції... Репетиція первомайського параду. Спортивні товариства (їхні прапори полощуться в повітрі). Після дощу – вітер, холодно; легко одягнені хлопці й дівчата йдуть аж сині, позамерзали (йдуть, правда, добре), лунають команди на шиккування, стати на коліна! Добути гармошки (в руках сотень людей з’являються разом червоні паперові “гармошки”), підійти до якоїсь риски перед трибуною і вже – руки вгору і всі сплескують долонями в лад, і рвучко викрикують хором:

– Мир! Щастя! Свобода!..

Це якийсь дурень вигадав цю репетицію, це глумління над поняттями, які мусять бути святими і свято звучати в устах... Ні, це блюзнірство” [8, с. 298].

Пізніше не раз у щоденниках Олеся Гончара з’являється Москва. Однак там мало того, що відтворює урбаністичний соціум міста. Це, скоріше, – зовнішнє бачення міста, ніби відсторонено: „Москва. Спека. Черета туристів, обвішаних фотоапаратами. Іноземці, найжджі школярі цілими класами. Палають у небі золоті яблука церков” [9, с. 67]. І навіть могила Невідомого солдата в центрі Москви постає передусім як об’єкт, що навіює в автора спогад про війну, яку він особисто пройшов у солдатській шинелі: „Могила Невідомого солдат. Буйнує живий вогонь. Б’є, бурхає невичерпно, із чийогось серця... Тисячу разів ти міг би бути там, бути отим Невідомим...” [9, с. 67]. Хоча часом у записах Олеся Гончара Москва постає як урбанізоване місто, що викликає в нього негативну реакцію. Наприклад, у записі від 8 квітня 1984 року такою постає радянська столиця, зображена через інтер’єр кабінету російського письменника Леоніда Леонова та з його вікна: „Великий будинок на вулиці Герцена, 4-й поверх, 10-та квартира. Перше враження запустілості, готельності, голі підлоги, напівголі стіни...

Леонов самотній. Він, як лев, у цій модерній багатокімнатній клітці. І в кабінеті якось незатишно. Приваблюють лише дорогі видання з історії мистецтва, в книжковій шафі кілька старих ікон, портрет Достоевського...

Із вікна кабінету вигляд неприємний, суцільна урбаністика, бетонні коробки і лише далеко за ними маківка золота Івана Великого (будували його в голодний рік голодні люди)” [10, с. 15].

Щоправда, досить рідко в оцінках українського письменника Москва постає як еталонна картинка міста, де органічно поєдналося сучасне й минуле, нагадуючи окремі подібні описи Києва: „Місто щедро ілюміноване. Буре небо вирує над Кремлем, бурі пасма світла від потужних прожекторів стрімко б'ють вгору. Прапор майорить на вітрі, золота маківка собору блищить, проступаючи з бурої туманності неба... А біля готелю – тонке мереживо берізок погойдує вітер і силует церквиці з хрестами чітко проступає на бурому...” [9, с. 547].

По суті Москва в щоденниках і листах – це „сформоване історично”, знакового інтерпретоване „семантичне осереддя образу міста”, що „синтезує в собі елементи найважливіших віх його історичного, культурного, соціального розвитку і може доповнюватися досвідом його сучасного сприйняття” [11, с. 23].

Більш колоритно і об'ємно постають міста західного світу. Передусім Нью-Йорк: „Він з'явився не скоро. Освітлені багатоповерхові пароплавчики снують по воді сюди-туди. І ось нарешті з імли обр'ю, з неба, озагравленого містом, виникає щось освітлене, на зразок високого обеліска. Дедалі виразніше, і нарешті бачимо статую Свободи з факелом у руці. Проходимо близько побіля неї, вкритої від часу прозеленню, за що й прозвали її “зеленою бабою”. А з правого борту – перейшовши – бачимо громаддя темне з вогнями – силуети грандіозних хмарочосів, що мовби валяться з неба на людину” [8, с. 184]. Уже перша зустріч письменника з Нью-Йорком, зафіксована в щоденниковому записі від 15 червня 1955 року, засвідчила його двояке бачення цього міста. З одного боку, це типово радянське бачення, зафіксоване у враженнях багатьох письменників з Радянського Союзу, що побували в США раніше за Олесь Гончара, починаючи, мабуть, з В. Маяковського, а з іншого, – це подив і захоплення від створеного працею людини новітнього цивілізаційно урбаністичного пейзажу. Не даремно, що саме цьому опису передують слова: „Аж моторошно стало, коли за темінню океану раптом побачили увечері зоряну смугу через увесь обр'ї. Моторошно тому, що уявлялась земля часів Колумба, коли не горіло навіть вогнище індіанців на отих берегах... І ось шлях, який пройшло людство за цей час, – від вогнища індіанців до атомної енергії” [8, с. 183 – 184].

Така ж двоякість у сприйнятті образу американського символу – Нью-Йорку – зберігається й у кількох наступних записах, зроблених наприкінці червня: „Сталевий Вавилон! Це таки-так. Дивно, як витримують тут оці голуби, що ходять між кам'яницями, щось видзьобують там. Мабуть, вони й літати розучились, бо яка птиця злетить вище хмарочосів, спроможеться вирватись з-поміж оцього кам'яного громаддя? Якщо хто хоче бачити потворність сучасної цивілізації, то оце вона тут, Нью-Йорк – її найповніший вияв...”

Центральний парк, він загубився між кам'яним баскетболом. Та, видно, й не в пошані в цьому місті зелень. Парк запущений, брудний, увечері сюди бояться заходити – тут лютують банди, розпуста, а були випадки – ось недавно, при нас уже, – що і вдень тут трапилось вбивство” [8, с. 193 – 194].

Урбанізований простір нью-йоркського мегаполісу – ще й люди. Олесь Гончар показує типові живі типи мешканців міста: „Зелені травка, спить якийсь, видно, безробітний, поклавши біля себе хазяйство своє, що вміщається в паперовому мішку. Куняють на лавках старі жінки, швендяють типи якісь підозрілі, де-не-де з'являється двоє полісменів – тут вони ходять парами – в темних кашкетах, з револьверами, що недбало бовтаються збоку, з гумовими палицями...” [8, с. 194]. Урбанізація, прагматизація міського топосу Нью-Йорку однак не витісняє з нього культуру, хоча й оцінки культурних надбань Америки в Олесь Гончара є неоднозначними: „Були в Музеї мистецтв. Музей величезний... Враження справили чимала колекція Рембрандта, французьке мистецтво XIX ст. Сучасне американське вигляд має убогий... Все, чим може похвалитися музей, створено не американцями, не їхнім творчим генієм, їхнього тут хіба що – гамани мільярдерів, які скуповували ці шедеври по всьому світу і потім – перед могильною прірвою – дарували музеєві” [8, с. 196].

Схожі спостереження фіксують і записи в щоденнику, зроблені у вересні 1973 року: „Нью-Йорк. Представництво на 67-й стрит. Навпроти синагога і міська пожежна команда. Не менш шести разів на ніч будили виючими сиренами...”

Жалюзі не можна підіймати, стелі низькі, нікуди не смій вийти, ще й сирени виють вночі – як мені все це витримати?” [9, с. 160]; „Вчора допізна їздили по Брукліну нічному. Майже безлюдно, вулиці захарашені кинутими на ніч машинами. Є майже не освітлені райони багатих котеджів у зелені. Їх стережуть приватні детективи. Нью-Йорк (Манхеттен) з мосту – фантастичний, аж страшний, весь у вогнях, скелі у вогнях” [9, с. 168].

Для контрасту варто порівняти записи про Нью-Йорк із нотатками, де відображені міста Сходу. Наприклад, Токіо. 8 квітня 1961 року Олесь Гончар уперше побачив це місто: „Токіо... Місто, якому нема краю. Воно здається справді безкінечним. І одна з його загадок: багато вулиць не мають назв і навіть номерів і в той же час мешканці цього дев'ятимільйонного міста пошту одержують вчасно і акуратно” [8, с. 267]. Автор практично ніде не фіксує те, що принесла людська цивілізація. Тут, скоріше, відтворене те, що характеризує східну японську ментальність. Це помітно й описах кафе, магазинів Токіо: „М о л о д і ж н і к а ф е. Сидять, взявши морозиво чи чашечку кави, дівчата, юнаки, стримані, не шумливі, скромно тримаються. Слухають музику, пісеньки ліричні в супроводі джазу. Справді культурний відпочинок” [8, с. 269]; або „У н і в е р м а г. Серед звалищ яскравих товарів маленькі

постаті дівчаток-продавиць. Вони як у храмі, пози майже побожні, біля ескалатора аж по дві стоять – навияжку, – дівчатка, які і зустрічають, і проводжають вас поклоном, посмішкою, словом привіту. Це їхня служба” [8, с. 269].

Іншим прикладом може послужити столиця Індонезії Джакарта, яку відвідав Олесь Гончар у червні 1964 року. Запис від 22 червня будується на контрасті. Письменник розповідає про архітектурні пам’ятки міста, що з’явилися в ньому незадовго до приїзду туди українського митця („Готель „Індонезія” побудував японський архітектор Танге, той самий, що побудував центр Хіросіми і в Токіо побудував квартал, де здійснив ідею міста без вулиць (по Корбюз’є), і серед них один будинок рад[янського] архітектора, що був заарештований і загинув, а Танге здійснив його проект і прибив меморіальну табличку, що це в пам’ять мого вчителя такого-то... Я не додав тут жодної лінії, я тільки реально здійснив його задум” [8, с. 331]) і порівнює геній японського архітектора з генієм середньовічного вітчизняного архітектора, який будував храми („Будуючи с о б о р и, митець був найменш утилітарним, тут релігія давала йому свободу, не обмежувала або майже не обмежувала політ фантазії вузькою практичністю. Тому не в палацах, не в хоробах, а саме в будівництві соборів, храмів дух зодчого, геній його міг виявити себе найповніше” [8, с. 332]).

Стаття була закінчена, коли до рук її автора потрапила нова монографія М. Степаненка “Літературний простір „Щоденників” Олеся Гончара” [12], однак проблема міста в ній не порушувалася.

Листи й щоденники Олеся Гончара навіть у тій частині, де розкривається урбаністична рецепція свідчать, що вони є самостійними жанровими формами сучасного метажанрового утворення, яким є мемуарна література. Будучи невід’ємною її частиною, обидва жанри несуть у собі головні її особливості: суб’єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Все це присутнє в аналізі щоденникових записів українського письменника, його епістолярію. Окремі з зазначених рис у щоденниках і листах мають значні відмінності, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж, обидва жанри мають і власну специфіку, яка не так виявляє себе в інших жанрах. Це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки – у щоденниках, сконцентрованість на чомусь – у листах.

Мемуарна урбаністика Олеся Гончара має виразну національну спрямованість, хоча й соціальна та історична його складова виразно присутні в текстах. Так само виразно проглядається й процес опанування письменником урбаністичної культури міста – від споглядання ним пам’яток минулого й осягнення духовних здобутків цивілізації – до розуміння його ролі в глобалізаційних процесах майбутнього.

Література

- 1. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. – К., 2004. – 816 с. **2. Степаненко М. І.** Публіцистична спадщина Олесь Гончара (мовні, навколумовні й деякі інші проблеми) : монографія / М. І. Степаненко. – Полтава, 2008. – 396 с. **3. Баран Є.** Олесь Гончар крізь призму щоденників / Євген Баран. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. – 200 с. **4. Галич О. А.** У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с. **5. Курило Л. М.** Творча індивідуальність Олесь Гончара в епістолярному дискурсі : монографія / Л. М. Курило. – Луганськ, 2007. – 200 с. **6. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с. **7. Гончар О. Т.** Листи / Упоряд. В. Д. Гончар, Я. Г. Оксюта; Передм. В. О. Яворівського. – К. : Укр. письменник, 2008. – 431 с. **8. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т.1 (1943 – 1967). – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К., 2008. – 455 с. **9. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К., 2008. – 607 с. **10. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К., 2008. – 646 с. **11. Вихор І. В.** Дискурс міста як поняттєвий феномен / І. В. Вихор // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Філологічні науки. – 2010. – № 11. – Ч. 2. – С. 17 – 25. **12. Степаненко М. І.** Літературний простір “Щоденників” Олесь Гончара : монографія / М. І. Степаненко. – Полтава, 2010. – 528 с.

Галич О. А. Рецепція міста в мемуарах Олесь Гончара.

У статті розглядається рецепція міста в мемуарах Олесь Гончара. Автор прагне показати еволюцію бачення вітчизняних і зарубіжних міст українським письменником протягом п'яти десятиліть творчої діяльності.

Ключові слова: мемуари, щоденник, рецепція.

Галич А. А. Рецепция города в дневнике Олесь Гончара

В статье рассматривается рецепция города в дневнике Олесь Гончара. Автор стремится показать эволюцию видения отечественных и зарубежных городов украинским писателем на протяжении пяти десятилетий творческой деятельности.

Ключевые слова: мемуары, дневник, рецепция.

Halych O. A. Reception of the city in Oles Honchar's memoirs.

In the article the reception of city in Oles Honchar's memoirs is examined. The author aims to rotin of the evolution of seeing of native and

foreign cities of the Ukrainian writer during five decades of his creative activity.

Key words: memoirs, diary, reception.

УДК 821. 161.2 – 1.09 + 929 Шевченко

Дмитренко В. І.

РЕЦЕПЦІЯ ПЕТЕРБУРГА У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У світовій літературі віддавна склалося кардинально протилежне окреслення образу міста – це місто-сад і місто-пекло. Негативні конотації міської моделі постають зі значної кількості творів письменників іще античної літератури. У творах Феокрита, Лонга, Вергілія простежуємо репрезентацію міста, що втілює людські недоліки й страждання, протиставленого селу, яке заспокоює, надихає людину. Негативну рецепцію міста спостерігаємо й у християнській традиції, адже засновником першого міста вважається Каїн, якого наслідували більшість тиранів і злодіїв. Однак ще в тій же античній літературі поряд з пасторальною моделлю з'являється образ міста як найкращої форми людського існування, місця, освяченого богами, центру витонченої культури. Подібна амбівалентність простежується й в українській літературі. Так, наприклад, ще Григорій Сковорода, чітко усвідомлюючи, що в усій Європі міста – осередок культури й освіти, свій вибір ідеалу буття зробив не на користь міста („В город не піду багатий, у полях я буду жить...”).

Семантика міста в літературному творі досліджувалася досить докладно. Початок вивчення міського тексту покладено працями М. Анциферова, які присвячені дослідженню Петербурга „екскурсійним методом”, що був запропонований його вчителем І. Гревсом. Саме праці М. Анциферова поклали початок дослідженням міста як істоти, він увів поняття „душі міста”. Семантика міста в літературному творі досліджувалася досить докладно у світовій літературі. У цьому зв'язку варто назвати праці М. Бютора й В. Глазичева. Локальним текстам присвячені дослідження В. Абашева (Пермський текст) Ю. Лотмана і В. Топорова (Петербурзький текст), Т. Цив'ян (образ Венеції у творчості А. Ахматової), А. Русова (місто у творчості М. Гоголя) та ін. В українському літературознавстві міський текст літератури ХХ століття дослідила В. Фоменко [1]. Українські дослідники свою увагу зосереджували в основному на київському й львівському текстах, бо саме вони є основним топосом в контексті творів вітчизняної літератури. Тема рецепції Петербурга у творчості Т. Шевченка побіжно розглядалась у деяких дослідженнях, однак окремо до цієї теми в компаративному

аспекті зверталась лише Ю. Горова [2]. Тому наукову новизну нашого дослідження вбачаємо у всебічному аналізі рецепції Петербурга у творчості Т. Шевченка.

Мета дослідження – розкрити специфіку й типологію в репрезентації Петербурга у творчості українського письменника.

У XIX столітті для Т. Шевченка Петербург, зважаючи на обставини його появи в місті, був містом не просто чужим, але глибоко ворожим. Місто – страшний сон, місто-упирь, збудоване на „кривавих трупах”, драговина, яка засипана „шляхетними кістями” тисяч козаків, символ царювання ненависного „Петрухи”, „першого”, який розтинав нашу Україну, та тієї, „другої”, яка остаточно доконала вдову сиротину, барліг вінценосного „ведмедя” та „цариці убогої”, збіговисько розшитих золотом лакеїв, вельможних рабів, чорнильних душ, спритних „землячків” у мундирах. Таким постає Петербург з рядків поеми „Сон”.

Сатирична поема „Сон” має чітку побудову: вступ і три картини сну : перша – політ Україною, друга – Сибіром, третя – Петербургом. Така побудова поеми настановлює на думку про художні паралелі твору з поемою Данте „Божественна комедія”. Сова, яка є поводитирем ліричного героя в цій подорожі, також підтверджує цю думку: в українському фольклорі сова є символом смерті, чаклунства, але європейська традиція визначає також сову як символ мудрості [3, с. 126]. З тексту твору стає зрозумілим, що Т. Шевченко використовує друге значення символу. Це ще більш наближує твір до „Божественної комедії”, адже Вергілій в поемі Данте, що є поводитирем ліричного героя, символізує земну мудрість. Найбільш важливою, на нашу думку, є третя частина поеми Т. Шевченка, вона є й набагато більшою за дві попередні. Після зображення картин життя поневолених в Україні і перебування на каторзі борців за свободу логічним є змалювання Петербурга як центру самодержавства, звідки поширювався гніт на всю країну. У Шевченка до Петербурга було подвійне ставлення. Він любив це місто як великий культурний центр, осередок передових ідей і в той же час ненавидів як столицю царської імперії, монархії. Сюжетне вмотивування фантастичного польоту в Петербург у поемі відсутнє, але логічно воно виправдане. Поет прагне показати, звідки йде гніт, де причина страждань народу в Україні, хто засилає на Сибір кращих людей, які повністю віддаються служінню народові. Шевченко зображує соціальний устрій Росії як своєрідну піраміду гноблення і відповідно будує композицію поеми. Основа піраміди – пригноблений народ, вище – чиновний і придворний Петербург, і, як вершина піраміди – цар і цариця. Крім того третя частина подорожі за Данте є раєм. Репрезентовані картини поеми Шевченка більш нагадують пекло, а, отже, рай на землі відсутній.

Сатирик підкреслює типовість такого „пейзажу” для миколаївської Росії узагальненням „городи”, а не одне якесь місто, і скрізь те саме: церкви і солдати, солдати і церкви – це дві основні опори

імператора Миколи I. Цей узагальнений міський пейзаж тієї епохи викриває безславне царювання Миколи I з його культом воячини й офіційного православ'я. Очима селянина дивиться ліричний герой поеми й на царський двір. Така точка зору дозволяє сатирику показати усю жалюгідність і нікчемність кумирів самодержавства в очах трудової людини, яка не має вірогідних забобонів. Опис царського двору через сприйняття селянина мотивує введення у вірш великої кількості народних зворотів і виразів, дає письменнику підстави для використання досить гострих характеристик для правлячої верхівки. Сатиричним є і пейзаж Петербурга в поемі. Спочатку герой бачить: „ Мов у ямі, на багнищі город мріє; над ним хмарою чорніє туман тяжкий...” (і ця похмура картина відразу відповідно настроює читача). Потім :

Церкви, та палати,
Та пани пузаті,
І ні однісінької хати. [4; I; с. 41; 246].

Цікавим є збірний сатиричний образ придворних, представлений у поемі, – „золотом облитих блюдолизів”. Він доповнює характеристику царського подружжя. Усі разом вони створюють єдиний образ правлячої верхівки кріпацької імперії, образ виняткової викривальної сили. Як і образ Миколи I, образ придворних, при всій своїй карикатурності, є історично правдивим і вірогідним. Сатирик підкреслює дві головні риси царських вельмож – їх класову кріпосницьку природу і їх раболіпство перед царем.

У найближчому оточенні царя Шевченко побачив не державних діячів, а просто „панство”, іншими словами, власників кріпацьких душ (що насправді так і було) :

За богами – панства, панства
В сребрі та златі !
Мов кабани годовані –
Пихаті, пузаті!.. [I; с. 247].

У збірному образі придворних поет типізував ті загальні ознаки, які найбільш характерні для цієї категорії суспільства і перед якими індивідуальні відмінності їх носіїв не мають істотного значення для творів. Така „збірність” образу придворних підкреслює їх приниженість, безликість перед особою царя: ми бачимо не окремих людей, а раболіпну юрбу „ блюдолизів”.

Аналізуючи інші твори Т. Шевченка, помічаємо відсутність у нього пейзажних описів Петербурга. Уся його увага зосереджена на російському цараті, від якого гинула Україна. Лише в російськомовній повісті Шевченка „Художник” ми можемо побачити невеликі описи Петербурга. Уже на перших сторінках оповідач запрошує нас прогулятися своїми улюбленими петербурзькими місцями. „Летние ночи в Петербурге я почти всегда проводил на улице или где-нибудь на островах, но чаще всего на академической набережной. Особенно нравилось мне это место, когда Нева спокойна и, как гиганское зеркало,

отражает в себе со всеми подробностями величественный портик Румянцевского музея, угол сената и красные занавеси в доме графини Лаваль. В зимние длинные ночи этот дом освещался изнутри, и красные занавеси, как огонь, горели на темном фоне..." [V, с. 7] Це побачений професійним художником ракурс, колорит, гра світла та тіні. Однак ця картина у підтексті має зовсім інші асоціації.

„Угол сената” – адже він міг би нагадати про Сенатську площу, на ній, перед Мідним вершником, колись стояв протагоніст поеми „Сон”, який задихався від національних образ та ненависті. Сенатська площа – це і пам’ять про 14 грудня, яка для Шевченка була завжди живою та священною. Про декабристів він знав багато. Князь Н. Рєпнін-Волконський, з родиною якого поета зв’язували гарні стосунки, був рідним братом декабриста С. Волконського. У Нижньому Новгороді, уперше побачивши герценовську „Полярну зірку”, Шевченко зробив запис у щоденнику :

„Обертка, т.е. портреты первых наших апостолов-мучеников, меня так тяжело, грусно поразили, что я до сих пор еще не могу отдохнуть от этого мрачного впечатления. Как бы хорошо было, если бы выбить медаль в память этого гнусного события (казни пятерых декабристов). С одной стороны – портреты этих великомучеников с подписью „Первые русские благовестители свободы”, а на другой стороне медали – портрет неудобозабываемого тормоза с надписью „Не первый русский корованный палач” [VI, с. 223].

Додамо, що, окрім „угла сената”, і згаданий будинок графині Ливаль також був відомим не тільки „красными занавесями”: звідти виїхала в Сибір до свого чоловіка, декабриста князя С. Трубецького, донька Лавалей, Єкатерина Іванівна.

За „декорацією” академічної набережної відкривається панорама Выборгської сторони, яку він любив спостерігати перед сходом сонця з Троїцького мосту: „Чудная, величественная картина!”. Вона народжує натурфілософські роздуми про красу в природі та її відображення в мистецтві. Якщо б, проте, спостерігач, стоячи на Троїцькому мості, трохи повернув голову наліво, йому б відкрився не менш вражаючий вид на Петербурзький бік і перш за все – на Петропавловську фортецю, де в одній з темниць за наказом Петра I був змордований гетьман України Павло Полуботок, той, чия тінь з’явилась Шевченку в поемі „Сон”.

Після вступної частини, де домінує миротворчо-споглядацький настрій, відстороненість від усього, що не належить мистецтву, ми час від часу зустрічаємо рідні зовнішні ознаки міського пейзажу. Великий театр і лютеранська церква на Невському, Поліцейський міст і будинок Кастюріна, куди був вміщений малювальний клас Товариства заохочення художників, хоча все це не становить цільної картини Петербурга. Лише у другій частині повісті, де образ героя втрачає автобіографічні риси, а розповідь – відбиток мемуарно-ностальгійної ідеалізації, подекуди зустрічаються непрямий натяк на гоголівський

Петербург, твори якого мали важливе значення для Т. Шевченка: батько Паші – чиновник, який спився; міщанська квартира „тётеньки”, яка заманює жениха ранішнім „кофієм”; убогий похорон нещасного Демського; художник, що вмирає в лікарні „обезображений безумием”. Загального враження це не змінює: цілісного образу Петербурга в повісті також немає. Повернутися до колишнього свого міста, міста „болота”, міста-монстра, яким уявляв Петербург в поемі „Сон”, Шевченко не міг, а створюваний новий образ міста, оспівувати його красу та велич – це було не для нього.

Шевченко дивиться на Петербург очима людини з національної окраїни, з провінції України. Для Шевченка з Петербургом невідривно пов'язаний спогад про загибель тисяч і тисяч земляків, українських козаків і селян, що їх „Петруха” зігнав свого часу на будівництво нової столиці; у містерії „Великий льох”. Великодержавні гнобителі українства представлені у вигляді ворон, перша ворона уособлює Петра I: „Перша ворона, ця чорна іпостась українства, з неприхованою зловтіхою згадує, як вона

...на Ладугу
Так гурти за гуртом
Виганяла та цареві
Болота гатила, [I; с. 202].

Як у казематі Петропавлівської фортеці „славного Полуботка... задушила”.

У творчості Т. Шевченка Петербург представлено у відкрито національному та соціально-історичному ракурсу, опозиція „Петербург-Україна” виступає безкомпромісно чітко, як опозиція „столиця імперії - національна окраїна”, „метрологія-колонія”. Стоячи перед пам'ятником Мідному вершникові, який протягає руку оповідач у поемі „Сон” „учиняє історичний позов як проти „первого”, що розтинав Україну, так і проти „второй”, яка остаточно „доконала вдову сиротину” [I, с. 301].

Хати ! Хати ! Людоїди !
Наїлись обое,
Накрилися; а що взяли
На той світ з собою ?
Тяжко- тяжко мені стало,
Так, мов я читаю
Історію України [I, с. 230].

Таким чином, з творів Т. Шевченка на перший план постає Петербург з усіма його негативними явищами, тобто його бачення Петербурга не було цілком об'єктивним, адже виражало точку зору представника народу, постраждалого від імперської тиранії. Шевченків Петербург є однією з часток цього монструозного конгломерату, при цьому поет висловлює свою думку просто, не вдаючись до натяків і підтексту з висоти пташиного лету відкривається страхітлива панорама засніженої „пустині”, „кругом бори та болота, туман, туман і пустота”,

де ледь ворухнуться „мертвці”, „катаржани” – мертво, гниле імперське „болото”. Однак антиімперський і антиурбаністичний дискурс творчості Т. Шевченка може стати матеріалом для наступних досліджень.

Література

1. Фоменко В. Г. Місто і література : українська візія: монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с. **2. Горова Ю.** Топос Петербурга в контексті антиурбаністичного дискурсу романтизму („Сон” Т. Шевченка, „Дзяди” А. Міцкевича) / Юлія Горова // Романтизм між Україною та Польщею. Київські полоністичні студії. Зб. наукових праць. – К., 2003. – Т. 5. – С. 227 – 239. **3. Шейнна Е. Я.** Енциклопедія символів / Шейнина Е.Я. – М. : ООО „Издательство АСТ”; Харків : „ООО Торсинг”, 2003. – 591 с. **4. Шевченко Т. Г.** Повне зібрання творів: У 6-ти томах / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1–6. (у посиланні буде вказуватись римською цифрою номер тому, а арабською – сторінка).

Дмитренко В. І. Рецепція Петербурга у творчості Тараса Шевченка

У статті аналізується образ Петербурга у творчості Тараса Шевченка. Найяскравіший образ міста представлений у сатиричній поемі “Сон”. Петербург для українського письменника – це не Північна Пальміра, а місце смерті багатьох земляків, місто бездушних чиновників, яке втілює всі негативні явища Царської Росії.

Ключові слова: антиурбанізм, антиімперський дискурс, ірреальний простір.

Дмитренко В. И. Рецепция Петербурга в творчестве Тараса Шевченко

В статье анализируется образ Петербурга в творчестве Тараса Шевченко. Наиболее яркий образ города представлен в сатирической поэме “Сон”. Петербург для украинского писателя – это не Северная Пальмира, а место смерти многих земляков, город бездушных чиновников, который воплощает все негативные явления Царской России.

Ключевые слова: антиурбанизм, антиимперский дискурс, ирреальное пространство.

Dmytrenko V. I. Reception Petersburg in creativity of Tarasa Shevchenko

In article the image of Petersburg in creativity of Tarasa of Shevchenko is analyzed. The brightest image of a city is presented in satirical poems „Dream”. Petersburg for the Ukrainian writer is not St. Petersburg, this is a place of death of many fellow countrymen, city of callous officials which embodies all negatives phenomena of Imperial Russia.

Key words: anti-urbanism, anti-imperial discourses, imaginary space.

УДК 811.161

Ігнат'єва С. Є.

**КОНЦЕПТ „МІСТО” В МЕМУАРИСТИЦІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА
(АКСІОЛОГІЧНИЙ, ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ,
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ)**

Проблема вивчення концептів у вітчизняному мовознавстві сьогодні є актуальною і потребує вирішення важливих загальнотеоретичних питань. Головні аспекти її вивчення пов'язані з активізацією функціональних досліджень, з поглибленим інтересом до вивчення мовних і позамовних чинників мовленнєвої комунікації. Питання про взаємодію мови і культури, мови і свідомості, вплив навколишнього середовища на мову і відображення у ній колективної свідомості – ось лише деякі з питань, які охоплює мова. Когнітивна лінгвістика спирається на установки і положення когнітивної науки, і тому можна стверджувати, що вона має інтегративний характер.

Актуальність теми дослідження зумовлена її відповідністю, пріоритетним тенденціям сучасного мовознавства, зокрема принципу антропоцентризму, що виявляється, насамперед, у простеженні об'єктивності потенціалів концепту „місто” у мемуаристиці Олеся Гончара.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні аксіологічних, лінгвостилістичних та культурологічних орієнтирів, що визначають оцінний знак авторських мовних висловлювань. Для досягнення мети необхідно виявити особливості потенціалів концепту „місто”.

Когнітивна наука є наукою про системи представлення знань і отримання інформації; наука про спільні принципи, які керують ментальними процесами [Див.: Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 2008. – С. 58]. Існує думка, що термін „когнітивна наука” треба розглядати як „парасольковий”, що об'єднує наукові дисципліни, які мають спільний об'єкт – когніцію. Концепт є ключовим поняттям когнітивної лінгвістики. Його дослідженням займалися відомі мовознавці Ю. Степанов, В. Жайворонок, В. Кононенко, Р. Кісь, В. Карасик, Г. Слишкін, С. Воркачов, В. Маслова, В. Колесов, А. Вежбицька, Є. Бартмінський, З. Попова, Й. Стернін, Є. Рахіліна, І. Голубовська, О. Бабушкін, М. Болдирев, О. Лукашевич, Г. Бикова та інші.

У ХХ сторіччі в українській літературі виразно простежується інтерес до зображення міста і його вплив на людину. Місто усвідомлюється як особливе явище сучасності. Тема міста – є однією із провідних у мемуаристиці Олеся Гончара. Проблема міського простору в його „Щоденниках” на сьогодні ще недостатньо вивчена і викликає посилений інтерес науковців. Автора мемуарів цікавить насамперед вплив міста на внутрішнє життя людини. Міська тематика в Олеся

Гончара носить дискусійний характер поглядів на місто з різних питань. Також письменник представляє індивідуальну розмаїтість міст в історичному, територіальному, культурному планах.

Розглянемо концепт „місто” у мемуаристиці Олеся Гончара в аксіологічному, культурологічному, лінгвостилістичному вимірах. Аксіологічний підхід передбачає визначення аксіологічних маркерів під час репрезентації цього концепту. Головна мета культурологічного дослідження концепту „місто” пов’язана з культурою (матеріальною, духовною) народу, що дозволяє виявити культурну значущість фрагмента позамовної дійсності – національної особливості культури, а також передбачає розкриття духовного життя через виявлення комплексу взаємопов’язаних культурних явищ у мемуарному жанрі. Основний зміст лінгвостилістичного підходу полягає у відтворенні мовних засобів реалізації концепту „місто”, представленні його стилістичних засобів.

Місто є об’єктом вивчення багатьох наукових дисциплін, тому в ньому сфокусувались всі сфери життєдіяльності: у ньому людина живе, працює, розвивається як особистість у психологічному, соціальному і метафізичному планах. Воно з найдавніших часів є локусом концентрації історії, культури, мистецтва. Концепт „міста” у Олеся Гончара є наскрізним. Більше ніж сто міст-топонімів називає й характеризує автор.

Олеся Гончар у своїх „Щоденниках” говорить про місто різноаспектно. Для нього місто – це мальовничі краєвиди, неймовірні міські пейзажі, вулиці і тихі патріархальні вулички, площі, алеї і парки, музеї, театри, письменники, поети, художники, зустрічі з творчими людьми, величезний рух автомобілів, каскади вогнів, школи, університети, річки, які протікають по їх території, моря на яких вони розташовані, золоті бані соборів і храмів... Для нього місто – це і екологія, і економіка, і повсякденність буття, і макросоціальні процеси.

Неможливо разом з мемуаристом не любитися неповторними краєвидами українських міст, які автор показує в різні пори року. **Київ!** Які тільки почуття викликає це місто у Олеся Гончара у різні пори року: „Весь **Київ** сріберний. Могутні дерева парків, злегка охоплені по верхах інеєм, стоять ніби ковані із старого срібла. – Нестьмарені святині нашої юності” [1, с. 108]; „**Київ** – у снігах, у білих. Ще й зверху сипле чистого, березневого, на пополам із сонцем!.. Тут – віхолить, а вгорі – весніє” [2, с. 225]; У **Києві** все ще холодно, вітри. **Весна** десь забарилась. Хоча в Кончі вже повинь... [3, с. 187]; „Зелений тунель Паркової алеї...”, а потім буяння впродовж вулиці розквітлих каштанів – це образ **весняного Києва**” [3, с. 57]; А ось теплі київські травневі вечори: „Цвітуть каштани. В природі якась злагода” [3, с. 191]. Проте, мабуть, найбільше автор любить Київ восени: „Оце настає та найкрасивіша пора – **золота осінь Києва**. Йдемо увечері, вітер, сухо, каштани струшує вітром – цокають по бруку, як копита коней... А Володимирська гірка? Місяць повний стоїть високо, прикритий уламком темної хмари, але повсюди – прозорість, і води Дніпрові блищать, і назустріч місяцеві поривається

вогнями Русанівка... Єдність, гармонія природи й цивілізації..." [2, с. 282] або „**Золота осінь у Києві**. Здається – як ніколи. Листя багряною бурею з-під машин! Їдемо поміж золотими валами каштанів..." [2, с. 54]; „Ах, яка це краса – **Київ золотої осені**, коли всі парки його, всі крутояри наддніпрянські палають, доповнюють святий блиск Лаври..." [2, с. 232]; До концепту „Київ” входять, передусім, люди: „Кияни – вроджені естети” [3, с. 191], а також Лавра, Андріївська церква, Володимирська гірка, Дніпро, Русанівка, каштани, парки.

Любить Олесь Гончар осінь в Ірпені: „**Золота ірпінська осінь...** Дуби горять по узлісся між темною зеленню сосен, горять червоним клубам старовинного кутого золота. Берези ніби стікають тим золотом, як плакучі іви. На них позолота легша й світліша, ніж на важкому багрянці могутніх дубів” [1, с. 159]; „Суха золота осінь... Ліс багрянє **ірпінський**. Капуста – зрізана – купами блищить по заплаві. А дні сонячні, тихі, теплі. Ще коники стрибають у траві і жаби не позавмирили. Лише вранці приморозки прихоплюють – трава сиві інесм і квіти потім як попечені. Багряне листя каштанів під ногами шелестить” [1, с. 225]; „Сумно зараз в **Ірпені**. Після тижня туманів та насурмленості пробилось сонце, але й воно якесь незвичне, низьке серед дня – ніби арктичне... І трава, що внизу між вільхами проглядає з бруду, теж чомусь не радує. Зеленіє друзями, яких вже нема. Довженком зеленіє, Малишком, Смілянським... Тоді було тут куди веселіше! І як гнітить усвідомлення безповоротності..." [2, с. 103]; Цікаву характеристику дає Ірпені публіцист Гончар. Він називає його „Українським П’ємонтом”, „малим Каневом”, „українською Меккою” [2, с. 103].

Олесь Гончар репрезентує концепт „місто ” в різний період дня – від часу світання до пізньої ночі: „**Трускавець**. Чудові трускавецькі **світання**. Прорив у хмарах відкриває смугу неба на сході в буро-оранжевих космічних барвах. А де стіною темніє хмара – на тлі її світяться вікнами багатоповерхових корпус якогось санаторію, він на самій горі. Зірка над ним в небі ще блищить, віщує погожий день...” [2, с. 131]; „**Вранішній Київ**. Святковість Дніпра і схилів, переповнених зеленню весни..." [2, с. 91]; „А ось які **серпневі в Юрмалі вечори!** Сонце годині вже о десятій сідає десь за морем, між скандинавські скелі. Рожева, тремтлива, трояндова доріжка стелиться від нього до нас, до самих дюн. Оливкове море, тихе спокійне повітря, чайки спочивають на воді, за день розморившись від спеки... [3, с. 112 – 113]; „**Москва. Вечір осінній**, вітер листя з парку ганяє, хльоскає дощем; відблиски полум’я вічного вогню грають на мокрих плитах блискучого чорного мармуру. Олександрійський парк у **Москві**. Темні візерунки залізної огорожі” [2, с. 321]; „...їдемо на **Одесу**. Весніє ще тільки ледь-ледь, дерева ще стоять голі (лиш придорожні вербички оповились зеленим туманцем), зате небо! – весь океан повітря вже налятий весняним світлом! **Увечері** на набережній бачимо місяць, що сходить з моря, червоніє суворо з-поміж кораблів, а над заходом – ще не згасле небо незвичайної краси,

про яке Валя каже: - Небо просто якесь живе!..” [2, с. 334]; „Їду на **Херсон...**Бувають ночі Півночі, але й білі ночі таврійські! Їдемо на **Каховку**, ніч світла, поля білі, дерева понад шляхом стоять, мов кришталеві, - вони в суцільній обледенілості. Коли зупинитись, чути, як лід на деревах тонко полускує... Славні люди зі мною, і ніч повна поезії – рідкісної степової зими...” [3, с. 9]; „**Вечірній Токіо** переливається рекламами. Але й напівтемні вулички всуціль з барвів і нічних клубів. Тут до вас пристають якісь типи пропонують пошепки зайти, щось обіцяють...” [1, с. 269]. „Запам’ятався той, **нічний, Красноводськ**: порт, Каспій, декорація темних гір, що вдень були бурими, як верблюди, і місяць – аж у зеніті! – якийсь ніби іранський, ніби з якихось персидських, повних кохання, поезій...” [2, с. 111]; „Повертаюсь з Москви до **Києва. Неділя. Ранок сонячний**. І на схилах уже ...вишеньки цвітуть! Боже, яка краса! Яке щастя для душі...” [2, с. 112].

Місто, в силу своєї сутності, „змушує” автора піднімати різноманітні питання та інтегрувати знання в певну єдину концепцію. Так Олеся Гончара глибоко хвилюють проблеми Чорнобиля, який „не дає спати... Стільки трагедій і в ім’я чого? І з кого спитати за все? Злочинство, безглуздя, безграмотність, чиновницька сваволя і безконтрольність, шматки розкиданого вибухом графіту валяються по вулиці...” [3, с. 153]. Автор називає **Чорнобиль** „найбільшою трагедією сучасного людства, і уроки її ще тільки осмислюються” [3, с. 214]; „...**Чорнобиль** – це чорний полин...[3, 107]; „кошмар планети...” [3, с. 117]; „...попередження людству? Засторога тих п’ятих чи десятих сил, якщо вони є десь над нами...” [3, с. 118]; „...це, власне, початок нової ери. І періодизацію життя людства треба б вести так: кам’яний вік, залізний вік і вік чорнобильський...”[3, с. 178]. Гончар розмірковує про той золотий, омріяний вік: „Чи він уже був? Уже промайнув? Може, золотим віком була еллінська доба? Чи, може, європейське Відродження?” [3, с. 178]. Складно уявити Гончару Київ без дітей: „Прекрасне місто без дітей на вулицях... Моторошно. Кажуть, може, Чорнобиль допоможе уникнути світової війни?...” [3, с. 102].

Письменник також досліджує місто в окремих ракурсах, сегментарно. Олесь Гончар воїн, солдат. Він пройшов складними фронтovими дорогами. Тому є для нього місто, в яких чітко простежується концепт війни, людської пам’яті. Саме таким містом є **Брест**. „Давні слов’янські краї. Далекі окраїни Київської Русі...**Брест** в моєму сприйнятті – це перш за все міць духу, а вже потім міць зброї. **Брест** – це велич людини, яка боронить найзаповітніше і святе, відстоює до останнього подиху свою Батьківщину? Переконання, гідність, честь...” [2, с. 265]. Брест – це білоруси, „народ, що має міцну пам’ять, що пригорщами насипав кургани безсмертя, а народ, який уміє пам’ятати, - це народ найбагатший, це народ вічний і непереможний [2, с. 265].

Гончар багато подорожує. Читаючи його „Щоденник” можна подорожувати містами України, Росії, Прибалтики, Литви, Латвії, Казахстану..., переїжджати, перелітати, перепливати з одного міста в інше, побувати в Європі, Азії, Америці... :

Цікаво, що де б не був Олесь Гончар, він вдало, на наш погляд, порівнює одні міста з іншими: „...**Шербур – Зелена Нормандія** нагадує **Україну**” [1, с. 180]; „Місто **Шевченко** на березі Каспію, де колись була пустеля. Зелене сучасне чудове місто, схоже на **Нову Каховку**. „І дебрь пустиня неполита...” [2, с. 93]; „...**Ялта** нагадує **Ніццу**. Тільки діадема гір у сніжних верхах робить її дещо красивішою... А мигдаль ніяк не може розцвісти. Холодно” [2, с. 109]; „**Рим** сонячний, лагідний... На околицях Рима зелено, весняно, зовсім передвеликодньо ... **Краєвиди – як десь під Полтавою**. І **Тибр** нагадує **Ворсклу чи Сулу**” [2, с. 260]; „Оглядаємо **Клін-Ков**. Розкішні „наші” **Кобеляки**. Буржуазія середньої руки, робітнича аристократія, чиновництво осіло тут своїми дачами” [1, с. 184].

Характерною рисою висловлювань про місто є суб’єктивність оцінки, інтерпретації міського життя в цілому, окремих її феноменів зокрема. Об’єктивною підставою цього є вищезазначені обставини. Проте більш істотною причиною є, на наш погляд, особистісні особливості пізнавального суб’єкту: до міста неможливо ставитися виключно по-об’єктивістськи і байдуже „без гніву і пристрасті”. У кожної людини своє місто і в силу своїх соціально-психологічних, ситуаційно-біографічних і метафізичних особливостей сприйняття середовища проживання. Для Олесь Гончара кожне місто має свій колір: „**Зелений** прекрасний Ужгород...” [3, с. 95]; „**злата Прага**”... [3, с. 265]; „**Афіни – місто білого мармуру**” [1, с. 205]; „...сучасна **Хіросіма**. **Сіре**, модерне, в бетонах місто...” [1, с. 284]; „Місто **Сан-Франціско... Біле, чисте**, з пальмовими алеями...” [1, с. 295]; а ще, „**Сан-Франціско** здалеку **біле, ажурне** місто над затокою”, „**перлина Тихого океану**” [1, с. 191]; „**Київ** сріберний” [1, с. 108]; **Караганда** – „понуре шлакоблокове місто в степу. Низькохмарне холодне небо розпласталось над ним. „...з **голубих** степів України в **ч о р н і с т е п и** Казахстану”; „**Чикаго**. ...Скрізь повно негрів. **Чорне** місто” [1, с. 185]; **Клівленд** „якесь зовсім **чорне** місто, задимлене, звуглене, з безліччю залізничних колій, чорних цистерн, естакад... Разючий контраст – після зелених просторів оце **місто зовсім чорне як негр**” [1, с. 185].

Олесь Гончар називає **Асканію-Нову** „перлиною українського степу”, „часткою своєї молодості” а „пахощі заповідного степу – пахощами Скіфії” [3, с. 114]; **Львів** – „містом високої духовності, вищої, може, ніж будь-де на Вкраїні...” [3, с. 22]; **Київ** – „Меккою всіх слов’ян!...” [3, с. 48]; **Нову Каховку** – „містом спортивним”, в якому „половина населення (з 70 тисяч) захоплюється спортом. Знамениті лучники...” ; „**Кіото** „червоне з золотим” [2, с. 136]. А ось „**Житомир** – це, звісно, не Львів, одначе душа все ж набралась снаги, зігріта увагою

читачів” [3, с. 58]; „Херсон – край сонця...”, „привітні, здавна дорогі люди”... [3, с. 114]; **Вільнюс**... „У Вільні, городі преславнім...”. Весь час думається, що тут ходив по цих вулицях молодий Тарас... Тут знав кохання... Бачив оцю готику собору св. Анни... З готелю видно смугу палаючого неба над лісом. У цім лісі Литва влаштовує свято пісні. Це народ, який поважає себе... [2, с. 185].

Ці урбаністичні концепції все більше набувають соціологічного характеру. Тому Олесь Гончар засвоює і використовує різні соціально-гуманітарні знання, теоретичні схеми інших наук. Він добре знає історію, географію, культуру народів: „В **Нікополі** поставили колосальний пам’ятник Богданові Хмельницькому, бо звідси – з **Микитиноного Рогу** – він почав свій похід. Поставити на дамбі, на найвищому місці, щоб екскурсанти одразу бачили, куди прибули...” [1, с. 157]; „**Сірогози**. Єдине історичне місце: Огуд-Курган (огуд – бик). А звідки „**Сірогози**”? Річка, кажуть, була: Сірий гуз. І ще був шлях чумацький. І безліч валок: сірі воли і роги в мареві тонуть... Чи не звідси й сі рогами (сірі роги, вози – все злилося в мареві” [2, с. 37]; „У **Чернігові**. Сяють на пагорбах собори. Їх побілили, маківки іскряться щирим золотом... Земство колишне. Пам’ятні дошки, що тут працювали Коцюбинський, Самійленко, Грінченко... Тут на кожному кроці історія... Ось духовна семінарія, де вчилися Тичина, Верьовка... Ось церква Євцького монастиря, де вони співали в хорі хлопчиками... А тут під час повстання загинув Заливчий...” [2, с. 306 – 307]; „**Запоріжжя**, степи. Савур-могила. Синя могила. Сива могила. „Укр. держ. Заповідник, відділення Кам’яні могили „Барви степових квітів не кричать, туманісти, сивуваті, напівтони як у французьких імпресіоністів. Самі столиці: **Хортиця. Токмак. К. Дніпровське. Ногайськ**”. [2, с. 119]; „**Токмак** – половецька столиця. Це, мабуть, на нього йшов князь Ігор” [2, с. 120]; „**Акрополь**... Скеля Сенату, або Ареопаг. Тут була виголошена перша промова про свободу людства. Акрополь був колись турецькою фортецею, тут порохові льохи і під час війни попало ядро (його послав Франческо Марозіні). Коли цей італієць дізнався, що зірвав Акрополь, він покінчив з собою” [1, с. 205]; Америку: „Місто **Сан-Франціско** в 1906р. було повністю зруйноване землетрусом і пожежами, пов’язаними з ним. Відтоді з доземлетрусного часу зостався всього один будинок, а все інше місто нове, побудоване пізніше” [1, с. 190].

Разом з тим автором мемуарів відзначена багатоаспектність міського життя, безліч ракурсів розгляду його феноменів. „**Париж!** Скільки про нього думалось, скільки мріялось, і ось він перед нами... З-поміж свіжої, соковитої зелені раптом впливло, як море маків, до самого обрію – дахи, дахи, поблискують теплою червоністю черепиці. Справді, як квіти, безліч квітів” [1, с. 179]. Париж – це Ейфелева споруда, що „з імлі впливає вже”, це і собор Сакре-Кер – Святого Серця, що „правіше біліє на сонці куполами” і з висоти якого „видно, як розстилається перед нами до самих обріїв Париж...” А ще „могила

Наполеона, ось знаменитий ринок Чрево Парижа, там десь Єлісейські Поля”. Париж – це „чари Булонського Лісу і озер, що в цілому нагадують весняний краєвид Києва” це і „Версальські королівські палаци та парки” [1, с. 179]. Змінюється ставлення Олесь Гончара до Парижа під час другої поїздки. Тепер Париж – це „малолюддя на вулицях”, на яких „свистять потоки машин” і „кожна несе на собі відблиски сонця. Ці відблиски-зблиски видно навіть з літака”. **Париж**, безперечно, „одне з найкрасивіших міст планети. Але дивна річ: він ніби поменшав порівняно з тим, яким я його бачив уперше. Корида! Яке дике видовище, недостойне людини. Дивуюсь, як це могло подобатись Хемінгуєєве...” [2, с. 224]. О ось **Тулуза** – „оспіваний неокласиками Лангедок...”, Сена і „наче щось рідне”. Чому? Бо є вже, „вулиця Київська в **Тулузі**. І що найкращий вигляд його місто має при сонці. І що більшає кількість автомобілів... **Тулуза** – місто з цегли. Цеглою користались ще з римських часів...” [2, с. 223]. **Афіни** – це місто, в якому „з білого мармуру тротуари, стадіон, скульптури, колони..., Акрополь, де „каменотеси на сонці б’ють, тешуть мрамур”, це і „дзенькіт”, який „наче кіннота кована йде по брукованій вулиці” [1, с. 205]; **Каліфорнія** – „Золотий штат”. „Сталевий **Вавилон!** Це „голуби, що ходять між кам’яницями, щось видзьобують там ...,кам’яне громаддя? „потворність сучасної цивілізації. **Нью-Йорк** „Місто-катакомби, місто-скеля, що душить, гнітить людину” [1, с. 194]; **Токіо** – „місто, якому нема краю. Воно здається справді безкінечним”. А ще Олесь Гончар розкриває одну з його загадок: „багато вулиць не мають назв і навіть номерів і в той же час мешканці цього десятимільйонного міста пошту одержують вчасно і акуратно”. **Токіо** – це „квітуча сакура, національне дерево Японії, яке в нас відоме, як декоративна японська вишня. Наша вишенька найчастіше поетично уособлює дівчину, є символом її ніжності і чистоти. Для японців же їхня вишня – це символ воїна, дух його доблесті, чистоти почуття його і життєздатності. Ось така психіка народу” [1, с. 267]; **Токіо** – це місто „де цивілізація дійшла свого самозаперечення. Бетон, метал, естакади, гуркіт, чад...”. Однак народ „диво”, „показав, як навіть без землі, на вулканічних породах, без вугілля, без лісу, без нафти, без нічого людина може сягнути таких вершин розвитку завдяки розумові, праці, ініціативі...” [2, с. 134]; **Токіо** – це японська мова (стара), що „має гармонію голосівок (голосних), подібних як в тюркських мовах, зокрема і в угорській. І множину будує як декотрі з полінезійських (бук-бук-книги). Це вказує на походження японців (сліди в мові)”, це і оксамитовий мох, який „штучно висаджують” і який „покриває всі схили”, це і „кріптомерії вічнозелені, камелії в цвіту”, а ще „звичайне каміння”, до якого японці „приходять д у м а т и! Думати над камінням (їх 15 серед щебеню). Щебінь старанно причесаний грабельками..., [2, с. 137]. **Ленінград** „...В Ермітажі бачили частину Лувру – виставку французьких романтиків. Бачили „того” (Петра I) на коні. І „ту” (Катерину II) на п’єдесталі. І Храм на Крові. І ограду Літнього саду

(справді краси дивовижної). Чомусь для Олесь Гончара це місто стало „якимсь унилим, занепалим, облупленим, холодним... [2, с. 46]. І разом тим „Були в **Ермітажі**. Розкіш царів меркне перед мистецькими шедеврами геніїв” [3, с. 165]. Складно уявити Ленінград без Неви, Ісааківського собору і молодого Шевченка: „За Невою, низько над містом, бачу ввечері місяць (його половину), хочу думати, що це добрий знак. Колись, може, звідси бачив його, цей козацький місяць, автор молодого „Кобзаря”. Ще бачу в лимонному вечірньому небі силует Ісааківського собору і поруч нього ліс задертих у небо кранів” [3, с. 165].

У „Щоденниках” Олесь Гончара знаходимо ставлення інших людей до міст. Оноре де Бальзак двічі в своїх листах називає **Київ** „північним Римом”. Зокрема 26.01.1850 він писав: „**Петербург** – юне місто, **Москва** – древнє, але **Київ** – вічне місто Півночі, північний Рим...” [2, с. 195]. Аллан Маршалл, австралійський письменник, дає оцінку Києву. Київ для нього не просто місто, це місто „як казка, і неймовірним здавалося тут побувати, бо неможливо ж потрапити у казку... І ось я в ній [2, с. 118]. Яніна Кульчицька-Салоні, жінка-професор з **Варшави** у своїй доповіді зауважує, що „Гоголь – син степів України – дивився на **Петербург** як на витвір демона, диявола. Так само і Міцкевич дивився: місто, де виявив цар лиш силу свого могуття, напозичавши римських майданів, європейської архітектури, венеціанських каналів, – і все це на болотах, для чого? Для демонстрації сили!” [2, с. 257]. Місту протиставлено в Гоголя село. „Село – це вияв краси, добра, моральності” [2, с. 257]. А ось **Рим**. „Зелено, тепло, парко (після дощу). На землі країни, де (за Гоголем) людина „на целую версту ближе к божеству”. Пінії на тлі сяючого небо. Платани розпускають листя. Сакура на одній з вулиць цвіте. Собор св. Павла реставрують. Парко, парко. Вишня (наша) цвіте... І знов – пінії, пінії й списи кипарисів” [2, с. 257].

Отже, мемуарист, як зауважує Валентина Галич „і словом, і всім своїм життям кровно пов’язаний з долею українського народу, з його багатобарвною мовою” [4, с. 210]. Концепт „місто” у мемуаристиці Олесь Гончара, становить складний ментальний комплекс, до складу якого входить смисловий зміст і оцінка, ставлення автора мемуарного тексту до того чи іншого предмета, що відображається в його свідомості. До структури концепту „місто” входять такі компоненти: загальнолюдський (універсальний), національно-культурний, який обумовлений життям Олесь Гончара у певному культурному середовищі, соціальний, який визначає приналежність О. Гончара до певного соціального прошарку, груповий, що окреслює мовну особистість і її належність до певної вікової та статевої групи, особистісний, який формується під впливом особистісних особливостей – освіти, виховання, життєвого досвіду, психофізіологічних факторів. Зміст концепту „місто” в мемуаристиці Олесь Гончара містить різні контексти – і географічний, філософський, і передусім культурний та цивілізаційний. Автор

презентує ідеї спільної Європи, а разом з тим ідеї єдиної України, яку він безмежно любить.

Література

- 1. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т. / О.Т. Гончар. [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар.]. – К. : Веселка, 2002 – Т.1: (1943– 1967) – 2002. – 455 с.
- 2. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т./ О. Т. Гончар. [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар.]. – К.: Веселка, 2003 – Т.2: (1968–1983) – 607 с.
- 3. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т. / О. Т. Гончар. [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар.]. – К.: Веселка, 2004. – Т.3: (1984 – 1995). – 606 с.
- 4. Галич В. М.** Антропонімія Олеся Гончар: природа, еволюція, стилістика. / В. М. Галич. – Луганськ: Знання, 2002. – 212 с.

Игнатъева С. Е. Концепт „місто” в мемуаристиці Олеся Гончара (аксіологічний, лінгвостилістичний, культурологічний аспекти)

Стаття присвячена актуальним проблемам сучасної лінгвоконцептології. Визначено аксіологічні маркери, особливості національної культури, відтворені та представлені мовні та стилістичні засоби реалізації концепту „місто”. Проаналізований художній простір міст, репрезентованих у мемуаристиці Олеся Гончара.

Ключові слова: місто, художній простір, концепт, аксіологічні маркери, ментальність, концептуальна картина світу.

Игнатъева С. Е. Концепт „город” в мемуаристике Олеся Гончара (аксиологический, лингвостилистический, культурологический аспекты)

Статья посвящена актуальным проблемам современной лингвоконцептологии. Определены аксиологические маркеры, особенности национальной культуры, отображены и представлены средства, при помощи которых автор образует концепт „город”. Проанализировано художественное пространство городов, представленных в мемуаристике Олеся Гончара.

Ключевые слова: город, художественное пространство, концепт, аксиологические маркеры, ментальность, концептуальная картина мира.

Ignat`eva S.E. Concept „city” in the memoirs of Oles` Gonchar (axiological, lingvostilistical, culturelogical aspects)

The article is devoted to the actual problems of contemporary lingvoconceptology. There were pointed out some acciological markers, peculiarities of the national cultures, and linguistic and stylish means of the “city” concept realization. There were analyzed art area of cities, shown in memoirs of Gonchar.

Key words: city, art area, concept, acciolgic markers, conceptual picture of the world.

УДК: 82–6:82–1

Кузьменко В. І.

КИЇВ У ЖИТТЄВІЙ І ТВОРЧІ ДОЛІ ЛЕОНІДА ВИШЕСЛАВСЬКОГО

Творчість російськомовних письменників України доволі складний і цікавий феномен у системі „діалогічних відношень” (М.Бахтін) української та російської літератур. Коріння такого діалогу та взаємообміну художніх письменств сягає давньоруської епохи, ідентифіковане „Словом про Ігорів похід”, творчим доробком М. Гоголя, російськомовними творами Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, художнім доробком В. Короленка, М. Островського, А. Макаренка, М. Ушакова... Близькоспорідненість (однак не тотожність) культур і мов сприяла виникненню не тільки на теренах України, а немов у самій її літературі, творчості російськомовних письменників України. Вони одночасно належать до літератури російської і разом з тим є органічною складовою українського літературного процесу. Українські реалії в усіх проявах цікавили російськомовних авторів, відбивались у їхніх творах на різних рівнях поетики й індивідуального стилю митців художнього слова. Крім того, вони виконували посередницьку функцію перекладачів у взаємообміні духовними цінностями між народами, „аркодужного перевисання” (П. Тичина) між ними.

Російськомовна література України – це не просто географічне поняття. Місце проживання письменника, при всій безумовній його важливості та значимості, не є головним і вирішальним фактором, що впливає на характер творчості. Хоча тривалість проживання в тій чи іншій країні, особливо в період становлення митця як особистості, доволі істотно, на мій погляд, визначає творчу індивідуальність письменника.

Скажімо, в перші десятиліття після жовтневого перевороту 1917 року чималий загін російських письменників розпочинав свій шлях в Україні: Едуард Багрицький, Юрій Олеша, Віра Інбер, Михайло Голодний... Ці та багато інших літераторів любили Україну, писали про неї, брали участь у творенні літературного процесу. Українська література справила значний вплив на їхню творчість. Тим не менше перебування на землі Т. Шевченка й І. Франка стало хоча й важливим, проте всього лише окремим епізодом у їхній творчості.

Для таких письменників, як Леонід Вишеславський (1914 – 2002), що з дитячих літ зростав у середовищі українського народу, Україна була не просто фактом біографії, а другою Вітчизною. Залишаючись поетом російським за мовою вислову, за національними традиціями та багатьма

іншими ознаками, він упритул підійшов до української літератури, вчився на художніх зразках Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, М. Рильського.

Глибоко символічно, що російськомовний поет України написав „захоплюючий гімн українській мові” (М. Рильський) – вірш „Мова” (1950). Уся тканина твору, емоційний лад, образна палітра та ритмомелодика вірша просякнута головною ідеєю: я – росіянин і моя рідна мова російська, але я народився і виріс в Україні, знаю і люблю її народ. Україна – не просто територія, де я живу, ні, – я її син. І українська мова – це друга моя рідна мова, що стала мені підтримкою впродовж усього життєвого шляху:

Он мне поддержкой был на всем пути суровом,
Я к нежности его с далеких лет привык,
Меня пленила степь своим пахучим словом
И подарила мне свой песенный язык [1, Т.2, с. 16].

Про творчість російськомовних письменників України загалом і про художню спадщину Леоніда Вишеславського, визнаного лідера російськомовних поетів України, лауреата Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, зокрема, написано вже чимало. Індивідуальні й колективні монографії [2; 3; 4; 5; 6], дисертаційні роботи [7], статті [8; 9; 10; 11] про особливості його поетичного світу, зібрані під однією обкладинкою, могли б скласти солідний том критичної літератури про непересічний мистецький доробок цього автора. Його творчість стала невід’ємною частиною літературного процесу в Україні у другій половині ХХ ст., поглибила медитативність, філософічність сучасної лірики. Кращі твори Л. Вишеславського перекладені англійською, німецькою, польською, болгарською та іншими європейськими мовами, а також китайською та японською. Досить цікаві роздуми про творчість „поета Космосу” залишили в різний час М. Асєєв, М. Ушаков, П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, І. Драч, Б. Олійник. Високу оцінку поезії Л. Вишеславського дали відомі критики й літературознавці Є. Адельгейм, Й. Грінберг, І. Купріянов, Н. Мазепа, В. Моренець, Л. Новиченко, А. Урнов та ін.

Разом з тим окремі проблеми вивчення художньої спадщини автора „Зоряних сонетів” і „Сковородинівського кола” до сьогодні залишаються недостатньо осмисленими й прокоментованими. Поза увагою дослідників пройшли твори Л. Вишеславського 90-х років ХХ ст. Малодослідженими залишаються питання системної організації його лірики, її образної цілісності, особливості його художньої манери. Це стосується також і проблеми інтертекстуальності, асоціативності у творах митця, з’ясування ролі урбаністичного модусу у формуванні творчої індивідуальності поета.

В українській науці про літературу в останні роки з’явилися праці В. Агеєвої, Л. Кавун, В. Фоменко та інших дослідників, присвячені аналізу урбаністичної теми в художній літературі. Проте специфіка

образного втілення міста як такого і зокрема Києва як столиці у творчості Л. Вишеславського до сьогодні ще не осмислені.

Висвітлення урбаністичної теми у творчості будь-якого письменника передбачає розробку, принаймні, двох аспектів. Передовсім, читачеві цікавий сам по собі образ Міста, яким його побачив автор, адже погляд літератора завжди вибіркового, глибоко індивідуальний. Зрештою, важливим є й те, яку роль відіграло Місто у життєвій і творчій долі самого митця.

Художня спадщина Леоніда Вишеславського дає вдячний матеріал для аналізу як у першому, так і в другому аспекті.

Ланцюжок місто-урбанізація-людина-суспільство – відіграє неабияку роль у розвитку урбаністичної літератури. Починаючи з XVI ст. європейське художнє письменство все більше уваги приділяє зображенню міського середовища. У романах письменників XIX ст. О. де Бальзака, Ч. Діккенса, В. Теккерея, Ф. Достоєвського місто виступає тлом, локусом і персонажем одночасно. Впродовж наступних десятиліть художня література долає первинний синкретизм рецепції міста.

В українській літературі помежів'я XIX-XX століть урбаністична тема найактивніше розроблялась модерністами. Доволі яскраво представлена вона, зокрема, у творчому доробку символістів, до яких тяжіли М.Вороний, ранній П. Тичина, Г. Чупринка. У їхніх віршах створюються картини Києва, не того, що був при Ярославі, а того, який виріс з цегли й заліза, бетону й скла.

Російські символісти також залишили нащадкам описи Києва. „Найкраще в Києві – Дніпро, гоголівський, величезний... Ще чудовий Київ здалеку: можна стояти в присмерку на високій горі... Червоний місяць встає... золотий, поки на нього не линув присмерк. А пізніше – Київ весь у вогнях, і далеко за ним – моря залізничної електрики і синя мла... Поділ, який спадає у Дніпро, і безконечні залізничні мости і пароплави...” [13, с. 23].

Таким постав Київ перед очима чуйного співця краси земної Олександра Блока, який одним з перших у російській поезії зумів відтворити „урбаністичний” пейзаж XX століття, глибоко проникнувши в усі аспекти соціального, культурного й побутового життя сучасного великого міста.

Варто зауважити, що в поезії Л. Вишеславського літературні ремінісценції з творчості О. Блока зустрічаються досить часто. Як приклад, назву лише книгу російськомовного поета України „Снігова весна” (1981). Її заголовок спричинений віршем О. Блока „Бушує снігова весна...”. До книги Л. Вишеславського включено „Коментар до Блока” з епіграфом: „Вірш О. Блока „Бушує снігова весна” написано в день і в рік мого народження. Він завершується словами: „Ценою життя ти мене заплатиш за любовь”. Весь вірш Л. Вишеславського, таким чином, став творчим переосмисленням мотивів із твору О. Блока. Заключні рядки

блоківського вірша наповнені у Вишеславського новим звучанням: „И я плачу без сожаленья // ценою жизни за любовь”.

Відштовхуючись від класики, Л. Вишеславський наповнює новим змістом відповідно оновлені форми. І новаторство російськомовного поета України, в тому числі і в реалізації теми Києва, аж ніяк не в формальних новаціях, а в особливостях його світосприйняття, в умінні виразити динаміку сучасності в тематичній і образній поліфонії. Без активно-творчого, громадянського світосприйняття по-старому звучатимуть навіть наймодерніші, як може видаватися на перший погляд, рядки. А органічний зв'язок із сучасністю надасть нового звучання навіть, здавалося б, занадто „архаїчним” формам вірша, наприклад, сонету, в будові якого перший космонавт світу Юрій Гагарін вбачав дещо спільне з конструкцією космічного корабля.

Оце вміння Вишеславського „бачити живий зв'язок між далеким і близьким, між минулим і живою, тремтливою сучасністю” [3, с. 6] дозволило поетові реалізувати тему старовинного і разом з тим вічно юного Міста в канонічній формі сонета – в „Сонеті київських вулиць”(1983):

На холмах твоих – тени от облачных крыльев,
отлетевшего времени каменный след,
приднепровские плесы ладони раскрыли
Оболони и Дарнице нынешних лет...

Прохожу я под лиственной крупной резьбой
и девчонку, в которой проснулась любовь,
ненароком задел свежесломанной веткой [1, Т.1,
с. 27 – 28].

Леонід Вишеславський вивчав Київ усе своє життя. І треба сказати, знав його ґрунтовно, як справжній учений. А писав про нього натхненно й любовно, як поет:

Время мы узнаем по солнцу –
самой близкой к людям звезде.
В небе с этой звездой жгучей
почти наравне
возвышается Киев на круче,
как на волне [1, Т.1, с. 224].

Стародавній, вкритий пилом забуття, димом літописних свідчень і яскравим розмаїттям народних переказів, постає перед нами Київ зі сторінок „Київської поеми” (1945), „Київської вулиці в Єревані” (1961), „Перед пам'ятником Лесі Українці в Києві” (1972), „Дніпровської симфонії” (1980), „Фунікулера” (1981), „Мого Києва” (1993) та ін.

Географія поетичних творів Леоніда Вишеславського надзвичайно широка. Він об'їздив усю Україну, Молдавію, Білорусію, Росію, Прибалтику, фронтовими дорогами пройшов через Польщу й Чехію до Берліна, а після війни побував у багатьох європейських країнах.

Л.Вишеславський створив свою поетичну мандрівку – тут і Крим, Карпати, Альпи, Кавказ, Прибалтика, Грузія, середня смуга Росії і Середня Азія, Північ, Фінляндія, Англія, Франція, Іспанія, Мадрид, Париж, Лондон, Ленінград, Москва, Харків, Одеса, Миколаїв, Чернігів... Однак з усіх шляхів – далеких і близьких – повертався поет у рідний його серцю Київ. Для Вишеславського навіть у далекому фінському місті Лахті три ластівки, виліплені над фонтаном на центральній площі, здаються „летащими над нашим Днепром”.

Вірність цій темі і надзвичайна плідність осмислення її на різних етапах творчості Л.Вишеславського пояснюється й особливостями художньої його системи, його індивідуального методу, і – як наслідок – його стилю. Про цю рису поета, засвідчену ще в юнацькі роки і все глибше вияснювану протягом десятиліть, не раз говорили дослідники творчості Л.Вишеславського, по-різному її визначаючи, але солідаризуючись у головному, провідному. Сам митець це називав „зацікавленістю подробицями світу”.

Леонід Вишеславський належав до тих небагатьох у літературі ХХ ст. поетів, твори яких можуть заперечити твердження І. Драча з його „Балади про генеалогію”:

Чи був у нас хоч один літератор,
Який не ганяв би курей з городу?! [1, Т.1, с. 112].

Генеалогія Л. Вишеславського справді інша – міська. Він – урбаніст. І не тільки тому, що народився в Миколаєві, дитячі роки провів на Слобожанщині і жив у Харкові, а згодом назавжди переїхав до Києва. Він урбаніст усім характером своєї творчості. Вишеславський не вчився у дитинстві ніжності, як то жартома писав про себе латиський поет О. Чак, у корів та овець, він вживався у пейзаж міських майданів, скверів, вулиць із рядами засвічених вікон у багатоповерхових будинках. Перші враження від театральних прем'єр, творів мистецтва в музеях та на виставках багато в чому визначили духовну атмосферу його лірики. Він намагатиметься оживити елементи інтелектуального мислення, напругу думки: „и облако, //волнистое, как мозг, // в моем окне //задумалось над этим...”; „и ощутимо, //как наган в кармане, //в мозгу лежит //продуманный закон” („Анти-Дюринг” вперше”).

Саме неповторністю своєї поезії і приваблює Л.Вишеславський, адже митця треба оцінювати не за тим, наскільки він подібний до інших, і чи в стильовому плані йде в одному руслі з іншими. Поет виокремлюється своєю самобутністю й неповторністю, тим, що нового вносить він у літературу, чим її збагачує.

Образ Києва, крім того, доволі часто присутній у віршах Л. Вишеславського, сказати б, анонімним, однак ті, кому пощастило у житті зустрітися з цим чудовим містом, завжди легко вгадають його силуети. Прикладів таких доволі багато: ”Осінні небеса”, „Заняття іноземною”, „Вулиця”, „Одного разу вранці” та інші.

Ось, скажімо, зимова пейзажна замальовка „з натури” в останньому з названих творів:

Начинают горожане
ежедневное кочевье,
только чудится дрожанье
в проводах и на деревьях.

С ветки
спрыгнул
снег лохматый,

птица
вымолвила
слово,

дворник
ворошит
лопатою

комья
неба

голубого [1, Т.1, с. 108].

Аналіз урбаністичної тематики і зокрема теми Києва в життєвій і творчій долі Л. Вышеславського, відкрив діалогічні зв'язки поета з широким культурним колом: з українським фольклором, творчістю М. Вороного, П. Тичини, а також О. Блока та інших російських поетів. Багаті інтертекстуальні зв'язки поета з українською та світовою літературою є свідченням ерудиції автора, енциклопедичного характеру його знань. У поетичній системі Л. Вышеславського імпліцитно присутні оригінально-авторські риси структурно-функціональних рівнів поезики, наскрізні системовизначальні політогенні й міфогенні символи Міста, Києва, обумовлені індивідуальними прикметами його художньої свідомості, своєрідним типом світовідчуття і світобачення.

Література

- 1. Вышеславский Л.** Избранные произведения: В 2 т. / Л. Вышеславский – К.: Дніпро, 1984.
- 2. Куприянов И.** Леонид Вышеславский: Очерк жизни и творчества. / И. Куприянов. – К.: Рад. письменник, 1984. – 199 с.
- 3. О Леониде Вышеславском:** Лит.-критич. материалы. – К.: Рад письменник, 1974. – 139 с.
- 4. Русские писатели Украины:** Лит. портреты. – К.: Изд-во Киев. ун-та, 1970. – 432 с.
- 5. Російська література України.** – К.: Наук. думка, 1971. – 255 с.
- 6. Русские советские писатели Украины:** Сб. науч. тр. / Отв. ред. Н. Е. Крутикова. – К.: Наук. думка, 1991. – 172 с.
- 7. Кузьменко М. В.** Диалогизм философской лирики Л. Вышеславского: Дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / Киевский нац. ун-т имени Т.Шевченко. – К., 2008. – 190 с.
- 8. Драч И.** ...И выпорхнуло сердце (О поэзии Леонида Вышеславского) / И. Драч // Вышеславский Л. Избранные произведения: В 2 т. Т.1. – К.: Дніпро,

1984. – С. 5 – 10. **9. Кузьменко В.** Слово, дважды сказанное / В. Кузьменко // Радуга. – 1984. – №3. – С. 136 – 143. **10. Олійник Б.** Здавалась глибиною висота... // Олійник Б. Планета Поезія / Б. Олійник. – К.: Дніпро, 1983. – С. 148 – 154. **11. Самойленко Г.** Документи свідетельствують / Г. Самойленко // Радуга. – 1975. – С. 125 – 126. **12. Ушаков Н.** Поэтический мир Леонида Вышеславского / Н. Ушаков // Леонид Вышеславский. Избранное. – М.: Худож лит., 1983. – С. 3–7. **13. Блок А.** Избранное / А. Блок. – М.: Худож. лит., 2005. – 540 с.

Кузьменко В. І. Київ у життєвій і творчій долі Леоніда Вишеславського.

Стаття присвячена аналізу проблеми рецепції Міста, ролі Києва у життєвій і творчій долі Леоніда Вишеславського.

Ключові слова: рецепція, місто, Київ, урбанізація.

Кузьменко В.И. Киев в жизненной и творческой судьбе Леонида Вышеславского.

Статья посвящена анализу проблемы рецепции Города, роли Киева в жизненной и творческой судьбе Леонида Вышеславского.

Ключевые слова: рецепция, город, Киев, урбанизация.

Kuzmenko V. I. Kyiv in the life and activity of L.Vysheslavskiy.

This article deals with the problem of the role and reflection of the city of Kyiv in the life and activity of L.Vysheslavskiy.

Key words: reflection, city, Kyiv, urbanization.

УДК 821.161.2.09(092)

Мазоха Г. С.

**ВПЛИВ МІСТА НА ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНИХ
ЗАСАД ПАВЛА ТИЧИНИ
(НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ 20-Х РР. ХХ СТ.)**

Однією з важливих у колі сучасних літературних проблем є проблема специфіки сучасної української культури. Літературознавство останніх десятиліть відзначається пошуком нових підходів до осмислення останньої, підходів, не обтяжених тенденційністю та заідеологізованістю. При цьому долається однобічність аналізу літературного процесу, догматизм критеріїв та певна упередженість оцінок. Стосується усе це й осмислення феномена міста як і в літературі, так і в житті окремої людини, адже „інтенсивність процесу зростання і

розвитку міст позначилася на розвитку світових та психологічних орієнтацій як суспільства загалом, так і людини зокрема” [1, с. 264].

Сучасний літературний дискурс засвідчує поширення урбаністичної культури в світових масштабах. Про це йдеться в працях зарубіжних та вітчизняних дослідників, зокрема: Е. Бушевича, Т. Косткевічевої, Т. Зарембської, Е. Робацької, Т. Кононенко, О. Міщенко, В. Пірка, О. Терещенко, В. Фоменко та ін., в яких місто трактується і як тема, і як мотив, і як образ, і як символ, і як міф. Через те, осмислення дискурсу міста у найрізноманітніших контекстах можна вважати актуальним.

Малодосліджену сторінку української літератури ХХ століття складає вплив міста на формування світоглядних засад П. Г. Тичини, поета першорядного, знакового, якого справедливо вважають у поезії Творцем. І це не випадково, адже творчість митця „свідчить про те, що в ньому сховано силу, здатну вибудувати власний космос і наповнити його атмосферою вищих сенсів, літосферою страждань і болю, гідросферою жаги й несамовитої любові” [2, с. 50].

Свого часу С. Тельнюк слушно відзначив: „Величезний світ з його космічною неоглядністю вміщувався в поетовій душі. У ній сусідували – природно, щиро, органічно – Калідашина поема „Хмара-вістун” і вірменський епос про Давида Сасунського, поезії Рудакі й Сааді, мудрість руставелівського „Витязя” і пристрасний, нездоланий патріотизм Коменського, і сковородинське „...совість як чистий кришталь...” [3, с. 5]. І справді, упродовж свого свідомого життя П. Г. Тичина не тільки постійно прагнув досягнути здобутки людської думки, а й сам виступав і творцем, і інтерпретатором у літературі, музиці, малярстві.

Творчий шлях Павла Григоровича тривав шість десятиріч. З його поезією асоціюється початок новітньої доби в національному письменстві. Довкола його імені й досі не вщухають суперечки. Йдеться про феномен „двох Тичин”, а саме: „Сонцекларнетний” – це поет, який знаменує неповторний символіко-модерністський тип письма, позначений естетичним новаторством і художніми експериментами та тоталітарний, який мотивується не творчістю, а виключно добою [4, с. 49].

Отже, не дивлячись на поважну кількість досліджень різного плану, потрібний неупереджений, об’єктивний аналіз, який дозволив би проникнути в глибокі суперечності доби і зумовлені ними „розкоlines” у світогляді й творчості П. Г. Тичини. З цього погляду, доцільним і продуктивним видається нам звернення до епістолярної спадщини митця, оскільки приватні кореспонденції мають здатність компенсувати різного роду документальні лакуни, верифікувати міфи, руйнувати стереотипи, подавати об’єктивну інформацію про епістолярних комунікантів, оточення й добу.

П. Г. Тичина залишив по собі багату епістолярну спадщину, яка дає змогу побачити в мікро-й макровиявах проникливість його думки у глибинних зв'язках зі світовою літературою, широким спектром її ідей та образів. Але можливо найбільшим відкриттям епістолярію поета, відкриттям не лише для пересічного читача, але й для певної частини дослідників, стане формуванням його світогляду, літературно-естетичних уподобань, а також виявлення теоретичної, дослідницької й публіцистичної думки, майже завжди спрямованої на вирішення життєвих питань сучасної поетові дійсності. Листи П. Г. Тичини, зокрема 20-х рр. XX ст., – це симбіоз, осягнення мінливого світу, думки й душевного самозаглиблення; світ, що став моделлю й віддзеркаленням реального, збагаченого широким розмаїттям змісту, відтворенням найрізноманітніших явищ життя, всебічним його висвітленням.

За філософським словником термін світогляд потрактовується як сукупність узагальнених уявлень про дійсність, переконань та ідеалів, які відображають, розкривають і зумовлюють певне практичне і теоретичне ставлення людини до світу, її спосіб сприйняття, осмислення й оцінки навколишньої дійсності і самої себе як конкретно – історичного суб'єкта пізнання й практики [5, с. 462]. Прикметно, що світогляд як цілісне розмаїття світу й себе – це справді найбільша підстава для творчості. Через те, в художніх творах відбиваються історичні виміри світогляду: характерні для певного часу, переконання, принципи пізнання, ідеали і норми, словом, синтез інтелектуального й емоційного настрою епохи [6, с. 627]. У цьому сенсі лист, як рівноправний жанр, що не має змістових обмежень, також давав змогу не тільки викладати певну інформацію, а водночас реалізовувати природній хист та набуті літературні знання.

На наш погляд, епістолярна творчість П. Г. Тичини пов'язана з внутрішнім бажанням висловити своє безпосереднє ставлення до того, що відбувається навколо. Діалогічний характер листа, який виникає із функції останнього, як засобу спілкування й орієнтації на адресата, призводить до того, що в приватних кореспонденціях поета яскраво відбивається процес його внутрішнього життя, мислення в розвитку, в русі. Можна з упевненістю сказати, що в листах талановитого майстра слова, з найбільшою об'єктивністю репродукувалась біографія його духу і лінія духовної еволюції.

На формування світогляду майбутнього поета найбільший вплив мало оточення, в якому він народився, виростав, набирався певних життєвих вражень, міцнів духовно. Це був, насамперед, соціальний і побутовий комплекс укладу українського села з усіма його традиціями та суперечностями, адже „те, що промовляло до тебе в дитинстві, те, що над колискою тобі по-рідному співало й щебетало, ніколи потім уже не забувається і в дозрілому віці твоєму” – напише згодом П. Г. Тичина [7, с. 209]. Вочевидь це й спонукало поета відзначити в своїй „Автобіографії”: „Пам'ятаю себе в дитинстві дуже рано: мене ще на

руках носили. День. Теплінь. Світло-зелене віття звідкись звисає наді мною. Блищить вода... Підсвідомо відчуваю: щось навколо мене діється, але що саме і як – ще не міг я своїм розумінням охопити. Щось рухається, коливається, звучить – і луною слово в далині відгукується. Чи були це веселі ігри дівчат на Подолі, чи співалися там пісні-веснянки – не міг я ще усвідомити. Тільки одне вловлював: рух і звук, радісні обличчя і колір гілок, блиск і воду, що пахла свіжістю...” [7, с. 6].

Звідси з’явиться в майбутньому у поезії П. Г. Тичини різноманітні та різнобарвні відтінки почуттів, багато буде віднайдено в мелодиці української мови, її поліфонічній виразності.

Ви знаєте, як сплять старі гаї? –

Вони все бачать, крізь тумани.

Ось місяць, зорі, солов’ї...

„Я твій”, – десь чують дідугани.

А солов’ї!..

Та ви вже знаєте, як сплять гаї! [8, с. 79].

Отже, найтепліші слова і образи, щире захоплення поета йде від рідного села, рідної землі. І це не випадково, адже „ментальна закоріненість українця в реаліях буття селянського позначається на творчості більшості сучасних майстрів слова” [9, с. 194].

Перше знайомство з містом відбулося в Павла Григоровича у дев’ятирічному віці, коли батько привіз його до Чернігова для прослуховування. Згодом поет напише: „І от я вже в Чернігові... Михайло довів нас до будинку для приїжджих, що містився неподалік... Напівтемрява. Стіни із здутими, а місцями обірваними шпалерами. Повітря задушливе, кисле” [10, с. 10]. Після рідного села, привітної батьківської домівки, усе побачене надовго негативно закарбується в пам’яті Павла Григоровича. Уже тут майбутній поет вперше зіткнеться з середовищем особливого способу буття людини. Двоїстість сприйняття знайде свій вияв у наступних рядках: „Вранці я прокинувся від страшного галасу. Не хотілося розплющувати очей. Адже снилося мені щось таке світле, чаруюче-прекрасне! Снилося... ніби я зробив великий подвиг. І ось я іду серед людей, вище за всіх семимильними кроками, над усім містом (підкреслення наше. – Г. М.) і чути мені, як внизу шумить народ, якими він мене словами зустрічає – величає... І мені так хотілося, щоб і далі тривав мій сон!... Та раптом я чую: „Та будь ти проклятий на віки! Таке зробити зі мною, га?” Я швидко встав і протер очі. Вже світало, але лампа ще коптіла” [10, с. 11]. Усе це різко контрастувало з тим, що в дитинстві прививалось батьками. Адже сутність процесу формування світогляду особистості відбувається через систему цінностей, принципів, правил, які закладаються не лише сім’єю, а й зовнішнім світом. Сутність цих процесів полягає в тому, що вони спрямовані на емоції, почуття та внутрішній світ людини. Через те у хлопчика з’являється почуття самотності, якоїсь незахищеності,

непотрібності, невлаштованості. Слушною тут видається думка сучасної дослідниці, що „спосіб життя городянина формується під впливом міста, як особливого середовища, що впливає на рівень розвитку свідомості, значущості людини, та, безперечно, її потреб” [11, с. 267].

У 1902 році П. Г. Тичина вперше приїздить до Києва пароплавом. Тут він оглядає Софіївський, Михайлівський та інші собори, знайомиться з творами В. Васнецова, М. Врубеля та інших. Листових згадок про цей період, а також вражень від поїздки не залишилося, оскільки перші приватні кореспонденції, що дійшли до нас, датовані 1906 р. На цей час припадає навчання поета в духовному училищі Чернігова. І вже в перших листах до рідних Павло Григорович описує свій міський побут, нелегке життя семінариста. Відчувається туга майбутнього поета за рідним селом Піски, за тими подіями, які там відбувалися. Аналіз приватних кореспонденцій поета засвідчує, що митець загалом так ніколи й не поривав зв'язків з рідною землею, односельцями.

А загалом варто наголосити на тому, що куди б доля не закидала поета, він звертається у своїх листах до їхнього опису. Читаємо в листі до В. Мисика, датованого 2 липня 1923р. „Тепер буцімто оговтуюсь у Харкові, – та Харків брудний і люди надто вже пшеничні. Нікому ту пшеницю обробить, хоч тут і центр!” [12, с. 17]. З іншого листа „Харків на одне око темний, особливо під самим собором – зовсім невидюший. Там, на східцях дзвіниці (внизу), кожного разу як я проходжу мимо, пізно увечері, чую розмову недужу, іноді немовби сміх, та ні – то павпери та харківські старці ночівлю собі облюбували, бо треба жить. Те ж і під портиком старого університету. І то й зараз, у холода й негоду”. У далі: „Харків багато красивих од природи місцевостей моє, тільки ніхто ж тут не дбає про них” [12, с. 19].

Ці рядки написані поетом уже після виходу в світ його „Сонячних кларнетів”. Це період, коли, „митець починає оприявнювати ідеологічні стратегії радянської держави” (Хархун В.), коли відчувається певний „злам” поета в художній творчості. Однак, оскільки лист не розрахований на публікацію, а дописувачем є близька по духу людина, то можна було виказати давно назріле, наболіле. Спостерігається відчутний компроміс між рядками процитованого листа і словами:

Не дивися так привітно,

Яблуновоцвітно.

Стигнуть зорі, як пшениця:

Буду я журиться [13, с. 28].

Отже, створюючи глибинну поезію, в якій він часом не боявся говорити „прямим” голосом аналітика-філософа, соціолога й естета – і вмів залишатися справді художнім у цій публіцистичній прямоті (Л. Новиченко), П. Г. Тичина водночас у своїх кореспонденціях створює реалістичні картини життя тогочасного міста. Такий детальний опис, наштовхує на штучність моральних цінностей, які проповідувались, на різкий дисонанс між побаченим і почутим. Промовистими є рядки з

листа до М. Могильницького, датованого тим таки 1923 роком: „Харків на мене враження не робить. Вузькі вулички, вузька психологія” [14, с. 21].

Варто відзначити, що жилося П. Тичині в перші роки у Харкові досить непросто. І мова йде не тільки про власний побут на кшталт: „У Харкові я ще й досі невлаштований: кімнат нема. Читаю небагато. Через це саме” [14, с. 21]. Або „Сплю я тепер у редакції, переночу туди звечора своє лахміття, моцуюся коло батареї...” [14, с. 20] тощо, а про щось невимовно глибинніше: „Десять після десятого липня виїду до нелюбого Харкова. Ще якби удалось якось повчитись – чи в консерваторії, чи в художньому технікумі, – то, може б, я не помічав того міста, а так...” – зізнається поет М. Могильницькому (Лист від 23 серпня 1926 р.) [14, с. 67]. Місто ніби диктує майстру слова особливий стиль життя, який не відповідає його внутрішньому світу.

Сильне враження на П. Г. Тичину справили міста-мегаполіси за кордоном. „Життя Парижа – ой яке воно широке, – пише поет до А. Любченка. – Які тут грандіозні площі, який рух і огні вночі!” [14, с. 46]. Столиця Франції набуває певних змішаних рис живої істоти в уяві поета. І водночас він з жалем констатує: „Мистецтво? – у мистецтві тухлого багато, хоч зовнішньо воно переливається, жахтить”... [14, с. 46].

1925 р. П. Г. Тичина відвідує Прагу, де зустрічається з О. Олесем, виступає з читанням своїх творів у Будинку студентів, зустрічається з діячами чеської культури З. Неєдлім, М. Майоровою та ін. Враження від Праги, поет висловлює до Л. Папарук: „Прага в тумані, в диму... Сонце за хмарами, власне не за хмарами, а за димом бурасовим бурим – таке ж буре сонце, бурасовим тютюном закурене...” (Лист датований січнем 1925 р.) [14, с. 43]. І далі: „Ліда, тут серйозне щось вроді рикш є – безробітні. А кав'ярні й тротуари з вітринами так же шумлять, як і в Берліні, і гуляюча публіка” [14, с. 43].

З одного боку життя в місті – це звичайний спосіб буття, який формується під впливом останнього, як особливого середовища, що впливає на рівень розвитку свідомості, значущості людини та її потреб. Унаслідок праці людей з'являються архітектурні шедеври, місто часто виступає символом великих амбіцій і сподівань. З іншого боку, усе довкола сприймається Павлом Григоровичем як галасливий натовп, який незрозуміло куди рухається. У такому випадку кожна людина буде відчувати себе чужою, непотрібною.

Часто в своїх приватних кореспонденціях Павло Григорович звертається й до опису природи, з метою відтворити гармонію і злагодженість світу. Автор вміє зупинити ту мить, коли людина начебто розчиняється в природі, коли її охоплює якесь особливе, можливо навіть не зовсім зрозуміле, але високе внутрішнє хвилювання. Ніби прямо й не поставлені питання про людину і природу, мрії і дійсність, минуле і вічне, любов до рідного краю, відчуття прекрасного, обнак вони все ж

таки „витають” у тому особливому поетично-філософському „силовому полі” його листів, яке не розкласти на складові, але в наявності яких не доводиться сумніватися. Такі листи й цінні для нас саме здатністю „продовжувати” й примножувати свій духовно-інтелектуальний та емоційний зміст у читацькому сприйнятті. „...Живу в шалаші, в саду, – пише П. Г. Тичина до А. Любченка в серпні 1926 р. – Руки простягнути – сливи, яблука і навіть виноград туди далі. Місячні ночі, шелестіння їжачків по саду і море, море, море, безтрепетний маяк...” [14, с. 64]. З іншого листа: „Я сьогодні дуже-дуже рано встав. Пішов на Дніпро. Ще місяць світив, власне огризочок місяця. Поки хтось підкладав на небі огню, роздмухував його і розкидав на воду, я довго ходив по холодному піску, згадував своїх усіх, Вас” [14, с. 21].

Аналіз епістолярної спадщини П. Г. Тичини дає підстави стверджувати, що його листи є не тільки документами та свідченнями про добу, в яку жив автор, а радше про нього самого. У них знайшла свій відбиток біографія духу митця, ставлення до світу, його реалій. На наш погляд, такі кореспонденції засвідчують новий тип світосприйняття, світорозуміння. А нове мислення – це не тільки оцінка зовнішнього, об’єктивно існуючої діяльності – це й психологічний стан, спонтанний „вибух” настрою, переживань, оцінок і переоцінок як дійсності, так і себе самого. Це наслідок величезної довготривалої роботи душі.

Література

- 1. Фоменко В. Г.** Рефлексії урбаністичного способу буття в книзі А. Дімарова „Боги на продаж: міські історії” / В. Г. Фоменко // Актуальні проблеми слов’янської філології: Міжвузівський збірник наукових статей. – Ніжин: ТОВ Виробництво „Аспект-Поліграф”, 2007. – Вип. XIII: Лінгвістика і літературознавство. – С. 264 – 269.
- 2. Дроздовський Д.** Померти за життя, або живіший од живих і мертвих од мертвих / Д Дроздовський // Дивослово. – 2007. – № 11. – С. 49 – 52.
- 3. Тичина П.** З минулого – в майбутнє. – Зб. статей. – К.: Дніпро, 1973. – 344 с.
- 4. Хархун В.** Поема Павла Тичини „Похорон друга” крізь призму тоталітарної естетики / В. Хархун // Дивослово. – 2009. – № 6. – С. 49 – 52.
- 5. Філософський словник** К.: В-во Академії наук УРСР, 1973. – 600 с.
- 6. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
- 7. Тичина П.** З минулого – в майбутнє. – Зб. статей. – К.: Дніпро, 1973. – 344 с.
- 8. Тичина П. Г.** Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. Думка, 1990. – Т. 2 – 428 с.
- 9. Міщенко О.** Антиурбаністичний дискурс творчості О. Довженка / О. Міщенко // Літературознавчі студії. – К.: ВРЦ „Київський університет”, 2005. – Вип. 13. – С. 192 – 195.
- 10. Тичина П. Г.** Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. 12, Кн.1. – 418 с.
- 11. Фоменко В. Г.** Рефлексії урбаністичного способу буття в книзі А. Дімарова „Боги на продаж: міські історії” / В. Г. Фоменко // Актуальні проблеми слов’янської філології: Міжвузівський збірник наукових

статей. – Ніжин: ТОВ „Виробництво „Аспект-Поліграф”, 2007. – Вип. XIII: Лінгвістика і літературознавство. – С. 264 – 269. **12. Тичина П. Г.** Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. 12, Кн.1. – 418 с. **13. Тичина П. Г.** Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. 2 – 428 с. **14. Тичина П. Г.** Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. 12, Кн.1. – 418 с.

Мазоха Г. С. Вплив міста на формування світоглядних засад Павла Тичини (на матеріалі епістлярної спадщини 20-х рр. ХХ ст.)

У статті вперше комплексно на прикладі приватного листування П. Г. Тичини розглядається формування, становлення, а також особливості світогляду поета, сформовані впливом міста як носія та ретранслятора розвиткових інтенцій історії. Запропоновано нові інтерпретації багатьох кореспонденцій, які не потрапляли в поле зору дослідників.

Ключові слова: урбанізація, світогляд, лист.

Мазоха Г. С. Влияние города на формирование мировоззрения Павла Тычины (на материале эпистолярного наследия 20-х гг. ХХ ст.)

В статье впервые комплексно на примере частной переписки П.Г.Тычины рассматривается процесс формирования, становления, а также особенности мировоззрения поэта, сформированные влиянием города как носителя и ретранслятора развивающих интенций истории. Предложено новые интерпретации многих корреспонденций, которые не попадали в поле зрения исследователей.

Ключевые слова: урбанизация, мировоззрение, письмо.

Mazokha G. S. Influence of the formation of Paul Tychna worldview (based on the epistolary heritage of 20-ies. XX century.)

On the basis of P.H.Tychyna's private correspondence the article defines formation and peculiarities of the poet's ideology, formed under the influence of the city as an exponent and retranslator of developing historical intentions. It offers new interpretations of many correspondences that haven't been studied yet.

Keywords: urbanization, worldview, letter.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Сковорода

Пінчук Т. С.

ТРАДИЦІЯ ПОШУКУ „ГРАДА БОЖЬЕГО” В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ТВОРІВ Г. СКОВОРОДИ

Феноменальна людина та її діяльність завжди викликає зацікавлення, бо незвичне та й нове не може залишитися поза увагою суспільства. Без сумніву одним із найбільш яскравих феноменів в історії українського народу слід вважати видатного філософа, письменника, педагога Г. С. Сковороду. Ця надзвичайна людина бентежила розум не одного дослідника, давала натхнення не одному письменнику і, напевно вже, не один філософ вважав вчення Сковороди основою власного розуміння світу.

Урбанізаційні процеси постійно інтерпретуються письменниками, долучився до цієї проблеми і Григорій Сковорода – одна з величних постатей української культури. Пізнати Г. Сковороду до кінця – неможливо. Він став учителем не тільки для свого покоління, а й для всіх наступних. Мабуть, не буде перебільшенням, якщо ми назвемо Г. С. Сковороду найвидатнішим представником українського бароко. Земний шлях Г. Сковороди пролягав від містечка Чорнухи, що на Полтавщині через Київ, Петербург, Харків, Вену, Будапешт, Братиславу, через інші міста Європи, а головне через Україну.

Майже четверть століття Г. Сковорода мандрував по Лівобережній Україні, бував у містах і селах Воронезької, Курської та Орловської губерній. Його звичайним пристанищем були селянські хати, пасіки, сади.

Життя Г. Сковороди – винятковий приклад єднання слова й діла, проповіді й поведінки. Він не прагнув влади, не знав честолюбивих хвилювань, не шукав і слави. Сковорода цілком віддавав себе на службу своєму народові у пошуках тільки істини.

Де б не подорожував Сковорода, по містах чи селах, він зустрічався з людьми, спілкувався з ними. За Сковородою людина, як і все суще, має двоїстий характер. Внутрішню людину зробив Сковорода одиницею філософської міри й міряє нею світ, історію, Біблію. Міра людини визначається гуманістичним відношенням її до суспільства та іншої людини. Людина тільки тоді набуває статусу справжньої Людини, коли вона не ізолює себе від суспільства, від людей, а живе з ними і для них.

Ідеалом суспільства для Сковороди було суспільство будівників, які пізнали радість творчої праці. Мислитель, дуже критично ставлячись до безтурботного життя, писав: „Ні про що не турбуватися, ні за що не переживати – значить не жити, а бути мертвим, адже турбота – це рух

душі, а життя це рух... Але де труд, там і спочинок. Де турбота, там і радощі” [1, с. 218].

Він вимагав відрізнити славу, здобуту чесним трудом і гідними вчинками, від слави фальшивої, здобутої махінаціями. „Не шум щастя за морем, – учив мислитель-гуманіст, – не волочись по дворам, не броди по Иерусалимам. Щастие наше есть мир душевный... оно ни золото, ни сребло, ни древо...” [1, с. 201].

Спорідненій праці він співає гімн, прославляючи працю хліборобів. Він висловлює цікаві думки про соціальну сутність ремесла купців, які ведуть „чесну” торгівлю, протиставляє таку працю дармоїдам, грабійникам, казнокрадам, паразитам, які за рахунок присвоєння результатів чужої праці нагромаджують у своїх руках великі багатства, живуть у розкошах.

У знаменитій сквородинській пісні „Всякому городу нрав і права” звучить гострий осуд вад тогочасного життя, і захист людей чесної праці.

Всякому городу нрав і права,
Всяка имеет свой ум голова,
Всякому сердцу своя есть любовь,
Всякому городу свой есть вкус каков,
А мне одна только в свете дума,
А мне одно только не идет с ума [1, с. 67].

Кожне місто, стверджує Г. Сковорода, має свою мораль, свої права, свій розум, свою любов. І це не просто декларація, а життєвий факт. Бо заради чинів „Петро” витирає панські кутки, а „Федька-купец при аршине все лжет”, багатії, стежачи за модою, все перебудовують палати на іноземний манер, скуповують землю, щоб збагачуватися й надалі на найманій праці, викривається й засуджується пияцтво („сих шумит дом от гостей, как кабак”); юрист-крюкотворець, щоб одержати хабаря, витлумачує права; висміюється схоластична, догматична освіта („с диспут студенту трещит голова”), таврується розпушта („тех беспокоит Венерин амур”) тощо.

А закінчується вся пісня строфою-підсумком: про чисте сумління, світлу совість, які властиві лише тому, хто нікого не обдурює і не прагне до стягнення користі:

Смерте страшна, замашная косо!
Ты не щадишь и царских волосов.
Ты не глядишь, где мужик, а где царь, –
Все жрешь так, как солону пожар.
Кто ж на ся плюет острую сталь?
Тот, чья совесть, как чистый хрусталь [1, с. 67].

Як зазначає В. Фоменко, „ця моральна максима не визнає земних ієрархій, що, зрештою, не потребує коментарів. Понятійний же композит „мужик – цар” без них обійтися не може, особливо з огляду на

післяскородинський етап розвитку української літератури, коли селянин і його душевні цноти не лише перевершили панські та царські, а були впроваджені в загальнолітературну свідомість як еталонні” [2, с. 54].

Свобода – це неодмінна умова духовного розвитку людини, яка є найбільшою цінністю життя. Критика соціального зла поєднується у віршах Г. Сковороди з антиурбаністичними мотивами, які дуже чітко звучать у 12-й пісні:

Не поїду в город богатый. Я буду на полях жить,
Буду век мой кротати, где тихо время бежит.

У цій майстерно побудованій пісні поет чітко висловлюється про той огидний світ, якого він не приймає і якому в рефрені протиставляє природу з її мирною тишею полів, міст, садів. Отже, слова: „Не поїду в город богатый” – не поетична фігура, а переконання Сковороди. Є у нього й ряд інших висловлювань проти міського життя. Про все зле, що вносить у життя людини місто, поет говорить із неприязню. З містом Сковорода пов’язує „печаль духа” – духовне занепокоєння, негасиму жагу „ездить за море”, бажання „красных одежд” тощо.

Життю міста з його гарячковою невсипучістю, виром пристрастей і бажань він протиставляє поезію тихих полів, зелених дібров, настроїв безтурботного мандрівника. Згідно з думкою Сковороди, людина не співіснує з природою, а є її невід’ємною, органічною часткою. Це мікросвіт у макросвіті.

У поезіях Г. Сковороди цікавий символізм протиставлення плоті та духу, земного та небесного. Символічне значення мають образи раю (небесного саду) та пекла. Слід зазначити, що Г. Сковорода відійшов від канонічного біблійного тлумачення потойбічності раю та пекла, трансформував ці образи згідно зі своїми поглядами. Він трактує рай та пекло як плотське чи духовне у людині, як спосіб її життя на землі. Численні підтвердження цього знаходимо у збірці „Сад божественных песней”:

... Щастлив тот и без утех,
Кто победил смертный грех.
Душа его – божій град, душа его – божій сад... [1, с. 62].
Где ж есть оный толь прекрасный град?
Сам ты град, з души вон выгнав яд [1, с. 78].

Або ще:

Кинь весь мір сей прескверный.
Он-то вточь есть темный ад [1, с. 61].
Тобто рай чи пекло – в душі кожної людини.

Символічний для Сковороди і рух вгору. Для нього це – духовне вдосконалення, пошук вічної істини, він закликає піднятися „в горный град” [1, с. 61]. У зв’язку з цим слід розглядати образ Голгофи у ліриці Сковороди, відійшовши від біблійної семантики. Для поета шлях на Голгофу – не є шляхом мук і страждань. Для Сковороди піднятися на

Голгофу – символ духовного очищення від мирських скорбот, зійшовши на цю гору слідом за Христом, людина знаходить блаженство та спокій.

Отже, за допомогою образів-символів Сковорода виклав свої філософські погляди та переконання, своє розуміння світу та сутності людини. Кожен із нас по-своєму розуміє ці своєрідні послання людям, відкриває для себе свого власного Сковороду. Тому творчість його безсмертна, вона несе і нестиме крізь час світло мудрості та добра.

Кожна пісня Сковороди є повчальною. І знову отим поєднанням оптимізму з тужливістю твори ці мають самотні приклади української вдачі:

Граде печальный Переяслав!
Часто сиротство твое дознав,
Измену вышнюю смотри.
Се светлый день тебе озари [1, с. 54].

І. Франко так говорить про самотню прикмету українського народного духу: „В історії і в характері українського (малоруського) народу є щось таке, що засвідчує його тісний зв'язок із землею, яку він заселяє; все та ж постійність і спорідненість при незначній одмінності, все та ж сонячна лагідність і жвавість поєднана з журливістю, тільки степовикам притаманна” [3, с. 162].

Дедалі гучніше достукується до наших сердець Сковорода сьогодні, на початку XXI століття.

Життєвий гуманізм Сковороди – це позиція незламної людини перед всіма й всякими володарями.

Література

1. Сковорода Григорій. Повне зібрання творів у 2-х томах. – Т. 1. / Г. Сковорода. – К., 1973. – 531 с. **2. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія: Монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с. **3. Франко І. Я.** Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко. – К., 1984. – Т. 41. – С. 162.

Пінчук Т. С. Традиція пошуку „града Божього” в художній структурі творів Григорія Сковороди

У статті досліджується мотив міста у творчості Г. Сковороди. Кожне місто, стверджує Сковорода, має свою мораль, свої права, свій розум. Життю міста він протиставляє поезію тихих полів і зелених дібров. Він стверджує, що людина є органічною часткою природи.

Ключові слова: град Божий, мотив міста, модель світу.

Пинчук Т. С. Традиция поиска „града Божього” в художественной структуре произведений Григория Сковороды

В статье исследуется мотив города в творчестве Г. Сковороды. Каждый город, утверждает Сковорода, имеет свою мораль, свои права, свой ум. Жизни города он противопоставляет поэзию тихих полей и

зелених дубрав. Он утверждает, что человек является органической частью природы.

Ключевые слова: град Божий, мотив города, модель мира.

Pinchuk T. S. Tradition search Bozheho degrees in art works by Gregory structure Pans

The article examines the motif of the city in the works of G. Scovoroda. Every city, claims the author, has its own morality, rights and minds. He opposites the city life to the poetry of quiet fields and green oak woods. He claims that man is an integral part of nature.

Key words: „city of God”, motif of city, model of the world.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09'06 (043.3)

Фоменко В. Г.

ПОЛІФОНІЗМ УКРАЇНСЬКОЇ УРБАНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ

Осмыслиючи феномен міста в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликана ним до життя література бере дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду наступним поколінням. Окрім того література володіє унікальною можливістю відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість міського соціуму в світоглядні процеси суб'єкта. Процеси урбанізації впливають також на соціокультурний потенціал суспільства в цілому, тому не випадково вони стали предметом усебічного дослідження соціологів, істориків, філософів, економістів тощо. Особливе місце посідає література, присвячена місту як носієві і ретрансляторові розиткових інтенцій історії; її дослідження неможливе без урахування здобутків урбаністичної культури. Мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні багатоаспектності зображення урбаністичного способу буття в українській літературі.

Зростання міського населення, зосередження в містах різноманітних видів виробництва та діяльності людини сприяють загостренню як соціальних протиріч, так і зумовлюють втрату особистістю загальнолюдських ціннісних орієнтацій. Багатовекторність тенденцій глобальної урбанізації, які можна ідентифікувати і в Україні, спонукають письменників до відтворення різноманітних проблем, пов'язаних із бурхливим зростанням і розвитком міст, а також до осмислення і з'ясування сутності сучасного рівня урбанізації. Кінець ХХ

та початок XXI століття позначаються суттєвим розвитком урбанізації, яка є одночасно й ознакою модернізації суспільства. Однією з гострих проблем урбанізації є занепад ціннісних орієнтацій суспільства, що приводить до негативного впливу на розвиток та формування особистості. На думку І. Зязюна, „Деградація людського духу, руйнування людської душі – найважливіша з глобальних людських проблем. Щоб вижити і зберегти себе на планеті, людству доведеться оздоровити старі і знайти нові цінності, започаткувати нову парадигму життя, нове мислення, нові правила співжиття, нову мораль і етикет” [1, с. 44].

І. Кант уперше в філософії визначив поняття „цінність” як вищий принцип людської поведінки. Дефініція цінності полягає в „духовному формоутворенні, що виявляється в моральних та естетичних категоріях теоретичної системи, утопічних образах, суспільних ідеалах та ін. і виступає критерієм оцінки дійсності людиною та джерелом смислоутворюючої основи людського діяння” [2, с. 651].

Багат шаровість культурних та історичних знаків-спогадів формують певний „дух” міста, за твердженням Т. Суходуб – місто володіє „правом пам’яті” і городяни спрямовують свої дії на „...відтворення зв’язків поколінь, які визначають становлення особливого *міського середовища* і того, що зазвичай називають таким напівмістичним поняттям, як „дух” Міста” [3, с. 6]. Щоб зрозуміти місто, його дух, замало одного споглядання, його потрібно розглядати: „...з пташиного польоту, з несподіваних точок...”, – тоді може прийти розуміння його величі та стилю, бо „це місто має свій стиль духу, який приваблював геніїв і загарбників, задумливих мислителів і великих бунтівників” [4, с. 242]. За визначенням О. Шпенглера, справжнім дивом є „народження *душі* міста. Прокинувшись, вона вибудовує собі зрине тіло. Починаючи з цього моменту не лише окремих будинок, собор або палац, але навіть образ самого міста представляє собою предметну єдність мови форм та історії стилю, яке присутнє у всьому життєвому плінні культури” [5, с. 92].

Розглядаючи тему міста в українській літературі, Соломія Павличко зауважує, що „місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію. В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю” [6, с. 210]. Ментальність українців позначається ворожим ставленням до міста: „Корінні українці ще на поч. ХХ ст. сприймали процес урбанізації як порушення гармонії існування селянина в природі” [7, с. 80].

Характерні ознаки впливу урбаністичного способу буття на людину зустрічаємо в книзі Анатолія Дімарова „Боги на продаж: Міські історії”. Автор прагне, щоб його повісті читачі сприймали як життєві історії, як щось невігдане, кимось переказане – десь у під’їзді, у дворі чи в міжміському автобусі. Г. Штонь зазначає, що „феномен дімарівського стилю має дві виразні ознаки: глибоко народний психоколорит і пов’язану з ним оповідність вираження через слово й у слові. Недарма найулюбленішим жанром письменника в роки творчої зрілості стали узаконені ним у прозі „історії” – сільські, містечкові, міські, – себто художні структури, де авторство розчиняється в матеріалі” [8, с. 13]. Прагнення автора показати місто як потужний організм, здатний на рішучі дії під час глобальних перетворень у суспільстві, його спроможність впливати на людину і формувати її світогляд, дозволяє осмислювати події минулого із сучасної точки зору, а також дослідити еволюційний шлях розвитку суспільства і роль урбаністичних тенденцій у цьому історичному процесі. На думку Г. Штоня, це духовне „сирітство” України й українства в соціальних катаклізмах новочасного світу активізувало ліро-епічну гілку нашої прози, в межах якої і відбувся процес остаточної „кристалізації свідомого себе і своїх витоків національного духу” [9, с. 311]. Визначальним художнім чинником наголошеного процесу стала „непереборна вітальність живонародного слова, його характерологічна і така, що не потребує жодних ідейних підпорок, самодостатність і повнота” [9, с. 311], які вберегли українське прозописьмо від остаточної знівельованості ще й тому, що зображувані ним художні постаті були історично місткішими від ідейних матриць, згідно з якими солдат чи колгоспник мав бути лише солдатом чи колгоспником, тоді як під пером А. Дімарова чи М. Стельмаха він ще й репрезентував відбиту в живонародній мові її предковічну невідлеглисть усілякій казенщині.

У напрямку урбаністичного прозописьма виділяються твори Р. Іваничука. Так, у повісті „Місто”, автор зосереджує увагу не лише на внутрішніх чинниках формування й розвитку світоглядних засад людини в урбанізованому соціумі, які впливають на ціннісні орієнтації, на її дії та вчинки. Так усвідомлюється феномен рідного Міста, бо воно, перш за все, – люди, які і є тим корінням, яке живить людину. Місто володіє значним обсягом пам’яті, воно збирає інформацію, енергію, моделює стосунки в місті. Письменник гостро реагує на швидкоплинну мінливість ХХ століття, тому місто набуває якісних характеристик та функцій живого персонажа. Воно стає антропоморфною, навіть людиноподібною істотою “місто дихає”, або „місто прокидається”. Місто, як безперечний здобуток цивілізації, є інформаційним історичним джерелом з величезним об’ємом знань та пам’яті, які відзначаються унікальністю та цінністю. Відповідно до цивілізаційного поступу людства розвивались та змінювались функції та значення міста, що зосереджує досвід та уособлює різновиди культури, побуту, соціального

становища та рівня певної історичної доби. Ю. Покальчук зазначає, що „заглиблюючись у давні часи, письменник наближає до нас історію культури, історію становлення нашого народу, його нелегкого шляху до сьогодення” [10, с. 202]. Р. Іваничук завдання історичного романіста вбачає в тому, що він „насамперед повинен художньо довести неминущу цінність історичної правди своєму сучасникові, а задля цього послуговуватись домислом і вимислом... Проте не можна допускати сваволі. Автор має бути переконаний в одній правді: так могло бути, і це необхідно довести” [11, с. 55]. У чому ж полягає феномен „міста”, яке його значення і зміст: це явище складне й різне, бо ще стародавні греки знали: міста – не каміння, а люди. Загальнолюдські цінності формування людської особистості в різних історичних умовах тенденційно звучать на сторінках твору. Місто, ніби своєрідний вимірющав формування та розвитку особистості й суспільства; джерело, яке насичує життєдайний рух цивілізації та все ж таки не дає спокою та гармонії героям.

З другої половини ХХ століття починається *постіндустріальний період урбанізації*. Процеси урбанізації набувають інтенсивного, а потім глобального характеру, який визначається не лише промисловим розвитком, а й науково-технічною революцією. Ці процеси сприяли не лише позитивному розвитку людини та суспільства, а й спричинили значну кількість соціальних, економічних та моральних проблем. Видатний сучасний дослідник процесів постіндустріальної урбанізації Девід Харві вважає, що місто – це „найвище досягнення людства, воно втілює знання високого рівня на виключно складному, потужному та величому фізичному ландшафті та об’єднує суспільні сили, здатні створити дивовижні соціотехнічні та політичні інновації. Проте це також і центр злиденності та занедбаності, глибокого незадоволення, гострих суспільних і політичних конфліктів. Це таємне, недосліджене місце, сповнене хвилювань та неспокою, свободи, можливостей і відчуження, пристрастей і стриманості, космополітизму та виключної вузькості поглядів, насилля, інновацій та протестів” [12, с. 250]. Місто генерує широкий спектр глобальних суспільних та особистісних проблем, усвідомлення та вирішення яких потребує багато зусиль. Предметом пильної уваги постає єдність багаторівневих урбанізаційних процесів, які охопили майже всі країни світу і формують як соціокультурний простір, так і загальні цивілізаційні тенденції. В. Агеева в дослідженні „Координати урбаністичного простору” зазначає, що в ХХ столітті „зображення міського простору потребувало і нової точки зору, точки розташування оповідача, і нових засобів для передачі вражень і спостережень” [13, с. 154], а Мішель Бютор у праці „Роман як дослідження” наголошує, що „місто як літературний жанр може уподібнитися роману. По-справжньому видатний той письменник, який уміє заставити почути голос своїх персонажів, який наділяє їх особливим стилем” [14, с. 160].

Місто має різні суперечливі характеристики, а герої творів розчиняються в міському просторі. У романі С.Процюка „Тотем” урбаністичний соціум постає суперечливим, сповненим проблем, які ведуть не лише до деградації особистості, а й суспільства в цілому. Автор подає власну дефініцію назви твору, визначаючи, що „людина закайданена тотемами. Вони хапають homo sapiens і homo (не) sapiens наодинці і на багатолюдді, нав’язуючи свої привабливі і авторитарні, жажливі і радісні сутності. Людська історія є лише безперервною зміною тотемів” [15, с. 12]. Людські переживання, відчай, передчуття нещастя – ці тотемні „царі-сортирувальники” впливають на дії і вчинки людини, які часто призводять до трагічних наслідків. Негативний вплив урбанізованого способу буття на людину автор підсилює описами міста, яке дзеркально відбиває психологічний стан сучасного городянина. Маємо справу з проблемами сучасного урбанізованого суспільства: самотність; відсутність соціальної відповідальності; занепад моральних і духовних цінностей; зневіра і байдужість людини до навколишнього світу, що стає причиною суїциду, який сьогодні значно поширився серед молоді. Багатовекторність, складність та невизначеність сучасних суспільних процесів найбільше позначилася на діяльності творчих людей. Байдужість суспільства до мистецтва, особливо молоді, прогнозує процеси занепаду та загальної деградації духовних та моральних цінностей. Духовно-моральна взаємодія людини і міста стає актуальною для входження й адаптації людини в урбаністичне середовище та культуру, що створює засади для формування нових світоглядних орієнтирів.

Таким чином, сучасні світоглядні і світовідчуттєві чинники в межах сучасного літературного процесу сприяють дедалі глибшому зануренню художньої думки в загальноцивілізаційні наслідки історичного поступу виразником яких є, насамперед, місто. Особливості його зображення в літературі стануть предметом наших подальших розвідок.

Література

- 1. Цінності освіти і виховання:** Наук.-метод. зб. / За ред. О.В. Сухомлинської. – К.: АПН України, 1997. – 224 с.
- 2. Новейший философский словарь.** 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный дом, 2003. – 1280 с.
- 3. Образ міста в контексті історії, філософії, культури:** Києвознавчі читання. – К.: Парапан, 2005. – 200 с.
- 4. Загребельний П.** Південний комфорт: Роман. – Харків: Фоліо, 2002. – 351 с.
- 5. Шпенглер О.** Закат Европы / О.Шпенглер. – М.: Айрис-пресс, 2004. – Т.2. – 624 с.
- 6. Павличко С.** Теорія літератури / С. Павличко – К.: Основи, 2002. – 679 с.
- 7. Капленко О.** Урбаністичні уявлення В. Підмогильного у світлі шпенглерівської концепції / О. Капленко // Слово і час. – 2002. – №8. – С.79 – 83.
- 8. Штонь Г.** Анатолій Дімаров / Г. Штонь // Слово і час. – 1995. – №5 – 6. – С.12 – 17.
- 9. Штонь Г.**

Духовний простір української ліро-епічної прози / Г. М. Штонь. – К.: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – 317 с. **10. Покальчук Ю.** Погляд в історію / Ю. Покальчук // Вітчизна. – 1979. – №16. – С. 199 – 203. **11. Шкраб'юк П.** Виховувати історією / П. Шкраб'юк // Наука і суспільство. – 1986. – №1. – С. 54– 56. **12. Harvey D.** Consciousness and the Urban Experience. – Oxford: Blackwell, 1985. – 470 p. **13. Агеєва В.** Координати урбаністичного простору / В. Агеєва // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – №198. – С. 154 – 163. **14. Бютор М.** Роман как исследование / М. Бютор. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 310 с. **15. Процюк С.** Тотем / С. Процюк. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2005. – 190 с.

Фоменко В. Г. Поліфонізм української урбаністичної прози

Автор досліджує багатоаспектність зображення урбаністичного способу буття та його впливу на людину в українській літературі. Визначається урбаністична домінанта в сучасному літературному процесі.

Ключові слова: урбанізація, соціум, топос, феномен, місто.

Фоменко В. Г. Полифонизм украинской урбанистической прозы

Автором статьи исследуется многоаспектность изображения урбанистического образа жизни и его влияния на человека в украинской литературе. Определяется место урбанистической доминанты в современном литературном процессе.

Ключевые слова: урбанизация, социум, топос, феномен, город.

Fomenko V. G. Polifonizm of Ukrainian urban prose

The author of the article is researching the polyaspect images of urbanistic way of life and his influence on a person in the Ukrainian literature. Defined the place of urbanistic dominant in the modern literary process.

Key words: urbanization, society, topos, phenomena, city.

УДК 821.161.1 – 2.09

Черниенко Л. В.

ОБРАЗ ГОРОДА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Образ города в современной русской драматургии – один из главных: явный, конкретизированный или фоновый, подтекстовый. Создается этот образ в рамках родовой модели с учетом тех изменений, что произошли в структуре драмы на протяжении XX века, учитывая

эпический театр Б. Брехта, театр абсурда, „новую волну” и новую „новую волну”. Степень изученности темы минимальна. Исследователи современной драматургии иногда упоминают о городе как месте действия (М. Громова, Е. Соколинский, В. Бегунов, О. Богомолов, Е. Покорская и др.).

Драматургия рубежа тысячелетий достаточно полно и последовательно отражает „театр абсурдной реальности” (Л. Ананян), в котором мы все играем, каждый в меру своего таланта, и в центре этого тетра размещается город.

Смысл, наполненность драматургического образа города – в четырех его проявлениях.

Во-первых, по убеждению большинства современных русских драматургов, основная функция города – унификации всего и всех. **Уни**архитектура, **уни**интерьер, **уни**секс во внешнем облике, **уни**эмоции в оценках и поведении.

В пьесе „Одуванчик” Ю. Эдлеса реальный хронотоп – вечер в абсолютно стандартной квартире, где живет „укороченная семья” (без детей) представителей „среднего класса”: „Среднеарифметическая квартира, общедоступный комфорт: торшер, низкие кресла, корешки полных собраний сочинений, голова Нефертити, холодильник, телевизор, магнитофон, пылесос, телефон”.

Читатель (зритель) сразу же окунается в гущу семейного скандала: Одуванчик (самохарактеристика персонажа) обвиняет женщину, с ним живущую (жену ли, неизвестно), в непонимании, несочувствии и т.д. Автор дает ему „стертую” характеристику: „Индивид был стандартных же параметров: квадратные очки с дымчатыми стеклами, сигареты с фильтром, газовая зажигалка. Он кричал в закрытую дверь, ведущую в соседнюю комнату”. Несколько эпизодами позднее **герой пытается охарактеризовать себя**. Сначала внешне: „А что а могу о себе?.. Как выгляжу?.. Ну, рост средний... Да, пожалуй, – сто семьдесят три, это средний? – ну, вот видите, средний... нет, не то чтобы худой, но и не... Что?.. Глаза? Глаза серые. Кажется, серые.

Взял со стола телефон и вместе с ним подошел к зеркалу.

Да, серые. Хотя, можно сказать, что голубые. Скорее даже голубые. Или точнее – серо-голубые. Или сине-серые... Когда на мне синий галстук – то и более синие... да, в зависимости от того, как я одет. Волосы? – ну, волосы светлые. Нет, не совсем блондин... пожалуй, русые, что ли... или пепельные, может быть...”.

Затем, *якобы* общаясь по телефону с Генеральным секретарем ООН, **определяет свою социальную суть**: „Кто говорит? – гражданин мира говорит. Рядовой потребитель материальных благ... Я налоги плачу? – плачу. На выборах голосую? – голосую. Правила уличного движения соблюдаю? – соблюдаю. Мой принцип таков: ты меня уважаешь – я тебя уважаю. Основа основ. Альфа и омега. На том стою и

не могу иначе. Лучше умереть стоя, чем жить на коленях. Каждому свое” [1, с. 56]. Унификация, шаблон даже на уровне речи.

Свою „пьесу про любовь ” (как определила жанр писательница) Виктория Никифорова назвала „Условные единицы” (2008 г.). В „условные единицы” превращает мужчину („около 35 лет, выглядит моложе, стильно одет, ухожен, интеллигентен») и женщину (около 35 лет, выглядит моложе, стильно одета, ухожена, интеллигентна”) **город-унификатор** [2, с. 73].

Унификация внешнего приводит к унификации чувств. „Ужас бесчувствия”, все чаще замечаемый художниками в современном человеке, декларируется героем Эддиса „*решительно и жестко*” (по ремарке автора): „Бред, фантом, мистификация! С этим покончено навсегда! – с любовью, с истиной, печалью, счастьем, надеждой, душой, добром, злом, радостью, весной, красотой, поэзией, мечтами, фантазией, привязанностями, правом, нежностью, верностью, бескорыстием – со всеми этими родимыми пятнами, **выходящими из ряда, не укладывающимися в рамки, в регламент, в распорядок дня, в преискурант!..** (выделено мной – Л. Ч.)” [1, с. 57].

Одуванчик приходит к единственно „разумной и перспективной” самоидентификации: „Я – робот! Но я робот, способный к воспроизводству! К производству себе подобных! Во мне запрограммирован инстинкт продолжения рода. Я – самонастраивающийся, саморегулирующийся, самоуправляющийся, саморазмножающийся!” [1, с. 58].

Второй „лик” города проявляется в отсутствии естественной, природной логики бытия. Характеризуя городскую жизнь, персонажи современных пьес все чаще используют слово „**дурдом**”. **Этот синоним образа города** находим в пьесах Н. Коляды, Н. Садур, В. Сигарева, Л. Разумовской, А. Яхонтова и многих других авторов. Иногда образ дурдома расширяется буквально до планетарных масштабов. „Дурдом на фоне агонии века” – так определяет состояние современной городской жизни Л. Зорин (пьеса „Невидимки”).

Клиповость, коллажность, а проще – сумбур, хаотичность отличают образ жизни горожан.

А. Косенков, например, предваряет свое произведение „Исход”, определенное как „Опыт постановки Эсхила в зоне театра военных действий в двух частях”, следующим замечанием: „Холл сумасшедшего дома, бывшего когда-то привилегированным партийным санаторием. Через все пространство сцены протянуты веревки, на которых висят простыни – по числу обитателей. Простыни шевелятся от ветра. Сбоку – забаррикадированная чем попало дверь. В центре – огромное разбитое окно, выходящее в пустоту. Посередине – рояль. Рядом с ним неработающий телевизор и единственный ветхий стул. Вдалеке слышны автоматные очереди, взрывы, отдельные выстрелы” [3, с. 117].

А. Яхонтов к пьесе со знаковым названием „Люболь” дает не менее ироничную вводную ремарку, которую можно квалифицировать как номинативную: „Сцена представляет собой хаотическое нагромождение кроватей, казенных столов и ресторанных столиков, телефонов-автоматов, парковых скамеек. Всюду пустые и полупустые бутылки. Несколько окон. Стоит гипсовое изваяние оленя. Вразнобой – колонны. Стойка бара. Метла. Двери. Ванна джакузи. Вешалка с одеждой. Настенные часы. Чемоданы и портфель. Топор. Книга. Фата. Зеркало. Сачок. Лопаты. Ведро. Молоток. Боулинговые шары. Кровать. Костыли” [4, с. 106].

Третья ипостась города вначале кажется странной, какой-то негородской, но на самом деле очень точно характеризует состояние современного существования горожан. **Рутиня.** Болото повседневности, засасывающая людей, независимо от их социального статуса и материального положения. Даже трагедии здесь обыденные, рутинные. Термин „рутинная трагедия” (Роберт Бруштейн) вошел в литературоведческую практику как характеристика конфликтов современного города.

Пьесы Л. Петрушевской, А. Слаповского, А. Галина, А. Щербака, О. Богаева, С. Таска, Р. Солнцева, К. Степанычевой наглядно (во всех смыслах слова) подтверждают это. В городской рутине человек становится апатичным, бездеятельным, безразличным ко всему и всем.

В „Частной жизни” К. Степанычевой беседуют две подруги, Соня и Лера, которых автор определяет как „средний класс, средний возраст”:
„**Соня.** Ничего в жизни не радуется – ни-че-го... Сама себе придумываю какие-то радости, а так...

Лера. Я знаю, что тебе надо, – тебе надо хорошего мужика найти, вот что!..

Соня. Не надо мне никакого мужика...

Лера. Ну, тогда – хорошую бабу!..

Соня. Очень смешно. Я вообще ничего не хочу...

Лера. Соня, так не бывает. Чего-то всегда хочется... или кого-то.

Соня. Я хочу, чтобы все от меня отстали и не трогали. Хочу сидеть здесь, в тишине, пить вино и смотреть на воду...” [5, с. 72].

Образ **города-рутины** талантливо воссоздан в пьесе „Город” Е. Гришковца, где действуют „уоставшие люди” (А. Чехов) – горожане.

И, наконец, еще одно проявление современного города – **оценочная деформация** всех и вся. Особенно опасен такой „деформированный” подход к человеку.

В пьесе В. Никифоровой „Скрытые расходы” в характеристике персонажей настораживает их оценка в „годовом доходе”: „**Вася** – 30 лет, заместитель руководителя отдела продаж в фирме „Микрослот”, торгующей компьютерами. Годовой доход 30 тысяч долларов.

Лиза – 25 лет, его сестра, работает на телевидении. Предполагаемый годовой доход 24 тысячи долларов.

Женя – 24 лет. Сотрудница отдела банка „Эдем” по работе с кредитами. Годовой доход 15 тысяч долларов.

Кирилл Александрович – 23 лет. Начальник отдела банка „Эдем” по работе с кредитами. Годовой доход 35 тысяч долларов.

Аманда – 29 лет. Ведущая сотрудница заведения „Монплеzir”, годового доход 22 тысячи долларов.

Ксения – 32 лет. Ее коллега, годового доход 26 тысяч долларов.

Павел Петрович – 53 лет, любовник Лизы, работает „на самом верху”. Годовой доход – государственная тайна.

Доктор Коля, его сверстник. Годовой доход 30 тысяч долларов.

Иисус Христос. Годовой доход не декларируется.

Петенька, не родившийся сын Лизы. Годовой расход 12 тысяч долларов” [6, с. 3].

Упоминание в перечне подобных оценок Иисуса Христа усиливает их абсурдность и кощунственность.

Естественно, что создание любого неперсонифицированного образа в драматургии чрезвычайно затруднено. Однако современным драматургам это удается с помощью традиционных драматургических форм (монологи, диалоги, полилоги, реплики) и «вспомогательных» приемов. Так, образ старого, обжитого города возникает в монологе героя „Персидской сирени” Н. Коляды: „*Он*. А я вот по вечерам по улицам хожу, в окна первых этажей заглядываю – от тоски. У нас в районе „хрущевки” низкие, все на первых этажах видно. Встань напротив и смотри: жизнь, занавески, мать, отец, дети, телевизор, люди, кошки, собаки, птички, цветы, люстры, шкафчики, полотенчики, шифоньеры, коврики – какая-то жизнь у всех странная, разная, чужая и – моя. Смотрю и думаю: я бы не так мебель поставил бы тут, я бы не ту полочку прибил, я бы – это, я бы – то... А вы в окна не заглядываете?” [7, с. 371].

Принципиально важна **роль символики**. Символами города и городской жизни могут быть дверь подъезда или квартиры, стена, лифт, лестничная клетка (кстати, одна из пьес Л. Петрушевской так и называется „Лестничная клетка”), предметы интерьера. Чаще всего символы отражают одиночество городского жителя, его неприкаянность. И вопиющим парадоксом является то, что самый частотный символ одиночества – телефон. Героиня „Сотового” О. Кучкиной звонит сама себе с мобильного на городской и наоборот, а Сергей из пьесы „Город” Е. Гришковца считает свою телефонную книжку с десятками номеров главным в мире врагом: „Вот эта книжка, со всеми этими номерами, мне кажется, она сильнее всего мучает, терзает прямо. Куча каких-то обещаний, просьб... Моих просьб, просьб ко мне. Куча вранья всякого. А сколько дежурных звонков, а сколько ожидания нужного звонка...”

Знаешь, мне иногда хочется взять эту книжку и вот так вот, с буквы „А”... Так... ага... Авдеев Анатолий В. Уже не помню – Викторович или Владимирович. Набрать и сказать: „Здравствуйте. Анатолий Викторович? Владимирович?! Извините. Это Сергей Басин вас

беспокоит. Помните такого? Я вам звоню, только чтобы сказать, что вы дурак и свинья”. После этого вычеркнуть его телефон, потом пройтись вот так по всей книжке, и можно будет телефон не отключать... и в этом городе жить” [8, с. 188 – 189].

В „Одуванчике” Эддиса сцена с телефоном не просто символична, она превращается в фантазмагорию: *„Неожиданно – резко и громко – зазвонил телефон. Он перепугался до смерти, отскочил в сторону. Опять?! Хватит! Нет сил! Не могу! Сыт по горло! Я не хочу-у-у!.. Но телефон не умолкал. Тогда он кинулся на него, схватил трубку, хотел было ее забросить подальше, но, замахнувшись, запутался в шнуре. Он старался высвободиться, но шнур обвинял его все туже и туже. Ах вот ты как! Вот ты кто! – змея!.. Змееныш, гаденыш! – я тебя!.. Не на того напал! Сморчок! Ничтожество! Пигмей! – ты скрутишь меня хочешь, опутать, задушить?! – ах ты тварь, ах убийца!.. Что ты делаешь?! Я не могу дышать! – отпусти! Пусти! Оставь меня! Перестань! Не надо! Я тебе ничего не сделал! За что?! Телефон умолк, объятья шнура ослабли. Он высвободился, бросил трубку на рычаг, вытер пот со лба. Еще бы немного – и все, поминай как звали... Нет! – надо уходить, пока цел... Тут добра не жди!.. Он едва держался на ногах”* [1, с. 54].

Расширение зоны ремарки, характерное для современной драматургии, позволяет максимально использовать эпические средства создания образа города.

Начальная ремарка пьесы В. Сигарева „Божьи коровки возвращаются на землю” (2003 г.) гласит:

„Вначале не было здесь ничего. Потом пришел человек и построил Город. Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные. Стали улицы мощеными, а потом асфальтированными с белеными по праздникам бордюрами. Стали ходить по улицам люди, стали сидеть на лавочках, стали чихать от пуха тополиного, стали торговать семечками у заводской проходной, стали влюбляться. Стали рождаться люди – стали умирать...

И стало кладбище на краю Города. И стали свозить туда люди своих мертвых. Стали класть их в ямы и насыпать в ямы землю. Стали приходить туда в родительское и на годовины. Стали оставлять там печенье и конфеты с белой начинкой. Стали руками выпалывать там траву и сажать на ее месте анютины глазки. И стало расти Кладбище...

Но люди не только умирали, но и рождались. Потому рос и Город.

И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нем. Сперва жутко всем было, в окна боялись выглядывать. А потом привыкли, даже гаражи железные стали вдоль кладбищенского забора ставить, машины в них держать, мотоциклы, вещи разные старые. И даже название своему дому придумали с приколом. „Живые и мертвые” назвали. Так теперь и зовут” [9, с. 3].

Необходимо заметить, что немаловажную роль в восприятии читателями и зрителями образа города в современных пьесах играет **ощущение, настроение**, воссоздаваемое на вербальном и подтекстовым уровне. Безрадостность. Ненужность. **Духовное и социальное сиротство в огромном городском муравейнике.**

Кстати, еще в 1905 году Л. Шестов, пытаясь представить себе *героя и хронотоп будущей драматургии*, писал: „Сцена будет изображать либо необитаемый остров, либо комнату в большом многолюдном городе, где среди миллиона обывателей можно жить так же, как и на необитаемом острове... у героя есть прошлое – воспоминания, но нет настоящего: ни жены, ни невесты, ни друзей, ни дела. Он один разговаривает только с самим собой или с воображаемыми слушателями...” [10, с. 153].

К сожалению, предсказание сбылось. Образ города в современной русской драматургии тесно связан с целым рядом проблем, в первую очередь – проблемами героя и хронотопа (в их взаимодействии), структуры конфликта и сюжетостроения. Поэтому изучение городской темы требует многоуровневого анализа драматургических текстов не только литературоведческого, но комплексного филологического.

Литература

- 1. Эдлис Ю.** Одуванчик / Ю. Эдлис // Современная драматургия. – 1999. – №4. – С. 49 – 59.
- 2. Никифорова В.** Условные единицы. Пьеса про любовь в двух актах / В. Никифорова // Современная драматургия. – 2008. – №2. – С. 73 – 91.
- 3. Косенков А.** Исход. Опыт постановки Эсхила в зоне театра военных действий в двух частях / А. Косенков // Современная драматургия. – 2004. – №1. – С. 117 – 137.
- 4. Яхонтов А.** Люболь. Пьеса в трех действиях / А. Яхонтов // Современная драматургия. – 2001. – №2. – С. 87 – 108.
- 5. Степанычева К.** Частная жизнь / К. Степанычева // Современная драматургия. – 2007. – №4. – С. 71 – 86.
- 6. Никифорова В.** Скрытые расходы. Пьеса про деньги в трех действиях / В. Никифорова // Современная драматургия. – 2006. – №3. – С. 3 – 24.
- 7. Коляда Н.** Персидская сирень. Пьеса в одном действии // Коляда Н. „Персидская сирень” и другие пьесы / Николай Коляда – Екатеринбург: Банк культурной информации. – Каменец-Уральский: Калан, 1997. – 464 с.
- 8. Гришковец Е.** Город. Пьеса / Е. Гришковец // Новая драма: пьесы и статьи. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – 511 с.
- 9. Сигарев В.** Божьи коровки возвращаются на землю. Пьеса в двух действиях / В. Сигарев // Современная драматургия. – 2003. – №2. – С. 3 – 21.
- 10. Четина Е.** Тупики „Новой драмы”: от „театра масок” к „театру теней” / Е. Четина // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. – Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2003. – 248 с.

Чернієнко Л. В. Образ міста в сучасній російській драматургії

Стаття присвячена аналізу найбільш важливих рис образу міста в п'єсах російських драматургів кінця XX – XXI століть та деяким формам художнього втілення цього образу. Звертається увага на зв'язок образу міста з проблемами хронотопу, персонажа, конфлікту.

Ключові слова: місто, уніфікація, рутинність, деформація, монолог, зона ремарки, символіка.

Черниенко Л. В. Образ города в современной русской драматургии

Статья посвящена анализу наиболее важных черт образа города в пьесах русских драматургов конца XX – начала XXI столетий и некоторым формам воплощения этого образа. Обращается внимание на связь образа города с проблемами хронотопа, персонажа, конфликта.

Ключевые слова: город, унификация, рутинность, деформация, монолог, зона ремарки, символика.

Chernienko L. Image of city in modern Russian drama

The article is devoted to the analysis of the most essential features of city image in the Russian plays of the end of the XX – beginning of the XXI centuries; and to some forms of embodiment of this image. The author pays attention to the connection of the city image with the problems of time and place, character, conflict.

Key words: city, standardization, conservatism, deformation, monologue, stage direction, symbolism.

УРБАНІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 82-83.25+821.161.1(Франко)

Козлов Р. А.

„НА СКЛОНІ ВІКУ” І. ФРАНКА ЯК УТЛЕННЯ УРБАНІСТИЧНОЇ ЕЛІТАРНОЇ ІСТОРІОСОФІЇ

Людина потребує меж, установлених – нею чи ні – кордонів. Це зумовлене способом мислення й, своєю чергою, зумовлює його. Феномен помежів'я – один з найвагоміших і найдивніших у нашій свідомості – може пояснити багато чого з погляду формування людиною власної картини світу.

„На склоні віку” припадає на межовий період долі Івана Франка: політичні перипетії, хвороба, чоловіча криза сорокаліття та, неначе останній цвях, межа століть вимагали перегляду пріоритетів і переконань. Його надруковано у 12-му числі „Літературно-Наукового Вісника” за 1900 рік, що цілковито відповідає Франковому творчому стилю – твір аж ніяк не „натхненний”, не „для шухляди”, з чітким аналітичним, продуманим характером, тож і вимагав точно виваженого, прорахованого оприлюднення. Це дало підставу пізнішим редакторам розглядати „Розмову вночі перед новим роком 1901” (такий авторський субтитул) винятково як твір публіцистичний і включати його в томи „Філософські праці” (Київ, 1986, т. 45), „Літературознавство. Публіцистика” (Дрогобич, 2004, т. 3), „Будівничий української державності. Хрестоматія політологічних статей Івана Франка” (Київ, 2006). Навіть у збірнику-антології маловідомих комедій, драм, діалогів, водевілів другої половини ХІХ – початку ХХ століття „Бувальщина” (Київ, 1990) ця п'єса названа „філософським діалогом” і мусить відображати історичне тло вміщених творів. Так, упорядник О. Ставицький покликається на репліку Франкового персонажа, пояснюючи соціальну суть конфлікту комедії „Торгівля жемчугами” Г. Цеглинського.

Межовість твору спостерігається вже в першій проблемі, з якою стикається його дослідник-літературознавець, – проблемі вибору дискурсу, а точніше – проблемі обґрунтування такого вибору. Пізнавальна цінність „Розмови” безперечна, точність і достовірність згаданих історичних подій, топонімів, персоналій – теж; стилістика далека від художньої (хоча щодо *Lesedrama* ця теза не є значущою); логіка розвитку подій і викладу ідейного змісту – аж надто прямолінійна, прозора. Тож усе це не лишає шансів увести твір до художнього дискурсу й підняти вірогідність його відповідного аналізу?

К. Роснер, розглядаючи проблему пізнавальної функції художнього твору, доводить, що „художній світ твору з пізнавальною цінністю є інтерпретативною моделлю певного фрагмента чи аспекту нехудожньої дійсності” [7, с. 194]. Звісно, дослідниця не мала на меті вирішення проблеми розмежування художнього й нехудожнього – в її викладі таке розмежування є апіорним, – проте в пошуку суті того, як художній світ може виконувати пізнавальну функцію, розробила доволі струнку теорію, хоча й приховано оперту на семіотичну природу мистецтва. А от поглиблюючи свої думки щодо пізнавальності художнього в прикладному напрямку, К. Роснер висновує: „можна сказати, що художній світ будь-якого ідейного твору, що виражає якусь позицію щодо дійсності, є деформованим, якщо тільки ця ідейна залученість не проявляється у формі експліцитної декларації, тобто неперезентаційною мовою” [7, с. 195].

Видається, що саме „деформованість” є найслабшою ланкою міметичних теоретичних побудов, особливо зроблених тими, хто боїться, що „зміст цього поняття <мімезису – Р. К.> виявиться дуже вбогим і не виходитиме за рамки туманного означення, що мімезис – це „якісь відносини згідності твір-дійсність” [7, с. 191], і забуває первинне широке значення терміна. Щойно ми спробуємо означити таку деформованість художнього світу відносно дійсності хоч трохи чіткими критеріями, ознаками та ступенями їх прояву, перед нами постане непереборна гносеологічна проблема, адже ми можемо порівнювати художній світ твору (спродукований нами як учасниками художньої тріади „автор-текст-перцепіент”) винятково з існуючою в нашій свідомості моделлю реальної дійсності, а не із самою дійсністю. Так само, і роботу митця слід визначати як відображення його власної моделі світу (а не самого світу чи його фрагмента) шляхом утворення художнього світу.

За такого підходу стає зрозумілим формування художнього світу і є можливість описати його „деформації” доволі точними означеннями. Проте саме питання критеріїв і ознак приналежності конкретного твору до художнього дискурсу все ще відкрите. Наразі, розуміючи його складність і дискусійність, скористаймося правом (рівним чи переважним – теж питання дискусійне) учасника названої вже тріади творити художній світ і означмо художній твір, як спозиціонований на створення художнього (асоціативного, суб’єктивного й тому максимально широкого) змісту.

Визначаючи шлях формування художнього світу як трансформації та трансляції перцепіенту спеціальними засобами моделі реального світу, сформованої у свідомості автора, слід указати на необхідність існування в комунікантів спільних засад, що роблять сам процес трансляції художньої інформації можливим і плідним, – від елементарного знання й розуміння мови (вербальної для літератури), спільних чи близьких уявлень про описувані об’єкти реальності до семантики мистецького коду. Це дає можливість сприймати твір як модель і, своєю чергою,

виокремлювати в ньому систему субмоделей – просторової, часової, алюзійної, конфліктної, – а отже, аналізувати в різних аспектах.

Аспектний хронотопний аналіз базується на розумінні того, що процеси формування гносеологічних моделей світу, як індивідуальних, так і суспільних, відбуваються за спільними для їх продуцентів мисленнєвими схемами (І. Кант), первинними апіорними формами в яких виступають час і простір. Формування моделей супроводжується термінуванням (розмежуванням, фрагментуванням) явищ дійсності в часі й просторі, їх номінацією та маркуванням, результати таких процесів цілком закономірно переходять у художній світ як модель гносеологічної моделі, де разом із „правилами предметної послідовності” (К. Роснер) його і формують.

У такому разі шлях хронотопного аналізу полягає у зворотному віднайденні елементів, просторово й часово маркованих, визначенні їх художнього змісту й ролі в становленні художнього світу.

Звісно, для визначення конкретного твору як художнього інтенції лише перцепіента недостатньо – потрібні текстуально виражені спродуковані автором маркери. У випадку з Франковим „На склоні віку” ситуація доволі нескладна: структура твору, імена дійових осіб і використані цитати з художніх творів сповна достатньо маркують твір і дозволяють його розглядати як художній.

Розглядуваний твір дослідники й видавці схильні жанрово позиціонувати як діалог, маючи на увазі, очевидно, античний філософський (за М. Бахтіним, сократичний) діалог або зворотний переклад субтитулу „розмова” = Διάλογος. Проте авторська версія видається значно вдалішою (як, проте, і більша частина його літературознавчої термінології), оскільки не відкидає на другий план постать Евфрозини, указує на її рівноправність із чоловіками (та сама емансипація, що проходить однією з ідей твору?), а префікс „діа-” (пронизування, розділення) вказує на дуальне сприймання твору, а отже, на визначальну роль лише двох учасників бесіди і на необхідність Евфрозини пристати на бік одного з них.

Крім того, авторський задум рівноправної розмови (а ідея рівноправності врешті об’єднує всіх співбесідників) підтверджується доволі прозорою антропонімікою твору. Іларіон – від гр. „веселощі, радість” – переважно характеризується як людина чутлива, комунікабельна, чесна, але й інтровертивна. Зенон (походить від родового відмінка імені Зевса) – це переважно інтроверт із завищеними вимогами до себе й світу, терплячий, але безжальний потому. Евфрозина – також походить від гр. „радісна, весела” – це ім’я однієї з харит, дочок Зевса, що означає Добродумна (на основі [3; 6]).

У такий спосіб І. Франко пов’язує імена співрозмовників у смисловий трикутник, підкреслюючи їх рівність, тому не зовсім правильним слід уважати потрактування конфлікту твору як виключно дихотомічного (як це в О. Забужко [4, с. 71 – 72] або А. Пашука

[5, с. 5 – 24]), що нівелює одну з провідних ідей твору: „треба вчити жінок і мужчин спільного життя, спільної праці, товаришування і співділання й поза сферою полових відносин” [1, с. 211].

Відповідно до заявленої теми розвідки межовість цього твору можна спробувати відшукати у вираженому в ньому співвідношенні міського й сільського чинників світової еволюції, сформованому свідомістю „мужичого сина”, що „спізнав життя міського”. Власне, спробуємо в подальшому розгляді „Розмови...”, заснованому на елементах хронотопного аналізу, показати певні зміни в історіософських поглядах І. Франка. Вихідними при цьому будуть уявлення про його творчість, особливо драматургію, 1880-х років як сповнену селянської тематики, що до межі століть поступово змінюється урбаністичною, проявленою передусім у прозі й поезії: досить зіставити ранні новели й оповідання з Бориславським циклом і романами з життя інтелігенції [11].

На противагу чітко визначеній часовій просторова реалізація „Розмови...” доволі неясна, як це в цілому характерно для філософського діалогу. Проте з дрібної деталі: „Іларіон. Я якраз послав тобі писульчку пневматикою” [1, с. 203] – висновуємо, що точитиметься вона в міському будинку, де мешкають, як це видно з подальшого розкриття дійових осіб, інтелігентні брат і сестра.

Міське життя, очевидно, наклало відбиток на їх спосіб сприймання ролі міста й села у світовій історії XIX ст. Так, селянське питання згадується співрозмовниками двічі: дотично до процесу розкріпачення – „Іларіон. <...> Емансипація селян на континенті, розпочата при кінці XVIII віку у Франції, робиться в XIX вікові капітальним питанням перестрою європейської суспільності; dokonується ступінь за ступенем: 1809, 1848, 1861” [1, с. 205] – у протиставленні з рухом декапіталізації робітництва (поданим аж надто наївно-романтично) та в контексті оцінки феміністичного руху XIX ст., висловленої Евфрозіною.

У першому разі селянство, як, власне, і робітництво, а в ширшому контексті – і цілі нації, подане пасивною масою, керованою видатними одиницями. Цей мотив остаточно буде розвинутий у „Мойсеї”, а тут же він подається в струмені не менш романтичних декларацій „емансипації людської одиниці”, коли „Всюди положено широкий, вільний шлях свободній думці, безмірно інтенсивній праці одиниці, всюди дозволено їй виявляти весь засіб її сили, бистроумності, оригінальності і глибини” [1, с. 207].

А от у контексті феміністичної дискусії рустикальна локація чітко протиставляється урбаністичній і вводиться в концептуальну борню традиційного й нового. Говорячи про емансипацію жінки, Евфрозина воліє вести мову „про ту верству, що найхарактерніша для XIX віку, про середню, капіталістичну, промислову, бюрократичну” [1, 209] – ту, що є втіленням нової елітарності, ту, що є рушієм суспільного поступу, принаймні в XIX ст., принаймні в Європі.

За сільським же способом життя автор в іпостасі персонажа-жінки закріплює архаїчно-патріархальний світогляд: „Чи селянка, робітниця думає про емансипацію? Ні. Вона співниці і товаришка в праці мужа, і коли сей бореться за поліпшення свого побуту, вона бореться разом з ним, бо знає, що се поліпшення і для неї” [1, с. 209 – 210].

Розвиток міста формує нові суспільні зв'язки й ролі, міський топос – це передусім топос одиниць, потоплих у пошуках власної ідентичності серед сіроти тисяч собі подібних. І цьому топосі формується зовсім інше подання подружнього життя: „Для того більшість інтелігентних мужчин боїться сеї трагедії (недосягнення подружнього раю – Р. К.) і жениться без любові. Вони мали вишафувати весь запас своєї любові ще перед шлюбом. Великі міста і ті багаті „резервові армії” жінок, вибитих із натуральної колії, дають їм до сього багато нагоди, роблять легальне подружжя люксом, чимось трохи що не смішним” [1, с. 210]. Так, це погляд розчарованої в особистому житті жінки, погляд, змодельований митцем, власне життя якого давало цілком вагомі підстави для таких висновків. Але ця, здавалось би, вузькотематична тирада має вихід на загальноісторичні світоглядні кола.

З погляду І. Франка, висловленого в драматургічному етюді „На склоні віку”, село у ХІХ столітті перестало виконувати хоч трохи активну роль у європейській історії. Рустикальний топос – це втілення архаїчно-патріархальних подружніх і в цілому міжлюдських стосунків, і такою недосяжно ідеальною ідилією він лишиться в майбутньому, бо не має очевидних еволюційних перспектив. Топос же міста – передусім великого, центрального, „бюрократичного” – це топос прогресу, еволюції, рушія, елітарності. Саме на формуванні його рис і закликає зосередити суспільні зусилля письменник.

Досягнуті в здійсненій інтерпретації непровідної в „Розмові...” опозиції села і міста висновки цілком відповідають еволюції світогляду І. Франка й набувають вагомості при цілісному історичному розгляді його творчості. А цей твір містить, здається, ще багато загадок для важного прочитання.

Література

- 1. Бувальщина** : Драми. Комедії. Діалоги. Водевіль / упор., авт. передм., приміт. О. Ф. Ставицький. – К. : Дніпро, 1990. – 415 с.
- 2. Будівничий** української державності : Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / упор. Д. Павличко. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 640 с.
- 3. Власні** імена людей : словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. – К. : Наукова думка, 1986. – 311 с.
- 4. Забужко** О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 156 с. – (Серія “Висока полиця”).
- 5. Пашук** А. Діалог як метод пошуку істини у філософському творі І. Франка “На склоні віку” / Андрій Пашук // Вісник Львівського університету. Філософські науки. – 2005. –

Вип. 7. – С. 5 – 24. **6. Словник** античної міфології / уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів ; вступ. ст. А. О. Білецького. – К. : Наук. думка, 1989. – 240 с. **7. Теорія** літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упор. Б. Бакули. – К. : Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – 531 с. **8. Франко І.** Вибрані твори : у 3 т. – Т. 3 : Літературознавство. Публіцистика. – Дрогобич : Коло, 2004. – 690 с. **9. Франко І.** Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: Є. Кирилюк та ін. – Т. 45 : Філософські праці. – К. : Наук. думка, 1986. – 574 с. **10. Франко І.** Мозаїка : Із творів, що не ввійшли до зібрання творів у 50 т. / упор. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Л. : Каменярь, 2001. – 434 с. **11. Ткачук М. П.** Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль, 1997. – 394 с.

Козлов Р. А. „На склоні віку” І. Франка як утілення урбаністичної елітарної історіософії

„Розмову вночі перед новим роком 1901” розглянуто з погляду змін авторського бачення світової історії, зокрема наголошено на взаємодії урбаністичного й рустикального як художніх і світоглядних топосів. У теоретичному аспекті стаття є спробою прикладного застосування елементів хронотопного аналізу.

Ключові слова: І. Франко, драматургія, хронотоп, урбаністика.

Козлов Р. А. „В конце века” И. Франко как воплощение урбанистической элитарной историософии

„Разговор ночью перед новым годом 1901” рассмотрен с точки зрения изменения авторского видения мировой истории, в частности сделан акцент на взаимодействии урбанистического и рустикального как художественных и мировоззренческих топосов. В теоретическом аспекте статья является попыткой прикладного применения элементов хронотопного анализа.

Ключевые слова: И. Франко, драматургия, хронотоп, урбаністика.

Kozlov R. I. Franko's „At the end of the century” as the embodiment of urban elitist philosophy of history

„The night conversation before New Year 1901” is considered in terms of changes in author vision of world history, in particular the emphasis on the interaction of urban and rustic as artistic and philosophical topoi. In the theoretical aspect of the article is an attempt to applications of the elements chronotope analysis.

Key words: I. Franko, drama, chronotope, urbanity.

УДК 82.091

Михида Л. М.

ТОПОС МІСТА У ПРОЗІ І. БАГРЯНОГО

Творчість І. Багряного розглядалася у багатьох аспектах. Відомо, що більшість прозових творів письменника мають автобіографічний характер: І на початку своєї літературної діяльності, і вже будучи відомим письменником І. Багряний завжди брав за основу своїх творів правду життя. Змінювалися форми і жанри його доробку, але незмінними залишалися принципи – „всупереч усіляким катаклізмам” людина повинна залишатися людиною, – цього правила він дотримувався завжди. Описуючи побачене і пережите І. Багряний висловлював власні думки устами своїх героїв, не „прикрашені” авторською фантазією вони вражали своїм реалізмом.

У більшості студій, присвячених доробку письменника, увага дослідників концентрується на образах головних персонажів, їх психологічному стані, душевних переживаннях. Але поза увагою науковців залишилося місце подій творів, географічна приналежність.

Отож, метою нашого дослідження є – окреслити ідейно-сміслову та сюжетотворче значення топосу міста у прозових творах І. Багряного, адже у його доробкові описується одна й та ж місцевість – містечко Охтирка, у якому він народився і виріс.

Автор настільки любив свій рідний край, що в усій творчості, намагався увіковічнити свою Батьківщину. Це був провідний пафос, авторська настанова. Пояснення цьому просте: для митця його рідне містечко Охтирка було уособленням Вітчизни та світу в цілому.

Із архівних документів відомо, що літературний дебют І. Багряного відбувся 1925 року виходом у світ збірки „Чорні силуети”, і хоча до часів вимушеної еміграції було ще далеко, автор в одній із новел, уперше змальовує події, що розгортаються на одній із вулиць Охтирки. Оскільки тільки в цьому українському містечку вулиці називають перевалками, а все місто поділене на сотні, досить просто простежити у прозовому доробку письменника локалізований простір конкретного географічного центру.

У новелі „Петро-каменярь”, що увійшла до збірки „Чорні силуети” молодий автор (тоді він мав інший псевдонім – І. Полярний) не описує рідні йому вулички, а робить акцент на портретах своїх батьків. Утім, краєзнавець Свердлов, виходячи із загальної атмосфери, відтвореної І. Багряним в цій новелі, стверджує, що події перебігають саме в Охтирці, де і проживали прототипи героїв. Цей топос став сюжетооб’єднавчим для низки новел і оповідань, які друкувалися на сторінках часопису „Всесвіт” 1928 – 29 років.

У такий спосіб автор сконцентрував усі події у місті добре йому відомому. Очевидно, переслідуючи мету показати низку життєвих ситуацій та конфліктів, які розігравалися у країні, на прикладі буття жителів Охтирки. Тобто, цей топос набував узагальнюючого, символічного значення. Це не дивно, адже саме в Охтирці він рятувався від життєвих негараздів: арешт, заслання, в'язниця.

Топос локалізувався не тільки географічно, а й героями творів письменника. Наприклад, головний герой оповідання „Рука” (1928) – різник Яків, що славився на всю околицю, як найкращий майстер у своєму ремеслі, у черговий раз виконуючи замовлення (різав і потрошив свиней) ненавмисне спровокував пожежну тривогу: „На далекій вулиці вдарило підряд дев'ять раз у маленький дзвін. Це мусило визначати – дев'ята сотня, ось ця сама сотня. І тихо” [1, с 2]. Тобто, випадок описаний у оповіданні, відбувається на дев'ятій сотні у містечку Охтирка на Сумщині. Із малої прози речення з описом місцевості перекочовують у романи, де набувають більш широкого значення.

Образ різника Якова ми пізнаємо у образі Масеки із останнього у творчому доробку І. Багряного романі „Людина біжить над прірвою”: „Та це ж сусід – різник Масека!... Знаметий на всю 9-ту сотню, чи навіть на все місто, М а с е к а!... Масека послужив маляреві за оригінал, за натурщика. Одно з двох – або ж маляр був родом із цієї ж самої сотні й знав добре безсмертний рід Масек, або ж Масека чи його батько, як дві краплини води подібний, запали в око маляреві...” [2, с 27]. Таким чином можна стверджувати, цей герой оповідання „Рука” є етюдом до образу різника Масеки. Припускаємо, що й зав'язка сюжетних колізій роману „Людина біжить над прірвою” відбувається у Охтирці. Тобто, є сворідним „містком” між оповіданням і романом.

У романі „Сад Гетсиманський” головний герой Андрій Чумак дорогою до Харківської в'язниці уважно роздивляється і намагається запам'ятати рідні йому з дитинства „перевалки і сотні”: „Вони їдуть знаменитою Харківською вулицею... колись у дитинстві вимірювали її кількістю перевалків. І кількість тих перевалків була незчисленна... Андрій спочивав оком на буйній зелені, на праісторичних вбогих халупах... пізнавав давно знайомі хатки й числив, як у дитинстві, знайомі перевалки. Тринадцятий... Чотирнадцятий... П'ятнадцятимй... Га! Щось тих перевалків наче забагато стало, трохи ніби рясно! А ще тільки половина вулиці” [3, с. 56].

Перша частина трилогії „Буйний вітер” – роман „Маруся Богуславка” вирізняється серед інших прозових творів найбільш детальним описом рідної для І. Багряного Охтирки. Усі сюжетні події перетікають на вулицях цього міста. У романі воно має назву місто *Наше* (курсив наш – Л. М.). Сам автор під час виступу на літературному вечорі стверджував, що образ зібраний, та за деякими деталями, можна конкретизувати місце події. Це Охтирка: адже письменник скрупульозно описує архітектурні споруди, які добре ним запам'яталися – театр, собор,

стародавню церквицю із прилеглим до неї таким же старовинним кладовищем, приміські катакомби, вулиці, будинки, що вражають читача: „Коли залізи на Успенську дзвіницю... і висунути голову, то можна побачити все місто, як на долоні... мереживо з вулиць, вуличок і перевалків забудовано хатами і хатками, великими будинками, школами, магазинами, клубами, заводами, паровими млинами... височіє аж десять церков, крім Успенського собору” [4, с. 82 – 83]. Як зазначав сам І. Багрянний, більшість героїв цього твору мають прізвища не придумані, а справжні: „А який прекрасний букет прізвищ у місті Н а ш о м у! од віків і тепер, його населяють не якісь там собі сіренькі „енки” , а колоритні Гилимеї, Бугпри, Мандрики, Мегери, Колоти, Суходоли, Богомази, Рябокони...” [4, с. 87]. Тобто, автор зробив усе можливе, аби документально увіковічнити те місто, де народився, виріс і почав свою творчу діяльність.

Документальним підтвердження наших припущень є один архівний документ – докладний репортаж літературного вечора на якому 1948 року відбулася презентація роману „Маруся Богуславка”. Тоді у своєму виступі професор П. І. Зайцев зауважив: „Так уважно читав, бо так добре знав Ахтирку. Ходив тими самими стежками” [5, с. 4], тобто, це дійсно таки Охтирка. Чому професор був цілковито впевнений? Сам автор роману провокує таке читацьке відчуття, подаючи конкретизований опис простору: „Крім поділу на вулиці, вулички та майдани з їхніми назвами, все це мереживо має ще інший поділ, древній адміністративний поділ, якого немає більше ніде – це поділ на „сотні”... ніякі квартали чи ділянки не прищеплюються” [4, с. 83], – який чітко ідентифікується, як простір Охтирки.

„Огняне коло” – роман, що мав стати „заключним акордом” трилогії „Буйний вітер”. У ньому немає деталізації охтирського топосу, але оскільки герої першої частини трилогії (Петро і Ата) продовжили своє існування у заключній частині задуманої автором трилогії, то все ж локалізований простір міста опосередковано присутній у снах, спогадах, мріях персонажів твору: „Снилось, що їв землю на вулиці рідного міста... Потім усе якось змінилося. Та сама вулиця, але вигляд зовсім інший” [6, с. 381].

Присутність у текстах більшості творів одного й того ж локалізованого простору, – прийом, відкритий Бальзаком: його персонажі, переходячи із роману в роман, створювали ілюзію єдиного світу, крім того, виникала ще одна ілюзія – часу, що перебігає. У світовому літературознавстві це явище отримало назву „роман поштової марки”.

Цей термін (роман поштової марки) з’явився завдячуючи творчості американського письменника В. Фолкнера.

Свого часу відомий прозаїк Ш. Андерсон, з яким не дивлячись на різницю у віці молодий В. Фолкнер мав дружні стосунки, дав йому слушну пораду: „Ви простий молодий чоловік, Фолкнер. Все, що ви

знаєте, – це невеликий клаптик землі десь там у вас, на Півдні, але цього достатньо...” [7, с. 77]. Дослухавшись слушної поради, 1929 року В. Фолкнер написав „Сарторіс,” започаткувавши серію творів про американський Південь. „Розпочавши із „Сарторіса,” – говорив Фолкнер, – я виявив, що моя *власна малесенька поштова марка рідної землі* (курсив і виділення наше – Л. М.) варта того, щоб про неї написати, що не вистачить усього мого життя, щоб досягнути цю тему до кінця” [8, с. 78].

На відміну від І. Багряного, який у своїх творах описував справжнє місто Охтирку і використовував справжні прізвища земляків, В. Фолкнер створив цілий уявний округ Йокнапатофа: загальною площею близько 2400 кв. миль, кількість населення — 15611 чоловік, – ставши єдиним „господарем” усього цього багатства.

Не зважаючи на той факт, що В. Фолкнера та І. Багряного розділяв океан, у їх доробку багато спільного: у своїх творах письменники заперечують непереборну силу обставин, адже їх герої протистоять долі.

Домінантою творчого доробку авторів є активне протиставленням Людини – образу „людини приреченої долі”, який довгий час існував як у зарубіжній так і в українській літературі. Обоє письменників найбільш цікавила Людина, сама по собі, тобто її внутрішній світ: психологічний стан, стосунки із суспільством – Людина у конфлікті із собою, зі своїми побратимами, зі своїм часом, із місцем, де проживає. Герої творів, всупереч долі, ідуть вперед, до своєї мети – ведуть боротьбу на стороні правди і справедливості. Таким чином автори надають можливість читачеві збагнути загальну трагедію людського буття.

Пік творчості обоє письменників припадає на час коли світом прокотилася Друга Світова війна, залишивши по собі не тільки зруйнований світ: знищені міста і села, наново переділені країни, а й людські трагедії. Тобто, зміна політичної карти світу викликає у душах людей відчуття незахищеності, вразливості і змушує шукати вихід. І. Багрянний, опинившись у еміграції, ідентифікує себе із рідною Охтиркою, намагається таким чином захистити своє внутрішнє Я. Через автобіографічні твори він зображує усю складність взаємин людини і світу

Отже, можна припустити, що використовуючи у своїй творчості локалізований простір своєї малої батьківщини, письменник уособлював в ній те осердя, що підтримувало його з середини і надавало життєвих і творчих сил, створювало відчуття стабільності і впевненості. Охтирка стала для нього символом усієї України, набуваючи таким чином більш широкого значення.

Література

- 1. Багрянний І.** Рука / І. Багрянний // Всесвіт. – 1928. – №15. – 3 – 6.
- 2. Багрянний І.** Людина біжить над прірвою. Роман / Іван Багрянний. – К.: Український письменник, 1992. – 319 с.
- 3. Багрянний І.** Сад

Гетсиманський / Іван Багряний. – К: Дніпро, 1991. – 528 с. **4. Багряний І.** Вибрані твори у двох томах / Іван Багряний. – Т. 1. – Київ, 2006. – 702 с. **5. Українські вісті.** 1958. – Київський державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд. 1186. – Оп.1 – Спр. 86. Арк.1 – 7. **6. Багряний І.** Вибрані твори у двох томах. – Т. 2. – Київ, 2006. – 702 с. **7. Грибанов Б.** Жизнь замечательных людей. Фолкнер / Б. Грибанов. – М., „Молодая гвардія”, 1976. – 352 с. **8. Анастасьев Н.** Очерк творчества / Н. Анастасьев. – М.: Худож. лит., 1976. – 221 с. **9. Асмолов А.** Психология личности / А. Асмолов. – М., 1990. – 367 с. **10. Басин Е.** Дзуликый Янус (о природе творческой личности) / Е. Басин. – М.: Магистр, 2003, – 173 с. **11. Жулинський М.** Слово і доля: навч. Посібник / М. Жулинський. – К.: „А.С.К”, 2006. – С. 511 – 529 **12. Полярний І.** Чорні силуети / І. Полярний. – Охтирка, 1925. – 22 с. **13. Роменець В.** Побачити себе / В. Роменець // Арка. – 1993. – №1-2. – С. 5 – 9. **14. Фолкнер В.** Собрание рассказов / В. Фолкнер. – Кишинев,. – 591 с. **15. Шугай О.** Іван Багряний або через терни Гетсиманського Саду / О. Шугай. – Видавництво „Рада”, – 1996. – 279 с.

Михида Л. М. Топос міста у прозі Івана Багряного

У статті робиться спроба окреслити ідейно-сміслову та сюжетотворче значення топосу міста у прозових творах І. Багряного.

Ключові слова: топос міста, топографічні деталі, локалізований простір, локальне середовище.

Михида Л. Н. Топос города в прозе Ивана Багряного

В статье делается попытка определить идейно-смысловое и сюжетотворческое значение топоса города в повествовательных произведениях И. Багряного.

Ключевые слова: топос города, топографические детали, локальное пространство.

Myhyda L. N. The topos of the town in I. Bagryanyu's prose.

In the article the attempt to define the ideologically-semantic and plot-making meaning of the town in the narrative works by I. Bagryanyu is carried out.

Key words: the topos of the town, topographical details, local space.

УДК 373.5.016:821.161.2

Нежива Л. Л.

ОБРАЗ МІСТА В УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ПОЕЗІЇ

Українське бароко постало на тлі європейської культури самоцінним багатогранним строкатим явищем, вирізняючись яскравою ментальністю, самобутністю, властивою релігійністю, зв'язком з давніми культурними традиціями. Література цієї доби приваблює возвеличенням розуму, духовності, а ще оригінальністю стилю, що рясніє розгорнутими метафорами, алегоріями, емблемами. Твори барокових поетів вирізнялися у дивосвіті вітчизняної літератури вишуканою формою, елітарністю. Це пояснюється у першу чергу тим, що розвитку українського барокового письменства сприяло пожвавлення в сфері освіти, відкриття освітніх закладів. У цей час широко запроваджувалося вивчення теоретико-літературних дисциплін, а дидактичною основою засвоєння мов були тексти літературних творів.

Одним із найбільших культурних осередків доби Бароко справедливо вважається Київ. Невипадково це місто український письменник Валерій Шевчук назвав „законодавцем поетичних смаків та форм XVII – XVIII століть”, а ще „столицею давньої української поезії” [1, с. 24]. Важливою віхою в культурному житті України стало функціонування київської школи та її реформи, проведені Петром Могилою та Іваном Мазепою. Києво-Могилянський колегіум, а згодом академія, стала осередком, де вчилися та здобували навички поетичної творчості талановиті письменники. Викладачі та учні цього навчального закладу стали головними репрезентантами українського бароко, зокрема Л. Баранович, І. Величковський, М. Довгалевський, П. Конюскевич, І. Максимович, І. Нерунович, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, Д. Туптало, С. Яворський та ін. У стінах академії було створено філософські трактати, підручники з поезики, риторики. З Києвом тримали тісний зв'язок інші культурні осередки. На Лівобережній і Слобідській Україні то були Чернігів, Харків, Переяслав, у колегіумах яких підтримувалися традиції Могилянки. Одним з найулюбленіших предметів був курс поезики – навчальна дисципліна, у межах якої викладалися правила віршування, складання драматичних творів та використання у літературі різноманітних художніх прийомів. Учні мали можливість вивчати твори сучасних їм авторів, а також античних, середньовічних, зокрема Аристотеля, Вергілія, Гомера, Діогена, Езопа, Овідія, Сенеки, Софокла. Навчаючись, талановиті вихованці названих освітніх закладів намагалися самі складати поезії. Більш того, збірки І. Величкового (поет, ймовірно, готувався до викладацької діяльності) „Молоко...” та Г. Сковороди (викладача Харківського та Переяславського колегіумів)

„Сад божественних пісень” вважаються практичним курсом поетики [2, с. 195, с. 583], де представлені різні форми віршування.

Київ приваблював своєю економічною, історичною, політичною, культурною значимістю. Це прочитується у поезії ректора Київської братської школи Х. Євлевича:

Як те сонце, що встає з-за гори по ночі,
До ясного кола враз вабить наші очі,
Так і Київ звідусіль вабить люд до себе...

[Аполон, с. 33 – 34]

Духовним підмурівком давнього міста стали Київський атеней та православна церква, три кита: наука, мистецтво, релігія. Із багатьох важливих подій у Київській академії вирізнялися так звані рекреації, коли студенти наприкінці навчання в травні йшли з викладачами на одну з київських гір, де ставили драми, декламували вірші, співали, грали в ігри. Вихованець академії І. Максимович відтворив свято в поемі „Ода на перший день травня 1761 року” таким чином:

Мінерва дім свій залишає,
Гулять в місця сі поспішає,
З собою весь Парнас веде [3, с. 222].

Отож, мешканці міста творили його традиції, але й самі опинялися під впливом сакрального центру з його культуротворчими процесами. Опоетизовуючи „красу країв”, милуючись багатою природою старовинного міста, поет порушує тему Київського Парнасу, представленого у творі Києво-Могилянською академією (дім мудрості), відомою мистецькими та науковими здобутками, на чолі з інтелектуальною елітою міста. Разом із тим у текстах барокових поетів з’являється мотив занепаду осередків цивілізаційного поступу. Зокрема, в оді І. Максимовича відчутно натяк на заборони книгодрукування, утиски щодо розвитку українського письменства: „Парнас там сльози проливає./ Бо довго він мороз тримав» [3, с. 218]. Поет сподівається суспільних перетворень і закликає Травень, який уособлює відродження і розквіт національної культури, „поставити престол” в академії та „володіти навіки”. Київський Парнас „на волю радісно чекає”, тобто вітає дозвіл мистецтв і тим уславлює прихід весни. Про занепад і відродження Київської академії пише й С. Яворський („АРКТОС гербових планет”). Типовим для світогляду митців Бароко є відчуття непостійності, мінливості усього суцього. Непересічною у цей час стає місія церкви, релігії, яка живить надії й стає гарантом порятунку світу. Невипадково С. Яворський сподівається відродження втрачених після смерті Петра Могили традицій Київського атенею під мудрим керівництвом митрополита Варлаама Ясинського:

Он видно АРКТОС із планет тих світлий,
Він промінь в тінях кине вам розквітлий,
Вам щастя, школи Київські, пріспіє,
Коли вам блідість із обличчя змиє.

Ставайте знову на арктичному полі,
Наук перлових лийте ви Пактолі [3, с. 100].

Пророцтво поета „як школа щастя має – / Це Варлаамів місяць посилає” [3, с. 100], – збулося. Завдяки зусиллям Варлаама Ясинського та Івана Мазепи Києво-Могилянська академія „здобула свого найвищого розквіту” [2, с. 241].

Порушуючи тему дискурсу міста в історичному, культурологічному, та філософському контекстах, В. Фоменко стверджує: „Архітектурні символи міста сприймаються як маркери, що позначають конкретне місто. Семіотичний підхід до культури міста дозволяє розглядати її як текст, який є джерелом різноманітних вражень, інформації” [4, с. 18]. Такими символами міста Києва й стала Києво-Могилянська академія, а ще Софійський собор, Андріївська та Михайлівська церква, Києво-Печерська лавра, інші храми та монастирі, що своїми банями височіють над Дніпром серед дивовижної природи київських гір і є складниками ціннісно-культурного світу міста. Давні поети оспівували у своїх творах Київ – місто церков, його духовність і красу:

Коли місто Київ сім миль навколо мало
І коли в собі п'ятсот церков замикало,
То не тільки у нутрі сріблом-злотом повні
Славні храми ті були, – сяяли і зовні.
Понад сто монастирів розбігалось містом,
Оздобляючи його дорогим намистом [3, с. 33]

Образ Києва, його значущість як духовного орієнтиру сакралізується у давній поезії, зокрема творах Ф. Прокоповича. У вірші „Похвала Борисфену” це місто постає культуроцентричним не тільки для міського простору, а й для народу, нації загалом: „Мати держави могутньої і батьківщини оздоба” [3, с. 147]. У вірші „Опис Києва” того ж автора проникливо оспівано „міста крайобраз”, зітканий з міських пейзажів у різні пори дня, сходу і заходу сонця, де вгадується київський ландшафт з безліччю „стрімких гір”, „високих горбів”, „вершин”, з „широкими водами”, „бистрою рікою” тощо.

У поетичних творах доби Бароко Київ асоціюється із своєрідним локусом національної традиційності та історичної пам'яті. Разом із тим міське життя позначене цивілізаційним поступом, внаслідок чого відбувається збільшення міста, його розбудова:

З давніх-давен наше древнє місто цвіте-процвітає
І розрослося довкруг у ширину й довжину.
Безліч будівель чудових – оздоба його величава,
Жителів скільки у нім, годі назвати число [3, с. 197].

Зрештою, не тільки історичний контекст знаходиться в об'єктиві художнього мислення давніх поетів. Скажімо, в „Епіграмі” П. Конюсевича важливими стають й морально-етичні пріоритети мешканців міста. Використовуючи гру слів „мендик” – „медик”, автор

розповідає про чужинця-бідняка, який, пробувши недовго в місті й змінивши ім'я, став медиком і брав непомірну плату за свої послуги. Для митців Бароко було важливо показати в людині її розуміння духовного призначення, хоч і через боротьбу із своїми пристрастями, але усвідомлення негативу жадібності, егоїзму, надмірності.

Знаковим для історії міста Києва стало видання „Аполлонова лютюня: поети XVII – XVIII ст.” („Молодь”, 1982 р., упорядкування та примітки В. Маслюка, В. Шевчука, В. Яременка), адже готувалася вона до 1500-річчя. Упорядники вмістили в антологію давньої поезії київських авторів і масив творів, де оспівано місто. Ще однією перлиною давньої поезії, важливою для характеристики міста, стала книга „Золоте чересло” („Мистецтво”, 2009 р., упорядники В. Шевчук, О. Шугай) – одна з найцікавіших рукописних книг доби Бароко, створена ченцем-священником Климентієм Зіновієвим. Письменник уклав своєрідну книгу буття українців II половини XVII століття, через її рядки зримо уявляється далеке минуле українського народу, його побут, світогляд доби Руїни. Сьогодні ця книга прочитується як енциклопедія життя наших пращурів, своєрідна універсальна картина світу й приваблює не тільки і, можливо, не стільки художніми якостями, а перш за все масштабністю викладу, історизмом.

К. Зіновієв багато мандрував і вирішив відтворити свої враження від побаченого. „Климентій пише про свою землю та її людей, про все, що бачив на власні очі. Цікаво, що переважна більшість цих творів – жива, безпосередня реакція на явища життя, а не літератури” [5, с. 16], – відзначив упорядник „Золотого чересла”.

Особливим є цикл віршів „про різних ремісників” – своєрідна „панорама суспільного життя в Україні”, де акцентується сутність народних ремесел, більшість яких зникли, або ж технологічний процес праці трансформовано, осучаснено. Поет уславлює трудівників: золотарів, ткачів, бондарів, шаповалів, коновалів, теслів, шевців, кожум'яків, гутників (виробників скла), дзвонників і конвісарів, винокурів, муровщиків (каменщиків), токарів, кравців, кушнірів, шафарів (гаптарів), шабельників, стрільників, солітряників, порохівників, сідлярів, солодовників, пивоварів, смоляників-торяників-бурлаків, сагайдачників, будників, линників (виробляють грубі віршовки, канати), рудників, римарів (виробляють шкури для возів, віжки, хомути), рогівників, котлярів, гонтарів, бердників, колісників, дьогтярів, цегельників, вапенників, свічкарів, міндзарів (що гроші роблять), папірників, писарів, друкарів, інтролігаторів (оздоблювачів книг), іконописців, музик, довбишів і тринбачів, дударів, рибалок і різників, кухмістерів, лікарів і цирульників, людей, які роблять водні судна тощо.

Кожне з перелічених ремесел – органічна складова цілісного міського організму й допомагає уявити специфіку праці людей під добу кінця XVII – початку XVIII століття, заглибитися в давню атмосферу міського життя, соціальні та економічні стосунки у ньому. Йдеться тут не

про конкретне місто, але у поезіях відчувається його робітничий дух, ритм, динамічність.

У книжці К. Зіновіїва відчутно дихотомію місто – село. Окрему частину присвячено хвалебним речам про ратаїв, косарів, гребців сіна, молотників, пастухів, садівничих та ін. Збірка Климентія Зіновієва є надзвичайним, непересічним явищем в українській літературі, а прочитання давніх текстів додасть нових рис у пізнанні і розумінні міського та сільського соціуму.

Тексти української барокової поезії уможливають розкодування одного із найважливіших інформаційних часово-просторових пластів існування міста. Таким чином вимальовується певна суспільна модель давнього міста, втілена у літературі. З одного боку це розмисел про розквіт науки, мистецтва, значення релігії, а з другого – буденне життя в усіх його барвах.

Вивчення літератури бароко розпочинається у 9 класі, тобто у старшому підлітковому віці, коли особистість відкриває власний духовний світ і прагне його пізнати. У цьому аспекті, думаємо, корисним і цікавим стане (для дев'ятикласників, а також студентів філологічних факультетів) осмислення феномену міста у бароковій поезії, як осередку науки, культури, мистецтва і водночас робітничого центру. Це сприятиме формуванню власної ієрархії цінностей та особистісному морально-етичному вибору.

Література

- 1. Шугай О.В.** Як творилася „Аполлонова лютня”: Літературне есе / О.В.Шугай. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2007. – 95 с.
- 2. Шевчук В.О.** Муза Роксоланська: Українська література XI – XIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізні бароко / В.О.Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – 728 с.
- 3. Аполлонова лютня:** поети XII – XIII ст. / Передмова В.Яременка; Упорядкування та примітки В.Маслюка, В.Шевчука, В.Яременка; За ред. В.Крекотня. – К.: Молодь, 1982. – 320 с.
- 4. Фоменко В.Г.** Місто і література: українська візія: Монографія. / В.Г.Фоменко – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с.
- 5. Зіновійв К.** Золоте чересло: Книга народних ремесел, звичаїв та побуту в Україні, писана Климентієм Зіновієвим, поетом кінця XVII – початку XVIII ст. / Климентій Зіновійв; упоряд. В.Шевчук, О.Шугай; переклад з давньоукр. О.Шугая; вступ. стаття і примітки В.Шевчука. – К.: Мистецтво, 2009. – 336 с.

Нежива Л. Л. Образ міста в українській бароковій поезії

У статті проаналізовано образ міста в поетичних творах українського Бароко. Автором розглянуто поезії Х. Євлевича, К. Зіновієва, П. Конюсевича, І. Максимовича, Ф. Прокоповича, С. Яворського з метою відтворення образу Києва в історичному, культурному аспектах та моделі міста як суспільного організму.

Ключові слова: літературне Бароко, образ міста, символ міста, культурні традиції.

Неживая Л. Л. Образ города в украинской бароковой поэзии

В статье проанализирован образ города в поэтических произведениях украинского Бароко. Автором рассмотрены поэзии Х. Евлевича, К. Зиновиева, П. Конюсевича, И. Максимовича, Ф. Прокоповича, С. Яворского с целью воспроизведения образа Киева в историческом, культурном аспектах и модели города, как общественного организма.

Ключевые слова: литературное Бароко, образ города, символ города, культурные традиции.

Nejeva L. L. Image of the city in Ukrainian poetical works of the baroque

In the article it was analyzed the image of city in the poetical works of the Ukrainian Baroque. The author defines the peculiarities of recreation of the image of Kiev in historical, cultural aspects and the city model as a social organism.

Key words: literary Baroque, image of city, symbol of city, cultural traditions.

УДК 821.161.2-312.9.09

Олійник С. М.

**МОДЕЛЬ МІСТА У ФАНТАСТИЧНИХ ТВОРАХ
О. БЕРДНИКА І М. РУДЕНКА**

Інформатизація суспільства, розширення засобів комунікації, наукові винаходи в усіх галузях наук, спрямовані на поліпшення умов функціонування соціуму, розвиток транспортних засобів, які годі уявити людині навіть початку ХХ ст., – усе це потужно впливає на світогляд людини. Стрімке розширення меж можливостей людини порушує дедалі більше питань, пов'язаних з адаптацією до створених нових умов. Л. Верт у праці „Урбанізм як спосіб життя” визначив урбанізм як найвищою мірою інтерактивний, мобільний спосіб життя на противагу життю в невеликому містечку чи селі, що функціонує на базі інститутів родини і церкви [1, с. 330 – 342]. Наслідки надшвидкої урбанізації, що порушує екологічну рівновагу, перетворюються на загрозу всепланетарного масштабу, що турбує нині не тільки вчених, а й широкий загал. Зрозуміло, що комплекси нових соціальних і моральних відносин між людиною й людиною, людиною і суспільством, людиною й

технікою, людиною й природою визначають тематичний спектр сучасної раціональної фантастики.

Численні парадокси прогресу породжують різні моделі бажаного й небажаного майбутнього залежно від суб'єктивного бачення світу, філософських і соціальних позицій письменників-фантастів. Відтак видається актуальним дослідження напрямів міркувань про можливий розвиток урбаністичної цивілізації, представлений у їх доробку, та екстраполяції сучасних реалій на моделі міст майбутнього, зокрема наявних у творах Миколи Руденка та Олеся Бердника.

Фантастика, як жанр надзвичайно сприятливий для втілення складних письменницьких задумів і ідей, дала змогу зобразити відмінні погляди на розвиток урбаністичної цивілізації, представлений і у О. Бердника і у М. Руденка. Об'єднані ці погляди спільною ідеєю – прагненням віднайти справжні життєві цінності, пошуком шляхів гармонійного розвитку людської цивілізації. Як зазначає Н. Клягін, „зародження початків урбаністичної культури і, відповідно, генезис цивілізації ... корелює з неолітичною технологічною революцією” [6]. Відтак видається при аналізі творів зазначених письменників зосередитися також на їхньому ставленні до розвитку технології.

Створюючи модель міста, письменники-фантасти вдаються до основних вимог для функціонування будь-якого образу у канві фантастичного тексту: логічне мотивування розвитку фантастичного міста в межах парадигми наукової картини світу; створення ілюзії достовірності; моделювання реальності на основі кількох властивих їй і відібраних автором чинників і тенденцій, які мають широке суспільне значення (освітні центри, способи комунікації тощо); „соціологічний аналіз”; висунення на передній план „людини суспільної” на противагу „людині приватній”; пріоритет інтелекту над емоціональними та духовними аспектами особистості [7].

У праці „Енергія прогресу” М. Руденко зазначив: „Замість живої природи, в якій перебувала людина минулого, сучасний світ створив природу штучну, в якій жива речовина не бере безпосередньої участі. Камінь, бетон, залізо, вироби з пластмас, нейлоновий одяг...” [11, с. 70]. Письменник зі смутком констатує, що природою сучасна людина називає замські пейзажі, причому дивиться на них наче на театральні декорації. Проблема відриву від природи, „відхід до світу штучних цінностей, створених з неживої речовини”, що асоціюється з урбаністичною цивілізацією, глибоко хвилювала Руденка, насамперед з точки зору згубного впливу на психіку людини (цю тезу покладено в основу його роману „Ковчег Всесвіту”). У романі „Чарівний бумеранг” Руденко описує загибель Фаетона, десятої планети Сонячної системи, через втрату її мешканцями відчуття зв'язку з природою, розуміння таємничих процесів, що відбуваються десь у Космосі. Перед читачем розгортається панорама можливого майбутнього Землі – розвиток цивілізації, яка пішла супроти законів природи і моралі, адже Руденко вважав глибокою

помилкою сучасної філософської думки відрив соціального від природного [11, с. 70].

Виходом із прикрої штучності міського життя, забрудненого смогом, інформаційним сміттям М. Руденко вважав повернення не до первісного способу життя (яке було взірцем руссоїстських утопій), а до усвідомлення того, що „нежива речовина планети тільки тому набуває вартості, що вона перероблена людськими руками, а руки наші – це руки самого Сонця!” [11, с. 70]. Письменник був переконаний, що основною фігурою в суспільстві має бути селянин – той, хто найближче до енергії Сонця (їднією з найпомітніших і найвідоміших у науковому доробку Миколи Руденка є його оригінальна теорія додаткової вартості, яку він висунув у 70-х роках у філософських працях „Економічні монолози” та „Енергія прогресу” й романі „Формула Сонця”. Мислитель послідовно спростував теорію К. Маркса про додаткову вартість, доводячи, що її єдиним джерелом є енергія Сонця). Руденко порушує проблему зменшення кількості землеробів, що відбувається внаслідок зростання ролі машин у обробітку землі. Руденко викриває замкнене коло: машини споживають бензин, тобто невідновні ресурси, а бурхливий розвиток промисловості виснажує природну родючість землі. Як зазначає вчений, „енергія гумусного шару переливається в енергію промислових підприємств” [11, с. 142]. У футурологічному романі „Ковчег Всесвіту” письменник на прикладі замкненого простору міста-астероїда показує, наскільки збоченими можуть бути людські істоти, позбавлені зв’язку з природою, з закономірним плином життя. Президент астероїда, розбещений безсмертям і абсолютною владою перетворюється на садиста. Щоб уникнути перенаселення „через кожні два-три десятиліття з наказу Президента генетична комісія вибракувала дві-три сотні індивідуумів, котрі не становили генетичної вартості: їх без скафандрів викидали у відкритий космос”. Навколо астероїда простяглися страхотливі гірлянди з трупів людей: „А за мить він у стані тяжкого потрясіння плавав серед трупів, чийм могильником було космічне довкілля [...] Люди в момент загибелі набирали тих поз, які відтворювали боротьбу зі смертю. Ось тридцятилітній горбань [...] обернувся до нього так, наче саме він, Прокіп, був його вбивцею – пальці розчепірені, руки зігнуті в ліктях, у виразі обличчя – відчайдушний спротив екзекуторам. Ось молода дівчина, задерши до зір голову, благально піднесла руки, наче допитувалась у світил, за віщо їй випала така нелюдська кара” [10]. Вибудовуючи модель міста, в якому цінність людини вимірюється її здатністю пристосуватися до найогидніших наказів, М. Руденко порушує проблеми, які стоять перед сучасним соціумом, застерігає від падіння до рівня бездумного користувача ресурсів планети, від погоні за сумнівним комфортним існуванням у тісному просторі клітки, на яку перетворюється життя людини, відірваної від цілющого впливу природи.

О. Бердник у романі „Діти Безмежжя” моделює кілька міст: під час мандрівки у машині часу герої простежують розвиток міста як

сукупності жителів. У сцені подорожі колгоспника Кореня зринає перша згадка про міста майбутнього: „Міста були. Але в них було дуже мало людей. Наука сягнула так високо, і люди так змінилися... Людина повернулася до природи. Вона стала жити серед полів, лісів, гір, над ріками, озерами, морями. Транспорт і зв'язок легко з'єднували будь-які пункти... швидко і зручно...” [2, с. 393]. Наразі футуристи пророкують появу лінійних міст, у яких не буде центральних площ і торгових центрів, характерних для сучасних міст, майже некеровані мегаполіси поступляться мережам невеликих міст. Далі герої виявляють, що життя на лоні природи – лише початкова стадія майбутнього розвитку людських поселень, однак надто важлива, адже лишень після усвідомлення того, що „ми самі Діти Природи, отже, не змагатися з нею необхідно, а допомагати їй” можливий рух до співжиття на замкнених штучних космічних станціях, на які переселиться людство в майбутньому [2, с. 399]. І. М. Руденко і О. Бердник у своїх творах припускають можливість появи мегаполісів, населених ученими, дослідниками. Значною мірою ці моделі перегукуються з припущенням теоретика постіндустріального суспільства Д. Белла, котрий зазначає, що нині в умовах відкритих суспільств зростатиме влада людей, пов'язаних з інтелектуальною діяльністю – дослідницькими інститутами, університетами [1, с. 338].

Перетворене за законами науки місто бачимо у романі О. Бердника „Зоряний Корсар”. Велетенське поселення людей займало територію цілої космічної системи: „...довкола зірки оберталися гігантські сфери, спіралі, супутники...”. Осердям цього космічного міста була Головна Спіраль, де розташовано Координаційний центр, що керував життям системи Ари, на якому перебували „вчені, космонавти і Космократори – деміурги нових світів” [3, с. 152]. Мовиться про унікальний варіант політичної культури демократичного суспільства, де кожен громадянин підпорядковує свою волю „волі єдності”. Наука вивільнила людині багато часу на заняття творчістю, пізнання Всесвіту тощо. До цього положення у футурологічних побудовах звертався У. Дайзард, він був переконаний: у результаті прориву науки і техніки збільшиться кількість нових Ейнштейнів, адже практично кожен матиме час займатися дослідницькою роботою [4, с. 363 – 348]. Про скорочення робочого часу говорить і Дж. Мартін у праці „Телепатичне суспільство. Виклик найближчого майбутнього”. У нього це стає можливим через розвиток техніки, зокрема комунікативних пристроїв [8, с. 373 – 378].

В О. Бердника вінцем такої необмеженої пізнавальної діяльності стають космократори, люди здатні творити „нові сонця, системи”, „синтезувати життя”, „передбачати події і зупиняти їх” [3, с. 154]. Письменник вдається до моделі утворення всесвітів, яка отримала назву „створення Всесвіту в лабораторії” (її запропонували фізики Фархі і Гут). Для цього тіло необхідно стиснути до його гравітаційного радіуса (горизонту подій). Під горизонтом подій утворюється фізичний вакуум,

який у результаті розширення приведе до виникнення нового всесвіту. Як показали розрахунки, тіло слід стиснути до надзвичайної густини, що на даному етапі розвитку земної техніки неможливо. Але такий експеримент може бути досяжним для надцивілізацій, що можуть існувати у світі [9, с. 41].

Безсмертя дало арянам можливість отримати безмежне знання. Однак письменник помічає небезпеку такого способу життя: комфортне існування не дає підстав до боротьби, отримуючи нові можливості індивід обмежує себе, адже перестає функціонувати без предметів побуту, приладів, різноманітного обладнання, не може залишитися наодинці з собою, бо звик до необмеженої комунікації. Врешті Бердник пропонує вихід – не панувати над світом, а злитися з ним, нехтуючи власною матеріальною формою [3, с. 171 – 172].

Аналогічну проблему письменник порушує при створенні моделі підводного міста в оповіданні-антиутопії „Дві безодні”. Місто мало все необхідне для життя людей – фабрики біосинтезу, житлові приміщення, енергетичні споруди: „жителі могли не втручатися в механічне обслуговування міста – все робилося автоматично. Творці міста мали одну мету – забезпечити собі й нащадкам безтурботне, щасливе життя” [2, с. 658]. Звичайно, мрія перетворилася на сонне животіння, унікальне місто, що мало стати затишним притулком людей, які прагнули втекти від воєн, стало місцем їх найнижчого падіння. Люди поступово стали відмовлятися від знань, елементарної праці, у них зникла природна цікавість, і вже лише сонні слизняки в подобі людей пересувалися вулицями міста-цвинтаря. Тотальне звільнення від праці позбавило мешканців підводного міста необхідних для людини форм психічної діяльності. Тим самим зруйнувалися засади їхньої моральної структури: відсутність проблем стає головною проблемою суспільства. „Світ без моральних проблем виявляється світом без особистості” [6, с. 321].

І. М. Руденко і О. Бердник, безперечно, розуміли, що розвиток людства йде у напрямі розширення зв'язків між різними частинами Земної кулі, відтак переносячи ці особливості на власні моделі майбутнього уявляли людство розкиданим по безлічі міст, розташованих на штучних планетах. Тому у межах руссоїстської утопії виникає ідея планетарної спільноти. Життя вирує у космічних поселеннях (штучні міста на орбіті, штучні галактики тощо) [2, с. 401]. Опозиція місто-природа стирається, але через перетворення природи за екологічними і гуманістичними законами у рукотворний гігантський заповідник: „...я хотіла полетіти на рідну планету Землю, щоб побачити, відчутти її життя, не на екрані, а безпосередньо, всім єством, щоб пожити серед буйних лісів, які я бачила у снах, щоб покупатися в бурхливих річках, помовчати на вершинах білосніжних гір, серед льодовиків...” [2, с. 396]. Щодо цього переконання письменника слід згадати думку Є. Тейлора про те, що „не кожен, хто вірить в еволюцію є гуманістом, але існує одна вимога, відповідно до якої кожен гуманіст мусить вірити в

еволюцію” [13, с. 466]. У гуманістичних світоглядах Бердника і Руденка, що, безперечно, ґрунтуються на теорії еволюції, одним із наріжних каменів є категорія свободи, причому не декларативна, як у численних маніфестах гуманістичних організацій світу, а свобода розвитку, боротьби, що передовсім передбачає відмову від уніфікації свідомості. Так, Зоряний Корсар з однойменного роману Бердника чи Прокіп із „Ковчега Всесвіту” Руденка усвідомлюють, що для щастя людині потрібно відмовитися від зручного життя, прагнути до „різноваги” [3, с. 227] на протигагу гуманістичному бажанню гармонії, зрівноваженості.

Отже, місто в О. Бердника не несе загрози природі чи душі людини, хоча й виконує традиційну функцію середовища, що модернізує усі сфери людської діяльності.

О. Бердник, витворюючи топос міста майбутнього й формуючи стосунки людини і міста, підкреслює позитивний вплив прискореної урбанізації, яка відбувається без жодних суспільних криз, особистість міського жителя залишається цілісною, закоріненою в українські традиції та гуманістичні цінності. На відміну від творчості Стругацьких, Лема чи Хайнлайна, яка насичена сприйняттям міста майбутнього як такого, що наділяє людину байдужістю, самотністю, зневірою, страхом, агресією, для Бердника очевидним є розвиток людської спільноти у бік високих стосунків, щирості, доброти. Тому, власне, для нього не є проблемним чи конфліктним вузлом у творах урбанізація особистості, що часто розглядається негативно багатьма українськими письменниками (згадаймо хоча б „Повію” П. Мирного чи „Місто” Підмогильного) з огляду на стереотип сприйняття українця як генетично закоріненого у землю, природу.

Місто не продукує труднощів для героя, воно є винятково місцем абсолютного комфорту, а безупинні цивілізаційні процеси на переконання письменника є, безперечно, цілком психологічно зручними для людей.

У М. Руденка, як бачимо, спостерігається відмінний підхід до оцінки міста і його проявів. Оскільки письменник переконаний у другорядному значенні техніки у житті соціуму, то й місто як осердя її застосування сприймається у нього зовсім не як ідеальна чи потрібна структура.

У підсумку варто зазначити, що у творах обох письменників місто не є носієм негативу чи злих намірів, воно швидше виступає як майданчик для перевірки здатності людини відстояти свою моральність і до розвитку кращих соціально-політичних ідей, і екологічних засад зокрема.

Література

1. Белл Д. Социальные рамки информационного общества / Д. Белл // Новая технократическая волна на Западе. М.: Прогресс, 1986. – 456 с.
2. Бердник О. Діти Безмежжя : [романи і повісті] / Олесь Бердник. – К.: Тріада-А: „Афон” ВД, 2004. – 680 с.: порт. – (Всесвіт Олесь)

Бердника). **3. Бердник О.** Зоряний Корсар: [роман] / Олесь Бердник; [передмов. Г. Прашкевича]. – К.: Тріада-А: „Афон” ВД, 2004. – 572 с.: порт. – (Всесвіт Олеся Бердника). **4. Дайзард У.** Наступление информационного века / У. Дайзард // Новая технократическая волна на Западе. – М.: Прогресс, 1986. – 456 с. **5. Кагарлицкий Ю. А.** Что такое фантастика? [монография] / Ю.А. Кагарлицкий. – М.: Худож. лит., 1974. – 352 с. **6. Клягин Н.** Происхождение цивилизации (социально-философский аспект) / Н. Клягин. – М., 1996. – 252 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/klyag/intro.php. **7. Ковтун Е. Н.** Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа / Е. Н. Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 308 с. **8. Мартин Дж.** Телематическое общество. Вызов ближайшего будущего / Дж. Мартин // Новая технократическая волна на Западе. – М.: Прогресс, 1986. – 456 с. **9. Опанасюк А. С.** Сучасна фізична картина світу. Мікро-, макро- та мегасвіти / А. С. Опанасюк. – Суми: В-во Сумського Державного університету, 2005. – 119 с.– Частина 3. Мегасвіт. **10. Руденко М.** Ковчег Всесвіту [футурологічний роман] / М. Руденко. Київ:Веселка, 1995 / [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://argounf.at.ua/load/156-1-0-1261>. **11. Руденко М.Д.** Енергія прогресу. Гносис і сучасність. Метафізична поема. Публіцистика. Поема / М. Руденко. – К.: Журналіст України. – 2008. – 716 с. **12. Тоффлер Э.** Шок будущего: Пер. с англ. / Э. Тоффлер. – М.: ООО „Издательство АСТ”, 2002. – 557, [3] с. **13. Тэйлор Йен.** В умах людей. Дарвин и новый мировой порядок / Йен Тэйлор. – Симферополь: Христианский научно-апологетический центр, СОНАТ, 2000. – 552 с.

Олійник С. М. Модель міста у фантастичних творах О. Бердника і М. Руденка

У статті робиться спроба дослідити розвиток урбаністичної цивілізації представлений у фантастичних творах Миколи Руденка та Олеся Бердника.

Ключові слова: урбанізм, місто, цивілізація

Олийнык С. Н. Модель города в фантастических произведениях Алеся Бердника и Николая Рудэнко

В статье делается попытка исследовать развитие урбанистической цивилизации представленной в фантастических произведениях Алеся Бердника и Николая Рудэнко.

Ключевые слова: урбанизм, город, цивилизация

Oliynik S. N. Model of a city in fantastif works by A. Berdник and N. Rudenko

In the article the attempt to research the development of urbanistic civilization in the fantastic works by A. Berdник and N. Rudenko.

Key words: urbanism, city, civilization

УДК 821.161.2.09

Поліщук Я. О.

КИЇВ ЯК ЛОКУС КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ. ДОСВІД НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Одним із мотивів, який привертає увагу дослідників у культурному топосі міста, є його феноменальна багатопрофільність, суперечливість, енігматичність. Місто віддавна було своєрідною призмою, в якій своєрідно заломлювалися промені різних світів – релігійних, політичних, етнічних, філософських та інших тенденцій. Це дає підстави розглядати його як „архів мимовільної пам'яті”: таке формулювання Вальтера Беньяміна виникло на підставі аналогічної концепції Марселя Пруста [15, с. 292]. Комплекс пам'яті, варто наголосити, характеризує не тільки образ міста в його часовому триванні. Його можна з таким самим успіхом розглядати й у значенні простору. Словом, концепт пам'яті в цьому випадку органічно поєднує обидві філософські категорії й проявляється на рівні кожної з них. Недаремно В. Бенямін говорив про те, що місто „історизує простір” [15, с. 289], підкреслюючи тим самим культуротворчу місію міста як такого.

Порушуючи тему Києва, слід було б одразу уточнити горизонт культурної пам'яті, який асоціюється з цим містом. Тут не обійтися без постколоніальної перспективи, яка дає змогу відчитувати закладені в образі міста коди його ідетичностей. Адже і в минулому, і сьогодні художня література відображає Київ у певній системі координат, яку визначила, з одного боку, його багата історична традиція, та з іншого, зумовили перехідні, тимчасові тотожності. Загалом Київ підпадає під формулу „міжпериферійного” буття [17, с. 32], за визначенням відомого вченого-компаративіста Стівена де Зепетнека, яке він вважає відповідним до характеристики центральноєвропейських культур. Периферійний статус, безперечно, є наслідком колоніального минулого, яке багато в чому дає про себе знати й сьогодні. Але справа не тільки в ньому. Ідеться про те, що з погляду сьогодення Київ можна розглядати не лише як колишню колонію Росії чи Радянського Союзу, а й як імовірну периферію зіхідного світу, до якого вона активно долучається упродовж останнього двадцятиріччя. Зрештою, багатство та універсальність міської традиції обнадіюють: місто спроможне на творення власної вартості, а не лише на буття „між”. Таке творення слід сприймати як процес, що протікає на наших очах, зокрема в художній літературі.

В одному з есеїв, який має симптоматичну назву „Київ, вічне місто” (1938), Юрій Липа проаналізував концепт міста в аспекті його слави й упадку. Письменник проникливо оцінював минуле Києва,

органічно пов'язуючи його історію з історією України. Феномен цього міста, як слушно доводить Ю. Липа, великою мірою пов'язаний з українською ментальністю, з контрверсійністю національного характеру, схильного до екстремних крайнощів та саморуйнації. Не випадково Юрій Липа присвятив особну увагу загадці міста над Дніпром. Мова, звісно ж, не про деталі перебігу історичних подій, не про окремі факти та оцінки, а про щось значно істотніше, що визначило на віки роль Києва, органічно пов'язуючи його з історичною долею України. Відтак письменник чітко сформулював ту духовну основу, яка зробила можливим незвичайне піднесення Києва в добу середньовіччя [4, с. 291 – 295]. Разом з тим він одверто називав ті невідрадні причини, які вели до згуби Княжого Міста, а заодно й Україну прирекли на підневільне існування впродовж довгих століть. У такій дихотомії противенств Липа представив узагалі шлях українства – народу, спроможного до коротких яскравих спалахів, однак не здатного до послідовного процесу будування власної держави, що вимагає тривалої й методичної мобілізації сил. Слушність його висновку підтвержують дослідження сучасних учених, які аналізують український національний характер [11, с. 53].

Якщо коротко резюмувати розважання Юрія Липи, то його формулу можна звести до двох складових: *воля і захланність*. Київ постав як місто вільних людей, і в цьому черпав свою наснагу, а на свободі вибору базувалася й ієрархія влади, і дисципліна та підпорядкування в давніх часах. Так, у поєднанні особистої волі й загального блага завжди є суперечність, цього не можна недобачати. Письменник не схильний був її легковажити. Він спробував вирізнити часи, коли амбіції вдавалося приборкувати, забезпечуючи порядок у Вічному Місті, від тих, коли анархічні чинники все-таки брали верх. „Духовість Києва мала в собі на початку вже зародки чогось, що приневолювало одиниці до, може, найтяжчого, до переборювання себе, до підпорядкування себе якійсь духовій і реальній ієрархії, – писав Ю. Липа. – Найамбітніші постаті самохить ставали шаблями ієрархії, бо інакше та ієрархія не була б довший час такою міцною. Мусило бути глибоке і повне відчуження постаті володаря в тих будівничих нової культури. Якийсь ідеал людини стояв перед духовими очима будівничих Києва. Ідеал, тип – такий сильний і такий виразний, що вони, живі люди, почували себе тільки функцією, рисою, однією з чинностей тієї Довершеної Людини, а цілий збірний організм Києва, цілу його складну ієрархію вважали за найвідповідніший вислід тієї людини” [4, с. 295 – 296]. Отже, в основі духовного образу нашої столиці, як переконував есеїст, було почуття свободи, яке керувало свідомістю її найвидатніших лідерів та громадян.

Занепад же Києва, навпаки, був означений втратою цього відчуття, його проблематизацією в період пізнього середньовіччя. Тоді місто навчилось насолоджуватися владою й ненароком переситилося

нею, удаючись до надмірної гордині. Тоді воно перетворилося на „місто-сібарит, прецишного розкішника”, вражаючи довколишні землі багатством бенкетів та безжурних гульбищ. „Зріст духової розпусти – ось перший найбільший удар для Вічного Міста” [4, с. 302], – підсумовує письменник. І пов’язує з цим неславу не лише самого Києва, а й українців загалом, які на довший період позбавили себе права бути вільним народом, платячи надто дорогу ціну за захланність предків. Упадання в колоніальну залежність неодмінно вело до втрати культурної пам’яті давнього Києва.

Ідеологічні акценти Юрія Липи цілком доречно застосувати до оцінки художньої літератури про Київ. У ХХ столітті про місто чимало написано, причому київська тема в цей період зазначена настільки сильно й багатовимірно, що її можна було б оцінювати як своєрідний інтертекст. Не підлягає сумніву, що кожен з видатних письменників, який творив образ Києва, сам певною мірою зазнав впливу цього міста, його історичного й культурного топосу. Тому, як зазначає сучасний дослідник київських текстів Мирон Петровський, у цій ситуації слід розглядати у взаємній пов’язаності суб’єкт і об’єкт, тобто автора та його героя, яким виступає Місто. „Місто, зустріч з котрим сама по собі культурна подія, але ще й обставина, яка породжує далеко не передбачувані наслідки в обидва боки. У бік творчої особистості – і в бік міста” [7, с. 6].

Реалізація київської теми нерідко відбувається за принципом ланцюгової реакції, коли один твір загострює дискусійні моменти й провокує появу іншого, з відмінними ідеологічними акцентами тощо. У такий ланцюг вибудовуються твори з непересічним значенням, як-от „Записки кирпатого Мефістофеля” (1916) Володимира Винниченка, „Біла гвардія” (1925) Михайла Булгакова, „Місто” (1926) Валер’яна Підмогильного. Та й у сучасній літературі київська тема представлена досить-таки активно: це романи Володимира Діброви „Адріївський узвіз” (2007), Володимира Даниленка „Кохання у стилі бароко” (2009), Олеся Льченка „Дім з химерами” (2009) тощо. Коли послуговуватись модною на сьогодні структуралістською термінологією, можна вжити щодо згаданого вище масиву творів означення „київський текст”. Попри суперечливість цього поняття (адже воно передбачає внутрішню єдність текстів, не лише аналогію за зовнішньою ознакою), ризикнемо застосувати його в цій статті.

У програмовому романі В. Винниченка київський ландшафт вгадується вже з перших рядків: „Чути, як дзвонять у Софійському соборі великопосним, задумливим дзвоном” [2, с. 16]. Київ не випадково обраний тлом драматичних переживань й експериментів над мораллю головного героя твору, Якова Михайлюка. Проте місту тут відводиться радше пасивна роль. З одного боку, воно є гідним тлом для зображення героя й межової культурної ситуації, коли традиційна моральність втрачає смисл, а нова шукає утвердження в дискусіях та конфліктах. З

іншого ж, традиційний образ міста, підкреслення в ньому пейзажних деталей або знакових архітектурних пам'яток радше відтінює суперечливість постаті Михайлюка, ризикованість його експериментів, що стосуються духовного зв'язку між людьми, кохання та приязні. У творі все ж подибуємо чимало пейзажів міста, що складаються на збірний образ Києва. Істотно, що цим романом письменник підтверджує український статус міста, яке в дореволюційні часи підлягало інтенсивній асиміляції з огляду на політику царської влади [6, с. 252].

Михайло Булгаков творить широку епічну картину міста в той переломний момент його історії, коли відбувалися революційні події [1]. Про його упереджений погляд на Київ, у якому домінантами виявляються символи російської присутності та влади, нам уже доводилося писати [9, с. 61 – 88], тому не будемо тут акцентувати на подібних аспектах. М. Булгаков у своїй візії виходить із державницької позиції, що зумовлює засудження анархічних поривів, які приносить революція, збурюючи спокій та лад у місті. Щоправда, його уявлення про лад виразно консервативні, вони пов'язані з досвідом Російської імперії, яка з огляду на внутрішні суперечності та загальну кризу руйнувалася на очах письменника. Булгаков не розуміє й не приймає українського відродження: для нього це лише бунт темних мас, несвідомого та дикого натовпу [1, с. 143]. „Історизація простору” в цьому випадку відбувається за чітко артикульованим принципом, згідно з яким Місто є південним форпостом імперії, тобто має перехідний статус поміж столичним та периферійним, специфічно поєднуючи ці протиставні ознаки.

Ідеологічна настанова М. Булгакова зумовлює витіснення з поля вартостів усього, що не вписується в формулу імперського, російського Києва [12, с. 102]. Через те в романі „Біла гвардія” багатоетнічність міста не береться до уваги, вона потрібна лише як тло для того, аби підкреслити панівну російську ідентичність. Зображуючи події української революції в Місті, письменник характеризує їх гостро критично. Звичайно, ці події побачені очима його героїв – представників офіцерської родини Турбіних та їхнього оточення, свідомість яких безумовно відбивається в характерності оцінок. Лідери українського руху – Скоропадський, Винниченко, Петлюра – правлять за героїв комічних, шаржованих, оцінюваних зневажливо, а весь український рух зображено як „дурну й нікчемну оперетку”, незрозумілу й абсурдну дію, для якої письменник не знаходить раціонального пояснення, обмежуючись рівнем інстинктів: „нужда, обман, відчай, безнадійна дикість степів” [1, с. 323]. Українці у творі – це винятково вихідці з села, що опиняються в місті тимчасово й почуваються там некомфортно, або ж прислуга, яка не має власного права голосу з огляду на суспільну ієрархію [1, с. 143]. Звідси – їхня нездатність до системної політики, до послідовних дій, тяжіння до анархічного безладу.

Коли ж абстрагуватись від колоніального погляду Булгакова на Київ та Україну, то слід визнати, що образ міста змальований

письменником з великою увагою та любов'ю. Роман є спробою проникнути в дух місця (знамените *genius loci*), окреслити його чарівність, знайти духовний зв'язок часів та поколінь Міста. Такому ефектові слугують численні описи міських пейзажів, які автор спостерігає в різні пори року, дня, в різних станах і настроях. Усе це складається на своєрідну сагу Києва, яка так приваблює читача в романі „Біла гвардія” та яка, варто підкреслити, робить його твором неперехідного значення, попри ідеологічні контраверсії.

Якщо в художній інтерпретації В. Винниченка й М. Булгакова Київ асоціюється головню з минулим, з традицією, з давниною, то в романі В. Підмогильного вчинено одважну спробу портретувати місто в момент його внутрішнього переродження, добто в добу непу та українізації. Підмогильний спостерігає поступове формування нової ідентичності міста, що з'являється внаслідок революційних перетворень та виразно протиставлена традиційній. Коли автор „Білої гвардії” репрезентує тенденцію, що покликана „відповідати на кризу, на загрозу катастрофи архаїзацією, тобто інверсійним поверненням значної частини населення до попередніх пластів культури, форм спілкування” [10, с. 486], то В. Підмогильний, навпаки, схильний до рефлексії над тим новим, що закріплюється в місті ХХ ст., що надає йому актуальної якості трансформації. Це поширення духу лівизни, лібералізму, націоналізму, ідей рівності та соціалізму, з одного боку, та відмирання застарілих міщанських звичаїв, занепад консервативної моралі, з іншого. Автор „Міста” зосереджує увагу на процесі народження нової міської еліти, репрезентантом якої виступає його головний герой Степан Радченко – службовець, інтелігент, письменник. Як людина творчої вдачі він спроможний надати новий смисл власному існуванню в місті. До того ж, персонаж В. Підмогильного – це типовий представник молодії інтелігенції, що поєднує революційні ідеали з ідеями національно-культурного відродження. Це той фермент, який мав би, за логікою історії, творити нову еліту, що з часом заступила б стару, яка визначала обличчя Києва до революції. Письменник, проте, не спрощує проблему: образ Радченка аж ніяк не ідеалізується, він не позбавлений поважних суперечностей, що в цілому ставлять під сумнів потенційну силу новітньої інтелігенції та її вплив на формування нового образу міста. Що ж до міста, то, на відміну від булгаковського образу, в романі Підмогильного маємо не сталий топос, а якість *становлення* з усіма неоднозначними похідними цього стану.

Найістотнішим для українського прозаїка 20-х років, як нам видається, є все-таки акцент на творчій, перетворюючій сутності міста (точніше сказати, культури міста, цивілізаційно-культурної місії його), що втягує людину в особливу атмосферу змагання, конкуренції, боротьби, мобілізує її волю та амбіції („глибоке почуття свободи, волі”, за Ю. Липою [4, с. 296]). Саме такий динамічний образ Києва стає для героїв роману „Місто” симпатичним та інтригуючим ціннісним

орієнтиром. Це місто „доходило апогея творчості, достигало, напружувалось, щоб навесні, скинувши вінчальну фату, починати своє зав'ядання. Це був час, коли пізно гаснуть вікна будинків і всередині коло столів, цих храмів нового поганства, сидять двоногі зосереджені сови, виношуючи, породжуючи й плекаючи адміністративні, господарські, мистецькі й наукові плани; був час, коли хрусткими вулицями мчать легенькі саночки, коли голоснішає музика пивниць, більшають обороти рулетки, коли автобуси узуваються в ланцюги, жінки – в чарівні боти, а молоді студенти складають перші звіти в інститутах і житті” [8, с. 97].

Історична пам'ять Російської імперії, котра так багато значила для персонажів „Білої гвардії”, тут утрачає вагомість, стає дисфункційною. Ба більше, її релікти свідомо висміюються, що, ймовірно, пов'язано з полемічним підтекстом щодо твору Михайла Булгакова, який тоді критично обговорювався в середовищі української творчої інтелігенції [13, с. 338]. Проте глухоту щодо минулого покликаний компенсувати той дух ентузіазму, що характеризує творення нового урбаністичного простору, причому суб'єктами цього процесу, власне, виступають не автохтони, а прибульці з сіл та містечок, як Степан Радченко.

Чи вдасться зрівноважити в цій переломній ситуації здобутки і втрати, себто „почуття свободи, волі” з „підпорядкуванням себе якійсь духовій і реальній ієрархії” [4, с. 296, 295]? Це питання лишається риторичним; принаймні в романі В. Підмогильного немає однозначної відповіді на нього. Так, один із героїв у розмові з Радченком ділиться наступною рефлексією, яка зраджує таку неоднозначність: „Я скучив [...] за Києвом [...]. Великий, чарівний! Коли зійшов з вагона, коли відчув під ногами його ґрунт, коли побачив себе в ньому – я затремтів. Це дурниця, звичайно. Але де ви знайдете такий простір, таку могутню розлогість вулиць? І на кожному кроці бачите спогади, ступаєте ногами в сліди предків [...]. Кінець кіцем усі наші аероплани, радіо й задушливі гази – нікчемний дріб'язок проти втраченої надії на рай. [...] Слухайте, ви думали про страшну суперечність людини, що свідомо безглуздістю свого минушого існування, а увічнити його не спроможна?” [8, с. 155].

Колоніальні аспекти по-новому актуалізуються в сучасній українській літературі, яка відображає переоцінку цінностей, що супроводжує процес національно-державного будівництва. Місто знову постає як центр „історизації простору”, оскільки пам'ять минулого не тільки визначає його власну ідентичність, а й впливає на формування колективної ідентичності широкої спільноти. Сучасна література свідомо акцентує ту якість, згідно з якою „культуротворчі процеси, що відбуваються в місті, збагачують місце свого протікання і разом з тим дістаються всім, розчиняючись у світовому культурному просторі, творячи в ньому образ міста-прообразу” [7, с. 6].

Цілком гідно розвиває традицію „київського тексту” Володимир Даниленко в романі „Кохання в стилі бароко”. За кулісами

Даниленкового твору іронічно усміхаються М. Гоголь і М. Лесков, М. Булгаков і В. Підмогильний. Традиційність – це те, що визначає загальний задум твору, його дух і сферу властивих інтертекстуальних паралелей, які зосереджені навколо широко закроєної теми Києва – у міському фольклорі, історії, літературі, монументальному мистецтві тощо. Традиція надає певності авторові, який береться за чергове відчитування таємниць міста-палімпсеста, одного з утілень образу Вічного Града й сакрального локусу на цій землі. На локальному рівні тексту маємо численні історичні екскурси, що, разом взяті, ніби софійська мозаїка, складаються на справді поважний київський епос. Можна було б говорити й про кшталт „архітектурного” роману, настільки виразні та влучні в ньому описи найхарактерніших будівель Міста. А ще свої оповіді В. Даниленко щедро приправляє містиккою, що не лише зміцнює інтигу, а й своєрідно наркотизує це читтво для кожного, хто хоч трохи знає нашу столицю.

Роман В. Даниленка в повному сенсі слова киевоцентричний. Тобто, справа не в тому, що дія відбувається в цьому місті, - було б надто банально й просто. Річ у тім, що акція „Кохання в стилі бароко” не могла би розігратися в жодному іншому місті. Минуле граду Кия ніби переслідує героїв. Надто – у двох його вимірах: монументальному та містичному. Якщо перший рельєфно проявляється в міській архітектурі (знов-таки, автор не обмежується описом місцевих пам’яток, проте з інтригою оповідає про їхні особливості й таємничі людські історії, які приховує цей камінний літопис), то другий знаходить відображення на рівні потаємного зв’язку з іншими світами, який повсякчас відчувають або навіть провокують персонажі твору. Шедеври міського будівництва творять своєрідний код, який намагається розгадати головний герой Валерій Колядевич. Не випадково й за професією він – архітектор, тобто людина, яка добре знається на мові каменю. Окрім того, Колядевич як справжній інтелектуал цікавиться та захоплюється різними гранями життя колишнього Києва, але й володіє добрими знайомствами в колі сучасної еліти. Разом із загадковою жінкою Юлією, що стає його фатальним коханням, Колядевич вибирається до культових місць старого Києва, щоб пізнати в них спражний дух цього магічного міста.

Як видно, В. Даниленко творить чергову версію фаустівської теми спокуси та жертви, солодкої миті, заради якої герой готовий заплатити найвищу ціну. Історія Колядевича огорнута багатою й субтельною символікою, що нагадує читачеві численні літературні й позалітературні (скажімо, історичні або актуальні політичні реалії України) аналогії. Володимир Даниленко сприймає Київ як сакральний простір: поруч із нині сущими тут продовжують жити ті, які давно покинули цей світ. Вони або приходять у наші сни, або ж надалі мандрують містом, знаходячи в ньому властиві ніші – ночі, безлюдних околиць, загумінок і таємничих схронів, парків і покинутих будівель чи, врешті, магічного засвіття-задзеркалля. Коли говорити про тіні, то вони репрезентують

розчинену субстанцію цього міста, перевтілюючись у деталі будинків або речі. Автор обґрунтував цілу теорію таких перевтілень, що їх зазнають духи міста. Її вкладено в уста привида колись найбагатшого подільського купця Симхи Лібермана, якого позбавили життя в революційному 1917-му, такого собі типового мешканця підземного київського світу: „Споглядаю краєвиди, дивлюся на тіні людей, що блукають навколо зруйнованих могил, і мандрую берегами підземних річок. О, під землею є на що подивитись! Там течуть ріки з гарними назвами – Либідь, Глибочиця, Клов, Западинка, Горянка, Скоморох, Мокра, Совка, Любка, Киянка, що дзюркоче за Львівською площею в уловині Киянівського завулку, і навіть мертві ріки – Курячий Брід і Почайна, в якій князь Володимир хрестив киян... А я проникаю у сни давно померлих людей, у яких продовжують текти ці ріки” [3, с. 146]. Логічним висновком цієї теорії є твердження про загальний зв'язок матеріального й містичного світів – воно видається нам неймовірним, надуманим, а проте автор апелює до читача, аби не легковажив цього зв'язку: „Думаш, мертві нічого не бачать? Вони за вами спостерігають, приходять у ваші сни, підказують, коли треба, і переживають, коли ви щось не те робите” [3, с. 146].

Саме сакральний статус Києва (у кращих традиціях середньовічних апокрифів та житій, зокрема киево-печерських старців) обумовлює твердження, що це місто так часто зазнає атак демонічних сил, відтак його слід постійно берегти від впливів зла, яке завжди поруч, за майже невловною межею. Певно, що в романі не обійшлося без живої міфології, яка передається з покоління в покоління киян: про сумнівну славу Лисої гори, про привид замку Ричарда на Андріївському узвозі, про чорного монаха, що провокує аварії на мосту Патона, про потвор Будинку з химерами, які вночі начебто оживають. Автор уміло обіграє знані легенди, цей характерний пласт сучасного міського фольклору (скептичні сучасники мало в що вірять, а от забобонні та містичні оповіді полюблять достоту так, як колись, століття чи два тому). Та він не задовольняється лише цим фольклором, а істотно доповнює місцевий бестіарій, оповідаючи про призабуті постаті або й вимислюючи окремі з цих пікантних історій. Роман Володимира Даниленка засвідчує, наскільки значні потенційні можливості може таїти в собі „київський текст”, як з огляду на його апелювання до літератури минулого, так і з огляду на пошук нових значень та комбінацій міських образів та символів.

На прикладі нового роману В. Даниленка випадає завважити характерну тенденцію, що проявляється зокрема в інтерпретації київської теми, хоча взагалі її зазначають критики в багатьох центральноєвропейських літературах. Ідеться про те, що письменники, які звертаються до теми історичних міст, прагнуть зверифікувати їхній багатокультурний образ, який раніше з різних причин піддавався цензурі та дискримінації [12, с. 32]. Так, унаслідок гітлерівського голокосту було

винищено єврейське населення історичних міст, пізніше сталінські чистки й депортації довели до штучно утвореного гомогенного етнокультурного статусу, який був вигідний тогочасній владі та дозволяв їй успішно проводити політику колонізації [14, с. 141 – 143]. Відновлюючи сьогодні культурну пам'ять, неможливо оминати ці драматичні, нерідко болісні й суперечливі, аспекти. Завдання включення їх у поле незаангажованого й об'єктивного опису, безумовно, належить до обов'язків істориків. Проте й письменники не стоять осторонь. Пишучи про історичне місто, вони активно переосмислюють принципи його етнокультурної ідентичності й відходять від спрощених, гомогенних трактувань минулого, які ще вчора були обов'язковою нормою. Таким чином, Володимир Даниленко, який ставить собі за завдання створити образ української старовини Києва, не оминає увагою інших етнокультурних складових давнього міста, колоритно відтворює єврейський та російський чинник у ньому.

Тема Києва й образ Києва в новітній белетристиці – виразне віддзеркалення різних ідеологічних візій міста, які реалізували окремі автори. У кожному зі згаданих випадків можна відчитувати сторінки слави й ганьби міста, беручи за основу липівську формулу Києва як виразника національного характеру українців, схильного до крайнощів та спалахів, до війни і бенкету [4, с. 302, 300]. Є тут необмежений простір для глибокої рефлексії, що стосується не лише окремого міста, а й долі України, народу, світу. У пафосі Києва письменники ХХ сторіччя також перегукуються з Юрієм Липою, який у вірші „Про святу Софію” (з циклу „Київські легенди”) спробував означити таємницю міста, що одвіку приваблювала й інтригувала його мешканців:

Будувало дванадцять лицарів Софію,
Що збудують, день мине,
Земля проглине,
Сміються люди на таку чудасію.

Будувало дванадцять лицарів – роки,
А вночі їм Мати Свята
Вкладала в уста
Пісню про храм високий.

Сталось чудо велике однієї ночі:
Вийшла з землі рано
Софія осіяна,
Вийшла, засліпила людям очі [5, с. 221 – 222].

„Київський текст” засвідчує живий палімпсест культури, який передбачає зацікавлений діалог про спадщину минулого, але також формування образу сучасного міста. Зіштовхування різновекторних тенденцій, яке ми спостерігали у згаданих вище текстах, загалом добре відображає динамічний характер цього своєрідного дискурсу, що цілеспрямовано „історизує простір”. А поєднання різних ідентичностей

унаочнює ситуацію колоніального й постколоніального сприйняття Києва.

Література

- 1. Булгаков М.** Белая гвардия: Гражданская война в России [сост., подгот. текстов, вст. ст., комментарии В. И. Лосева] / Михаил Булгаков // Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 2. – СПб: Азбука-классика, 2002. – 768 с.
- 2. Винниченко В.** Записки кирпатого Мефістофеля: роман / В. Винниченко // [упоряд. І. Кошова; передм. М. Жулинського]. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – 264 с.
- 3. Даниленко В.** Коханья в стилі бароко: роман / Володимир Даниленко – Львів: ЛА «Піраміда», 2009. – 300 с.
- 4. Липа Ю.** Київ, вічне місто / Липа Юрій // Липа Юрій. Бій за українську літературу. – К.: Дніпро, 2004. – С. 288–305.
- 5. Липа Ю.** Твори: В 10 т. – Том 1: Поезія / Липа Юрій. – Львів: Каменяр, 2005. – 543 с.
- 6. Михутина И. В.** Украинский вопрос в России (конец XIX – начало XX века): монография / Ирина Михутина. – Москва, 2003. – 288 с.
- 7. Петровский М.** Городу и миру. Киевские очерки / Мирон Петровский. – Изд. второе, перераб. и доп. – К.: Изд. дом „А+С”, изд-во „Дух і Літера”, 2008. – 424 с.
- 8. Підмогильний В.** Мсто Рмань свідання [упоряд. Р. Мовчан та В. Шевчука; вст. слово В. Шевчука] / Валер'ян Підмогильний. – К: Мов, 1989. – 448 с.
- 9. Поліщук Я.** Пейзажі людини / Ярослав Поліщук. – Харків: Акта, 2008. – 348 с. (Серія: Університетські лекції з компаративістики й історії літератури).
- 10. Российская цивилизация: Этнокультурные и духовные аспекты: Энциклопедический словарь /** Ред. кол.: Мчедлов М. П. и др.; Авт. кол.: Андреев А. Л. и др. – М.: Республика, 2001. – 544 с.
- 11. Українська душа: Зб. наук. праць [відпов. ред. В. Храмова].** – К.: Фенікс, 1992. – 128 с.
- 12. Ф'ют А.** Зустрічі з Іншим [пер. Я. Поліщук] / Александер Ф'ют // Харків: Акта, 2009. – 268 с.
- 13. Шкандрій М.** В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби / М. Шкандрій; [пер. П. Таращук]. – К.: Факт, 2004. – 496 с.
- 14. Lisiak A.** (Post) Kolonialne miasta Europy Środkowej / Agata Lisiak // Porównania (Poznań). – 2009. – Vol. VI. - S. 137 – 148.
- 15. Patke R. S.** Benjamin's Arcades Project and the Postcolonial City / R. S. Patke // Bishop R., Filips J, W.-W. Yeo (ed.), Southeast Asian Cities and Global Processes. – New York – London, 2003.
- 16. Thompson E. M.** Trubarurzy Imperium. Literatura rosyjska i kolonializm [przekład z ang. A. Sierszulska] / Ewa Thompson. – Kraków: Universitas, 2000. – 376 s.
- 17. Zepetnek S. T.** Comparatice Cultural Studies and the Study of Central European Culture / S. Tödösy de Zepetnek // Comparative Central European Culture / ed. by S. Tödösy de Zepetnek. – West Lafayette, 2002. – P. 1 – 32.

Поліщук Я. О. Київ як локус культурної пам'яті. Досвід новітньої літератури

У статті розглядається „київський текст” у літературі ХХ та початку ХХІ століть. Автор аналізує твори В. Винниченка, М. Булгакова, В. Підмогильного, Ю. Липи, В. Даниленка, які інтерпретують тему Києва з різних позицій. Розглядаючи ці версії, автор застосовує формулу міста як „історизації простору” (В. Беньямін).

Ключові слова: „київський текст”, топос міста, образ, ідентичність, колоніальний та постколоніальний образ, традиція, „історизація простору”.

Полищук Я. А. Киев как локус культурной памяти. Опыт новейшей литературы

В статье рассматривается „киевский текст” в литературе ХХ и начала ХХІ столетия. Автор анализирует произведения В. Винниченко, М. Булгакова, В. Пидмогильного, Ю. Липы, В. Даниленко, которые интерпретируют тему Киева с разных позиций. Рассматривая эти версии, автор применяет формулу города как „историзации пространства” (В. Беньямин).

Ключевые слова: „киевский текст”, топос города, образ, идентичность, колониальный и постколониальный образ, традиция, „историзации пространства”.

Polishchuk Ya. Kiev as locus of cultural memory. Experience of literature of the newest time.

The author of the article examines „Kiev text” in fiction of ХХ and ХХІ century begining. He analyses works of V. Vynnychenko, M. Bulgakov, V. Pidmohylnyi, J. Lypa, V. Danylenko et al, which interpret the theme of Kyiv from different positions. The author uses relatively cultural character of Kyiv formulation of „historical creation of spaces” (W. Benjamin).

Key words: „Kiev text”, topos of city, image, identity, colonial and postcolonial character, „historical creation of spaces”, tradition.

УДК 821.161

Свириденко О. М.

**ОПОЗИЦІЯ КИЇВ – МОСКВА В СТРУКТУРІ МІФОСВІТУ
ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА**

Мета романтичного мистецтва – творення власної художньої міфології. В українській літературі, феномен котрої надзвичайно тісно переплетений із феноменом соціальним і політичним, передбачалося

створення національного міфу, який поставав не лише самодостатнім світом авторської фантазії наших романтиків, але почасти й простором функціонування національної ідеї.

Міфологізованість – провідна ознака прози О. Стороженка. Розмірковуючи над причинами національної недолі, митець звертається до сюжетів та образів із дохристиянських міфів, а також Біблії, які функціонують як авторські міфологеми. Так, романтик переосмислює перекази та християнські легенди про осіку, „нечисте”, прокляте дерево, на якому удавився Юда, зрадивши Ісуса. За міфопоетичною версією О.Стороженка, саме дуб, що символізує історичну вертикаль українства, є втіленням глобальної провини: „Колись давно на сім дубі повісили жиди, а може, й сам повісився, так з сієї причини і прозвали його жидівським дубом <...>. Знизу сажені дві заввишки, неначе ведмежа лапа, вихопилась суха скорчена гілляка. На оцій то гілляці, розказували, повісився жид, а теперечки на ній вішали і мордували козаків” [1, с. 290 – 291]. Такі образні аналогії конкретизують авторське бачення етнобуття, подане в ретроспективному аспекті.

Функціонально активною у доробку митця є міфологема шляху, яка щільно пов’язана з поняттям історичної вертикалі українства. У Стороженковому міфомисленні шлях українського народу – то шлях від сакрального центру, шлях у небуття. Даючи характеристику української духовності першої половини XIX ст., прозаїк називає українців „великими дурнями”, які втратили віру в Бога [1, с. 60]. Діалог автора з Біблією і „відсилання” читача до біблійних текстів наявне також у повісті О. Стороженка „Близнецы-братья”, де Київ фігурує як „свій Єрусалим”. У цілому ж в доробку митця в іпостасі міфу про Єрусалим представлено дію закону Вищої Справедливості.

Винуватцем національної трагедії романтик вважав також зденаціоналізований український провід, інкорпорований у суспільства сусідніх держав. Опорою, „стовпом Корони польської, силою і славою Речі Посполитої” [1, с. 285] став, зокрема, князь Єремія Вишневецький. А вже „з того часу, як переїхав Єремія у Вишневецьчину, не одну тисячу православного люду перевішали на сім дубі і замордували найлютішими муками...” [1, с. 290].

Утім, центральним поняттям системи образів ворожої сили в міфосвіті О. Стороженка є Московщина, що постає у ролі збирача земель. „Теперечки Московщина, оборонившись від татар, збира до купи всі єдинокровні і єдиновірні племена, що відчахнулись у час татарської навали” [1, с. 285]. Промовистим і символічним є порівняння гілки, на якій вішали козаків, із ведмежою лапою, що є символом російської загарбницької сили, адже культовою ця тварина була саме в росіян.

На протигагу російському великодержавному міфу, який формував погляд на українську націю як на меншвартісне відгалуження російського дерева, О. Стороженко вибудовує власну доказову схему національного розвитку. За його версією, в основу якої

покладено хозарський міф, козаки (козари) – безпосередні нащадки військово-політичної еліти Київської Русі. Звертаючись до хозарського міфу, О. Стороженко, подібно до своїх попередників, утверджував думку про те, що козацький народ є автохтонним, окремим від російського, а отже, Україна має право на самостійність.

Поряд із міфологемою хозаризму, романтик подає також авторські легенди про походження українського й російського народів. Якщо українців створив Всевишній, то москалів – Диявол, щоб покарати українців [1, с. 61]. Мотив кари за гріхи представлено і в іншій іпостасі. Наслідуючи закони архаїчної символізації, Стороженко-романтик осмислює історичний шлях нації як колообіг явищ. За гріхи полуденна степова Україна була покарана північним морозом, із яким у міфопоетичній уяві автора асоціюється російське поневолення. Не лише слов'янську близькоспорідненість, але й саме сусідство України з Росією прозаїк тлумачив як національне лихо. За О. Стороженком, як і за Є. Маланюком, давня степова Україна була своєрідним історичним коридором: „Протоптала сей шлях ще татарва, як колись ходила на наше безголов'я під Москву палити городи і забирати у неволю хрещений люд” [1, с. 50].

Як типовий романтик, О. Стороженко веде діалог із міфологією та історією водночас. На перший погляд може здатися, що О. Стороженко робить помітний внесок у творення міфу такої ординарної події в національній історії, як Переяславська рада 1654 року, ставлячи її на рівень доленосних. У вуста Марка Проклятого письменник вкладає такі слова: „Побачимо, що то зробить Хмельницький, чи допоможе йому Господь милосердний одчахнуть руський люд від дряпіжних ляхів і прихилить його до одновірного з нами народу, до однієї матері нашої православної церкви... Тоді вже ніхто на світі не розіб'є братерства нашого” [1, с. 264]. Утім, прочитувати ці рядки варто з розумінням того, що писалися вони у підцензурних умовах. У листі до В. І. Білого від 8 березня 1874 року прозаїк зазначав: „Не думаю, чтобы можно было встретить какие-нибудь затруднения при печатании „Марка” со стороны цензуры. Напротив, в 4 главе с таким сочувствием говорится о соединении России с Украиною” [1, с. 572]. Зрештою, О. Стороженко перебував на службі Російській державі й нерідко демонстрував проросійські настрої. Так, його літературна діяльність 1864 – 1868 рр., періоду служби при генерал-губернаторі М. Муравйові, позначена „ультра російським впливом” та „чисто поліцейськими поглядами” (М.Петров) на польський визвольний рух. Недостатньо обізнаний із реальним станом речей, відірваний від України, О. Стороженко недооцінював також негативні наслідки Валуєвського циркуляру [2, с. 574]. Характерно, що така позиція О. Стороженка зумовлювалася не лише його приналежністю до близького оточення Валуєва, але й непростими, надто емоційними взаєминами з П. Кулішем та М. Костомаровим [2, с. 577, 574].

Захищаючи саму ідею возз'єднання України з Росією, котре стало можливим завдяки віросповідальній ідентичності українців і росіян, О. Стороженко, подібно до автора „Історії русів”, утверджує думку про те, що Росія не дотримувалася Переяславських угод і навіть у ХІХ столітті продовжувала „годувати” українців „московськими тижнями”, тобто відмовками та обіцянками [1, с. 186]. Створений романтиком фразеологізм виразно окреслює сутність українсько-російських взаємин. Ставлення автора до імперської політики Росії фіксується також із допомогою прізвищ-паронімів, які функціонують на рівні алузій. Наприклад, М. Катков, редактор „Московских ведомостей”, який у 1863 році виступив із пристрасним обвинуваченням „малорусского сепаратизма”, у листах О. Стороженка до В. Білого фігурує як Катон [2, с. 563]. Йдеться про римського письменника і цензора, який вимагав знищення Карфагена як небезпечного конкурента Рима.

Ці ж таки функції у прозі О. Стороженка виконують і портретні міфологеми. Ліквідація залишків української державності кладе початок остаточній асиміляції українства у складі інонаціонального державного утворення. Політика Російської імперії вела Україну до втрати національного „обличчя”, що у свідомості пересічного українця співвідносилось з кінцем світу. За спостереженнями романтика, особливо болючими були ті реформи, які стосувалися побутово-культурної сфери й були скеровані на викорінення всього традиційно шанованого у звичаях та обрядах. У міфопоетичній уяві О. Стороженка українець – це чуприндир [1, с. 54, с. 326], тобто хоробрий, такий, як запорожець, що носить чуприну („оселедець”) на голові. Утім, на початок ХІХ ст. українець усе більше уподібнюється до москаля: „Видно, що був уже за Харковом: і головою мота, як москаль, щоб патли не лізли йому у вічі, і випинається, і палець засовує за гаплик” [1, с. 51]. Письменник із жалем констатував, що сучасні йому українці – „оскублені горобці перед тими” [1, с. 72], тобто позбавлені і чуприни, і хоробрості.

Створюючи образ Наддніпрянщини ХІХ ст., романтик емоційно розмежовує „своє” і „чуже”: „Наша Україна теперечки якось Московщиною дивиться – замість шинків проклята кабащина, постоялі двори на московський звичай; скрізь по дорозі тягнуться московські однокінні телеги, одна до другої попричеплювані, як фіги на личку; куди не глянь – усе пилипони з рудими бородами, у лаптях, аж нудить на них дивлячись” [1, с. 48].

Політичний курс російського царату щодо України зумовив заселення українських міст мігрантами: російськими чиновниками купцями, робітниками, що в цілому також скеровувалося на винищення українських первнів. О. Стороженко художньо фіксує факти грубого знуцання москалів із малоросів. Пересічний москаль без причини „трощить палицею” малолітнього українця [1, с. 78]. Його ж таки російський „синій” (із огляду на колір мундира) генерал із такою силою затопив по потилиці, що малому ще довго доводилось „слухати чмелів”.

Характерно, що генеральські погони в уяві Данилка (оповідання „Не в добрий час”), який є носієм українського світобачення, асоціюються з соняшниками, котрі є знаком українського природного ландшафту. При цьому для москаля українець зі своїм самобутнім етнічним світом – не більше ніж „безмозкий хохол”. Поряд із іншими засобами, вульгаризми у прозі О. Стороженка працюють на створення образу духовної ницості москалів. І якщо траплялося, пише прозаїк, що українець знатно лаявся, то не інакше, як „у якогось москаля вчивсь” [1, с. 68].

Романтик звертав увагу на етнопсихологічні аспекти російсько-українського міжетнічного конфлікту. Навіть для тих українців, які немало „терлися по Петербургах” [1, с. 86], Росія – це чужий простір, це – непривабливий і незрозумілий світ. Українця-січовика дивують кремлівські ворота, що „неначе церкви побудовані”, а також „цар-колокол, що як улізеши у його, неначе у клуні опинишся”. А цар-пушка витріщується на нього, „мов те жлукто” [1, с. 186]. Російський світ в уяві українця – „знижений”. Звідси – „знижені” оцінні просторіччя в тексті. Ідилічною натомість є архітектурно-ландшафтна панорама Києва: „Мій Боже милий... Не знаєш, на що й дивиться, чи на Дніпро, чи на Київ!.. По всій горі, та й гора неабияка, так і виприщило церквами. <...> Печерська лавра вся в золоті, аж сяє” [1, с. 78]. Протистояння між цими двома світами витворює драматичну тональність авторського міфотворення. До того ж, ця автентична ідилія, у якій щонайбільше проявляється архетип самості, руйнується Москвою. На мирянина-українця біля Печерської лаври піднімає руку москаль. На ярмарку „кацап з богами розташувався” [1, с. 77]. Це той кацап, який, за міфопоетичною версією О. Стороженка, був створений не Богом, а Дияволом. Тут таки бачимо і засилля російських розважальних звичаїв.

Характерно, що, розгортаючи образ Росії, письменник вказує не лише на її асиміляторську політику щодо українського народу, але й на „німецьке засилля” в російському суспільстві, породжене ідеєю „третього Риму”. Бо це була не просто імперська ідея, але й апеляція до чужих історичних традицій, а не до власної етнічної самоцінності та ідентичності. Тож виходці з Московщини – це також „німота”: „Скільки ще того лакейства у фраках та сюртуках – мов та німота” [1, с. 49]. Лакей із Москви має на собі ще й німецькі галанці [14, с. 85]. Невипадково такі ж галанці має на собі й упир [1, с. 61]. Адже й упир, і москаль – усе це, за О. Стороженком, представники злої, нечистої сили.

Таким чином, опозиція *Київ – Москва* є структуротворчою у системі міфомислення О. Стороженка. Ідея Києва як Другого Єрусалима, типова для давнього письменства та літератури XIX ст., у прозі митця набуває смислу ідейно-політичної зброї у змаганні з московською ідеєю Третього Риму, що була однією з основних ідеологічних засад російського великодержавного шовінізму.

Література

1. **Стороженко О.** Закоханий чорт. Історико-фантастичні повісті та оповідання / Олекса Стороженко. – К.: Дніпро, 2001. – 336 с.
2. **Стороженко О.** Вибрані твори / Олекса Стороженко. – К.: Дніпро, 1989. – 622 с.

Свириденко О. М. Опозиція *Київ – Москва* в структурі міфосвіту Олекси Стороженка

У статті досліджено творчу спадщину Олекси Стороженка, яка в добу радянського літературознавства зазнала суттєвих кривотлумачень. Застосовано насамперед метод міфологічної критики. Проаналізовано функції опозиції *Київ – Москва* у структурі міф освіти романтика.

Ключові слова: міфологічний світ, опозиція *Київ – Москва*.

Свириденко О. М. Оппозиция *Киев – Москва* в структуре мифологического мира Олексы Стороженко

В статье исследуется творческое наследие Олексы Стороженко, которое во времена советского литературоведения поддавалось искаженной трактовке. Применен метод мифологической критики. Проанализирована функция оппозиции *Киев – Москва* в структуре мифологического мира романтика.

Ключевые слова: мифологический мир, оппозиция *Киев – Москва*.

Svyrydenko O. M. The opposition *Kyiv-Moscow* in the structure of mythological world of Oleksa Storozhenko

The works of Oleksa Storozhenko which were interpreted wrong in time of Soviet History of Literature were researched in the article. First of all the method of mythological criticism was used. The functions of the opposition *Kyiv-Moscow* in the structure of mythological world of the romanticist were analysed.

Key words: the mythological world; the opposition *Kyiv-Moscow*.

УДК 821.161.2 – 343.09

Смірнова Н. П.

УРБАНІСТИЧНИЙ ХРОНОТОП У КАЗКОВИХ СЮЖЕТАХ (НА МАТЕРІАЛІ КАЗКИ-ПОВІСТІ В. НЕСТАЙКА „В КРАЇНІ СОНЯЧНИХ ЗАЙЧИКІВ”)

У сучасному українському літературознавстві досить активно з'являються наукові студії, присвячені дослідженню української літературної казки. Варто назвати праці Л. Дерези, Г. Сабат, Н. Тихолоз,

О. Гарачковської, О. Цалапової, І. Бойцун. Літературна казка найчастіше досліджувалась крізь призму фольклорно-літературних взаємин, з'ясовувались еволюція, поетика, жанрово-стильові модифікації українських літературних казок окремих авторів. Здійснювався аналіз авторських казок і крізь призму сюжетно-образних структур та хронотопу. Активне звернення до досліджень української літературної казки свідчить про актуальність теми та потребу в різнобічному осмисленні порушених дослідниками проблем.

Метою написання статті є з'ясування особливостей хронотопу та ідентифікація категорії урбаністичного в часопросторі творів В. Нестайка (на матеріалі повісті-казки „В країні сонячних зайчиків”).

На сьогодні у філологічній науці літературна казка найчастіше розглядається крізь призму асиміляції авторських здобутків з фольклорною традицією. Взаємодія авторської казки з фольклорною аналізувалася в наукових студіях М. Азадовського, І. Лупанова, В. Анікіна, Е. Померанцевої, Т. Леонової. Серед загалу таких досліджень виокремлюються декілька головних підходів. Зокрема, І. Лупанова, Є. Нейолов, Т. Чернишова, В. Бахтіна, В. Ляхова вважають, що суттєвою рисою, яка зближує літературну казку з народною чарівною, є особлива картина світу. Тому традиційні казкові мотиви, сюжети, образи досить часто стають предметом переосмислення й стилізації.

Найчастіше дослідники часопросторових особливостей уснопоетичної казки вказують на її тісний зв'язок з міфом як найдавнішою формою уявлень про світ. Ці питання порушувалися в наукових студіях В. Проппа, В. Бахтіної, Н. Ведерникової, Д. Лихачова, Д. Медриша, С. Неклюдова, Т. Цив'ян та ін. Дослідниками було встановлено зв'язок між циклічністю міфологічної картини світу й циклами буття в хронотопі чарівної казки. Казковий хронотоп містить у собі ціннісну семантику міфу, пов'язану з ідеєю упорядкування, гармонізації світу, яка реалізується через подолання випробувань та перешкод головним героєм.

Традиційний хронотоп у казках В. Нестайка виявляє себе крізь провідні фольклорно-міфологічні елементи: шлях-дорога, темний ліс, будинок, сад (квіти, дерева).

Образ дороги належить до „вічних” і композиційно-організуючих фольклорних та літературних образів. У казках В. Нестайка шляхи-дороги представлено як умовно-реальні та як чарівно-фантастичні. Таке трактування пов'язане із наявністю у тексті елементів кількох світів, авторською вказівкою на можливість переходу з одного світу в інший (Ластовинія – колонія „Притулок маленьких друзів” – Країна Сонячних Зайчиків). Тому топос дороги вказує на шлях до порятунку („Довго петляв він лісом, щоб заплутати сліди” [1, с. 17], повернення додому („Під час своїх мандрівок він добре пам'ятав дорогу і тому не заблукав” [1, с. 17]), переходом до іншого (задзеркального) світу. Відповідно до фольклорної традиції дорогою герої зустрічаються з добротворцями (дід

Маноцівник, сонячні зайці) чи злоторцями (пан Морок, хуліганці, хмаровики-громовики), отримують винагороду за подолання перешкоди чи наражаються на небезпеку. Тобто дорога в художньому просторі повісті-казки В. Нестайка може бути шляхом вигнанців і переходом до задзеркального світу.

У створеному казкарем просторі звичні природні стани – світло та темінь, так само, як і предмети (двері, коридори, будинки тощо) набувають казково-фантастичного значення. У фольклорі топос будинку – об'єкт сакральний і міфологізований. Всесвіт чарівної казки антропоцентричний, і будинок – вихідний і кінцевий пункт будь-якого казкового сюжету. Це синонім родини, притулку від незгод, святилища. У повісті-казці В. Нестайка простір щасливого перебування головного героя наповнюють „чепурненькі біленькі хатки” [1, с. 8], тимчасове пристанище героя – „великий, просторий будинок”, „чужий” світ – „величезний розкішний палац” [1, с. 25]. У межах реалізації традиційного казкового хронотопу подорож головного героя завершується поверненням додому. Тобто топос будинку за всіх трансформацій зберігає свою ціннісну семантику й стає знаком порятунку героя та свідченням його перемоги.

Поряд із традиційними елементами казкового хронотопу вбачаємо й авторську його інтерпретацію. Зокрема це стосується наявності елементів урбаністичного часопростору в повісті-казці „В Країні Сонячних Зайчиків”. Насамперед, до нього належить і хронотоп великого міста, яким в аналізованому творі В. Нестайка є Рудоград. Одним із прийомів при зображенні міста постає зміна масштабу, вибудова складних панорам („громіздкий цирк”, „сходи, що вели на другий поверх”, „великий двоповерховий будинок”). У аналізованій повісті-казці В. Нестайка вгадуються шістдесяті-вісімдесяті роки ХХ століття. Топос будинку набуває в творі різних варіантів („тринадцята кімната”, „маленька чепурна хатка”, „великий просторий будинок”, „Палац Чарівних Казок”) водночас характеризуючи мікро- та макросвіт твору. Елементи урбаністичного хронотопу презентують себе за допомогою відповідної атрибутики міста (цирк, кімната, бібліотека, театр тощо). Створюючи відповідний часопростір твору, В. Нестайко вказує на ознаки сучасного технізованого міста: „Тут і прекрасна бібліотека, де зібрані всі казки світу, і кінозал, в якому демонструються казкові фільми, і самодіяльний театр, і відеосалон з кольоровими стереотелевізорами...” [1, с. 66].

Важливим елементом казкового простору творів В. Нестайка є топос лісу, як важливий компонент образної системи. У фольклорній традиції ліс (темний ліс) уособлював „чужу сторону”, „той світ”. При цьому варто зазначити, що казкове поняття „той світ” не завжди відповідає поняттю „світ померлих”, що притаманне архаїчній міфопоетичній традиції. У фольклорній традиції він наділений життєвими рисами: у ньому є річки, гори, ліси, будинки, палаци, держави

тощо. У В. Нестайка образ лісу набуває різних значень залежно від того, у варіанті яких часопросторових координат він знаходиться. Так, наприклад, „тропічний ліс”, „нетрі тропічного лісу” стають тимчасовим пристанищем, чужим, але рятівним місцем перебування для всіх дітей Ластовинії. Образ „дрімучого лісу” стає характеризуючим для позначення місця перебування пана Морока: „Опівночі вони підійшли до густого дрімучого лісу. В суворому мовчанні стояли тут велетенські вікові дерева. З гущавини долинав таємничий шурхіт, чийсь обережні кроки, приглушений рев – то нічні хижаки йшли на полювання. Десь далеко-далеко кричав пугач, немов жалібно плакала хвора дитина...” [1, с. 45]. І саме тут ліс набуває рис „чужого” простору. „Свій” простір у казках (визначається відповідно до перебування головного героя – Веснянки, а відтак „висхідною точкою” є Ластовинія) не може існувати без „чужого” (колонія та Країна Сонячних Зайчиків), оскільки основні події відбуваються поза межами „домашнього” (Ластовинія) закритого простору, який може розширюватися внаслідок просторового переміщення казкових героїв з одного місця в інше. Саме в „чужих” (Країна Сонячних Зайчиків, Долина Щасливих Сновидінь) землях головний герой контактує з представниками тваринного й рослинного світів, здобуває сакральні цінності. У авторських казках сакральні цінності набувають яскраво вираженого морально-етичного забарвлення. Традиційна бінарна опозиція добро / зло, яка презентувалася В. Нестайко в образному протиставленні Морок, хуліганці – мешканці Ластовинії, мешканці Країни Сонячних Зайчиків здобувається як перемога над страхом, здобуттям волі: „І коли руді ластовини, які, звичайно, більше за всіх страждали від хуліганців, раптом перестали їх боятися, хуліганці самі зробилися жалюгідними, нікчемними боягузами. Ластовини легко перемогли їх і вигнали їх зі своєї країни. Ластовинія знову стала вільною і незалежною” [1, с. 64]. Тобто тут вбачаємо тісне дотримання часопросторових традицій фольклорної казки, де функціонування „свого” і „чужого” як незалежних територій можливе в рамках єдиного простору.

Якщо у фольклорній традиції ліс, як світ мертвих, протиставляється саду, як світу живих, то в повісті-казці В. Нестайка таке протиставлення є не постійним, а залежним від характеристики лісу. Хронотоп саду вказує на тридев'яте царство і представлене в таких елементах, як палац, місто, острів, гори, квітники – всі вони пов'язані з сонцем, як джерелом життя, і з кольором золота, як його символом. Життєдайний образ сонця, відображений у самій назві твору, реалізується через характеристику головного героя („...веснянки на обличчях малюють сонячні зайчики” [1, с. 25]), його помічників („...сонячні зайчики – діти Сонця” [1, с. 39]), найкращих квітів („Соняшник – це священна квітка сонячних зайчиків, цар усіх сонячних квітів” [1, с. 36], „Цвітуть кульбабки лише тоді, коли світить сонце” [1, с. 32]). Окремі елементи художньої картини світу аналізованого

твору – колір, світло, звук тощо – трактуються як просторові характеристики. Художній світ повісті-казки наповнений яскравими барвами. В. Нестайко схильний творити багатобарвний світ. Оскільки простір і речі, що його утворюють, сприймаються очима дитини, то тут переважає хроматичний спектр – це переважно золотий, жовтий, яскраво-червоний, рожевий, сріблястий, синій кольори та їхні відтінки. Ахроматична гама кольорів з'являється для характеристики злотворців (пана Морока, Королеви Глупої Ночі).

Образ саду зберігає у В. Нестайка давню символіку і пов'язується з семантикою щасливого простору: „Люди в Ластовині тихі, мирні й працюваті. Ластовини здавна любили трудитися. Вони вирощували чудові садки, що родили всі ягоди й фрукти, які тільки є на світі. В цих садках росли навіть такі дерева, яких навіть не було більше ніде, цукеркові дерева, що двічі на рік рясно вкривалися смачними шоколадними цукерками” [1, с. 9]. Сутність випробувань героя полягає в тому, щоб не дозволити знищити, захистити і примножити чудесний сад: „У цього хлопчинки просто-таки талант. Я не бачив, щоб у кого-небудь так добре приймалися саджанці, так швидко росли, так буйно розцвітали” [1, с. 67].

Головний герой перебуває у „своєму” просторі, а в „чужому” – різні фантастичні істоти (як добротворці, так і злотворці). На території „чужого” простору, у межах якого виділяємо принаймні ще дві полярні зони – позитивну (Країна Сонячних Зайчиків) і негативну (Королівство Глупої Ночі), герой зазнає чимало пригод, контактує з істотами „чужого” світу, рослинами і тваринами. На відміну від „домашнього” світу, „чужий” світ вирізняється нашаруванням уявлень, які мають історичне й міфологічне походження.

Отже, у повісті-казці В. Нестайка виявляється безпосередній зв'язок з фольклорною основою у способах організації часу й простору. Представлено традиційні для фольклорної чарівної казки хронотопи: темний ліс, сад (тридев'яте царство), будинок, шлях-дорога, що утворюють ціннісну семантику міфу. У авторському трактуванні казкового часопростору простежуються елементи урбаністичного хронотопу, які виявляють себе крізь зміну масштабу, вибудову складних панорам, різновариантності топосу будинку, змалюванні відповідної атрибутики сучасного технізованого міста.

Література

1. Нестайко В. 3. Казкові пригоди і таємниці / Всеволод Нестайко. –К.: Веселка, Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 447 с.

Смірнова Н. П. Урбаністичний хронотоп у казкових сюжетах (на матеріалі казки-повісті В. Нестайка „В Країні Сонячних Зайчиків”)

У статті аналізується трансформація традиційного казкового хронотопу. Зазначається, що в літературній казці В. Нестайка зберігаються елементи часопростору фольклорної казки. Вказується, що поряд із традиційними елементами уснопоетичного казкового хронотопу простежуються елементи урбаністичного із відповідними атрибутами сучасного міста.

Ключові слова: хронотоп, казка, фольклор.

Смирнова Н. П. Урбанистический хроното в сказочных сюжетах (на материале сказки-повести В. Нестайко „В стране солнечных зайчиков”)

В статье анализируется трансформация традиционного сказочного хронотопа. Указывается, что в литературной сказке В. Нестайко сохраняются пространственно-временные элементы фольклорной сказки. Подчеркивается, что рядом из традиционными элементами фольклорного сказочного хронотопа прослеживаются элементы урбанистического вместе из соответственными атрибутами современного города.

Ключевые слова: хронотоп, сказка, фольклор.

Smirnova N. P. The urban chronotope in the fabulous plots (based on the narrative of V. Nestayko „In the Land of Sunlight Spots”)

The transformation of the traditional fabulous chronotope is analysed in the article. It was mentioned that the elements of time and space of the folk tale were preserved in the literary tale of V. Nestayko. It was indicated that equally with the traditional elements of the folk fabulous chronotope the elements of the urban one with the appropriate attributes of the modern city were noticed.

Key words: chronotope, tale, folklore.

УДК 821.161.2.09

Тендітна Н. М.

**„УТРОБНЕ Й ПОТОЙБІЧНЕ ЗАВИВАННЯ” МІСТА У
ТВОРЧОСТІ О. УЛЬЯНЕНКА**

Маючи на увазі літературне покоління на початку 80-х років “тодішня критика поділила молоду прозу на „міську” та „сільську”, беручи до уваги спосіб життя та локальне перебування літературних героїв”, – зазначає В. Поліщук [6, с. 38]. „Офіційно друковані прозаїки

поч. 80-х рр. шукали нову, неперспективну, з погляду критики, тематику... В. Фащенко, на підставі вивчення 150 новел, склав навіть своєрідний реєстр заборонених (на 5 років!)” фабул і проблем. Не варто було, на його думку, писати про варіації на тему „між містом і селом...”, – підсумовує вона [6, с. 39]. Але як зазначала С. Павличко: „місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [5, с. 210].

„О. Ульяненко – письменник-урбаніст, тема його творчості – апокаліптичне місто”, – зазначає Н. Зборовська [2, с. 164]. „Я – людина міста, виріс у місті...”, – говорить про себе сам письменник в одному з інтерв’ю [9, с. 1]. Тому більшість його творів носять автобіографічний характер: “Я деякий період жив на Сталінці, в романі – лише десята частина пережитого, передбаченого. Сталінка, Московський район міста Києва, – оселя маргіналів і гегемонів, – постає в романі такою, якою я її бачив щодня, все, про що йдеться в першій частині – відверті реалії...” [1, с. 30 – 31].

„Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю. Парадокси засвоєння міста німецькою людиною... вперше відбилися на сторінках журналу Мистецтво. Як правило, місто видається більшості авторів журналу ворожим і чужим. Клим Поліщук писав...: „Здалека дивлюся на них і проклинаю місто. Клену його останній день і з презирством дивлюся на камінний брук, бо вже бачу Прийдешнє” [5, с. 211].

Подібний мотив зустрічаємо і у творчості О. Ульяненка. Один із героїв роману „Знак Саваофа” говорить: „Оце так... Вони грабують... краще б з цього міста каменя на камені не лишилося” [8, с. 163].

До теми дослідження образу міста в творчості О. Ульяненка зверталися такі науковці, як М. Бриних [1], Н. Зборовська [2], Л. Кононович [3], Л. Масенко [4], В. Поліщук [6]. Але їхній аналіз було зосереджено, як правило, лише на одному якомусь творі. Тому мета статті – окреслити загальний образ міста у прозі цього письменника.

Більшість героїв О. Ульяненка у місті опановує розпач, нудьга та безвихідь, бо „... що робити, коли в цьому велетенському місті мені немає куди діватися” [13, с. 24]. І тому цілком закономірно, що „... дивлячись на сіро-жовте склепіння водосхрону, з латунним сонцем у свинцевих водах, на дику природу витягнутого цівками лісів, гробоподібного, мертвого міста, колись закіптюженого різноколірними димами...” [15, с. 24] героїня роману „Квіти Содому” вирішує, що “кращого корму ракам, як моя матуся, немає” [15, с. 24].

Місто у творах О. Ульяненка – це жива, але почасти спотворена „істота”, яка здатна керувати людиною – „Перетинаючи брудну смугу шосе, що шамкотіла під колесами авта, він почув як тінню накочується... веде місто. Він уже йшов... розм’який і слабкий, більше у владі... міста... ніж у собі...” [10, с. 41]; „...безкрає безглузде місто... невпинно накочувало... рвалося ... просочувалося... а думку колотило об

думку...” [10, с. 45]; „Внизу гуділо місто, протягуючись дротами вулиць, уже спадав туман, і воно піднімало голову, мітлами двірників мело жовте листя, і печаль давила серце майору Реусу” [16, с. 52].

І майже в кожному романі письменника разом чи паралельно з героями помирає і місто, як головна діюча особа – „І місто на моїх очах помирало, як і моє життя” [14, с. 86]; „...місто котилося в провалля...” [10, с. 51], бо „Всі провінційні містечка полишені запахів, окрім одного – це притухлий запах незмінності світу, що недалеко від вічності. Люди вовтузяться, як купа жирних і ледачих павуків. Їм і в голову не приходять про можливість перелаштування світу. Їхній горизонт, круглий, як обишло банки, вирівнює їх до мрійливості, латентного збоченства, всіяких потаємних і приємних хвилин, які оманливо заводять столичних авантюристів в ліпшому випадку до місцевого витверезника, а в гіршому випадку – до трупарні” [14, с. 34].

Опис міста в нових творах кожного разу різний, але однаково моторошний „...пройшли якесь містечко: вітер ганяв набухлі водою газети, будинки мармуровими монолітами впирались в землю...” [7, с. 265]; „місто настувбурчилось голими деревами; стіни будинків тремтіли на вітрові...” [7, с. 276]; „...місто напнутими воловими венами високовольтних дротів...” [7, с. 285]; „...містечка, що розбігалось тонкими щупальцями вуличок і провулків, що губилися в безладді нещодавно забудованих кварталів із облупленими стінами, дивилися на світ повибиваними вікнами, загаженими дерев’яними ларьками, від яких віяло спустошеністю...” [7, с. 293].

Герої О. Ульяненка самі обирають навіть міста, в яких помиратимуть: „...ще перед прибуттям до крихітного морського містечка, де він житиме, Ключунув здогадався, чого сюди приїхав... І те, щоби знав чого чекати в цьому місті, – але ж, ні, напевне, чекав чогось від хвороби...” [7, с. 292]. Або герой із роману „Зимова повість” – „Він знав, що треба покинути це місто, але, попри здоровий глузд, не хотів цього робити” [10, с. 26]; „...ще від самого початку він думає про неминучість смерті: власної, Генерала, всього міста. Для нього зараз не було ніякої різниці. Місто мертво” [10, с. 35].

Не затишними виявляються й оселі тих міст, в яких мешкають або тимчасово перебувають персонажі О. Ульяненка. Варто пригадати хоча б декілька помешкань Піскарьових („Сталінка”) чи один із описів театру із „Зимової повісті” – „...несло прілим, квашеною капустою, нудним смородом клозету... приміщення... швидше нагадувало військовий шпиталь, де кубки смердючого, з дешевих цигарок диму накручувалися сувоями під стелю” [10, с. 43].

Можливо це тому, що місто в уяві письменника – це величезний смітник: „...серед кварталів приплюскнутих будинків, складених, зібганих немов шматки водонепроникного паперу, де земля, сніг всіяні недогризками яблук, брудної вати, використаними сертифікатами

інтимного вжитку: де сніг ряснів жовтими плямами тваринячого посліду, і де свині та гуси залюбки прогулювалися разом з людьми” [10, с. 46].

І де кожен окремих будинок підсилює це враження – „Він подався від будинку, що чорно стримів іклом над приплюскнутими дахами; від стіни, заліпленої снігом, облущеної, з рештками помиїв біля підніжжя” [10, с. 48]. А також постійні згадки, описи чи місця подій біля „пустирищ і смітників”. І в таких умовах народжуються, проводять дитинство, дістають перший „життєвий” досвід герої: „... Піскарьови, мешкали у напівпідвальному приміщенні ... проте тільки їхні вікна виходили до ресторану „Лейпціг” і все карбувалось у пам’ять Горіка: шастання щурів під вікнами, шал і гелготіння по яскраво освітлених вітринах, хрускіт ребер, – перед зором дітвори гепало до сотні ніг... Мухи роєм стояли над буряковим контейнером... а під дощ, низом, клубками стівав туман, бігла ціла ріка, перекидаючи цигаркові пачки; пакети з-під кефіру та молока...” [17, с. 20].

Героїня з роману О. Ульяненка „Серафима” вперше побачить місто Київ. Ось яким воно постане в її уяві: „Столиця – сіро-жовта піраміда. ...у димах смогу” [16, с. 36]. Крім того, такий вигляд асоціюється з певним емоційним станом: „... їй зробилося страшно. (...) Це той стан людини, коли повертатися нема куди, а теперішність їй чужа” [16, с. 36].

Інколи у творах О. Ульяненка опис міста, знайомство з новими місцями подій відбувається з вікна машини чи маршруткі: „Чорні павуки тіней, жовтий купол Бессарабки з биками при входах, метушлива публіка... стояв синій смог” [16, с. 40].

У романі „Серафима” О. Ульяненко пише: „Право вибору – це право смерті” [16, с. 43], тобто право вибору „правильного” міста для проживання: „Тому він намагався привчити Серафиму до міста, як сільського kota привчають до сухого магазинного їдла. Він розповідав, яку каву п’ють городяни, яку їдять шинку, які версаче і підробки під них модні цього року, а на які – чекати наступного. Він наче відкривав цю вічність під порожнім небом, намагаючись дати зрозуміти їй, що життя це зовсім не добра штука...” [16, с. 43 – 44].

У творах О. Ульяненка „... Київ зображено як реальне місто з його своєрідним історично-географічним ландшафтом, топографією, природними і культурно-історичними реаліями – вулицями, площами, скверами, парками й церквами. На сторінках... натрапляємо на назви київських районів, вулиць і майданів...”, – зазначає Л. Масенко [4, с. 145].

Часто у творах прозаїка натрапляємо і на конкретні назви вулиць, площ, міст, районів адреси, за якими відбуваються події чи маршрути подорожей, до яких прямують герої тощо – „Він повернувся в Старе Місто, на Старий Майдан” [10, с. 59]; „де ріг Володимирської і Прорізної” [17, с. 20]; „Голосіївський ліс” [17, с. 51]; „підвал на Ломоносова” [17, с. 51]; „Печерськ” [17, с. 112]; „Троєщина” [17, с. 258];

„Милославська” [17, с. 259]; „Солом’янська площа” [17, с. 264]; „Палац спорту” [17, с. 279]; „Басейна” [17, с. 279]; „від ботанічного саду до Осокорків” [17, с. 286]; „Володимирська” [16, с. 146]; „європейський бік Подолу” [16, с. 234].

А також назви магазинів, зупинок, кав’ярень культових споруджень тощо: „православний храм Московського патріархату” [17 с. 258]; „Бессарабський ринок” [17, с. 271]; „зупинка Троянд” [16, с. 11]; „Клуб „Ніколь” [16, с. 208]; „Метроград” [16, с. 208].

Зустрічаємо в О. Ульяненка і точний маршрут подорожі містом: „як на майдані Калініна, на Михайлівському, значить, туди, знаєте, до Львівської ближче...” [8, с. 48].

О. Ульяненко у своїх творах згадує не тільки різноманітні назви у містах, але паралельно із цим описує і звичайний побут його мешканців та змальовує довкілля: „мешканці цього невеликого за розмірами району, закрученого вузлами старих вуличок та закапелків навколо мертвого озера, де поналіплювалося перекошених одноповерхових будинків з вічною сльотою над дахами, спертим болотним повітрям, смородом від кісткового заводу, де спалювали падаць, сміття” [11, с. 34]; „Побіденко Володька... оселився в самому центрі робітничих кварталів. Цей район називався Червоним. Швидше за все, тому, що будинки були вибудувані виключно з червоної цегли... так і не виправдавши сподівань благочестивих матрон цього поселення, яке називалося то Соснівкою, як і пивниця, то просто Озерами або Лагуною” [11, с. 35 – 36]; „Він заскочив у провулок, вже добіг ринку, побіч Кловським узвозом... Будинки стояли непорушні у своїй бездіяльній буденності, з відкритими навстіж вікнами, затягнутими білою марлею” [11, с. 27].

„Водночас... в романі О. Ульяненка місто постає і в іншій іпостасі. Воно не тільки вплетене в долю героїв як простір... Місто їх долю визначає”, говорить про „Сталінку” Л. Масенко [4, с. 145 – 146]. Подібне твердження стосується і всіх подальших творів прозаїка. Так, у романі „Серафима” читаємо: „Місто починалося з рівних квадратів кварталів: одноповерхові, чомусь сірі або темно-сірі панельні куби, розподілені на стільники дванадцяти – і десятиповерхових квартир. (...) Саме там було життя справжнє, і дівчинка це знала...” [16, с. 7]. „Частина району, де вона мешкала... місцини, подібної на черепащачий панцир, що його тільки-но витягнули з вогню, була наскрізь прокурена антрацитом ... відразу за містом були занедбані копальні...” [16, с. 8].

Місто, як загроза, руйнівна сила має безсумнівний експресіоністичний характер в О. Ульяненка – „...пробігав розшаткованим осінню пирогом міста, що розлазилося в його зелених очах, мов карта вавилонського царства, – виносило до вічного холоду річки, обтиснутої коростинням хиж, наметів, смітників, скотомогильників з обгризеними жерботою до білого кістками тварин, казарм, безкоштовних лікарень, де немає ціни ні життю, ні смерті” [8, с. 76]. Ефект загрози з боку міста створюють і постійно

повторювані мотиви колотнечі, гуркоту, руйнації, неспокою, шамротіння...

Важливо зазначити, що певні місця подій у творах письменника асоціюються з конкретними емоціями – ринки „розляпані на той час широкими олійними плямами, де порок і пристрасті, де зотлівало саме розуміння людського, в чині цивілізації; де видно людину, мов крізь каламуть замуленої води: шамкання голосів, ревище і гикання азіатів...”; стадіони „вирлище тугих звуків, де від люду, тупоту й тріпотіння спадало, видавалося, не одне світило” [8, с. 43]; вокзал „завмер, уражений жалом відчаю” [8, с. 177].

Описуючи місто О. Ульяненко не забуває також про запахи та кольори: „...відразу починалася чорна вирва підземного переходу, ліворуч пахтів запахами Мак-Доналдс, а люди метушилися, йшли, занурившись у мелясу ліхтарного світла перед тим, як пощезнути з поля зору, навіки для тебе і для більшості, у велетенських норах метро і підземного переходу, і лише мертво без риби озеро, де червоним олівцем піднімалася труба сміттєспалювального заводу, приносило гнилісне, але уперте дихання світла” [12, с. 6] або „вибухле червоною квіткою заграви місто” [8, с. 3], чи „шолудиве містечко, розплюснуте затхлою водозбірною ставу, дратувало його, бо як одне склалося – на золотоголову столицю...” [8, с. 22].

Інколи О. Ульяненко вдається до роздумів і намагається дати відповідь на питання, що таке місто? Парадоксально, але чомусь однозначної, короткої, влучної відповіді не виходить: „Що таке місто? Голос ревучого моря, жорстоко переламаного у небоскидах рутинного пошуку існування? Що місто – голоси, голоси, голоси, удари трамваїв, електричок, метро, важкий подих коліс, які перетинають сонні артерії? Добродійство, розлиті мільйонами річок, де порок існує лишень у протилежності до добра, від якого мандрує продірявлений люесом, СНІДом, педерастією вічний привид у пошуку щастя, наркованого любов'ю? Що воно – місто? Це потоки людей, що плекають свою трагедію на ці часи, на ті часи. Прийдешність котрих неминуча, як джергава коса смерти (...) Місто ще пронизане гіркотою степу, осінньою Покровою – якраз скорботні жнива наркоманів (...) Позаяк місто, море людських спалахів, пристрастей, пороків...” [8, с. 30 – 33].

Часто до героїв письменника місто приходить згадкою, яка пов'язується, як правило, не лише з приємними спогадами: „ще йому приходило на згадку проїдене джергою місячне сяйво міста опівночі, де бліда вість плечей, марші сходів заліплені сміттям, а хрипливі голоси пацанви, обкуреної і обколеної, витягують сумної чужинецької пісні...” [8, с. 55].

Місто в О. Ульяненка – це „купи сміття, смердючі закути обминати з кожним днем все важче, все довше, а гаманець надто спорожнів, аби на кожне “дай” жебрака кидати абиякий дріб'язок” [8, с. 57]. І вкладаючи в уста героя з роману „Вогненне око”

фразу: „На мене місто наступає холодом, що дарує затишок. Мені вже не втратити його, бо я знищив у собі звіра, звившись з ним у один клубок. Це місто. Це багатоликий монстр, який полюбив мене тисячами доріг, перетяв ливною горлянку...”, письменник ніби підсумовує все раніше сказане ним про місто.

У романі „Вогненне око” місто розтинає навпіл річка, „вона роз’єднує людей, щоб змити долі в одне руслище, погнати до великого моря... ріка, як чорний косар, проходить між квадратами домів цього вселенського мурашника з жовтими вічками людських душ; ріка виходить на простори вселенського степу... готова проковтнути всякого, хто намислив зазіхнути на її таїну...” [8, с. 91 – 92].

Важливу частину міста складає бруд та нечистоти: „міста не видно за рекламами; давно не прибраний сніг смугується...” [8, с. 122], а „злидарям смакувало... обнюхувати клозетні отвори...” [8, с. 53]. Так, Родик зазначає раптово, що “місто вже не володіло ним” [8, с. 190], а Віталій „подумав мимохить, що місто виганяє його, але то намарне, бо людина, вирушуючи в мандри, повертає в минуле...” [8, с. 200], можливо саме тому „на четвертий рік він спалив рідне містечко...” [8, с. 224].

На думку Л. Масенко „уже в першій своїй з’яві на сторінках роману „Сталінка” місто здається ірреальним і жахним у мертвій порожнечі ночі” [4, с. 146]. Образ міста вона також характеризує і як „напівмістичний, близький до галюцинаторного...” [4, с. 146].

Подібним постає місто і в уяві Л. Кононовича після прочитання роману О. Ульяненка „Зимова повість”: „...так моторошно в цьому величезному місті, де гасають трофейні панцерники із незафарбованим написом „міліція”, в цілісінькій державі, котра здобула незалежність і де ось-ось мають пройти перші вибори?” [3, с. 82]. І як підсумовує Г. Хоменко: у літературі ХХ-го ст. поширеною стає метафора – „місто – могила для живих” [18, с. 72].

Але на думку письменника втеча від нього є неможливою, бо „місто відкладає у кожного свої яйця – личинки вже ворущаються” [8, с. 92]. Через те не випадковою стає руйнація рідного міста Віталієм у романі „Вогненне око”. А у романі „Зимова повість” місто постає як „апокаліптичне звалище”, завершення бездушної цивілізації.

У чужому, жахливому для людини місті знецінюються всі звичні життєві норми. Суспільством починають керувати ватажки кримінальних угруповань, „урки”, а вбивства, проституція, насильства, злочини... стають нормою повсякденного існування.

Міста, якими керують Генерал („Зимова повість”) та Диктатор („Вогненне око”) вже з самого початку свого існування приречені на вимирання. А запустіння й занепад обійсть асоціюється в О. Ульяненка з вселенським лихом, що набуває апокаліптичних рис.

Звичайно, що обсяги однієї статті не дають можливості досконало і повноцінно змалювати „портрет” та “риси характеру” міста, як одного із

центрального образів у творчості О. Ульяненка. Тому наша студія лише крок до дослідження теми міста у творчості цього письменника і передбачає подальші публікації.

Література

- 1. Бриних М.** На край ночі з Олесем Ульяненком / М. Бриних // Україна. – 1994. – №19 – 20. – С. 30 – 33.
- 2. Зборовська Н.** Олеся Ульяненко – поет і містик / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 110. – С. 161 – 171.
- 3. Кононович Л.** Убити генерала, або окреслений кінець революції / Л. Кононович // Слово і час. – 1994. – №7. – С. 82 – 83.
- 4. Масенко Л.** ...Їхне зло прийшло перед лице моє. Про роман Олеся Ульяненка „Сталінка” / Л. Масенко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №97–98. – С. 145 – 152.
- 5. Павличко С.** Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.
- 6. Поліщук В.** Вісімдесятники як літературне явище / В. Поліщук // Слово і Час. – 2001. – №5. – С. 37 – 45.
- 7. Ульяненко О.** Богемна рапсодія: роман / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – №119–121. – С. 254 – 320.
- 8. Ульяненко О.** Вогненне око : роман / О. Ульяненко. – К. : Укр. письм-к., 1999. – 229 с.
- 9. Ульяненко О.** „Життя – це суцільна мука, але треба його любити...” / О. Ульяненко // Кальміус. – 2000. – Ч. 3-4. – С. 1 – 6.
- 10. Ульяненко О.** Зимова повість: роман / О. Ульяненко // Українські проблеми. – 1994. – №2. – С. 25 – 62.
- 11. Ульяненко О.** Знак Саваофа: роман / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – №158. – С. 25 – 90.
- 12. Ульяненко О.** Знак Саваофа: роман / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – С. 3 – 69.
- 13. Ульяненко О.** Квіти Содому / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – №190. – С. 11 – 50.
- 14. Ульяненко О.** Квіти Содому / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – №191. – С. 75 – 106.
- 15. Ульяненко О.** Квіти Содому / О. Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – №192. – С. 19 – 50.
- 16. Ульяненко О.** Серафима: роман / О. Ульяненко. – К. : Нора – Друк, 2007. – 420 с.
- 17. Ульяненко О.** Сталінка; Дофін Сатани: романи / О. Ульяненко. – Харків. – Фоліо, 2003. – 382 с.
- 18. Хоменко Г.** Борис Антоненко-Давидович: модус смерті – ініціації / Г. Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – 1998. – Т. 6. – С. 67 – 87.

Тендітна Н. М. „Утробне й потойбічне завивання” міста у творчості О. Ульяненка

Автор статті досліджує образ міста у творчості та особистому житті сучасного українського письменника О. Ульяненка. Тло, на якому відбуваються події його творів, вражають своєю відвертістю та натуралістичністю. А знецінення життєвих норм стає унормованим правилом.

Ключові слова: образ, місто, емоційний стан героя.

Тендитная Н. Н. „Утробное и потустороннее завывание” города в творчестве О. Ульяненко

Автор статьи исследует образ города в творчестве и в личной жизни современного украинского писателя О. Ульяненко. Фон, на котором происходят события в его произведениях, шокируют своей откровенностью и натуралистичностью. А обесценивание жизненных норм становится нормированным правилом.

Ключевые слова: образ, город, эмоциональное состояние героя.

Tenditnaya N. N. „Uterine and horrible howl” of the city in the creative works by O. Ul’yanenko

The author of the article investigates the image of the city in the works and the private life of the modern Ukrainian writer O. Uliianenko. The background of the events which take place in his works strikes by its openness and naturalness. And the devaluation of the standards of life becomes a fixed rule.

Key words: image, city, emotional condition of a hero.

УДК 821. 161. 2 – 2. 09

Ярошевич І. А.

**„ЛАГЕРНА СИСТЕМА МІСТА”
В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ
„СОЛО ДЛЯ ДІВОЧОГО ГОЛОСУ”**

Сказали птиці: літати доволі!
На десять років позбавили волі.
Досить в піжмурки з вітром грати!
Кинули птицю за мури, за грати!
А як їй літалось, а як їй любилося...
Ах, як її серце у розпачі билось!

Г. Гордасевич

Освоєння урбаністичного простору митцями, як правило, стає своєрідним, індивідуальним ключем для відтворення міста в самому тексті твору. Адже „дискурс міста позначений глибоким, болісним конфліктом” [1, с. 206], до розв’язання якого було причетне не одне покоління письменників як в українській, так і у світовій літературах: Г. Сковорода, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Гоголь, В. Підмогильний, В. Хлебніков, А. Ахматова та багато інших. Ствердження, що „місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [1, с. 206] – беззаперечне. Кожна епоха, покоління породжують свою

особливу “систему” міста та її репрезентантів, які дотримуються законів тієї системи, або ж їх порушують.

Галина Гордасевич – яскравий представник доби шістдесятників, вона поет – прозаїк – критик – перекладач. Творчу діяльність розпочала у Донецькому літературному об’єднанні „Обрій”, з якого вийшли відомі українські письменники: В. Стус, В. Захарченко, Л. Талалай, а пізніше В. Чорновіл, Н. Світлична, які з першопочатків обрали життєве кредо „бути проти радянської влади”, яка при першій нагоді жорстоко карала своїх обранців. Творчий доробок Галини Гордасевич не достатньо ґрунтовно висвітлений у сучасному літературознавстві” [2, с. 175]. Попри її письменницьку активність: автор дев’яти поетичних збірок, десяти книжок прози, критики та публіцистики, кількох сотень публікацій у періодичних виданнях України та за її межами; громадську діяльність: один із організаторів Товариства української мови на Донеччині, Руху, „Меморіалу”, Демократичної партії України; редакторську та перекладацьку справи, наявна незначна кількість відгуків на її поетичні збірки, зокрема, Д. Чконія, Й. Курлата, О. Лаврентьевої та на збірку літературно-критичних статей „Силуети поетес” І. Любовик.

Проза Галини Гордасевич, а саме роман „Соло для дівочого голосу”, ще не був спеціальним предметом розгляду в працях дослідників, тому мета статті полягає у з’ясуванні специфіки та функціонування так званої „лагерної” системи міста, де головним героєм-очевидцем є сама авторка.

Автобіографічний роман (авторське визначення) „Соло для дівочого голосу” вийшов у 2001 році з присвятою десятій річниці незалежності України. Задум написати твір такого спрямування письменниця свідомо виношувала упродовж усього життя, адже йому передувала публіцистична стаття „Не треба мені реабілітації”, в якій Г. Гордасевич стверджувала, що оскільки вона справді була проти радянської влади, то навіть без конкретних вчинків її переконання вже несе в собі склад злочину за тодішніми законами СРСР. Окрім того, „папірець про реабілітацію не поверне їй ті молоді роки, які вона провела у тюрмі і на зоні через чиєсь злочинне самодурство” [3, с. 2].

На початку 90-х р. минулого століття читач міг ознайомитися зі статтею Г. Гордасевич „Затоптані могили матерів”, в якій авторка намагалася донести не лише правду про табори у Чернігові, в одному з яких була і вона, а й розповісти про занедбання й знищення кладовищ політв’язнів 50-х років. Письменниця обурювалася тим, що на місцях поховання політв’язнів, здебільшого ні в чому не винних людей, могили яких були позначені стовпчиками, тепер стоять спортивні бази, танцмайданчики, універмаги тощо. І всім до цього байдуже, тоді як „зараз нас з головою залила повінь творів про табори, репресії, розстріли” [4, с. 115]. Серед великої кількості творів такого характеру Г. Гордасевич виділяє „написані на високому професійному рівні і зовсім безпорадні, які рятують лише тема. Є вже навіть чисто кон’юктурні..., де

автори намагаються один одного перевершити в описах усіляких страхіть: фізичних знущань, моральних принижень, холоду, голоду, бруду, тяжкої роботи, масових розстрілів” [4, с. 115].

Письменниця усі ці чинники вважає вторинними, тоді як переваги віддає самій суті – „головне не в тому, як там було в тюрмах, у таборах, на засланні, головне у них самих” [4, с. 115], у з’ясуванні причини, з якої такий невід’ємний компонент будь-якого міста – каральний заклад, заповнювався у короткий термін „злочинцями”.

Талановита письменниця знаходить свій власний шлях потрактування „лагерної” системи міста радянської доби, не створюючи декларативно-обвинувачувального акту, вона веде „жваву, інколи сумно гірку, інколи гумористичну розповідь про абсурдність тієї системи, в якій, здається, нема місця елементарній логіці” [5, с. 4]. Та й де їй взятися?! Коли за шістнадцятирічним дівчам ведеться таємний нагляд, адже вона дочка українського православного священника Леоніда Гордасевича, який за відмову розголошувати енкаведистам таємницю сповіді у 1946 році був засуджений на 10 років і відбував своє заслання у ГУЛАГівських таборах. Одинадцятилітня дівчинка навіть уявити не могла, що побачить свого батька рівно через 20 років, адже тоді вона автоматично підпала під дію карального кодексу і стала „ЧСИР” (член семьи изменника родины) [6, с. 181].

Вперше Г. Гордасевич заарештували після тривалого вистежування органами МГБ 13 вересня 1952 року, коли вона навчалася у педагогічному училищі в місті Костополі. Після короткотермінового звільнення для оперативного встановлення її зв’язків з підпільниками ОУН, була вдруге заарештована 20 травня того ж року і засуджена до 10 років ув’язнення за статтею 54 Карного Кодексу з вироком „За написання націоналістичних віршів та антирадянську агітацію серед студентів”.

Після кількомісячного перебування під слідством у тюрмі міста Рівне вона була етапована до жіночої зони розташованої неподалік міста Чернігова, а в подальшому відбувала покарання у зонах міст Одеси та Куйбишева (тепер місто Самара, територія Росії).

Г. Гордасевич була достроково звільнена у грудні 1954 р., згідно Указу ВР СРСР про скорочення терміну покарання неповнолітніх під час арешту на 2/3, пробувши в ув’язненні два роки сім місяців. На думку письменниці, це був „страшний час”, коли „одні ставали жорстокими, другі ставали підлими, треті ставали переляканими. А зло продовжує зло” [6, с. 199].

Галина Гордасевич поступово, крок за кроком, наближає читача до розуміння того, наскільки людина може змінюватися, підпадаючи під вплив і тиск з боку тієї „несамовитої” системи, яку породили передові представники чи не кожного міста України періоду радянського режиму. Для цього достатньо кілька місяців тюрми – і, як наслідок, духовне каліцтво, коли вже „моральні табу порушені, і вже межі між дозволеним і

недозволенім розмиті. А все це тому, що в людині нема почуття самоповаги” [6, с. 253].

Авторка з неабияким болем згадує розмову з донецьким прокурором, яка відбулася у досить зрілому віці, коли вона була вже визнаною письменницею, в якій він промовив таку фразу: „Я всегда старался не отправлять человека в тюрьму, если в этом не было крайней необходимости. Тюрьма – это слишком сильное испытание для человека” [6, с. 252].

Людина, яка потрапляла в тюрму, виходить звідти духовно скаліченою. Навіть якщо це була цілком порядна людина, яка випадково опиняється за ґратами, і нічого особливого з нею там не було, і її, врешті-решт, виправдали і відпустили, ніколи вже ця людина не буде такою, як була до того.

Знайомство з камерою, головної героїні роману „Соло для дівочого голосу”, відбулося настільки швидко, що вона не встигла оговтатися від „переваг” нового помешкання, як вже почалося її тюремне життя із засвоєнням не тільки нових слів: „кантик”, „кормушка”, „параша”, „поверка”, „шмон”, „діжурний”, а й заповнення „камерного” часу чимось корисним.

Чим можна було займатись у вільний від допитів час? Звісно, що не спали, бо ще з підйому вся постіль складалася в кутку камери, і можна було сидіти тільки на підлозі. Читали, у камеру видавали „дві книжки на два тижні”, проте вибирати не доводилося, це могли бути одні й ті ж книги. Для майбутньої письменниці це була найбільша утіха на той час, а ще вона, як її співкамерниці, шила і вишивала. Дивно це чути, але до якої винахідливості не вдавалися жінки, силою позбавлені тих звичних справ, які їм було відведено по-життю. У Галини Леонідівни зберігся речовий доказ – „подушечка для голок”, якою вона користувалася і по-виходу з в’язниці. Як вишивали, чим, на чому – то було ціле виробництво.

У „лагері” ні говорити, ні розмовляти не дозволяли, бо у співі людина виливає свою душу, а ув’язнені повинні виливати душу лише на допитах у слідчого. Тоді Г. Гордасевич сідала обличчям до „кормушки” і самими губами, зовсім без голосу, співала яку-небудь пісню. Черговий грюкав у двері, але спів продовжувався:

На Волині, в Україні,
Зветься місто Ровно.
Там є три тюрми великі –
Українців повно...
[6, с. 259].

Саме тоді письменниця і дізналася, що у Рівному було три тюрми: внутрішня МБД, де вона певний час і перебувала, друга де сиділи карні злочинці та третя на Двірці, куди звозили вже всіх після суду, чекати відправлення на етап.

Галина Гордасевич описує не лише деталі тюремної камери, в якій їй довелося перебувати, а й чітко усвідомлює, що невідомною складовою

усієї карної системи крім агентів-сіксотів, слідчих були „діжурні”, які з усією відповідальністю, що набирала найвищих форм цинізму, несли свою „службу”: „Не петь!”, „Откройте глаза!”, „Не прячтесь по углам!”, „Не стойте у двери!”, „Не ходите по камере!”, незмінне, що ріже слух – „Не положено!”.

Такі „діжурні”, були на другорядних ролях і, як годиться у таких випадках, навіть не мали справжніх імен, то були клички, набуті в залежності від їхньої поведінки та ставлення до ув’язнених: Купина, Печінка, Язва Сибірська, Коханий (скоріше як виняток), бо завжди усміхався і до всіх звертався на „ви”, та й зауваження робив дуже рідко.

Мабуть при великому бажанні, все ж таки і в загальній „системі”, можна залишитися якщо не повноцінною людиною, то принаймні зберегти в собі ознаки людяності, як той же Коханий чи слідчий у справі самої Галини Гордасевич – Шустов Микола Борисович. Він відстежував купу доносів на авторку і силувався збагнути звідки у тієї „миршавої” дівчини береться сила волі, відчайдушність, впевненість, більше того переконаність (і це на початку п’ятдесятих років), що Україна неодмінно буде самостійною державою, і тоді вона стане міністром, а поки що вона про це тільки мріє і пише вірші: „А я, всміхаючись, іду назустріч невідомій долі”, які викликають безліч запитань, а за тим і звинувачень у зв’язках з бандерівцями та національною пропагандою. Усі звинувачення зводилися до того, що у радянських людей доля відома – „идем к коммунизму”, а її „невідома доля” – не що інше, як супротив „советской власти”. А бо ж: „Чому у її віршах скрізь написано „Україна” і ніде нема УРСР”? На що дівчина пояснювала: „Україна римується з „калина”, „родина”, „єдина”, а Українська Радянська Соціалістична Республіка ні в який рядок не лізе” [6, с. 267], на що знову ж лунали звинувачення: „Нет, это потому, что ты националистка”.

Щоб довести справу Г. Гордасевич до суду необхідні були беззаперечні докази, а їх все не вистачало, безглуздість доносів її однокурсниць на чолі з керівником, викладачем української мови була очевидною, тут потрібне було щось вагомніше, те, що змогло б, у першу чергу, зламати дівчину морально, обезсилити її психологічно. І цей важіль знайшли. На один із допитів запросили матір Галини Гордасевич. Відбулася очна ставка, де на прохання слідчого, вона мала вмовити доньку зізнатися у злочинах і тоді буде підписано постанову про її негайне звільнення. На що мати відповіла: „Нет, я хочу, чтобы она созналась и вы ее посадили, чтобы она искупила свою вину перед советской властью” [6, с. 63], такого розвитку подій не передбачав сам слідчий.

Тільки в „радянській” країні мати, рятуючи себе, кине на поталу свою дитину. Галина Леонідівна потрапляє в карцер, а за намальований тризуб на стіні їй збільшують термін перебування в „тюрмочці”, на що вона оголошує голодовку.

Попри всі приниження і образи, які довелося відчувати на собі і пережити героїні роману „Соло для дівочого голосу”, вона жодного разу не насмілилася звинуватити в тому працівників тієї чи іншої каральної установи (тюрми, „лагеря”). Вона вважала їх звичайними людьми, „життя яких склалося саме так, і вони виконували те, що вважали своїм обов’язком” [6, с. 280]. І знову письменниця наголошувала, що „винні не конкретні люди, вина система”, тому і боротися треба не з людьми, а з системою. І з цим не можна не погодитися: „Система повинна бути такою, щоб параноїк чи маразматик просто не зміг стати на чолі держави і щоб узагалі людина, якою б вона не була, не могла зібрати в своїх руках необмежену владу над життям мільйонів людей. Може таке трапитися, що на чолі держави стане не дуже мудра або не дуже добра людина або й взагалі який-небудь авантюрист. Але будь-яке його бажання чи думка, яка йому прийшла в голову, не повинні негайно ставати законом, обов’язком для всіх громадян” [6, с. 281].

Відчувши на собі всі засоби „лагерної” системи, наявної чи не в кожному місті „радянської України”, головна героїня роману „Соло для дівочого голосу” залишилася людиною гуманною і толерантною у всіх відношеннях. Вона ладна змиритися з ідеєю „жити, як живеться, можемо сваритись і миритись”, але нізачо в світі ми не повинні допустити, щоб знову повторилася та ситуація, „коли весь народ ділиться на чотири частини: ті, які вже сидять за колючим дротом; ті, які саджають за колючий дріт, ті, які ще наразі не сидять за колючим дротом; і, нарешті, ті, які шпигують за тими, хто ще наразі не сидить за колючим дротом” [6, с. 198].

Отже, автобіографічний роман Галини Гордасевич „Соло для дівочого голосу” є незаперечним фактом існування „лагерної” системи, яка була невідомою частиною міста в „радянську” добу, коли мільйони людей України були поставлені перед вибором чинити опір тій системі чи злитися з нею воедино і тим самим знищити себе.

Заклик письменниці проти несправедливості, зла, жорстокості, звинувачення суспільству, яке дало можливість створити систему, підтримало її своїм мовчанням, повинен стати пересторогою сучасному поколінню, як уникнути ганебного минулого й гідно зростати і утверджуватися в майбутньому.

Література

1. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Д. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с. **2. Ярошевич І. А.** „Будь вимогливим і нещадним...” Духовна сутність творчого доробку Галини Гордасевич / І. А. Ярошевич // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – 2008. – № 1 (140). – С. 169 – 177. **3. Зимний З.** Передмова до роману „Соло для дівочого голосу” / З. Зимний // Гордасевич Г. Л. Соло для дівочого голосу. – Л.: Добра справа, 2001. – С. 2. **4. Гордасевич Г. Л.**

Затоптані могили матерів / Г. Л. Гордасевич // Вітчизна. – 1992. – № 10. – С. 114 – 117. **5. Сопеляк О.** Таємниця Галини Гордасевич / О. Сопеляк // Гордасевич Г. Л. Соло для дівочого голосу. – Л.: Добра справа, 2001. – С. 4. **6. Гордасевич Г. Л.** Соло для дівочого голосу / Г. Л. Гордасевич // Твори: Проза. – Л.: Каменярь, 2007. – Т. 2. – С. 169 – 350.

Ярошевич І. А. „Лагерна” система міста в автобіографічному романі Галини Гордасевич „Соло для дівочого голосу”

У пропонованій статті досліджується специфіка функціонування „лагерної” системи міста, де головним героєм-очевидцем є сама письменниця.

Ключові слова: „лагерна” система, документальні свідчення, достовірні факти, автобіографічний роман.

Ярошевич И. А. „Лагерная” система города в автобиографическом романе Галины Гордасевич „Соло для девичьего голоса”

В предложенной статье исследуется специфика функционирования „лагерной” системы города, где главным героем-очевидцем выступает сама писательница.

Ключевые слова: „лагерная” система, документальные свидетельства, достоверные факты, автобиографический роман.

Yaroshevich I. „Camp” system of city in Galina Gordasevich’s autobiographical novel „Solo for the maiden voice”

In offered clause specificity of functioning of „camp” system of city where as the main hero-eyewitness the writer acts is investigated.

Key words: „camp” system, documentary certificates, established facts, the autobiographical novel.

ВПЛИВ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ДИСКУРСІВ НА ЗАСОБИ ОСМИСЛЕННЯ МІСЬКОГО ЖИТТЯ

УДК 821.161.1

Бровко О. О.

ПОЕТИКА ТРАНСГРЕСИВНИХ МЕТАФОР МОСКОВСЬКИХ ФРАГМЕНТІВ М. БУЛГАКОВА, Я. ГОЛОСОВКЕРА ТА В. БЕНЬЯМІНА

Питання проєкції фрагментарності буття на різні вияви існування та діяльності людини продовжує привертати увагу філософів і культурологів, фізиків і математиків, літературознавців та лінгвістів. Лауреат Нобелівської премії з хімії І. Пригожин так окреслив картину світу ХХ століття: „Сучасна західна цивілізація досягла незвичних висот у мистецтві роз'єднання цілого на частини, а саме в розкладі на найдрібніші компоненти ... Забуваємо зібрати відокремлені частини в те єдине ціле, яке вони колись склали” [1, с. 11]. Увага науковців до структурних частин знайшла практичне втілення в царині прикладної математики, що активно оперує поняттям „фрактал”. Дослідники визначають фрактали як структури, що складаються з частин, котрі певною мірою уподібнені цілому [2]. Лексема „фрактал” має латинське коріння fractus – той, що складається з частин, фрагментів. Кореляція понять „фрагмент” і „фрактал” визначила рух думки у відомій праці Ж. Бодріяра „Паролі. Від фрагмента до фрагмента” [3]. Залучення досвіду природничих та точних наук до філологічних студій, на нашу думку, є не лише цілком умотивованим, а й актуальним, адже розвиток міждисциплінарних досліджень, потреба кристалізації універсальної методології та тлі плюральності та теоретичного еkleктизму – ознака гуманітарного дискурсу сьогодення. Про літературні тексти, які частково мають фрактальну будову, говорить і російський літературознавець Т. Бонч-Осмоловська [4]. Проте ця авторка зосереджується переважно на поезії. На нашу думку, фрактальний характер має вставний новелістичний текст, побудований на метафорах трансгресивного змісту, які у своїй повторюваності і творять цілісну структуру із окремих текстових фрагментів. Ознаки текстуального фракталу визначаються відповідно до співвідношення структурних частин та особливостей рецепції. По-перше, його частина подібна до цілого (в ідеалі це уподібнення послідовно розповсюджується на нескінченність, хоча ніхто ніколи не бачив справді нескінченної послідовності фрактальних ітерацій (повторень). По-друге, його сприйняття відбувається „послідовно за вкладеними рівнями” [4].

Метою цієї статті є аналіз трансгресивних метафор у московських фрагментах прози М. Булгакова, Я. Голосовкера та В. Беняміна. Матеріалом для роздумів і теоретичних узагальнень ми обрали романи М. Булгакова „Майстер і Маргарита” [5], Я. Голосовкера „Спалений роман” [6] та „Московський щоденник” В. Беняміна [7]. Віднайти підґрунтя „для об’єктивної, методологічно організованої інтерпретації закладеного у твір тематичного змісту і тим досягнути найбільш повної можливості перевірки меж заперечності або незаперечності окремих спостережень і загальних висновків коментаторів” дозволяє телеологічний принцип аналізу композиції художнього твору [8, с. 136]. Нас цікавить телеологія фрагментарної організації аналізованих творів та їхня фрактальна будова. „Зрозуміло, що мотивація і телеологія художніх засобів і прийомів надійніше і повніше розкривається в текстуальній і творчій історії твору, – у цих складних пошуках досконалої, завершеної форми”, – писав О. Скафтимов [8, с. 104]. Прихильники телеологічної теорії композиції наголошують на тому, що „організуючі доміанти можуть виявитися і в смислі, і в формі, і головна формотворча сила може коливатися між ідейно-психологічним смислом твору та його формальною структурою” [8, с. 134]. Зокрема, те чи інше співвідношення смислового змісту та формальної побудови перед дослідником повинно стояти не як передумова, а як проблема, котра і вирішується аналізом. Усі ці питання внутрішньої телеології можуть вважатися поясненими, якщо відчутно і розкрито завдання всіх компонентів твору [8, с. 134]. Отже, спираючись на досвід телеологічної теорії композиції, спробуємо виявити доцільність побудови аналізованих фрагментів.

Московський текст постає (послуговуючись термінологією Ю. Лотмана) сплетінням двох кодів: міста-імені та міста-простору. Перехід повістувальних структур у сферу метафізичних аналогій спостерігаємо в „Спаленому романі” Якова Голосовкера, філософа й перекладача, киянина за походженням. У романі топонім „Москва” слугує навіть не ідеологічним, а радше трансгресивним маркером. П. Рікер писав, що „композиція інтриги закорінюється в передрозуміння світу дій – його інтелігібельних структур, символічних засобів і часового характеру” [9, с. 68]. Незавершений „Спалений роман” сам є фрагментом, автор свідомо обирає цю літературну форму, що набуває значення завдяки удаваній незавершеності. Відзначимо, що сюжетний мотив народження тексту біблійної тематики в стінах „психейного дому” розроблений Я. Голосовкером раніше за сюжет роману М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, на що також звернули увагу дослідники О. Граф та М. Чудакова. В обох творах трансгресивна сюжетна ситуація є основним структуротворчим чинником, однак романи Я. Голосовкера та М. Булгакова в цьому контексті відрізняються роллю московської сюжетної лінії. Особливостями обраних нами творів є те, що в них генерування смислів відбувається завдяки переходу від одного тексту до іншого. Дослідниця М. Хатямова вдало відзначила, що вставний твір

повинен складатися на наших очах, так чи інакше досліджувати сам себе і цим впливати на поступове формування твору зовнішнього: „Роман у романі, таким чином, перетворюється на роман про роман, до того ж про те, що створюється упродовж викладу” [10, с. 161]. Провідним сюжетотворчим чинником в усіх трьох текстах постають метафори трансгресивності, які і привернули нашу увагу.

Так звані трансгресивні сюжетні ситуації насамперед цікавлять сучасних дослідників, асоційованих із постмодернізмом, адже поняття трансгресії пов'язують із працями М. Фуко, Ж. Батая, М. Бланшо. Під трансгресією в постмодернізмі розуміється феномен переходу між можливим та неможливим, подолання нездоланної межі. Водночас розуміння цього поняття має свої традиції в царині літературознавства 30-х років ХХ ст. Зокрема, російські формалісти вважали позалітературними формами недискурсивні типи письма, вводячи таким чином феномен візуального в метафізику літературного дискурсу. Серед типових характеристик недискурсивності, за спостереженням Ірини та Сергія Жерьобкіних, вирізняються „прийоми ретардації, позбавлення цілісності в комунікативному плані, наявність структурно зайвих елементів, наднарративна інформація (зайві репліки, незначні предмети, окремі жести), мовленнєвий потік та діалог, що не стримується вимогами повістувальної структури” [11, с. 175]. Однак у праці „Поетика сюжету і жанру” (1936) О. Фрейденберг цікавлять не стільки питання формальної сюжетної структури, скільки власне трансгресивні ситуації безумства, жертвоприношення, інцесту, сексуальності, що розгортаються на прикладі нарративних метафор народження і смерті, їжі, царства та рабства тощо [12, с. 451 – 452.]. Іван Безродний у „Майстрі і Маргариті” та Ісус у „Спаленому романі” опиняються в замкненому просторі психіатричної лікарні, що інтерпретується нами як трансгресивна ситуація виходу за межі призовичаєного світу. Інерційний розподіл художнього світу романів на первинний (авторський, реальний) та вторинний (ілюзорний) у процесі читання зазнає „дзеркальних” змін. Проте в текстах двох авторів спостерігаємо кардинальні відмінності: у М. Буглакова як „справжній” сприймається єрусалимський, а не московський текст, що свого часу помітив Ю. Лотман, а в Я. Голосовкера саме московські фрагменти фіксують онтологічні та екзистенційні розлами соціуму на індивіда, що становить основний ідейний зміст роману. Лімінальність стану головного персонажа – хворого на ім'я Ісус – виразно розкрита у фрагментах тексту, присвячених місту. Хворий записує те, що диктує образ на фресці, але інфернальний митець спалює роман, скриптор таємничо зникає, а текст поновлює спеціальна редакційна комісія. У такий спосіб у „Спаленому романі” розгортаються метатекстуальні відношення, адже один текст стосується іншого, бо осмислює власний конструктивний характер, тобто є саморефлексією. Друга частина „Спаленого роману” – це нанизання епізодів подорожей Ісуса нічною Москвою, при чому трансцендентність цієї постаті

залишається загадкою, оскільки читач не знає напевно, ідеться про пацієнта чи про втілення святого образу з фрески в олтарній палаті. У московському завершеному фрагменті „Спаленого роману” діють інші персонажі, змінюється час і місце дії, що активізує увагу читача, розставляє авторські акценти, увиразнює змістові та структурні властивості твору. О. Фрейденберг писала, що в ідеальному наратологічному просторі божественного дійство загибелі та відродження божества відбувається поза параметрами катастрофи. Дослідниця позначає такий унікальний досвід героя поняттям „гібризм” – периферійність і маргінальність, виключення з усталеного ладу повсякдення [13, с. 158]. Такому наратологічному простору, за О. Фрейденберг, відповідають особливі конфігурації тілесності: у „Спаленому романі” Я. Голосовкера фізична постать хворого співвідноситься з образом на фресці, а реалістична мандрівка вулицями нічної Москви набуває в уяві читача ознак трансцендентної подорожі. Водночас семантична метафора божевілля реалізована в цьому творі, як і в романі М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, експліцитно: через зображення мешканців „психейного дому”.

Крізь призму нарративних метафор сексуальності, їжі, влади та творчості розгортається міський текст у фрагментах „Московського щоденника” В. Беньяміна. Як відомо, Вальтер Беньямін – один із найоригінальніших мислителів минулого століття, відомий філософ, теоретик культури, соціолог, довгий час замовчуваний як у рідній Німеччині, так і в інших країнах. Міська тематика в „Московському щоденнику” опинилася в полі зацікавленнь В. Беньяміна не ситуативно, адже відомі його роботи „Берлінські хроніки”, „Париж, столиця XIX століття”, „Москва”. Три чинники були визначальними для подорожі автора до Москви. По-перше, пристрасне захоплення Асею Лацис; по-друге, редакційне завдання написати міські „портретні” нариси; по-третє, особисте прагнення вченого й журналіста пізнати сутність революційної ідеї та обмірковування перспективи вступити до лав Комуністичної партії Німеччини. „Московський щоденник” – це синтез вражень і детальних подій 1926 – 1927 років, драматичної історії кохання, осмислення мистецького життя Москви в період нової економічної політики. Літературознавець А. Арсентьев слушно відзначив, що книжка В. Беньяміна – це ще й прихована філософія, що потребує герменевтичного втручання [14]. Текст має виразний фрактальний характер, адже повторювані мотиви історії пристрасі на тлі сприйняття Москви поєднують хронологічно та настроєво розрізнені фрагменти, що притаманно жанру щоденника, у цілісний твір. Окрім основного тексту виданий у російському перекладі „Московський щоденник” містить розлогий коментар першого німецького видавця Г. Шолема, архівні фотографії Москви 20-х років, листівки, надіслані В. Беньяміном із Москви, його статті, присвячені різним аспектам московського життя. У загальній композиції видання пропорційно розміщені ілюстрації як

паратекстові елементи набувають ознак метатексту, слугуючи невід'ємним коментарем новонароджених московських нотаток.

В. Беньямін намагається побудувати стосунки з Асею, відчуває дискомфорт, нервується, страждає. Сльози, валіза і вокзал в останніх рядках замикають сексуальний текстовий план „Московського щоденника”. Однак ця пристрасть ліричного героя, ототожненого з автором, психологічно пов'язана ще з однією трансгресивною метафорою – метафорою їжі. Щоденникові нотатки фіксують калейдоскоп вражень і відчуттів через деталі, поєднуючи крамниці, ринки, музей іграшки, шоколад, суп, художній музей, каву, кінотеатр, тістечка, фабрику, різноманітні кондитерські вироби тощо. Наприклад, запис, датований 1 січня фіксує таке бажання: „Я хотів би написати про „квіти” в Москві. При цьому не тільки про героїчні різдвяні троянди, але і про величезні троянди-абажури, котрі перекупки гордовито носять по всьому місту”. Потім про солодкі цукрові клумби на тортах” [7, с. 96].

Однак не варто думати, що „Московський щоденник” – виключно матеріал для психоаналітичних студій, насичений фактами фрустрації. Запис від 14 грудня – вияв думок соціального змісту щодо недоречної розкоші у збіднілому місті, сповненому страждань. В. Беньямін пише: „Ніби зубний камінь у хворому роті: крамниця шоколадних виробів Н. Крафта, крамниця високої моди на Петрівці, в котрій великі порцелянові вазы холодно, огидно стирчать серед хутра... Кути вулиць, принаймні, у тих кварталах, де бувають у справах іноземці, обкладені купами ганчір'я, ніби ліжка у величезному лазареті на ім'я „Москва”, що розташувався під відкритим небом” [7, с. 34]. У записі від 25 січня осмислено основну, на думку автора, прикмету Москви: „Над жодним із інших міст-велетнів немає такого широкого неба. Це через те, що багато низьких будинків” [7, с. 147].

Взагалі В. Беньямін вимальовує два образи Москви, що вдало помітив дослідник М. Рилкін. Філософ подає образи метрополії світового значення, столиці світового пролетаріату та міста-села, де ще не сформовані європейські навички споживання, де колектив поглинає особистість [15, с. 218]. Ця ідея розчиняється в деталях, не є виключенням, за переконанням М. Рилкіна, і власне революційна ідея. В уяві В. Беньяміна Москва асоціюється з фортецею, адже її храми за архітектурною формою нагадують йому радше укріплення, ніж культові споруди. Особливу увагу мислителя привертає Собор Василя Блаженного. Так, у запису від 15 грудня детально описано архітектурні особливості, сучасний стан собору і наголошено, що храм „не просто звільнили, а випатрали, ніби мисливську здобич, запропонувавши народній освіті як „музей” [7, с. 38]. Погоджуємося з думкою, що новизна тексту „Щоденника”, можливо, в тому, що через практику колекціонування він пов'язує архаїчне з сьогоденням, спостерігає деталі урбанізації селянської пролетарської столиці, окреслює ставлення до техніки в недостатньо розвиненій країні як фетишизацію [7, с. 213].

Таким чином, на нашу думку, специфіка сюжетно-композиційної організації романів М. Булгакова, Я. Голосовкера та щоденника В. Беньяміна безпосередньо пов'язана з розгортанням трансгресивних сюжетних ситуацій у межах текстових фракталів, окреслених наративними метафорами безумства (Іван Бездомний у М. Булгакова та хворий в Я. Голосовкера), сексуальності, їжі (В. Беньямін) та асексуальності (Я. Голосовкер), влади та творчості (усі три автори). Лімінальність стану персонажів виявляється в межовому перебуванні між двома протилежними станами, що виразно розкриті в текстових фрагментах, присвячених місту, оскільки буттєва невизначеність та маргінальне становище переходу – це трансгресивний контекст низки творів урбаністичної тематики, що потребує поглибленого перспективного вивчення.

Література

- 1. Пригожин И., Стенгерс И.** Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс ; [пер. з англ.]. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
- 2. Федер Е.** Фракталы / Е. Федер ; [пер. з англ.] – М. : Мир. – 1991. – 254с.
- 3. Бодрийяр Ж.** Пароли. От фрагмента к фрагменту / Жан Бодрийяр; [пер. с фр.]. – М. : У-Фактория, 2006. – 200 с.
- 4. Бонч-Осмоловская Т.** Фракталы в литературе [Электронный ресурс] / Татьяна Бонч-Осмоловская .– Режим доступа: <http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/fractallit2.htm>.
- 5. Булгаков М. А.** Мастер и Маргарита : Роман / Михаил Афанасьевич Булгаков. – Х. : Фолио, 2007. – 477 с.
- 6. Голосовкер Я. Э.** Засекреченный секрет : Философская проза / Голосовкер Яков Эммануилович. – Томск : Водолей, 1998. – 224 с.
- 7. Беньямин В.** Московский дневник / Вальтер Беньямин / Пер. с нем. и прим. С. Ромашко.– М. : *Ad Marginem*, 1997. – 221 с.
- 8. Скафтымов А. П.** Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов. – М. : Высш. шк., 2007. (Классика литературной науки). – 535 с.
- 9. Рикер П.** Время и рассказ / Поль Рикер. – М., Спб.: Университетская книга, 1998. – 313 с. – (Университетская книга).
- 10. Хатямова М. А.** Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века : [монография] / Хатямова Марина Альбертовна. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 326с. – (Серия „Коммуникативные стратегии культуры”).
- 11. Жеребкина И. А.** Метафизика как жанр / Ирина Жеребкина, Сергей Жеребкин.– К. : ЦГО НАН Украины, 1996. – 313 с.
- 12. Фрейденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра / Фрейденберг Ольга Михайловна / Н. В. Брагинская (подгот. текста, общ. ред.). – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с. – (Философия риторики и риторика философии).
- 13. Фрейденберг О. М.** Миф и литература древности / Фрейденберг Ольга Михайловна / РАН; Институт востоковедения. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Восточная литература, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
- 14. Арсентьев А.** Вальтер Беньямин : Московский дневник

[Электронный ресурс] / А. Арсентьев // Русский Журнал.–1997.– 6 сентября. – Режим доступа: http://www.russ.ru/journal/zloba_dn/97-09-06/arsent.htm. **15. Рылкин М.** Две Москвы. „Московский дневник” 70 лет спустя / Максим Рылкин // Бенъямин В. Московский дневник / Пер. с нем. и прим. С. Ромашко. – М. : *Ad Marginem*, 1997.– С. 202 – 221.

Бровко О. О. Поетика трансгресивних метафор московських фрагментів М. Булгакова, Я. Голосовкера та В. Бенъяміна

Метою цієї статті є аналіз трансгресивних метафор у московських фрагментах прози М. Булгакова, Я. Голосовкера та В. Бенъяміна. На перетині сюжетних метафор безумства, творчості та влади, постають міські московські тексти романів Я. Голосовкера та М. Булгакова. Крізь призму наративних метафор сексуальності, їжі, влади та творчості розгортається міський текст у фрагментах „Московського щоденника” В. Бенъяміна.

Ключові слова: особливості композиції, поетика, фрагмент, фрактал, трансгресивна метафора.

Бровко Е. А. Поэтика трансгрессивных метафор московских фрагментов М. Булгакова, Я. Голосовкера и В. Бенъямина

Целью этой статьи является анализ трансгрессивных метафор в московских фрагментах прозы М. Булгакова, Я. Голосовкера и В. Бенъямина. На пересечении сюжетных метафор безумия, творчества и власти формируются городские московские тексты романов Я. Голосовкера и М. Булгакова. Сквозь призму наративных метафор сексуальности, еды, власти и творчества разворачивается городской текст во фрагментах „Московского дневника” В. Бенъямина.

Ключевые слова: особенности композиции, поэтика, фрагмент, фрактал, трансгрессивная метафора.

Brovko O. O. Poetics of transgressive metaphors of the Moscow fragments of M. Bulgakov, Y. Golosovker and W. Ben'yamin

The purpose of this article is an analysis of transgressive metaphors in the Moscow fragments of prose of M. Bulgakov, Y. Golosovker and W. Ben'yamin. On crossing of with a plot metaphors of madness, creation and power city Moscow texts of novels of Y. Golosovker and M. Bulgakov. Through the prism of narativ metaphors of sex appeal, meal, power and creation city text is opened out in the fragments of the „Moscow diary” of W. Ben'yamin.

Key words: peculiarities of composition, poetics, fragment, fractal, transgressive metaphor.

УДК 801:021.411

Вірченко Т. І.

**ХАРАКТЕР І КОНФЛІКТ У П'ЄСІ І. БІЛОУСА
„МАРІЯ – КНЯГИНЯ РІВНЕНСЬКА (НЕСВИЦЬКА)”**

Драма-притча І. Білоуса не була в центрі уваги літературознавців. Відповідно і характер Марії – головної дійової особи п'єси – не здобув належної літературознавчої оцінки. Лише в статті-передмові „Про автора і його драму” письменниця Г. Сербіна зазначила основні риси характеру Марії Рівненської – „ніжна і любляча, смілива і міцна, здатна перемагати горе і працювати, знаходити себе у спілкуванні з народом, поважати його” [1, с. 11].

Подібний стан дослідження зумовлює мету розвідки – дослідити взаємозумовленість розкриття характеру й конфлікту в названій п'єсі. Перш за все для досягнення мети слід визначитися з теоретичною базою дослідження.

Так, чітко констатував пряму залежність вияву драматичного конфлікту від якості розкриття характерів Й. Кисельов: „Драматичні конфлікти проявляються тим сильніше, чим глибше і яскравіше розкрито характери дійових осіб, які вступають в ці конфлікти” [2, с. 66]. Розвинула цю думку й О. Горбунова: „характер приходить у рух у силу обставин, що склалися, але обставини ... дієві тільки у зв'язку з індивідуальними характерами” [3, с. 225]. Отже, на думку цих літературознавців характер визначає конфлікт.

Позиція, що конфлікт визначає характер дійової особи також має місце в літературознавстві. Так, В. Лесин, О. Пулинець у „Словнику літературознавчих термінів” на зазначену проблему дивляться з іншого боку: „Саме в процесі розгортання і розв'язання конфліктів виявляють свої риси персонажі в літературі” [4, с. 181]. На цих же позиціях знаходиться Я. Мамонтов: „в драматичному діалозі боротьба мусить провадитись такими засобами, щоб кожен учасник її розкривав не лише свою логіку чи свої переконання, а насамперед свій характер, свою життєву цілеспрямованість” [5, с. 177].

Й. Кисельовим визначені ознаки характеру, який бере участь у конфлікті – „твердий, чітко визначений” [6, с. 45]. На думку В. Блока, такий характер ще повинен бути своєрідним: „Якщо індивідуальності схоплені письменником точно, вони не дадуть конфлікту йти по банальній схемі, оскільки всяке поєднання різних характерів само по собі є неповторним” [7, с. 122]. Я. Мамонтов значно глибше осмислює даний аспект: з одного боку, визначає якості драматичного конфлікту, з іншого, – висуває вимоги до дійових осіб: „Цієї якості – сили і потенційності – драматичний конфлікт набуває лише тоді, коли дійові

персонажі, що вступають у конфлікт, керуються свідомою волею” [5, с. 205 – 206].

О. Горбунова характеризує місце характеру на різних етапах розвитку конфлікту. Так, „відкрив у зав’язці конфлікту певний зміст характеру, драматург тим самим відкриває нам його історію, яка в силу логіки характеру може або повинна бути такою, як це уявляється із розвитку драматичної дії” [3, с. 97 – 98]. Розв’язка може бути зумовлена, на думку драматургознавця, „особистими перевагами позитивного героя” [3, с. 165].

В. Нефед вважає, що у процесі конфлікту характер може змінюватися: „драматичний конфлікт призводить... до зміни характерів або виявленні в них нових рис і якостей” [8, с. 6]. Науковець схильний уважати, що саме внутрішній, прихований конфлікт супроводжується зміною характеру [8]. Літературознавець висловлює міркування й стосовно умов щодо „правдивого розвитку характерів героїв”: конфлікт повинен бути розв’язаний за законами життя [8, с. 51]. Аналогічно міркують Л. Тимофєєв („характер не може бути розкритим поза тими життєвими конфліктами, з якими він зв’язаний” [9, с. 158]) та С. Михида („І якщо поведінка персонажів у конфліктних ситуаціях, в які письменник їх уводив, впливала з логіки характерів (тобто була „такою, як у житті”), то він мав змогу отримувати очікуваний результат” [10, с. 40]).

Варто наголосити, що під характером будемо розуміти рису або систему рис, які визначають поведінку персонажів художнього твору.

Здійснимо спробу прослідкувати зміну характеру головної дійової особи п’єси І. Білоуса – Марії Несвицької і довести, що характер і конфлікт знаходяться в постійному взаємовпливі. Тож і наведені погляди літературознавців слід синтезувати і розглядати в нерозривній єдності.

Так, Марія вийшла заміж у п’ятнадцять років. Про це їй нагадує донька Анастасія: „Ти теж виходила за татуса у п’ятнадцять” [1, с. 16]. Сімейне життя Марія будувала на почуттях любові. У спілкуванні з чоловіком поведінку свідомо визначала вдячність і почуття кохання: „Спасибі Господу, він подарував тебе для мене. Як я тебе кохаю, дорогий!” [1, с. 18]. Подібне ставлення до родинного життя не випадкове, а успадковане: „я горжуся своїми батьками і пращурами” [1, с. 55].

Логічно, що десятки років подружнього життя були для неї безтурботними: „За двадцять років життя тут я пальцем не поворохнула... книги, бали, гуляння...”; „Раніше жила за Семеном, як за кам’яною стіною, ніяких тобі турбот – тільки й чула: „Я сам, Марійко!” [1, с. 38].

Чоловік також характеризує ставлення дружини до родини: „Як каже моя Марія, служити Богу і родині й будеш... спокійно... спати!” [1, с. 31].

Саме тому смерть чоловіка порушила внутрішній душевний спокій жінки. Марія, знаходячись у стані розпачу, втрачає бажання жити:

„Господи! Боженьку! Молюся тобі... Благаю! Дай мені волю... візьми мене до мого Семена, до моєї коханої людини! Я не хочу все життя плакати за ним і страждати на цьому світі. Я вирішила вмерти, але помру з твоєю допомогою” [1, с. 35]. Так, у зав’язці твору спостерігається констатація внутрішнього конфлікту Марії та змалювання причини майбутньої зміни характеру жінки.

Отець Макарій намагався переконати Марію знайти новий сенс життя. І лише його останнє звернення („Тобі не підняти Семена! Не повернути його!.. Не думай про свою загибель, тобі жити треба. Не бійся самотності, не турбуйся про те, де тобі взяти їжу та одяг. Подумай про квіти, як вони ростуть і для чого ростуть. Цінуй, бережи своє життя і пронеси його стільки, скільки призначено Господом. Змирися, Маріє! Іди до людей, будь з ними, вони тобі допоможуть і ти допоможеш їм” [1, с. 37]) мало успіх. Мати закликає й доньку перестати плакати та констатує розв’язку свого внутрішнього конфлікту: „Здається, святий отець допоміг мені очистити душу від зайвих думок. Я буду твого татуся до кінця днів моїх кохати, але.. повинна заспокоїтись... опанувати собою і розпочати нове життя” [1, с. 38]. Марія, опинившись у стані розгубленості („Здається, що я зупинилася серед дороги... і ні сюди, і ні туди...” [1, с. 52]), шукає порятунку у святих місцях: „Мені зараз необхідно поїхати до Київської Печерської лаври. Я повинна просити у Господа прощі, а звідти побувати в інших соборах та монастирях” [1, с. 40].

Відвідування святих місць надає снаги і сили Марії. Вона має намір „побудувати замок, розбудувати Рівне, попросити у короля Магдебурзьке право” [1, с. 56]. Крім цього „мріє розвивати торгівлю, відкривати школу, дати можливість працювати і торгувати продуктами селянам” [1, с. 57], а „кінцева мрія не тільки надати життя новонародженому місту Рівне, але і дати йому можливість розвиватися, зростати та захищати себе” [1, с. 65].

У своїй діяльності Марія керується принципом, який висловила Костянтину Острозькому: „Якщо кожен із нас буде жити не за принципом „Я”, а за принципом „Ми”, – наші землі перестануть бути убогими й незахищеними” [1, с. 57]. Тепер її поведінку визначають справедливість, чесність, вимогливість, тактовність – риси ідеального керівника.

Розкриваючи характер Марії, драматург змальовує її спілкування з різними верствами населення. Так, розмові з мешканцями Марія проявляє уважне ставлення („Є нагальна справа, аби порадитись з вами” [1, с. 49]) і наполегливість („Я наказую вам... усім прибути на раду” [1, с. 49]). Особливу повагу Марія проявляє до старожителя Дідо Божого: „Ваша старість заслуговує поваги” [1, с. 59]. Конфліктні ситуації виникають у Марії зі знахобнілими боярами та вожаком татарського війська Ремедеем. Першим Марія демонструє владу: „На своїй землі я господиня і робитиму все те, що надумала” [1, с. 66]. У спілкуванні з

Ремедеем її поведінку визначала мужність і сміливість: “Не горлай, татарине... я тебе не боюся. Окрім смерті, ти нічого мені не зробиш. Але і тобі не уникнути смерті на Русі-Україні” [1, с. 81]. Завдяки цим рисам характеру конфлікти були доволі швидко вичерпані.

Наслідком такого мудрого управління стало втілення мрій у життя.

Тож не випадковою є оцінка Короля: „Невже така прекрасна, скромна, мудра, ніжна жінка у змозі керувати таким величезним господарством, цілим краєм” [1, с. 97]. На думку Короля, це можливо тому, що Марія мала серце, „котре палає вогнем нестримної сили, може запалити серця своїх соратників” [1, с. 101].

Марія упродовж життя залишалася віруючою людиною. Тож дбала про те, щоб у збудованому місті побудувати і православний собор („Сьогодні на нашому Вічі ми повинні схвалити або не схвалити питання про побудову у нашому Рівному соборі” [1, с. 110]), і синагогу для євреїв („Обіцяє вам, Іцику Лейбовичу, що наступною будовою буде ваша синагога... Вибирайте місце для неї” [1, с. 110]), але щоразу приймаючи рішення, княгиня не забувала радитися з людьми.

Сенс свого життя Марія Несвицька висловила в останньому монолозі: „Кожна хвилина, кожен день мого існування на нашій грішній землі були заповнені піклуванням не тільки за моїх рідних, близьких, побратимів, але і за людей, державу, мою Волинь, за правду і віру Православну!..

Я не прошу для себе ніякої плати. Ні злата, ні слави, лише хочу, аби мої нащадки згадали мене у своїй молитві добрим тихим словом” [1, с. 116].

Отже, досліджуючи взаємовплив конфлікту й характеру в проаналізованій п'єсі приходимо до ряду висновків: драматург у творі змальовує внутрішній конфлікт Марії та ряд міжособистісних конфліктів Марії із зовнішнім оточенням; внутрішній конфлікт швидко розв'язується завдяки багатому духовному потенціалу жінки, а зовнішній – завдяки таким рисам характеру, як справедливість, чесність, мужність, але саме в конфліктах і проявилися названі риси характеру; характер Марії стабільний і чітко окреслений; характер княгині зазнав змін під час розв'язання внутрішнього конфлікту; розв'язка зовнішніх міжособистісних конфліктів зумовлена позитивними рисами характеру Марії Несвицької. П'єса ґрунтується на історичних фактах (У 1481 році на одному з насипних островів річки Усті, княгинею Марією збудовано замок із дубових колод, який обнесено оборонними ровами. Марія Несвицька здобула від польського короля Казимира Ягеллончика для Рівного Магдебурзьке право. У документах починає іменувати себе Марією Рівненською. 21 грудня 1500 року Марія Рівненська отримує від польського короля привілей на проведення ярмарки в місті. 1 – 11 липня 1507 р. Зігмунт королівською грамотою надає княгині Марії право

вічного володіння замком та містом), тож можна зробити висновок і про правдивість зображення характеру головної дійової особи.

Даною розвідкою теоретична проблема не знаходить свого остаточного розв'язання, оскільки слід охарактеризувати взаємодію конфлікту з іншими літературознавчими категоріями на всіх рівнях твору.

Література

- 1. Білоус І.** Марія – княгиня Рівненська (Несвицька). Драма-притча / Іван Білоус. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 124 с.
- 2. Кисельов Й.** Конфлікти і характери. Проблеми української радянської драматургії / Й. Кисельов. – К. : Радянський письменник, 1953. – 308 с.
- 3. Горбунова Е.** Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Е. Горбунова. – М. : Советский писатель, 1963. – 516 с.
- 4. Лесин В., Пулинець О.** Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. – К. : Радянська школа, 1965.
- 5. Мамонтов Я.** Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 382 с.
- 6. Киселев Й.** Конфликт в художественном произведении / Й. Киселев. – К. : Держлитвидав УРСР, 1962. – 76 с.
- 7. Блок В.** Система Станиславского и проблемы драматургии / В. Блок. – М., 1963. – 198 с.
- 8. Нефед В.** Размышления о драматическом конфликте / В. Нефед. – Минск : Наука и техника, 1970. – 120 с.
- 9. Тимофеев Л.** Основы теории литературы / Л. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 478 с.
- 10. Михида С.** Слідами його експериментів: змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / С. Михида. – Кіровоград : Центральне Українське видавництво, 2002. – 192 с.

Вірченко Т. І. Характер і конфлікт у п'єсі І. Білоуса „Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)”

У статті здійснено спробу дослідити взаємозумовленість розкриття характеру й конфлікту в п'єсі І. Білоуса „Марія – княгиня Рівненська (Несвицька)”. З'ясовано, що внутрішній конфлікт Марії швидко розв'язується завдяки багатому духовному потенціалу жінки, а зовнішні – завдяки таким рисам характеру, як справедливість, чесність, мужність, але в той же час, саме в конфліктах і проявилися названі риси характеру.

Ключові слова: характер, конфлікт.

Вірченко Т. И. Характер и конфликт в пьесе И. Белоуса „Мария – княгиня Ровненская (Несвицкая)”

В статье совершена попытка исследовать взаимозависимость раскрытия характера и конфликта в пьесе И. Белоуса „Мария – княгиня Ровненская (Несвицкая)”. Выяснено, что внутренний конфликт Марии быстро решается благодаря богатому духовному потенциалу женщины, а внешние – благодаря таким чертам характера, как справедливость,

честность, мужество, и в то же время, именно в конфликтах и проявились названные черты характера.

Ключевые слова: характер, конфликт.

Virchenko T. I. Character and conflict in the play Bilous „Mary – Princess Rivne (Nesvitskiy)”

Made an attempt to explore the correlation of disclosure of the nature and the conflict in the play Bilous „Maria – Princess Rivne (Nesvitskiy)”. It was found that internal conflict is solved thanks to Maria quickly rich spiritual potential of women, and external – through such traits as fairness, honesty, courage, but at the same time, it became apparent to the conflict and called traits.

Key words: conflict, character.

УДК 316.774

Мороз В. Я.

УРБАНИЗАЦІЯ ЯК ОДНА З ФОРМ ІСТОРИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Урбанізація як соціально-економічне явище характеризується значним зростанням міст, міського населення, поширенням міського способу життя на все суспільство. Специфічні особливості розвитку міст, різноманітні процеси в міському середовищі покликали до життя відповідні урбаністичні теорії: концепція урбаністичної екології (Р. Парк, Е. Берджесс), урбанізм як спосіб життя (Л. Вірт), композиційна теорія (Г. Ганс), теорія субкультури (К. Фітер) та ін. Урбанізація трактується як історичний процес швидкого зростання старих і поява нових міст та підвищення їхньої ролі в економічному й культурному житті суспільства [1, с. 1301]. На думку учених, першою ознакою урбанізації є процес зростання ролі міст у розвитку суспільства. Другою ознакою – концентрація населення і господарства. Розширення території – визначальна характеристика міст-держав, наприклад, Давнього Сходу й України. Крім цього, великі міста задовольняють духовні запити людей, краще забезпечують достаток, різноманітність товарів і послуг, доступ до сховищ інформації.

Проблема урбанізації є актуальною в сучасній науковій думці. Не менш важливою і малодослідженою є проблема вивчення урбаністичного шляху розвитку давніх держав Сходу, античних міст-держав Північного Причорномор'я, що складатиме подальші наукові студії наших розвідок. У науковій думці існує твердження, що процес урбанізації пройшов три стадії: від виникнення міст до XVIII ст.; кінець XVIII – початок XX ст.; метрополізація й дезурбанізація (XX – XXI ст.).

Комунікація є одним з найголовніших об'єктів дослідження у теорії соціальних комунікацій. На початку ХХ ст. отримують концептуальне філософське обґрунтування такі поняття, як діалог, комунікація, інформація, спілкування. Головні аспекти їх вивчення пов'язані з актуалізацією досліджень у галузі лінгвістики, філософії, соціології, історії, що потребує нового осмислення ролі комунікації у суспільному житті. Головним завданням є узагальнення сучасних комунікаційних процесів через призму еволюції форм комунікації. У комунікації одним із найважливіших її компонентів є інформація. Комунікація – це інформаційний процес, але неможливо його зводити виключно до процесу передавання інформації. Комунікація відбувається тоді, коли інформаційна її складова трансформується у смисли [2]. На думку Джона Дарема Пітерса, комунікація може видаватися вічною проблемою людських істот від печерних людей до представників постмодерного суспільства; комунікації – це засоби і форми, через які ідеї, інформація і ставлення передаються, надсилаються і отримуються, вони можуть включати в себе гробниці, ієрогліфи, письмо, монети тощо [3, с. 19].

Визначальною подією в історії людства, на думку вчених, був період, який англійський археолог Г. Чайльд назвав „неолітичною революцією” (VI – IV тис. до н. е.). Суть її полягає в переході від традиційного привласнюючого господарства (мисливство, збиральництво, рибальство) до відтворюючого (землеробство і скотарство), тобто від привласнюючих методів господарювання до відтворювальних. Цей закономірний перехід до землеробства і скотарства сприяв помітним змінам суспільного життя: розквіту племінної організації суспільства, зародженню інститутів родової влади. Неолітична революція зумовила розпад первісного соціокультурного синкретизму, сприяла злету людства до принципово нової економіки, нового способу життя [4, с. 15]. В епоху енеоліту (IV – III тис. до н. е.), бронзового віку (II – I тис. до н. е.) й нової ери – залізної відтворююче господарство стає домінуючим. Воно супроводжується виникненням різних чинників, які вплинули на характер історичного процесу. Серед них можна назвати перший великий суспільний поділ праці, виникнення певних спільнот людей, становлення приватної власності, формування організованих військово-політичних об'єднань та союзів, виокремлення ієрархічно структурованої військової еліти, утворення держав і міст [5, с. 22 – 23]. На тлі зазначених процесів інтенсивно розвивається така важлива соціальна категорія, як особистість. Все це пояснюється тим, що функціональне спілкування зберігається, тільки змінюються його функції і види, воно перетворюється на самостійний тип діяльності. Серед диференціальної діяльності виділяється такий її тип, як комунікація. Вона починає займати пріоритетне становище у системі суб'єктно – суб'єктної діяльності. Розподіл та індивідуалізація праці, формування

приватної власності створюють перші форми відчуження людини від продуктів своєї діяльності й від іншої людини.

Месопотамія – одна з найдавніших цивілізацій світу. Саме в Шумері наприкінці IV тис. до н. е. людство вперше вийшло із стадії первісності, започаткувавши цивілізаційну історію людства. Перша давньосхідна державність виникла в південній частині долини рік Тигру й Єфрату, що на Близькому Сході (територія сучасного Іраку). Саме в регіоні Дворіччя вперше склалися початкові форми цивілізації, пов'язані насамперед з процесом урбанізації. Спочатку міські поселення з'являлися на берегах річок і каналів. Міста Дворіччя були невеликі за кількістю населення [6, с. 34]. Прибуле з південного степу плем'я шумерів спричинило швидкий підйом поселень, так званої, убейдської культури (від назви археологічної пам'ятки поблизу селища Ель – Убейд), з яких постали найдавніші міста на планеті [7, с. 102]. На півдні Месопотамії в першій половині III тис. до н. е. шляхом злиття кількох сільських общин виникли давні шумеро-аккадські міста-держави: Ур, Урук, Кіш, Ларса, Ніппур, Лагаш, Умма, а потім – Вавілон, Мітанні, Ассирія. Месопотамія являла собою сільськогосподарський тип цивілізації, заснованої на іригації [8, с. 93].

Цивілізація характеризується такими ознаками: поява міст як центрів торгівлі й влади, виникнення держави з ієрархічним поділом суспільства на соціальні стани (цар, жерці, воїни, чиновники, землероби, раби); розподіл праці на основі спеціалізації; виникнення та використання писемності як засобу комунікації; формування духовної спільності людей на основі єдності мови, культури та релігії [9, с. 98]. Урбанізація – переселення людей у міста та поширення міських цінностей життя на всі прошарки населення – стає невід'ємним атрибутом (супутником) іншого процесу – індустріалізації [10, с. 90]. Високого рівня досягла шумерська скульптура, зокрема майстерно виготовлені статуї богів, царів і жерців, що встановлювалися у храмах. Знайдена археологами діадема цариці Шубад належить до виробів найвищого ювелірного гатунку. Шумерійці знали гальванічні методи покриття срібних виробів найтоншим шаром золота. Шумерські архітектори започаткували початок будівництва міст, оточених мурами, багатоповерхових споруд і зиккуратів (своєрідних храмових башт зі святинями-вівтарями), облицьованих мозаїкою з різнокольорових полірованих плиток [11, с. 102]. В Уруці було зведено цілий комплекс зиккуратів, які стали центром релігійного культу. Враження від відомої дев'яностометрової споруди – Етеменанки (VI ст. до н. е.) збереглося у біблійній притчі про вавілонську вежу, що мала сягнути небес. Сім його уступів увінчувалися святилищем бога Мардука, символу родючості [12, с. 96].

Ще однією з найдавніших світових цивілізацій був Єгипет (назва походить від старогр. „Айгюптос” – чорна земля). Заснована на поливній іригаційній системі сільськогосподарська діяльність давніх єгиптян

створювала умови для етнічної й господарської стабільності та тривалої культурної традиції, що власне й зумовило на певному етапі розвитку „культурний вибух”. Ознаки єгипетської цивілізації виявилися в 3300 – 3000 рр. до н. е. в різних галузях життя: сфері матеріального виробництва (перехід до мідних знарядь праці, удосконалення іригаційної системи землеробства, розвиток ремесла, торгового обміну), суспільного життя (урбанізація та поява соціальної ієрархії), духовній сфері (розвиток заупокійних уявлень, божественного культу володаря, солярного культу), і появі ієрогліфічного письма. Завдяки цьому сформувалася своєрідна єгипетська культура [13, с. 97]. Образотворче мистецтво досягло неперевершеної форми художньої майстерності. У культурному розвитку – це епоха будівництва велетенських гробниць фараонів: піраміди Хеопса, Хефрена та Мікерина, створення унікальних пам’яток образотворчого мистецтва – сфінксів фараона Хефрена у Гізі та фараона Аменемхета III, портретного дерев’яного рельєфу „Будівничий Хесіра”, численних художніх скарбів із гробниць Хенену та Хені, статуї Кемеса – останнього фараона Середнього царства [14, с. 105].

На розвиток культури євразійського континенту істотно вплинула культура Індії. Вона вийшла на історичну арену, коли на ці території у XIII ст. до н. е. прийшли арії. Індійське суспільство поділялося на касты, і перехід з однієї касты в іншу практично був неможливий. Вважалося, що порушення кастової приналежності може призвести в наступній інкарнації до переродження людини на тварину. Соціальне розмежування індійського суспільства сприяло створенню різноманітних релігійно-філософських систем: веданта, джайнізм, йога, буддизм та інші. Це зумовило, починаючи з III ст. до н. е., початок активного будівництва храмових споруд. Їх вирубували у скелях, зводили в наземний спосіб. Стіни храмів прикрашали розписами і скульптурними рельєфами, які розповідали про життя богів і людей. Із середини VI ст., коли відбулося розмежування на сільське і міське населення, тоді міста стали центрами розвитку культури. Тут зосереджувалися ремісники провідних спеціальностей, які об’єднувалися у корпорації. Корпорації виконували значні за обсягом роботи. Наприклад, велику бронзову статую Будди в Султанганджі, колону Чандріхупти II у Делі з нержавіючого заліза [15, с. 39]. Найдавніші пам’ятки архітектури – печерні комплекси, храми та ступи – кам’яні будови засвідчені в Карлі й Еллорі [16, с. 108].

Найдавніші пам’ятки мистецтва Китаю датуються III тис. до н. е. – часом неоліту. У період Шан з’явилися перші укріплені поселення. Міста мали правильне планування по кварталах. Найчисленнішими витворами мистецтва цього періоду є вироби з бронзи, особливо бронзового посуду, побутового та культового призначення, знайдені в похованнях. Була високо розвинутою техніка різьблення по каменю та кістці [17, с. 58].

Найбільшого культурного розвитку Китай зазнав за правління династії Хань. У цей період своєрідно розвивається монументальне мистецтво – скульптура та живопис. Міста стають культурними осередками, де особливого розвитку набула архітектура, особливо палацова, яка мала монументальний характер. Їй притаманні високі міцні стіни, які виконували також оборонні функції. Палацові комплекси складались із з'єднаних дерев'яних будинків, критих червоною черепицею з загнутими кутами. Палацові споруди були оточені садами. Платформи, на яких зводились будинки, облицьовувались каменем, дерев'яні елементи покривались червоним лаком. Серед культових споруд вирізнялись пагоди, які зводилися на узвишшях, в оточенні зелених насаджень [18, с. 40]. У центрі міст будували, крім розкішних палаців, багатопверхові вежі. Житлові споруди були багато декоровані. Ансамблі ханських поховальних споруд досягли значних розмірів і являли собою комплекси підземних печер. Деякі ханські монументальні скульптури цікаві за сюжетом. У них відображено давні китайські легенди, байки, міфи. Значне місце серед зображень на рельєфах займали сюжети релігійного та міфологічного змісту [19, с. 58 – 59]. Поширеними були різноманітні статуї Будди, а також постаті, які охороняли храм та житла духів [20, с. 40].

Трипільські племена займали величезний простір Східної Європи від Слобідської України до Словаччини і Румунії, від Чернігівщини до Чорного моря і Балканського півострова. Трипільське селище складалося з десятків будинків, розміщених по колу. Свої будинки – одно або двоповерхові – трипільці споруджували з глини на дерев'яному каркасі. Вони мали прямокутну форму. Будинки мали округлі вікна, двосхилий дах, піч з лежанкою, комору, жертвник і місце для роботи. На поселенні Майданецьке (Черкащина) площею 300 – 400 га будинки стояли десятма концентричними колами, розділеними радіальними вулицями: зафіксовано понад 2 тис. жител. Такі самі поселення-гіганти, що їх умовно називають „протомістами”, знайдено й поблизу сіл Доброводи й Тальянки (Черкаська обл.) [21, с. 34]. Найголовнішим елементом у плануванні таких „протоміст” було створення кількох овалів забудови, діаметр яких сягав 1 – 3,5 км, з двоповерховими чи одноповерховими спорудами. Вони утворювали вулиці та квартали в центральній частині поселення. На найбільших із них (Майданецьке, Тальянки та ін.) нараховувалось від 1600 до 2700 будівель різних типів. Крім житлових, досліджено споруди, що могли використовуватися для громадських потреб [22, с.18].

Існують різні думки учених щодо трипільської культури: Олександр Дмитрович Бойко, автор навчального посібника „Історія України”, зазначає, що найяскравішою археологічною культурою доби енеоліту була трипільська культура (IV – III тис. до н. е.). Її назва походить від с. Трипілья на Київщині, поряд з яким В.Хвойкою 1893 року було виявлено першу пам'ятку цієї культури. Ареал її поширення –

це території України, Молдови та Румунії (лише в Україні знайдено понад 1000 трипільських пам'яток) [22, с. 18]. Існують різні думки учених щодо походження трипільців. Деякі дотримуються думки, що трипільська культура має автохтонне походження і сформувалася на ґрунті буго-дністровської неолітичної культури (В. Даниленко, В. Маркевич). Інші вважають трипільців прафракійцями, що прийшли з Нижнього Подунав'я і Балкан (О. Трубачов, Д. Телегін). Існує думка, що трипільська культура є наслідком взаємодії давніх автохтонних культур неолітичних культур Балкано – Дунайського регіону (І. Чернікова). Автор навчального посібника О. Д. Бойко стверджує, що трипільська культура багатогранна і самобутня, що її характерними ознаками у сфері побуту були побудова великих глиняних будівель, утворення гігантських протоміст з населенням майже 15 – 20 тис. жителів; міграція поселень через виснаження землі кожні 50 – 100 років; розписна плоскодонна кераміка з орнаментом, що виконаний жовтою, червоною та чорною фарбами; у духовній сфері – домінування символів родючості, матеріалізація їх у символи добробуту – жіночі статуетки, зображення сонця, місяця, води, глиняні фігурки тварин [23, с. 18]. Йому належить думка, що трипільська культура за рівнем свого розвитку впритул наблизилася до перших світових цивілізацій Малої Азії та Єгипту, але, на жаль, лише наблизилася. О. Д. Бойко вказує на причини занепаду трипільської культури, яка не змогла повністю реалізувати свої потенційні можливості: похолодання, порушення екологічного балансу, зумовлене екстенсивним характером господарювання, протистояння трипільських общин західного і східного регіонів, наростаючий тиск на землі трипільців скотарських степових племен [24, с. 19].

Оскільки в добу енеоліту територія України стала ареною протидії та взаємодії трьох потужних етнічних потоків: носіїв трипільської культури, скотарсько-землеробських племен, що прийшли з Північно-Західної Європи (культура кулястих амфор), та численних євразійських скотарських степових племен (середньостогівська, ямна культура), то у сучасній історичній та народознавчій літературі існує твердження, що трипільці – прямі предки українського народу. О. Д. Бойко висловлює думку, що варто утриматися від поспішної прямої родової лінії від трипільців до українців, але водночас, на його думку, не підлягає жодним сумнівам твердження про те, що окремі елементи трипільської культури (система господарювання, топографія поселень, декоративний розпис будинків, мотиви орнаменту на кераміці та ін.) стали невід'ємною частиною сучасної української культури [25, с. 19]. Автори іншого підручника зазначають, що трипільці досить близько підійшли до рівня перших світових цивілізацій Малої Азії та Єгипту, але не змогли зрівнятися з ними через різні обставини [26, с. 13].

Могутня трипільська культура мала широкі зв'язки з культурами Малої Азії, Східної Європи, Кавказу й особливо з найпоширенішою і найвпливовішою тоді Єгейською, або Крито-Мікенською, культурою, яка

постала 6000 років до н. е. у басейні Середземного моря. Егейська культура, як перша європейська і водночас світова, мала значний вплив на Трипільську, про що свідчить схожість у господарстві, житлобудуванні, побуті, кераміці, віруванні тощо. Отже, територія України ще за часів неоліту була поєднана з могутньою культурою, яка була не відокремленою, а пов'язаною з іншими культурами Європи, Західної Азії і яка входить до того ланцюга, що пов'язує в єдине ціле тодішній культурний світ [27, с. 35].

Література

- 1. Великий** тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ „Перун”, 2002. – 1440 с.
- 2. Макаров М. Л.** Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М.: ИТДГК „Гнозис”, 2003. – 280 с.
- 3. Пітерс Джон Дарем.** Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Д. Д. Пітерс; Пер. з англ. А. Іщенка. – К.: Вид. дім „КМ Академія”, 2004. – 302 с.
- 4. Бойко О. Д.** Історія України: навч. посіб., 3 – те вид. / О. Д. Бойко. – К.: Академвидав, 2008. – 688 с. (Серія „Альма – матер”).
- 5. Бойко О. Д.** Історія України: навч. посіб., 3 – те вид. / О. Д. Бойко. – К.: Академвидав, 2008. – 688 с. (Серія „Альма – матер”).
- 6. Гончарук Т. В.** Культурологія: навчальний посібник / Т. В. Гончарук. – Тернопіль: Карт-бланш, 2004. – 213 с.
- 7. Павленко О. П.** Культурологія: посіб. для підготов. до іспитів / О. П. Павленко. – 2 – ге вид., стереотип. – К.: Вид. ПАЛИВОДА А. В., 2006. – 176 с. – (Б-чка студента).
- 8. Культурологія: теорія та історія культури:** Навчальний посібник / [За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула]. – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 368 с.
- 9. Павленко О. П.** Культурологія: посіб. для підготов. до іспитів / О. П. Павленко. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Вид. ПАЛИВОДА А. В., 2006. – 176 с. – (Б-чка студента).
- 10. Павленко О. П.** Культурологія: посіб. для підготов. до іспитів / О. П. Павленко. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Вид. ПАЛИВОДА А. В., 2006. – 176 с. – (Б-чка студента).
- 11. Лекції з історії світової та вітчизняної культури :** Навч. посібник. – Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [За ред. проф. А. Яртися та проф. В. Мельника]. – Львів: Світ, 2005. – 568 с.
- 12. Культурологія: теорія та історія культури :** Навчальний посібник / [За редакцією І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула]. – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 368 с.
- 13. Культурологія: теорія та історія культури :** Навчальний посібник / [За редакцією І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула]. – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 368 с.
- 14. Лекції з історії світової та вітчизняної культури :** Навч. посібник. – Вид. 2-ге, перероб. і доп. / [За ред. проф. А. Яртися та проф. В. Мельника]. – Львів: Світ, 2005. – 568 с.
- 15. Гончарук Т. В.** Культурологія: Навчальний посібник. – Тернопіль: Карт-бланш, 2004. – 213 с.
- 16. Павленко О. П.** Культурологія: посіб. для підготов. до іспитів / О. П. Павленко. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Вид.

ПАЛИВОДА А. В., 2006. – 176 с. – (Б-чка студента). **17. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб.** / Б. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура та ін. – К.: Вища школа: Т-во „Знання”, КОО, 2000. – 2-ге вид., стер. – 326 с. – (Київському національному університету імені Тараса Шевченка – 165 років). **18. Гончарук Т. В.** Культурологія: Навчальний посібник / Т. В. Гончарук. – Тернопіль: Карт-бланш, 2004. – 213 с. **19. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб.** / Б. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура та ін. – К.: Вища школа: Т-во „Знання”, КОО, 2000. – 2-ге вид., стер. – 326 с. – (Київському національному університету імені Тараса Шевченка – 165 років). **20. Гончарук Т. В.** Культурологія: Навчальний посібник / Т. В. Гончарук. – Тернопіль: Карт-бланш, 2004. – 213 с. **21. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб.** / Б. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура та ін. – К.: Вища школа: Т-во „Знання”, КОО, 2000. – 2-ге вид., стер. – 326 с. – (Київському національному університету імені Тараса Шевченка – 165 років). **22. Верстюк В. Ф., Гарань О. В., Гуржій О. І.** Історія України: нове бачення / В. Ф. Верстюк, О. В. Гарань, О. І. Гуржій. – К.: „Альтернативи”, 2000. – 464 с. **23. Бойко О. Д.** Історія України: навч. посіб., 3-тє вид. / О. Д. Бойко. – К.: Академвидав, 2008. – 688 с. (Серія „Альма-матер”). **24. Бойко О. Д.** Історія України: навч. посіб., 3-тє вид. / О. Д. Бойко. – К.: Академвидав, 2008. – 688 с. (Серія „Альма-матер”). **25. Бойко О. Д.** Історія України: навч. посіб., 3-тє вид. / О. Д. Бойко. – К.: Академвидав, 2008. – 688 с. (Серія „Альма-матер”). **26. Верстюк В. Ф., Гарань О. В., Гуржій О. І.** Історія України: нове бачення. – К.: „Альтернативи”, 2000. – 464 с. **27. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб.** / Б. І. Білик, Ю. А. Горбань, Я. С. Калакура. – К.: Вища школа: Т-во „Знання”, КОО, 2000. – 2-ге вид., стер. – 326 с. – (Київському національному університету імені Тараса Шевченка – 165 років).

Мороз В. Я. Урбанізація як одна з форм історичної комунікації

У статті проаналізовано проблему про урбаністичний шлях розвитку давніх держав Сходу, античних міст – держав Північного Причорномор'я. Звернено увагу на концептуальне філософське обґрунтування таких понять, як діалог, комунікація, інформація, спілкування.

Ключові слова: соціальні комунікації, історична комунікація, урбаністична теорія, інформація.

Мороз В. Я. Урбанизация как одна из форм исторической коммуникации

В статье проанализирована проблема об урбанистическом пути развития давних государств Востока, античных городов – государств Северного Причерноморья. Обращение внимание на концептуальное

философское обоснование таких понятий, как диалог, коммуникация, информация, общение.

Ключевые слова: социальные коммуникации, историческая коммуникация, урбанистическая теория, информация.

Moroz V. Ya. Urbanization as one of forms of historical communication

In the article a problem is analysed about the urbanism way of development of the old states of East, ancient cities – the states North Prichernomor'ya. Appeal attention on the conceptual philosophical ground of such concepts, as a dialog, communication, information, intercourse.

Key words: social communications, historical communication, urbanism theory, information.

УДК. 821.161.2'06.02

Негодяєва С. А.

**УРБАНО-МІСЬКИЙ КОНЦЕПТ У РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА
„ДЕПЕШ МОД”**

Різні літературознавчі підходи щодо вивчення міста як соціального та культурологічного феномену спровокували появу в сучасній науці окремої дискурсивної проблематики, пов'язаної з вивченням урбанізму та урбанізації як способу життя. Заглиблення в значення термінів привело нас до Великого тлумачного соціологічного словника, де вміщена довідка за поглядами Л. Вірта (1938 р.): „Урбанізм як спосіб життя – переважаюча риса сучасного суспільства... Розвиток великих і малих міст змінив “природний стан суспільства”. Процес урбанізації зробив родинні зв'язки менш важливими, змінив їх відносинами інструментального, плинного і поверхового характеру. Міські поселення характеризуються розмірами, щільністю і різномірністю, які у поєднанні забезпечують ґрунт для складного поділу праці і фундаментальних змін у природі соціальних відносин” [1, с. 373]. Це визначення є провокативним для нашої розвідки, бо саме поняття способу життя – це результат певних цінностей, що схиляють до такого способу й мотивують певну поведінку.

Сьогодні відчута глибока потреба розуміння проблеми, яка породжена сучасними процесами урбанізації, що правомірно претендує на важливу категорію сучасної естетики в поглядах Н. Копистянської, О. Астаф'єва, А. Ткаченка, Т. Гундорової, Т. Бовсунівської, М. Кодака, В. Фоменко, Я. Голобородька та інших. Окремої уваги заслуговує дослідження О. Кискіна „Урбаністичний хронотоп в

постмодерністському романі” [2], у якому вперше аналізується проза Ю. Андруховича, М. Кундери та В. Пелевіна з точки зору семантизації урбаністичного хронотопу літератури постмодернізму; здійснюється спроба утворення типологічної системи урбаністичного хронотопу в постмодерністському романі кінця XX ст.; аналізуються категорії темпоральності, вічності, пустоти як духовної доміанти постмодерністського тексту та встановлюються параметри їх художнього відтворення-передачі; аналізуються прийоми відтворення урбаністичного хронотопу в романах кінця XX ст.; аналізується концептуалізація хронотопу в зіставному аспекті: урбаністичний хронотоп та хронотоп повсякдення, а також проміжні форми її реконструювання, хронотопи, які входять до їхньої структури як складові; розглядаються архітектоніки постмодерного роману як стійкий принцип конструювання змісту; досліджується хронософія як епістемологія постмодерної прози кінця XX ст., як закономірність інтелектуального розвитку самої літературності [2]. Це дослідження навело нас на роздуми про концепт міста в романі Сергія Жадана „Депеш Мод”. Концепт – категорія в літературознавстві філософського спрямування – це своєрідне уявлення, думка, розумовий образ, репрезентований у художньому творі.

Отже, метою студії є дослідження урбаністичного концепту на матеріалі зазначеного твору. Винесена тавтологія до назви статті – це наш задум, обумовлений самим змістом роману, бо автор змальовує топос міста як „відначальний стимул агресії і руйнації, зради і прокльону. ... Молодий письменник начебто пропускає крізь себе всю метафізику світового зла, щоб витягнути з-під неї незмінні духовні вартості” (Ольга Різниченко). З цього приводу сучасна західна соціологія розглядає поняття „урбанізм” та „антиурбанізм”.

Епатажний, дещо анархічний протест Жадана-художника кінематографічними засобами буде урбаністичний простір, збентеженого, розгубленого сучасника на зламі тисячоліть, який відчуло покоління дев'яностих. Відверта сатирично-іронічна позиція по відношенню до малопривабливих пострадянських реалій простежується навіть у самих іменах-прізвиськах героїв: Собака Павлов, Вася Комуніст, Саша Карбюратор, Какао, Чапай – це протест проти незручної правди попереднього покоління. За три дні з життя друзів (від 17.06.93 до 20.06.93) ми визнаємо про причини потрясіння народу зруйнованої держави, що „вийшло за межу суто національної проблематики” (Андрій Кокотюха). Про це дуже влучно зазначив Андрій Урицький в рецензії до роману, який вийшов російською мовою в перекладі Анни Бражкіної у видавництві „Амфора” в 2005 році: „Это проза большого денационализованного города, проза железных дорог, стройплощадок, заводских коробок, проза железобетона, проза грязных пригородов и прямых проспектов. Жадан описывает родной ему Харьков, но легко представит на месте Харькова Екатеринбург или Новосибирск. Думается, жизнь в 1993 году в этих городах мало чем отличалась для

дев'ятнадцятилітніх раздолбаєв, вечно молодих, вечно п'яних, вечно похожих на героїв Жадана. Що вони вдали навкруг? Умираючі заводи, ларьки, торгуючі паленою водкою, драки футбольних фанатів, милицейські дубинки, бандитські разборки... рождення нових держав, більше схоже на травматичний викидш" [6, с. 1].

Символічною виступає і назва твору – „Депеш Мод” – це група з Ірландії, країни зі схожим минулим. Це символ свободи з Заходу, що завозили до країни на платівках. Про „колоніальне” існування України в складі СРСР промовисто говорять слова автора: „Мене влаштувала країна, в якій я жив, влаштувала та кількість гівна, котрим вона була заповнена... Я розумів, що цілком міг народитись в іншій країні, куди гірший” [3, с. 6]. Отже, до покоління „Депеш Мод” треба прислухатись, аби за урбаністично-індустріальною завісою розглядити банальні незмінні людські цінності.

У низці сучасних літературних тенденцій постмодерного роману критика неоднозначно ставиться до прозового доробку автора, наголошуючи на важливості порушених у них проблем. За визначенням Івана Андрусика, сьогодні „привертає особливу увагу активне становлення так званої „молодіжної” – зорієнтованої найперше на юну аудиторію – прози. Тут аспект доволі широкий – від „гормональних рефлексій” Ірени Карпи до „авантюрної соціалки” Сергія Жадана та студій над проблемою підліткової злочинності Анатолія Дністрового” [4].

Урбаністичні пейзажі метро, „прохолодного кишечника підземки”, площ, вуличок, парків, дворів та квартир багатоповерхівок, підвалів спальних районів, вокзалів, барів, кав'ярень, стадіонів, коридорів гуртожитків – провідні живі й промовисті міські топоси, які змальовують формування ціннісної системи 19-тирічної особистості на розпутті розхристаних моральних принципів, у яких „поняття” поєднуються з елементами світових філософських систем і прагнення протиставити себе соціумові: „... напіврозвалений стадіон, в останні роки він зовсім розмок і осунувся, крізь бетонні плити починає битись трава, особливо після дощів, трибуни засрані голубами,.. розвалена країна, розвалений фізкультурний рух...” [5, с. 6]; „Маленька кімнатка, в якій вони сидять, наскрізь прокурена і пропахла кавою, горнят на всіх не вистачає, вони пускають по колу першу каву, потім другу, передають горнята з рук в руки, потім передають шматки білого хліба, після перебування в цій кімнаті їхній одяг, і їхнє волосся, і вони самі пахнуть тютюном і хлібом” [5, с. 25]; „... виповзають в коридор,.. вони переходять якимись закомарками, всюди стоять щити з агітацією, на стінах висять вогнегасники...” [5, с. 26]; „У Вахи свій бізнес – біля кільцевої, на самому виїзді з міста, зовсім близько від нас, у нього стоїть кілька кіосків, у яких працює кілька наложників. Наложники живуть в одному з кіосків, збираються там на ніч, взимку палять багаття, одного разу ледь не спалили кіоск, добре, що він був залізний, просто посмажились, але вижили. Ваха має цілих дві кімнати – в одній він живе сам, в іншій

тримає контрабанду, різні там шоколадки, колу, героїн і чупа-чупси. Мінтурі він платить, вахтерам теж, нас не чіпає, тож Ваха – позитивний герой...” [5, с. 41 – 42]; „...за пару ночей на Південному вокзалі Харкова можна продати будь-що, навіть душу, якщо вона в тебе є ...” [5, с. 45]; „Водій лише в останній момент бачить, що на рейках щось є, собака, думає водій, і вирішує давити, але все ж таки встигає помітити, що ні – не собака, який собака, собаки водяру з горла не глушать, встигає пригальмувати, вибігає з трамваю і знаходить на рейках п'яного Васю” [5, с. 56].

Зображення міста в романі має кілька особливих моментів: це гра масштабом, місто зіставляється з пустотою та самотністю в натовпі. Урубано-міський концепт включає в себе певну чисельність міських топосів, залежних від архітектоніки великого міста. Місто – буденне життя – пустота та самотність вишиковуються в семантичний ряд, що будує образ антиміста, позбавленого сенсу життя: „... є один район, якраз за новим цирком, від ріки і до самої залізниці, квадратні кілометри непролазного приватного сектору, відразу за яким починаються заводи, так би мовити – старі фабричні передмістя, влітку там взагалі на вулицях нікого не зустрінеш, де вони всі діваються я не знаю, але можна годинами лазити по піску й щебеню і нікого не зустріти, я вже мовчу, що там робиться взимку” [5, с. 82].

Авторська триада місто – свобода – самотність у натовпі окреслюється у філософію душі персонажів роману: вони вільні від роботи, освіти, справжнього кохання, родинних обов'язків, батьківського й будь-якого авторитету. Ця вільна нудьга і призводить до „відвертого сатанізму” і „зізнання оповідача, що він вірить у сатану, сягає депресивного ліризму й трагікомічного драйву” [6]. Модифікації великого міста за масштабом у романі представляє суто постмодерні авторські утворення в дусі фрагментації: самотність, гендерні стосунки, самовираження в соціумі, викривлення простору та накладання часу, гра масштабом відіграють вагому структуруючу роль, оскільки сюжетного чи композиційного центру в них немає. Це свого роду автобіографічна книга письменника. За формою – соціально-філософська алкогольно-наркотична подорож, галюціногенні мемуари, щоденникові записи, читиво „не для нервових і не для „правильних”, в одному з інтерв'ю, що передували появі роману, Сергій Жадан сам описав текст як „таке собі нон-фікшн”.

„Постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули, сюжет стає поліваріантним, багатозаровим. Звідси уявлення про “серійність”, або про „фрактальність” мислення ХХ ст. Для людини доби постмодернізму характерне сполучення лінійного й циклічного часу, а також спроби винайти новий принцип обліку часопростору” [2, с. 5]. Отже, автор винаходить новий спосіб організації тексту навколо концепту міста, використовуючи лінійний час, що примушує реципієнта зайняти призначене місце як споглядача запропонованої моделі світу –

вільного від умовностей: „Я весело прожив ці свої 15 років дорослого життя, не беручи участі в побудові громадянського суспільства, не приходячи на виборчі дільниці й успішно уникаючи контактів із антинародним режимом, якщо ви розумієте, що саме я маю на увазі; мене не цікавила політика, не цікавила економіка, не цікавила культура, навіть прогноз погоди мене не цікавив, хоч це була чи не єдина в цій країні річ, яка викликала довіру, але мене вона все одно не цікавила.

Зараз мені 30. Що змінилось за останні 15 років? Майже нічого” [5, с. 5].

Герої С. Жадана розмовляють дещо зросійщеною мовою, перенасиченою нецензурною лексикою східноукраїнського гуртожитку, яка, за словами І. Андрусика, характеризує авторський міський концепт, бо „персонаж, від імені якого ведеться мова Сергія, перебуває ніби всередині текстової дії – „тут і зараз”. Відтак, його підхмелено-прикумарене дійство завдяки блискучому стилю автора видається надзвичайно привабливим, воно притягує, захоплює, заповнює...” [4]. Таку мову в рецепційній дійсності Жадана-митця Я. Голобородько вважає „найчеснішою мовою між внутрішніми і зовнішніми виявами людської сутності”.

Претендуючи на роль педагогічної прози (дуже схвально з цього приводу про талант письменника висловлювався П. Загребельний в післямові до роману під назвою „Весела безпритульність?”), розглянутий твір вимальовує своєрідний урбаністичний концепт, який заявлений не лише фоном формування образів, але й важливим структуротворчим фактором авторської концептуальної картини світу, закликаючи сучасника не бути слимаками на життєвому шляху: „Я дивлюся на асфальт і бачу, як до мого хліба підповзає втомлений, змучений депресіями слимак, витягує свою недовірливу пику в бік мого хліба, потім розчаровано всовує її назад до панцира і починає відповзати від нас на Захід – на інший бік платформи. Я навіть думаю, що цієї дороги йому вистачить на все його життя” [3, с. 232].

Отже, урбаністичний концепт в романі Сергія Жадана є своєрідним переосмисленням епохи формування молоді 90-х років ХХ століття в харківському інваріанті. Топос міста з домінантою України змальовує урбаністичний засіб життя молоді особистості на зламі тисячоліття.

Наша студія не є вичерпним дослідженням заявленої теми, а лише окреслює перспективи розгляду проблем урбаністичної поетики письменника, бо сам роман „Депеш Мод” – це „ода самоцінності руху” [3, с. 753], яка відображає кореляцію найбільш складних і разом з тим протилежних феноменів урбанізації та міської еволюції.

Література

1. Урбанизм как образ жизни // Большой толковый социологический словарь: В 2х тт. – М., 1993. – Т.2. – С. 373.

2. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі („Чапаєв і пустота” В. Пелевіна, „Перверзія” Ю. Андруховича, „Безсмертя” М. Кундери) : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – „Теорія літератури” / О. М. Кискін. – К., 2006. – 20 с. **3. Жадан С.** Капітал / Сергій Жадан. – Харків, 2007. – 797 с. **4. Андрусяк І.** Досвід штилю / І. Андрусяк. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.dyskurs.narod.ru/2005-4-29.htm. **5. Жадан С.** Депеш Мод / Сергій Жадан. – Харків: Фоліо, 2006. – 229 с. **6. Довженко О.** Від ЖАДАНОГО до дійсного: „Депеш Мод” Сергія Жадана / О. Довженко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.pravda.com.ua-news-2005-7-29.htm.

Негодяєва С. А. Урбано-міський концепт у романі Сергія Жадана „Депеш Мод”

Дане дослідження присвячено вивченню урбаністичного концепту в романі „Депеш Мод” Сергія Жадана. Характерними модифікаціями урбаністичного концепту в романі є переосмислення епохи формування молоді 90-х років ХХ століття в харківському інваріанті. Топос міста з домінантою України змальовує урбаністичний засіб життя молоді особистості на зламі тисячоліття.

Ключові слова: урбанізм, топос, модифікація, фрагментація, гра.

Негодяева С. А. Урбано-городской концепт в романе Сергея Жадана „Депеш Мод”

Данное исследование посвящено изучению урбанистического концепта в романе „Депеш Мод” Сергея Жадана. Характерными модификациями урбанистического концепта в романе выступает эпоха формирования молодежи 90-х годов ХХ столетия в харьковском инварианте. Топос города с доминантой Украины составляет своеобразный центр рассказа, в котором формируется урбанистический способ жизни молодой личности на грани тысячелетий.

Ключевые слова: урбанизм, топос, модификация, фрагментация, игра.

Negodyaeva S. A. Urban concept in the novel „Depesh Mode” by Sergiy Zhadan

This work is dedicated to urban concept research in the novel „Depesh Mod” by Serhey Zhadan. The epoch of youth formation in the 90-s, the ХХ-th century, appears in the novel as characteristic modifications of urban concept in Kharkov invariant. The city topos with the dominant of Ukraine makes a peculiar novel center, where the urban way of life of the young person on the border of millenniums shapes.

Key words: urbanism, topos, modification, fragmentation, acting.

УДК 821.161.2

Романенко О. В.

**МІСТО, ЯКЕ САМЕ СЕБЕ РОЗСМІШИЛО:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МІСЬКОГО
ІРОНІЧНОГО РОМАНУ В МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Genre fiction – найпоширеніший термін у західному літературознавстві щодо творів масової літератури. Його дослівний переклад – „жанрова белетристика”. Масліт – це справді класичний приклад того, як жанр проростає із теми, а сюжетні ходи та композиційна будова чітко відображають особливості історії, яку переповідає автор.

Кожна книжка масової літератури – це своєрідний набір кодових умовних знаків, які повідомляють читачеві, що він буде читати, з якими героями зустрінеться, яким буде початок і фінал історії. Твори ж високої літератури, навпаки – розгортають перед читачем унікальну картину: і з погляду стилістичного оформлення, і з огляду на композиційну будову, і з точки зору висловлення універсально-філософської ідеї. Австрійський літературознавець Кен Гелдер стверджує, що прочитання творів так званої високої літератури – це вертикальний рух углиб тексту, а от читання творів масліту – поверхове ковзання однотипними текстами [6, с. 41].

У творах масової літератури маємо справу із особливим типом дискурсу: по-перше, це готова жанрово-стильова форма, запозичена із класичної або високої літератури, по-друге, це текст, який повинен виправдовувати очікування читача (і щодо сюжету, і щодо фіналу, і щодо персонажів, і щодо ідей, виражених у творі) і видавця (йдеться насамперед про комерційну успішність твору).

Сучасний літературний процес засвідчує активне проникнення масової літератури до так званого канону високої літератури, навіть більше – одночасного співіснування, по суті, двох дискурсів – маслітівського та так званого елітарного. Відтак і нині залишаються **актуальними** питання визначення дифузії жанрів: від високої літератури – до масової і навпаки. Питання жанрової теорії актуалізуються у працях українських літературознавців (Н. Копистянська „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” (2005), Т. Бовсунівська „Основи теорії літературних жанрів” (2008), є предметом розмірковувань західного літературознавства... однак специфіка функціонування жанрів масової літератури загалом перебуває на периферії наукових зацікавлень сучасного літературознавства, хоча масліт активно впливає на перебіг літературного процесу перших десятиліть XXI століття в Україні.

Методологічним підґрунтям з’ясування особливостей жанрових форм масової літератури є праці Т. Бовсунівської, С. Філоненко,

Ю. Коваліва, Ц. Тодорова, Дж. Кавалеті (Cawelti J. G.), К. Гелдера (Gelder K). Їхні теоретичні положення сприятимуть розв'язанню проблеми визначення такого жанру масової літератури, як „міський іронічний роман”. У процесі філологічного аналізу творів української масової літератури передбачається використання системного, порівняльно-типологічного та аналітичного методів – для з'ясування провідних жанрово-стильових ознак „міського іронічного роману”.

Російська дослідниця М. Сидорова пропонує розмежовувати високу (елітарну) і масову літературу за такими ознаками, на які переважно орієнтується і читач творів масліту: для високої літератури притаманна жанрова винахідливість, гібридизація жанрів, активне використання, а масліт, навпаки – прагне максимально точно відповідати певній жанровій характеристиці; високу і масову літературу відрізняють відмінності у використанні мовних засобів, певна налаштованість читача високої літератури на співтворчість із автором, а читача масліту – на сприйняття готових мовних зворотів і схем; у високій літературі читач визнає пріоритет структур художнього світу, а у масовій – вимагає переваги реального світу над вигаданим; висока література – це індивідуально-авторський стиль письменника, а масова цінує найбільш точну відповідність реальній дійсності, мові тощо; висока література орієнтована на читача із «літературною пам'яттю», який глибоко відчуває і може вирізнити підтексти, масова – розраховує, що читач не впізнає поширений сюжет за новою обробкою, і буде „ковзати” сюжетом, не розмірковуючи про широкі естетичні контексти [4].

Очевидно, що для міського іронічного роману жанровою моделлю стали твори, написані у різні часи, однак із спільною сюжетною лінією – завоювання, освоєння міського простору персонажем, який є чужинцем у цьому місті. Подібний сюжет опрацьований у світовій літературі Гі де Мопассаном („Любий друг”), В. Підмогильним („Місто”), Ю. Яновським („Майстер корабля”) тощо. Всі ці твори – новаторські за своєю суттю: і на структурно-стилістичному рівні, і на художньо-образному, і на рівні філософських універсалій. Для масової літератури вони стали шаблоном, за яким пишуться літературні тексти. І явище це – типове для масліту, це дозволяє читачу орієнтуватися у книжкових новинках, підбирати тексти за власними уподобаннями, а критикам – говорити про побутування певних літературних формул популярної літератури. Так, зокрема, виходячи із класифікації архетипів, запропонованої Н. Фраєм, літературознавець Дж. Кавалеті класифікує масову літературу за такими типами літературних формул: пригоди, любовна історія (romance), таємниця, мелодрама, чужі (alien) істоти та стани [6]. Однак гумористичні формули цей дослідник не вирізняє, а вони – широко представлені на ринку комерційного масліту. Певно, українська література наслідує уже відомі сюжетні схеми та художні прийоми, орієнтуючись на міський іронічний роман, написаний польськими чи російськими письменниками, та твори на урбаністичну тематику, які

з'являлися у високій літературі кінця XIX – початку XX століття. Із них запозичено: урбаністичний пейзаж, любовну лінію, прагнення героя стати „своїм” у місті, вписатися у міський простір, колізія стосунків „провінціал – міщанин” та ін. Ці ж сюжетні лінії та художні прийоми використані, зокрема, у повістях „Зелена Маргарита” Світлани Пиркало та „Сарабанда банди Сари” Лариси Денисенко. Крім того, обидві письменниці претендували, очевидно, на іронічне трактування життя героя у місті, однак у різних естетичних координатах.

Український літературознавець Ростислав Семків виділяє кілька типів іронії у художньому тексті: риторична (функціонує як троп і „має на меті негативно оцінити і висміяти об'єкт, на який спрямовується” [3, с. 122], поетикальна, або ігрова, – „співвідноситься не з оцінною чи комічною, а зі світоглядною функцією” [3, с. 123]. І риторичний, і ігровий тип іронії видозмінюють текст твору: іронізування автора може охоплювати і структурно-стилістичний, і художньо-образний, і філософсько-універсальний рівень твору [5], а отже, стосуватися і окремої фрази, і образів героїв, і світоглядних установок письменника.

Блискучий приклад іронічного змалювання дійсності в українській літературі XX століття – експериментальний іронічний роман Майка Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”. Персонажі, вирізані із картону (М. Йогансен), рухаються вигадливо скомпонованим текстом, і водночас вони живуть у двох площинах – реальної України, Слобожанської Швейцарії, та вигаданої далекої Іспанії. Іронія Йогансена спрямована на показ конфлікту інтерпретацій в уяві читача героїчного доктора Леонардо і прозаїчного селянина Данька. Причому автор подає їхні почування та випадки, які із ними трапилися, почергово. Тонке іронізування над епохою та її «героями» вибудовується під пером М. Йогансена у цілісний філософський погляд на життя – у світі, де відносні сприйняття подій і подія, відносною має бути і творчість, і буття, і ідеологія, і мистецтво. Іронія у тексті Йогансена – поетикальна, тут виявляється, як пише Р. Семків, „більш фундаментальна, світоглядна іпостась іронії – сумнів у можливості цілісної рефлексії та самоусвідомлення” [3, с. 69].

У творах масової літератури іронія як художній прийом використовується досить часто: письменники намагаються „зіграти” на розбіжностях між героїчним та прозаїчним (Р. Семків), однак із відмінним ефектом. Це, як правило, пародія на героїчність – і щодо сюжету, і щодо героя. Сміх, який викликає персонаж і ситуації, в які він потрапляє, – суттєвий елемент у тій філософії комерційного успіху, який сповідує масова література. Так витворилася низка серій масліту – „іронічний детектив”, „іронічний міський роман” тощо.

На українському просторі іронічний детектив представлений в основному творами закордонних авторів – польки Іоанни Хмелевської та росіянки Дарії Донцової. Міський іронічний роман – це теж переважно

твори, що прийшли із інших країн: наприклад, Ізабелла Сова „Ягідна трилогія”, Катажина Грохоля „Серце в гіпсі” тощо, однак є й поодинокі спроби українських письменників у цьому жанрі – „Зелена Маргарита” Світлани Пиркало, „Сарабанда банди Сари” Лариси Денисенко. Популярність цього жанру серед читачів – не викликає сумніву, однак відкритим залишається питання про жанрово-стильові особливості міського іронічного роману та продуктивність творчих пошуків українських авторів у цій царині.

Перше, що об’єднує усі твори, – місце дії. На це, по суті, вказує і жанрове визначення таких текстів – „міський”, отже, дія переважно відбувається у місті. Це місто – не апокаліптична зустріч тіла і духу, як це було в романі В. Підмогильного „Місто”, це місце зустрічі різних типів світовідчуття – меланхолійного і радісного-мажорного, прозаїчно-побутового і героїчно-розважального. Так, зокрема, героїні „Ягідної трилогії” Ізабелли Сови – юні дівчата Малинка, Вишня і Ягода – освоюють нелегку науку міського існування студентки-випускниці, студентки-першокурсниці, молодого працівника. Конфлікт іронічного і героїчного тут проходить по лінії „я сприймаю себе як героя, я є активним сучасником” – „я не є героєм свого часу, не вписуюся у нього”. Міський простір у творах розгортається на рівні відчуттів, письменниця рідко вдається до використання пейзажних замальовок, більше уваги приділяє опису побуту жителів міста, їх способу мислення, пересування містом. Зокрема, І. Сова майже не подає пейзажних картин, її твори – діалогічні, і не тільки тому, що письменниця відтворює події через спогади головних героїв, розмови персонажів, але й тому, що сприйняття Малинкою чи Вишнею, чи Ягодою самої себе і оточуючих – конфліктне.

За подібним принципом намагалася будувати композицію роману „Зелена Маргарита” Світлана Пиркало – її головна героїня прагне розширити простір свого існування: із Києва потрапити до омріяної Америки, на цьому тлі розгортається низка її пригод і формується „дивний” висновок: „...я блукаю містом до самісінького вечора, п’ючи каву в старих гастрономах, де з року в рік купують все дорожчу й булку одні й ті ж бабусі, і затикаю собі за вухо квітку каштана. Це моє улюблене, хоч і нервове, хоч і марнотне, місто. Це мій улюблений, хоч і розгублений, народ. І як же ти його покинеш? Ніяк не виходить” [2, с. 142]. Втім, стиль С. Пиркало, на жаль, не такий витончено іронічний, як у І. Сови, польська письменниця вміло жонглує сучасними читачу реаліями, іронізує над серіалами, споживацтвом, над звичками старшого покоління і примхами нового, її герої – навдивовижу близькі читачу. Це один із суттєвих моментів масової літератури загалом – описати пригоди і події із життя героя, який схожий на ймовірного читача. І зокрема, читача творів міського іронічного роману можна охарактеризувати як чоловіка/жінку середнього віку, мешканця міста, який любить читати, прагне прочитати легку, розважальну прозу, водночас із цікавим сюжетом, який описує схожого на нього персонажа.

Друга важлива ознака міського іронічного роману – герой, який не вписується у змальований міський простір: його видима героїчність суперечить міській прозаїчності, або навпаки – його прозаїчність не дозволяє йому стати повноправним героєм (учасником) міського буття. Так, випадає із динамічного потоку офісного існування Вишня („Терпкість вишні” І. Сова), не вписується у міський пейзаж лірична героїня С. Пиркало („Зелена Маргарита”), не затишно у стосунках із людьми головному героєві Л. Денисенко („Сарабанда банди Сари”). Головне завдання автора міського іронічного роману – змалювати такого героя, який би привертав увагу читача, пригоди якого, змушували б читача сміятися. Його провідні риси – недосконалість, яка зближує читача і змальований образ. В цій недоладності – типові риси, якими наділений і читач текстів подібного гатунку.

Третя ознака міського іронічного роману – настанова на відтворення буденності міського існування. Причому буденність в таких творах сусідить іронічним трактуванням подій, в які потрапляє герой. Так, Сара Полонська та її багаточисельна родина вривається у застиглий і наперед закодований світ головного героя Павла Дудника із повісті „Сарабанда банди Сари” і цілковито змінює світосприйняття: із серйозного – на легке іронічне. Іронічному висміюванню піддається усе, що робить герой, що його оточувало. Причому іронія у цьому творі вкладена в уста підлітка – Мілік (Еміль), чия серйозна претензія на геніальність у музиці сусідить із іронічним ставленням до буття та усіх його проявів. Щоправда, авторка намагається іронізувати не тільки над своїми персонажами, але й намагається до іронічного контексту увести й інші горизонти: так, сарабанда – це старовинний іспанський танець, який виконувався на поховальних церемоніях (своєрідний аналог слов'янського плачу), крім того, „Сарабанда” – відомий фільм Інгмара Бегмана, його стилістика чітко відповідає структурі іспанського танцю – у кадрі завжди двоє героїв, історія їхніх стосунків – трагічна, як і старовинний танець. Втім, трагічного напруження у повісті Л. Денисенко – немає. Навпаки – письменниця намагається гратися іншими стильовими тональностями: від ліричної, якою, власне, розпочинається твір, вона переходить до психологічної, коли герой переповідає-аналізує події із свого життя, а далі – зростає частка іронічної. Однак іронічна тональність тексту (безладні діалоги героїв, кумедні пригоди, шаржовані персонажі, в яких легко впізнати своїх сучасників) не стає цілісною, й часто розпадається. Відтак розв'язка „Сарабанди...” схематична: крапка заради крапки. Фабула твору легко вкладається в одне речення: до спокійного життя у затишному помешканні Павла Дудника вривається гамірлива єврейська родина його коханки Сари Полонської. Усі події твору – це роздуми, діалоги і монологи героїв, які мозаїчно, схематично і фрагментарно викладає письменниця. Іронія у „Сарабанді...” це іронія риторична (відповідно до класифікації Р. Семківа), але не поети кальна, хоча й авторка, можливо, й

ставила перед собою це завдання. У повісті Л. Денисенко іронія локальна – вона спрямована на висміювання головного героя та його життєвої позиції, та не зачіпає загальних основ буття, світосприйняття цілого покоління чи філософських універсалій. Твір хоча й натякає на відомі художні формули, однак цей натяк не розвивається, не поглиблюється письменницею, він є поверховим. Над відміну, наприклад, іронізування постмодерної літератури над відомими сюжетними чи художніми формулами (зокрема, „Подруга французького лейтенанта” Дж. Фаулза, „Ім’я троянди” У. Еко, „Запах” П. Зюскінда), де функція іронії – не риторична, а поетикальна.

Ще більш поверховою є іронія у повісті С. Пиркало „Зелена Маргарита”. Письменниця іронічне тлумачення дійсності та світосприйняття героїні подає через трансформацію простору твору: до тексту, крім оповіді головної героїні, уведено її статті, рекламні салогани, анекдоти тощо, однак вони ще роблять твір надто фрагментарним, а художню структуру тексту – композиційно незавершеною. Твір С. Пиркало – як хистка конструкція розпадається від найменшого повіту вітру: закриваєш книгу і не пам’ятаєш, про що вона. Так само, як і у Л. Денисенко, фабула легко уміщується в одне речення (героїня прагне поїхати до США і очікує відповіді від імміграційної служби), а іронія – винятково риторична, до то ж часто надумана.

Втім, іронічний міський роман може бути більш витонченим, як, зокрема, твори І. Сиви: в них риторична іронія частково трансформується у іронію поетикальну, адже перед нами історія (щоправда, маслітівська) загубленого покоління початку ХХІ століття, яке не може знайти свого місця у цьому житті. І попри те, що твори польської письменниці не містять широких асоціацій чи ремінісценцій, алюзій чи візій, оригінальних художніх прийомів, однак чіткість композиційної будови (три різні історії, представлені у трьох книгах, є, по суті, частиною цілісної оповіді про життя молоді в перші десятиліття ХХІ століття), витримана форма подачі подій (монологічна в усіх трьох текстах, певно, є тут і вставні історії, й анекдоти, однак вони є органічним продовженням сюжетних ліній і не дисонансують із описуваними подіями), чітка настанова на риторичну іронію у змалюванні образів головних героїнь (і Малінка, і Вишня, і Ягода – усі вони не вписуються у нові умови життя, їхнє світосприйняття дисонансує із філософією нового суспільного ладу), тонке іронізування на текстуальному рівні – усі ці ознаки роблять „Ягідну трилогію” І. Сиви яскравим прикладом міської іронічної прози у сучасній літературі.

Отже, *міський іронічний роман* – це усталена жанрова форма творів масової літератури із такими жанрово-стилістичними ознаками: події із життя героїв, їхні пригоди відбуваються у місті, анекдотичність опису, тонке іронізування на стилістичному рівні, чітка настанова на риторичну іронію – персонаж твору (жінка або чоловік середнього віку) не вписується у гамірливе існування у місті, потрапляє у кумедні життєві

ситуації або його вчинки трактуються оточуючими як нелогічні, гумористичні, перехід автора від ліричної тональності у змалюванні подій до іронічної, від психологічної – до гумористичної, спрощеність фабульної та сюжетної будови, фрагментарність описуваних випадків, яка впливає на композиційну будову твору (композиція є переважно мозаїчною, однак динамічною, рухливою, такий текст можна читати, по суті, із будь-якого місця).

Популярність такого жанру серед читачів – це не просто наслідок очікуваної розважальності (а саме цього чекають читачі масліту від письменників), вона є одним із виявів особливої лінгвостилістичної комунікації читача та автора: читач легко впізнає у персонажах себе, описані ситуації знайомі йому, легко впізнаються ним, а сміх над героєм стає проявом свореріного катарсису нашого часу: сміючись над кумедним і нелогічним існуванням персонажа, читач міського іронічного роману звільняється від тиску і психологічного напруження, яке існує у великих містах, отримує очікувану розрядку і починає не надто серйозно ставитися до своїх проблем.

Література

1. Денисенко Л. Сарабанда банди Сари / Л. Денисенко. – К., 2008. – 193 с. **2. Пиркало С.** Залена Маргарита / С. Пиркало. – К., 2007. – 216 с. **3. Семків Р.** Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Р. Семків. – К., 2004. – 111 с. **4. Сидорова М. Ю.** Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы) / М. Ю. Сидорова // Библиотека в эпоху перемен. – Вып. 4. – М., 2003. – С. 16 – 25. **5. Романенко О.** Людина і світ у прозі доби Розстріляного Відродження / О. Романенко. – К., 2005. – 158 с. **6. Cawelti J. G.** Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture / J. G. Cawelti. – Chicago, 1976. – 123 s. **7. Gelder K.** Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field / Ken Gelder. – Abingdon: Routledge, 2004. – 321 s.

Романенко О. В. Місто, яке саме себе розсмішило: жанрово-стильові особливості міського іронічного роману в масовій літературі

У статті аналізуються провідні ознаки міського іронічного роману. Цей жанр інтерпретований як особливий різновид розважальної прози, поетику якого визначає обов'язкове використання іронії як художнього прийому та змалювання пригод пересічної особистості на теренах міського простору.

Ключові слова: жанр, масова література, міський іронічний роман, іронія.

Романенко Е. В. Город, который сам себя рассмешил: жанрово-стилистические особенности городского ироничного романа в массовой литературе

В статье рассматриваются главные признаки городского иронического романа. Этот жанр интерпретируется как особая разновидность развлекательной прозы, поэтику которой определяет обязательное использование иронии как художественного приема и изображение приключений маленького человека в пространстве города.

Ключевые слова: жанр, массовая литература, городской иронический роман, ирония.

Romanenko H. V. The city that made laugh itself: genre and stylistical peculiarities of the city ironical novel in mass literature

This article discusses the main features of urban ironical novel. This feature is interpreted as a special kind of entertaining prose, poetry which defines the mandatory use of irony as an artistic reception and picture adventure the little man in the space of the city.

Key words: genre, mass literature, urban ironical novel, irony.

УДК 821.161.2.09

Шестопалова Т. П.

**„СВІДОМІСТЬ” ЯК МЕТАПОНЯТТЯ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ**

Урбаністичний дискурс літератури вбирає в себе проблему глобалізму та глобалізації, яка в сучасному гуманітарному світі витворила особливий науковий контекст, що містить амбівалентні характеристики та оцінки актуальних суспільно-цивілізаційних тенденцій. Більшістю ці характеристики стосуються головних соціальних, фінансово-економічних та політичних диспозицій світу й мають на меті вивчення сучасного етапу розвитку капіталізму „в умовах постіндустріального, інформаційного суспільства” [2, с. 48 – 52].

Водночас як недоконаний, тяглий стан, глобалізація змушує бачити в ній не так інтелектуально-духовну та ідеолого-раціональну домінанту сьогодення, як поліаспектну настанову, яка ще потребує інтелектуальних зусиль щодо теоретико-методологічного обґрунтування її „всюди-присутності”. На користь цієї думки говорить і „історичний вік” процесів глобалізації, про яку відомо, що елементи її масштабних процесів в історії людства існували давно [2, с. 57] (згадати хоча б „глобалаізаційні” війни Олександра Македонського).

Як доводять сучасні дослідники (наприклад, В. Самохвалова), глобалізація заторкнула *природу* людини: „процеси уніфікації людської маси, регресивний характер зрушень в людській свідомості, деформація багатьох психоментальних характеристик її особистості призвели до того, що на зламі опинилася сама *ідея людини*” [10, с. 124 – 125]. Питання про людину та її майбутні перспективи з огляду на сучасний стан змушує виокремити в ньому аспект свідомості, оскільки, як писав П.Тейяр де Шарден, саме свідомість робить людину величиною космічного значення, а людство – єдиним планетарним організмом [10, с. 125].

У світлі заторкнутих питань є доречним акцентувати свідомість людини, звернутися до метапоняття „свідомість” у філософсько-літературознавчій думці та сформулювати тезу про метакритичний потенціал феноменологічного підходу до вивчення свідомості.

Проблема свідомості є однією з найбільш масштабно розроблених в історії гуманітарного мислення. Етапи її розпрацювання співвідносяться з культурно-історичним ставанням сучасної європейської цивілізації. Від Платона, Сократа, Р. Декарта, В. Дільтея до Ф. Brentano, Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, М. Мамардашвілі проблема свідомості здобувала собі фундаментальні наукові підстави для вивчення аж до появи цілої „філософії свідомості”, що ввібрала в себе й опрацювала відповідні концептуальні філософські ідеї. На тлі цього колосального теоретичного матеріалу парадоксальним, на перший погляд, є факт відсутності універсального критерія визначення й вивчення свідомості людини. Через це, умовно кажучи, у метафоричних реляціях з поняттям „свідомість” опиняються „мислення”, „ментальність”, „душа / дух”, „психіка”, „суб’єкт”, „я” та інші. Соціологічні й культурологічні спроби інтерпретувати свідомість як систему передбачають виділення кількох її форм: суспільної, індивідуальної, буденної, теоретичної, спеціалізованої, масової, національної, історичної, міфологічної тощо.

Літературознавство в межах власної предметної компетенції з метою характеристики модусу суб’єктної організації художнього цілого в якості смислових феноменів виділяє авторську, художню, творчу свідомість. Попри активність наукового застосування згаданих понять, питання їхнього дефінітивного наповнення лишається не тільки відкритим, а й недостатньо відрефлектованим у світлі актуальних філософських та психологічних тенденцій. Наочною є відсутність у ряді вітчизняних літературознавчих досліджень будь-яких інтелектуальних претензій до понять із ключовим словом „свідомість”, так, ніби дослідники дійшли мовчазної згоди щодо безкритичного вписання в них найрізноманітнішої мистецько-поетикальної та творчо-психологічної інформації. Одним із промовистих прикладів можуть бути взяті з досліджень останніх років міркування про те, що „авторська свідомість розчиняється в художньому творі”, „власну свідомість у творі автор реалізує через актуалізацію самосвідомості героїв” тощо [9]. Поняття „художньої свідомості”, „творчої свідомості” на прикладному рівні

літературознавчих досліджень маркує художньо-поетикальний аспект твору; „авторська свідомість” вказує на широкий діапазон вирішуваних питань у межах реляції „автор-твір”. Виникає питання, чи в ряді випадків не є виділення цих понять штучною квазінауковою метафоризацією індивідуального стилю, мета якої – добитися формальної ізоморфності дослідницького тексту сучасній термінологічній заангажованості? Ствердну відповідь на це питання, здається, підтримує й автор-упорядник „Літературознавчої енциклопедії” Ю.Ковалів, який у цьому виданні поміщує статтю під загальною назвою „Свідомість”, натомість не дає гіперпосилань на „видові” поняття свідомості.

Водночас питання адаптації та доречної роздиференціації цього поняття літературознавством відповідно до своїх предметних інтересів є хоч і складним, але надзвичайно перспективним із точки зору інтердисциплінарності сучасного наукового знання, а також з огляду на кризу антрополого-гуманістичної ідеї в сучасних наукових теоріях, що тяжіють до „обезлюднення” в гіпокритичних засягах глобалізаційної риторики.

У вже згадуваній „Літературознавчій енциклопедії” свідомість потрактовано в межах матеріалістичної традиції мислення як гносеологічний концепт: „вищий рівень відображення, духовного освоєння об’єктивних властивостей предметів і явищ довкілля та внутрішнього світу, притаманний лише людині... Її складниками, крім мислення, є емоції, переживання, воля, самосвідомість, інтуїція, світогляд, саморегуляція тощо” [4, с. 370 – 371]. Теоретичне обґрунтування для термінологічного застосування „авторської свідомості” здійснив М. Кодак у процесі розгляду авторської свідомості письменника в конкретних історико-літературних іманациях. Дослідник назвав художньо-категоріальні параметри, що відбивають структурно-функціональні рівні художнього світу твору, „ідейно-естетично значущі для авторської свідомості аспекти”: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація [3, с. 14], а також сформулював три постулати її функціонування в ракурсі психології творчості: 1) авторську свідомість виявляє „інтегрована триєдність її функціональних аспектів: зображення – вираження – рефлексія”, 2) ці аспекти передбачають дихотомічне розгортання в межах „творчо-психологічних установок гетеро- або гомогенізуючого типу”, 3) процес системогенези індивідуальної авторської свідомості між її атрибутивними проявами репрезентує „відношення взаємоспівдіння, внутрішньої несуперечливості, ізоморфної взаємодіяльності всіх рівнів поетики” [3, с. 38]. Тут так само збережено гносеологічну настанову на вивчення свідомості, що потверджує міркування дослідника про сферу практичного застосування його теоретичного розпрацювання: „Розуміння авторської свідомості у світлі дихотомії творчо-психологічних установок відкрите не тільки для історико – чи теоретико-літературних інтерпретацій, а й для літературно-критичної кваліфікації твору (творчості): попереднє розпізнавання явища

як результату дії того чи того типу творчих установок дозволяє оцінювати його за критеріями, адекватними певній системі авторської свідомості.

Цілком можливо апелювати до такого розуміння авторської свідомості й з практичною метою самоідентифікації суб'єкта творчості” [3, с. 39].

Нині, на нашу думку, є актуальним доповнити традиційний для вітчизняного літературознавства гносеологічний підхід до розуміння свідомості – онтологічним, оскільки, як показують сучасні філософські розробки, жоден із них не є самодостатнім, натомість у взаємодоповненні виявляється спільна царина їхньої взаємодії, яка відповідає принципам органічного, цілісного мислення, що були запропоновані ще В. Соловйовим. Назагал, сучасні дослідники відзначають, що „онтологічна практика сама по собі не здатна фіксувати динамічна прояви внутрішніх та зовнішніх елементів універсуму й не може виступати домінуючою стратегією в описі феномена свідомості. Гносеологічна практика, навпаки, добре виявляє динамічну складову життєвих процесів, але не здатна наповнити їх внутрішнім змістом та виявити джерела їх динаміки та розвитку – у цьому полягає її діалектична неповнота” [7, с. 79].

Онтологічна картина свідомості, що пов'язується з феноменологічним способом філософського мислення, малює цю останню як особливий вид буття, котрий не надається до потрактування в традиційно-гносеологічному ракурсі суб'єкт-об'єктних відносин, бо суб'єкт не може спостерігати себе з боку в цьому (суб'єктному) статусі. Свідомість радше є невіддільним феноменом безпосередньої життєвої реальності, вона керує, впорядковує й обдаровує значеннями світ речей.

Екстраполяція ідеї онтологічного статусу свідомості в теоретико-літературознавчу царину знання була забезпечена працями М. Гайдеггера, Р. Інгардена, М. Мамардашвілі, М. Мерло-Понті, Ж. Пуле, Ж.-П. Рішара, П. Рікера, Ж. Стробінські, І. Фізера та інших. Р. Інгарден писав, що „літературний твір є трансцендентним як до розмаїтих актів перцепції, що виконуються під час читання, так і до численних виглядів, в яких він презентується. Він є тим, на що скеровані наші акти свідомості, що намагаються схопити, у що цілять чи промахуються і що однак завжди залишається поза цими розмаїтими процесами свідомості. Тільки тут видно, наскільки хибною у своїй суті є теорія, згідно з якою літературний твір має міститися „у душі автора” або “у душі читача” [1, с. 161].

Феноменологічний як онтологічний підхід до проблеми свідомості в літературознавстві скеровує останнє до адекватного об'єкту дослідження в усіх необхідних випадках, що загалом можуть бути номіновані як вивчення свідомості в літературі, оскільки феноменологія наділяє літературу особливим буттєвим смислом. П. Рікер писав, що література творить світ фікції, потенційних можливостей, одночасно

відкриваючи горизонт дійсності. Людина розширює власне розуміння дійсності, реальності через літературу, іманентною ознакою якої є символічність. М. Мамардашвілі відпочаткову буттєву структуру свідомості теж вважав *символічною*. Йому належить чудове пояснення цієї символічності, яке, безумовно, можна віднести до розмови про способи вияву свідомості в літературі: „Кант говорив, що фізика не є дослідним дослідженням, лиш дослідом *для* досвіду, маючи на увазі, що вона є творенням конструкцій, засобом яких ми вперше можемо випробувати те, чого без них ніколи б не могли випробувати як емпіричні людські істоти у своєму досвіді. У культурі в широкому сенсі такими, приміром, є символічні конструкції. Скажімо, конструкція, задана символом безкорисливої любові або чистої віри тощо. Справді-бо, чиста віра неможлива як реальний психологічний стан будь-якої людської істоти. Так само як неможлива й безкорислива любов. Натомість ми живемо в полі, злютованому з цими символами, що витворюють у нас людські стани, зокрема, й безкорисливої любові, чистої думки тощо” [6, с. 59].

Ще одним принципом організації свідомості є багатоструктурність, себто те, що свідомість не редукується до однієї певної структури. Навпаки, ці останні взаємодіють одна з одною, переозначають себе в семіотичних процесах, а також проєктують себе на інші структури, як на екрани. „Саме ця властивість екранування створює ілюзію рефлексивної об’єктивації свідомості, коли вся складна ієрархічна структура свідомості, враховуючи буттєво-символічний рівень, процеси семіотизації та інше, зводиться до предметного змісту” [8, с. 588].

У такому методологічному відсвічуванні вивчення свідомості як літературознавчої категорії розгортається на певних когнітивних засадах. Назвемо такі. Відстеження структур мислення, що дають уявлення про динаміку буттєвих процесів. Ідеться, зокрема, про конструювання й деконструювання царини сенсотворення в екранованих термінах, що виявляються перцептивно; „формування концепцій та їхнє синтетичне узагальнення”; „фіксування на понятійному рівні законів та закономірностей динаміки зовнішнього буття та співвіднесення їх із внутрішніми відчуттями”; „виявлення в щоденних ситуаціях аналогів смислових переживань та співвіднесення їх із внутрішнім переживанням” тощо [6, с. 77]. У підсумку, це настанови гносеологічного рівня постановки проблеми свідомості. З іншого боку, врахування факту переживання людиною індивідуальної екзистенційної ситуації в кожному моменті життєвої дійсності дає досліднику посил зосередитися на онтологічних джерелах, що її породжують. Акти творчості генерують „свідому безкінечність” (М. Мамардашвілі), фіксують присутність „я” в ній, слугуючи підтримці життя. У такому аспекті вони є актами життя, і в цих актах якраз і народжується істина як буттєвий акт і „я” як його носій. „Усе життя в якомусь сенсі полягає в тім, чи здатна людина розгорнути до кінця те, що з нею сталося насправді і що за історія виростає з її

призначення. Й особливо важко поєднатися з невербальним коренем власного незаміщеного самісного бачення, через який лише ми й проростаємо в дійсне буття та єдність з іншими людьми” [5, с. 98]. „Хвилювання незрозуміле, – писав М. Мамардашвілі, – поки ми в ньому не розібралися своїм розвитком і перевідтворенням того, що з нами відбулося... Саме такого роду враження, що містять початок індивідуації світу, вимагають нашого входження в самих себе... – інакше інформація нізвідки не може бути отримана... Ти маєш зупинитися й працювати, тобто там, у світі, що рухається за інерцією, ти мусиш зупинитися, а тут, у точці променя враження, працювати” [5, с. 101].

Сам акт „саморозгортання” в екзистенційному переживанні має глибоко моральний характер. На думку феноменологів, людина являє собою потенційність самоздійснення. Воно неможливе поза інтелігібельним простором, який стимулює це самоздійснення, а також поза її постійними індивідуальними зусиллями, спрямованими на ствердження себе як носія свідомості й думки, яка розгортається на засадах добра й гармонії.

Таким чином, застосування поняття свідомості в літературознавчому дискурсі передбачає усвідомлення метакритичного характеру його дефініції. Предметний літературознавчий розгляд проблеми свідомості має ґрунтуватися на гносеологічних засадах, які дозволяють впорядковувати й стабілізувати витворення сенсів у відповідних логіко-понятійних парадигмах; реалізувати онтологічний підхід, що наділяє людське мислення й творчі акти індивідуальною буттєвою спроможністю; експлікувати факт екзистенційного „саморозгортання” творчого суб’єкта в мистецтві художнього слова й критичного висловлювання як моральний чин. Особливої ваги ця проблема набуває у процесі вивчення теоретико-критичного зрізу літератури як осереддя її самосвідомості.

Література

- 1. Ингарден Р.** Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – 634 с.
- 2. Карапетян Л.** О поняттях „глобалізм” и „глобалізація” / Л. Карапетян // Філософ. науки. – 2003. - №3. – С. 47 – 60.
- 3. Кодак М. П.** Авторська свідомість і класична поетика / М. П. Кодак. – К.: Поліграфічний центр „Фоліант”, 2006. – 336 с.
- 4. Літературознавча енциклопедія:** У 2-х т. – Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с.
- 5. Мамардашвили М. К.** Литература и литературно-художественная критика в контексте философии и обществознания (Круглый стол „Вопросов философии”) / М. К. Мамардашвили // Вопр. филос. – 1984. – С. 98 – 102.
- 6. Мамардашвили М. К.** Феноменология и ее роль в современной философии (материалы „круглого стола”) /

- М. К. Мамардашвили // *Вопр. филос.* – 1988. - № 12. – С. 55 – 59.
7. **Михайлов А.** Современное философское мышление и проблема сознания / А. Михайлов // *Филос. науки.* – 2003. - № 3. – С. 61 – 80.
8. **Новейший** философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный дом, 2003. – 1280 с.
9. **Островська А. С.** *Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ століття* / Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. „Теорія літератури” 10.01.06 / А. С. Островська; Дніпропетровський державний університет. – Д., 1999. – 19 с.
10. **Самохвалова В.** Проект глобализации и метафизический мегапроект человека / В. Самохвалова // *Филос. науки.* – 2003. - № 3. – С. 112-131.

Шестопалова Т. П. „Свідомість” як метапоняття літературознавчого дискурсу

Стаття присвячена проблемі людини та її свідомості в горизонті глобалізаційних процесів сучасності. Авторка вважає, що в українському літературознавстві в основному реалізовано гносеологічний підхід до розуміння свідомості. Натомість онтологічний підхід трактує свідомість радше як невіддільний феномен безпосередньої життєвої реальності, який впорядковує й обдаровує значеннями світ речей. У подальшій дослідницькій практиці слід прагнути до поєднання цих двох підходів, що дозволить не підміняти вивчення одних феноменів – іншими.

Ключові слова: свідомість, гносеологічний підхід, феноменологічний підхід.

Шестопалова Т. П. Сознание как метапонятие литературоведческого дискурса

Статья посвящена проблеме человека и его сознания в горизонте глобализационных процессов современности. Автор считает, что украинское литературоведение в основном реализовало гносеологический подход к пониманию сознания. Онтологический подход видит сознание неотъемлемым феноменом непосредственной жизненной реальности, который упорядочивает и придает значения миру вещей. В дальнейшей исследовательской практике надо стремиться к объединению этих двух подходов, что позволит не подменять изучение одних феноменов – другими.

Ключевые слова: сознание, гносеологический подход, феноменологический подход.

Shestopalova T. P. „Consciousness” as a literary discourse concept

The article is devoted to problem of the human being and his consciousness on the horizon of the contemporary globalization process. The author supposes that Ukrainian literary theory depicts in the main way the gnoseological approach to understanding the consciousness. The ontological approach explains this definition as a un-separated phenomenon of the

spontaneous reality of life, which makes the world of things in order and also gives meaning to it.

The main aim in future of our research is to unite these approaches in order not to substitute one phenomenon for another.

Key words: consciousness, gnoseological approach, phenomenological approach.

УДК 821.161.2-312.4'06

Шовкопляс Г.Є.

КИЇВСЬКИЙ ПРОСТІР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ДЕТЕКТИВІВ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО

„...вичерпати Київ до дна неможливо,
у нашому місті дуже багато таємниць.”
(з інтерв'ю Євгенії Кононенко)

Євгенія Кононенко – відома сучасна українська письменниця і перекладач. Її творчий доробок складається з „малої прози” (новел) та романів. Численні рецензенти творів Кононенко стверджують, що вона є „єдиним цікавим, помітним київським автором в україномовній літературі сьогодення” [1]. Авторка підручника „Сучасна українська проза. Постмодерний період” Роксана Харчук віднесла художній доробок Кононенко до так званого „феміністичного дискурсу сучасної української прози” [2, с.5]. Справжня літературна слава прийшла до Євгенії Кононенко у 2001 році, коли у львівському видавництві „Кальварія” вийшов друком її перший детектив „Імітація”.

Видання детективу викликало обурення певних літературних критиків та вузького кола читачів – шанувальників новел Кононенко, як про це пише письменник Іван Андрусяк: „Вона є найвіртуознішим сучасним прозаїком. А тому сам факт того, що вона поповнила ряди детективотворців, мусить дивувати” [3]. Але інші, прикладом вчений та перекладач Максим Стріха, роздивилися новий твір письменниці глибше і були в оцінках більш поблажливі:”.. „Імітація” – детектив лишень тією мірою, що й відомий роман Чернишевського з його „снами Віри Павлівни”. Що й „Ім'я троянди” Умберто Еко. Чи, коли хочете, що й „Злочин і кара” Достоевського” [4]. Згадувана вже авторка підручника Роксана Харчук визначила три складові роману Кононенко досить стисло: „три в одному” – детектив, соціально-психологічний роман, гендерний есей” [2]. Сама Євгенія Кононенко в інтерв'ю щотижневику „Дзеркало тижня” зізнається в тому, що „детектив для мене метафора творчості, свідомий хід, а не загравання з читачем” [6].

У наступному 2002 році був виданий детектив „Зрада” (2002), а в 2006 році – „Ностальгія” (2006). Романи поєднані у трилогію пружною детективною фабулою, де розробляється одна й та сама схема: „двоє вбитих – детектив – amator – несподівана розв’язка”. За словами Максима Стріхи: „...аж два трупи, й каркаломне аматорське розслідування призводить до цілком несподіваної розв’язки” [4]. У всіх трьох творах зберігається терпка відвертість стилю з ліричними відступами, єдиний художній простір (середмістя і передмістя Києва), увага до деталей як до ознак часу.

Схема фабули винайденого Євгенією Кононенко „суто українського вбивства” супроводжується наявністю „української міс Марпл” – детектива-аматора, мистецтвознавиці Лариси Лавриненко, чий наскрізний образ є стрижнем, що циклізує навкруг себе три детективи.

Письменниця не ідеалізує свою героїню: Лариса – городянка, більш того, мешканка столиці, киянка, що не є позитивом для української літератури, яка з давніх часів традиційно закохана у село. Лариса зверхньо відноситься до провінціалів, скиглить і скаржиться на життя, аж поки не визнає солодкий смак слів „фонд” і „грант”, вживає алкоголь не тільки на свята, має коханця, відправивши чоловіка на заробітки до Америки. Вже не кажу, що фах її, якість мистецтвознавство, на думку людини прагматичної, досить сумнівний: „Мистецтвознавець! Саме мистецтво прийняти можна. Але мистецтвознавство – мастурбація в чистому вигляді! Втім, що те облудне мистецтвознавство у порівнянні з життям і смертю...” [5, с. 33]. Одне слово, належить Лариса Лавриненко до тих інтелектуалів – гуманітаріїв, „геніїв словесного шумовиння, в якому нібито ховається неіснуюча думка” [5, с. 34] і кого рецензентка з газети „Столичные новости” з презирством визначила як „дрессированные интеллектуалы” [10].

Але, як би критично не ставилася авторка до „геніїв словесного шумовиння”, розслідування ведуть саме вони і висновки роблять саме вони. Бо інтелектуалка Кононенко пише інтелектуальний, а не міліцейський детектив. Міліція письменниці не те що не подобається або вона їй не довіряє. Міліції в її детективах майже не існує: зателефонує міліцейський голос і повідомить про загибель Мар’яни Хрипович у Комбінатному („ – Говорить капітан міліції Чернець. Співробітниця вашої організації Мар’яна Миколаївна Хрипович загинула на станції Комбінатне Новожахівського району..”) [6, с. 14], добросердечний міліціонер Вітя підтримує Сашка Чеканюка, що ледве не втратив свідомості біля тіла загиблої, або зауважать друзі загиблої про небажання, щоб міліція порпалася у цій непростій справі. І все. Міліціонери в детективах Кононенко другорядні персонажі, що не варті уваги.

У „міліцейських” детективах всі герої постають як сміливі, розумні, добродішні хлопці. Кононенко зображує своїх детективів-„елітаріїв”-гуманітаріїв досить іронічно. Вочевидь, справа в тому, що і

самі інтелектуали ставляться до себе критично. Про що зазначає журналістка Леся Ганжа у згадуваній рецензії: „И тут, наверное, важно понимать, что дело ведь совсем не в том, что одна социальная группа (милиционеры) нравственной другой (интеллектуалы-гуманитарии), а в мере ответственности и склонности к самобичеванию. Судя по всему, интеллектуалы не готовы умиляться собой даже в детективах” [10].

У всіх трьох романах зберігає письменниця три соціальні світи, які були означені ще у її ранніх творах, а саме: люмпенське дно, обивательський загаль і „вежі зі слонової кістки” – царина високочолих інтелектуалів. Графіка розташування цих соціально-ієрархічних структур майже прозора і просторово закріплена: люмпени живуть знизу („нижній світ”) у підвалах, просяклих сечею, обивателі мешкають на поверхах „бетонок”, будівлях доби Хрущова – Брежнєва, а „вежі зі слонової кістки” можуть міститися хоч би і в занедбаних, хоч би і колишніх комуналках, але старих поважних будинках середмістя, прекрасних залишках минулих століть: „Старий ліфт підняв його на останній поверх, і він натиснув дзвоник. У цієї жінки в домі був елітний пес, привітний чорний коллі - порода, що зустрічається значно рідше, ніж руді. А ще в неї був величезний білий пухнастий персидський кіт з фіалковими очима і печаттю презирства до всього світу на пещеному безносому обличчі. У її мешканні були дві просторі кімнати, де у великі вікна, напівкруглі угорі, входило небо” [5, с. 74].

Таким чином, простір Києва в трилогії Кононенко являє собою графіку традиційної міської вертикалі. А топоніміка будь-якого старого міста має три складові: визначений центр, межі міста, які в Середні віки означалися міськими стінами – валами, і вертикаль побудови – Верхнє місто – Нижнє місто. Центр авторкою визначено – Львівська площа і навколо неї. Кілька разів оповідь зупиняється на питанні, де в Києві слід „купувати хату”: „Справжня київська інтелігентка, - якби раптом заробила такі гроші, придбала би хату на Ярославів Валі або на Львівській площі!” [6, с. 40] – наголошено устами Лариси Лавриненко в „Імітації.”

У „Ностальгії” знову виникає Львівська площа як місце, звідки героїня хотіла б злетіти – піднятися у небо над Києвом: „Їй не хотілося додому. Захотілося злетіти вгору, побачити вдалині освітлену постать дзвіниці Святої Софії, нагромадження дахів вулиці Артема та Львівської площі, подивитися на них..” [11, с. 51].

Вертикаль київського простору в трилогії починається знизу. Нижнє місто для Києва – Поділ і околиці – передмістя. Звідси піднімаються загиблі молоді жінки по східцях кар’єри і життя у Верхнє місто, де на них чекає і успіх, і загибель. Київ першої і другої книги занурений у пейзажі брудного Подолу та індустріалізованих околиць з їх характерними ознаками. Стихія Нижнього міста – міська усна традиція, що складається з чуток, пліток, анекдотів, переказів, легенд, історій всіх жанрів – від епічних поем до мелодрам. Героєм їх стає генерал

Раєвський-п'яниця з Подолу, який вже років з тридцять п'є, святкуючи Перемогу 45- го року улюбому товаристві міських „синіх” алкоголіків і вуличних псів. З міської темряви вигулькує принциповий альфонс Андріян Борич у пошуках чергової пасії. Зустрічаються батько з сином, які не бачилися рівно двадцять п'ять років, хоч і мешкали на відстані трьох зупинок тролейбуса один від одного. Безліч історій і героїв тих історій, що містяться в одній книзі – старому Києві: „Баба Зося, сама того не усвідомлюючи, була однією з прикмет цього дивного міста, так само, як потріскані каріатиди з відбитими носами і анфілади прохідних дворів з написами на стінах : ВО ДВОРЕ ТУАЛЕТА НЕТ. Як була його прикметою божевільна бородата Людочка, що збирала по кафе на каву і назбирувала дуже швидко. Або карлик Коля з дурнуватою доброю посмішкою, який жив при Центральному універмазі. Про нього розповідали, ніби в дитинстві його побив рідний батько, а до того він був відмінником з усіх шкільних предметів. Потім казали, що його знайшли втопленим у річці Либідь”[5, с. 46].

Конструкція „потім казали” постає формальною ознакою введення в контекст київської усної міської традиції, яку визначають як міській фольклор. Втім всі три сюжети романів Кононенко є характерними і улюбленими для міських історій, що люди залюбки переказують одне одному в певній стилістиці як історії „про життя”: про дівчину з Саперної Слобідки, яка вивчилася, стала працювати в американській фірмі, придбала хату аж на Хрещатику, а заздрісники штовхнули її під потяг („Імітація”), про дівчину з родини подільських пияків, що стала відомою режисеркою, а лікарі, коли вона захворіла на грип, „залікували її насмерть”(„Зрада”), про молоду комсомолку, котра знала, як позбутися суперниці, і що з того вийшло через багато років („Ностальгія”).

У перших двох книгах Кононенко ніяк не нагадує і не згадує своїх попередників – письменників, що також писали про Київ. Немає булгаковського Міста з великої літери, немає і пафосних булгаковських ліричних відступів: „Играл светом и переливался, светился и танцевал, и мерцал Город по ночам до самого утра, а утром угасал, одевался дымом и туманом. Но лучше всего сверкал электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке, и был он виден далеко, и часто летом, в черной мгле, в путаных заводях и изгибах старика – реки, из ивняка, лодки видели его и по его свету водяной путь на Город” [7, с. 18]. Булгаков дистанційований від „Києва – Города” часом і простором. Його Київ – ідеалізований простір дитинства та ранньої юності, застиглий і незмінний. Кононенко не створює з минулого міф Києва – Міста, вона занурена у теперішній час, і її місто, живе та рухливе, живе часом теперішнім. Київ часу теперішнього є дуже конкретизованим : ціни на нерухомість, маршрути тролейбусів, („Женик вийшов із дому і сів на шістдесят другий автобус, який привіз його до нового Ботанічного саду” [5,с.129]) адреси дорогих ресторанів і розташування дешевеньких забігайлівок, ціни на дорогі харчі з

супермаркету. Занурення у буденщину і повсякдення, майже чеховський „трагізм життєвих дрібниць”: „Божевільня, божевільня, - шипіла Лариса, грюкнувши дверима й біжучи по сходинках, - кожне київське житло є філіалом божевільні. Там, де мешкає більше однієї особи, – відділення для буйних. А там, де менше двох, - то для тихих. Але всюди бедлам. Київ – то місто божевільних” [6, с. 81].

Авторка окреслює художній простір у проекції вертикалі. Життєвий шлях героїнь Кононенко – жінок, що загинули, є також шлях вгору. Вони, уродженки соціального дна, діти підвалів Подолу або передмістя Саперної Слобідки („сапернословідська графиня”), де зручності надворі, піднялися нагору завдяки обдарованості і наполегливості („Мене дуже вразило, що ця дівчинка, буквально з життєвого дна, ідентифікувала математичні символи і знала напам’ять „Титарівну” [5, с. 81].

Молоді амбітні жінки, піднімаючись кар’єрним шляхом по соціальних сходинках, не подолали зв’язку з „нижнім світом”, звідки вони походили і звідки до них приходить смерть.

Нижнє місто в трилогії містить хтонічний „нижній світ” архетипів, зв’язаний з потойбічним світом померлих. „Нижній світ” набуває ознак не тільки буденних, а і загрозливо-потворних: це світ алкоголіків, міських і сільських, відьом і ворожіння, калік і потвор, здичавілих механізмів-трамваїв і потягів. Письменниця надає цьому світу суто історико-соціальне тлумачення, відсилаючи до радянського минулого („радянське дно”) або звинувачуючи хижий пострадянський капіталізм. До світу смерті відноситься все, що є ворожим людині, все, що вбиває її : потяги й трамваї, під якими гинуть люди („Він так і не побачив крові. Коли її дістали з-під колеса і понесли, він на мить побачив спокійне лице молодої гарної жінки з високою зачіскою – тоді так було модно. Він навіки запам’ятав те обличчя,”) [6, с. 10], рейки київського метро, брудні палати лікарень, де кожна ін’єкція може бути смертельною. Інколи ворожий людині світ подає таємничі знаки, нагадуючи про своє існування, знаки незрозумілі та загрозливі: „Із квартирки, ніби погрожуючи невідомо кому, визирають іржаві граблі. Вже бозна скільки років, сідаючи за письмовий стіл, дивиться він на ті граблі і на те брудне вікно” [6, с. 8].

До найдавніших мешканців „нижнього” хтонічного світу відносять щурів. Есхатологія повсякденного буття твердить, що щури прогризають діри у тканині світобудови, впускаючи смерть. Щури мають особливий статус, близький до межі життя і смерті. Більшість з них диявольські створіння, пов’язані з демонічними персонажами або наділені демонічними якостями. Ці хтонічні істоти поєднані мотивом „гризіння”, тому семантичною експлікацією їх стає тлін – смерть – загибель. Щури присутні у всіх трьох романах Євгенії Кононенко, і у всіх цих творах вони поєднані зі смертю. Мар’яну Хрипович з „Імітації” штовхає під потяг хлопець, що вигодував „скаженого щура” („ – А що

таке сказаний щур? – Це такі щури, що живуть у покинутих їдальнях. Чим їх не годуй: чи щурячою отрутою, чи товченим склом, а їм воно тільки на користь.”) [6, с. 173]. Пізніше детективи – аматори назвуть хлопця Юру „малим диким щуром” [6, с. 186]. У „Зраді”, другому романі з трилогії Кононенко, виникає не менш несподіваний образ щура – „п’яний щур”: це вісник смерті – загибелі, якого можна обдурити, приспати, почастивавши горілкою („...мама мені розповідала про щурів у дідовому домі. Вона для них ставила блюдечко з горілкою, щоб вони п’яніли і не стрибали у ліжку”) [5, с. 59]. Як вісники хтонічного світу щури поєднують „нижній світ” з верхніми прошаркам суспільства, з’являючись будь-де і перед будь-ким і передуючи появи смерті.

Хтонічний світ амбівалентний за природою. Його насельники мають таємні зв’язки як зі смертю, так і з життям. У давньогрецьких елевксинських містеріях вславлялась Деметра, культ якої „був присвячений поверненню до хтонічних підземних божеств, природа яких пов’язана з таємницею родючості, життя і смерті.” [7, с. 47]. Якщо київський простір письменниця уподібнює будівлі, де низ – льох, підвал, цокольний поверх, цоколь, то поклавши вертикаль долу, отримуємо горизонталь, власно кажучи – землю, чий горизонтальний простір має центр і маргінес. Хтонічний світ не тільки царина смерті, але й добра родюча земля. У горизонтальному розташуванні родючість землі-хтоніки залежить саме від околиць – маргінесу – провінції.

У провінції народжується все талановите і навіть геніальне, нею живиться центр - столиця. Для Кононенко провінція (регіони) України – це Схід, депресивний, занедбаний, зі всіма населеними пунктами, що мають жахливі назви Гірничого, Комбінатного і Новожахового. Край багатий на талановитих дітей, які народжуються у родинах прибиральниць і шоферів.

Всі талановиті діти, якими опікувалась загибла Мар’яна („Імітація”), що була співробітницею міжнародного фонду ”Gifted Children International”, – інваліди. Вони потерпають від страшних хвороб, ніби покручена і згвалтована земля українського Сходу народжує такі самі покручені корінці і паростки: „...вірші писала Анжелка, маленька калічка... Нещасна істота, страшенно потворна, горбунка, одноока. Але з підвищеним вмістом анандамиду в крові. Живе у вигаданому світі, і, здається, тим дуже щаслива”) [6, с. 80] або („найвидатніша особа цього міста юна художниця Ел Козова, непересічність якої оцінила сама Ем Хрипович, не знає щастя і скніє в інвалідському візку. Навіть не змогла поїхати на власну виставку до Мюнхену”) [6, с. 33 – 34].

Життя і смерть поєднані в нижньому світі, де містяться спогади і почуття особистого підсвідомого, а також образи, моделі, почуття, які належать всім людям (колективне підсвідоме). У межах одного образу (талановита дитина – каліка) об’єднані обидві іпостасі „нижнього світу”. Так через топографію реальності підсвідомого набуває сенсу реальність дійсного світу з його актуальними проблемами.

Літературний контекст Києва як третя складова структури художнього простору завершується на моменті злету в останній книзі детективної трилогії – „Ностальгії”.

Простір „Ностальгії” – верхівка міської вертикалі – Печерськ, Львівська площа та навколо неї, київські пагорби – Щекавиця і Хоревия. Мотив злету – підйому наскрізний для „Ностальгії”. Повість починається зі сцени ремонту старої занедбаної квартири як оновлення життя та мрії Лариси про політ над Святою Софією, Львівською площею і вулицею Артема. Через кілька сторінок ми знаходимо семантичний знак, що відсилає до попередніх київських літературних текстів: „київський період” Ахматової – „липи” („І ті самі липи, під якими зустрілися Ахматова і Гумільов” [9, с. 57]).

Розсипані знаки текстів-попередників отримують свою завершеність у постатях легендарних поетів під київськими липами.

Літературний контекст трилогії починається в „Імітації” знаком-згадуванням, семантика якого спрямована до булгаковського некиївського „роману про диявола” – книгою Мар’яни Хрипович: „Не поминай всує ім’я диявола, – сказала вона і подарувала йому свою книгу „Диявол у світовій культурі”, і він трепетно взяв книгу, обкладинку якої прикрашав чорний силует неголеного скрипаля” [6, с. 72]. У „Зраді”, що занурена в „подільську історію” Вероніки Стебелько, серед історій про старий Житній ринок, підвали Подолу, про зниклі „гастрономчики” та серед описів брудних лікарень доби карантину, мимоволі шукаєш щемливі „подільські” рядки російськомовного – україномовного київського поета-шістдесятника Леоніда Кисельова:

Подол – плохое место для собак.
Плевать трамваям на собачьи лапы.
У них дорога, пассажиры. График.
Они неотвратимы, как судьба [11].

Натомість, попри читацькі очікування, Кононенко пропонує в „Зраді” текст зовсім не київський, а саме: Шекспір „Отелло”. Хоч шекспірівська трагедія отримує незвичну інтерпретацію і відсилає замість класично-літературного до феміністичного сучасного дискурсу (тим більше, що ім’я Забужко було згадано в „Імітації”): „Вона саме тоді підходила до осмислення самого поняття зради в усій широті семантичного поля. Вона хотіла поставити „Отелло” по-новому, показати венеційського мавра рабовласником коханої жінки, а не щирим другом, якого ошукали” [5, с. 42].

Таким чином, київський літературний простір трилогії поєднує і традицію, і новації, і минуле, і сучасність, і постає Київ метафорою міста – книги, писати яку почали дуже давно, але ще й досі не вона не дописана.

Література

1. Сюдюков І Доба імітації / І. Сюдюков // День - № 184 від 11 жовтня 2001 року. **2. Харчук Р. Б.** Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Б. Харчук. – К.: Академія, 2008. – 218 с. **3. Андрусяк І.** Літпроцесія / І. Андрусяк. – Донецьк: Кальміус, 2002. – 76 с. **4. Стріха М.** „Імітація” Євгенії Кононенко як дзеркало доби імітації / М. Стріха // Дзеркало тижня. – 2002. – №2. – 19-25 січня. **5. Кононенко Є.** Зрада. Made in Ukraine / Є. Кононенко. – Львів : Кальварія, 2002. – 159 с. **6. Кононенко Є.** Імітація / Є. Кононенко. – Львів : Кальварія, 2001. – 186 с. **7. Булгаков М.** Белая гвардия / М. Булгаков. – М.: Издательство АСТ, 2003. – 477 с. **8. Аверинцев С.** Софія – Логос. Словник / С. Аверинцев. – Київ: Дух і Літера, 2003. – 650 с. **9. Кононенко Є.** Без мужика. Prosus nostalgos / Є. Кононенко. – Львів: Кальварія, 2006. – 206 с. **10. Ганжа Л.** Дрессированные интеллектуалы / Л. Ганжа // Столичные новости. – 2002. – №03 (199), 29 января – 04 февраля. **11. Киселев Л.** Стихи разных лет / Л. Киселев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [htt: //www. interesniy kiev. ua](http://www. interesniy kiev. ua).

Шовкопляс Г. Є. Київський простір інтелектуальних детективів Євгенії Кононенко

У статті розглядається художній простір трилогії інтелектуальних детективів Євгенії Кононенко „Імітація” – „Зрада” – „Ностальгія”. Структура художнього простору названої трилогії як простору Києва складається з трьох площин: усної низової міської площини та легендарної традиції, площини архетипів як колективне підсвідоме та літературного київського контексту зі всіма знаковими складовими.

Ключові слова: художній простір, структура художнього простору, міська низова культура, легендарна традиція, площина архетипів, світ хтонічного простору, літературній київський контекст.

Шовкопляс Г. Е. Киевское пространство интеллектуальных детективов Евгении Кононенко

В статье рассматривается художественное пространство трилогии интеллектуальных детективов Евгении Кононенко „Імітація” – „Зрада” – „Ностальгія”. Структура художественного пространства – Києва слагается из трех пластов: устной городской низовой культуры и легендарной традиции, плоскость архетипов как выражения коллективного подсознательного и литературного киевского контекста со всеми знаковыми составляющими.

Ключевые слова: художественное пространство, структура художественного пространства, городская низовая культура, легендарная традиция, плоскость архетипов, мир хтонического пространства, литературный киевский контекст.

Shovkopljak G. E. The Kiev space of intellectual detectives by Evgeniya Kononenko

In article the art space of the trilogy of intellectual detectives Evgenii Kononenko „Imitation” – „Treachery” – „Nostalgia” is considered. The structure of art space – Kiev develops of three layers: oral city local culture and legendary tradition, a plane of archetypes as expressions of a collective subconscious and literary Kiev context with all sign components.

Keywords: art space, structure of art space, city local culture, legendary tradition, a plane of archetypes, the world хтонического spaces, a literary Kiev context.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бойцун Ірина Євгеніївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бровко Олена Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

Вірченко Тетяна Ігорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Криворізького економічного інституту, докторант ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Волошук Лариса Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій, заступник директора Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Галич Олександр Андрійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Дмитренко Вікторія Ігорівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ігнатська Світлана Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка .

Козлов Роман Анатолійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Криворізького державного педагогічного університету, докторант ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кузьменко Володимир Іванович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Київського національного лінгвістичного університету.

Мазоха Галина Степанівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Михида Людмила Миколаївна, аспірантка кафедри української літератури та журналістики Кіровоградського педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Мороз Валентина Яківна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Нежива Людмила Львівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Негодяєва Світлана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Олійник Світлана Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач Київського університету імені Бориса Грінченка

Пінчук Тетяна Степанівна, кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Поліщук Ярослав Олексійович, доктор філологічних наук, професор Острозької академії.

Романенко Олена Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Свириденко Оксана Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Смірнова Наталія Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту мови і літератури ДЗ „Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”.

Тендітна Надія Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач Слов'янського державного педагогічного університету.

Фоменко Віра Григорівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Чернієнко Лариса Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шестопалова Тетяна Павлівна, кандидат філологічних наук, докторант Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

Шовкопляс Галина Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Ярошевич Ірина Андріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальний за випуск:

д. ф. н., проф. В. Г. Фоменко

Коректор:

к. ф. н., доц. О. О. Кулініч

Здано до склад. 26.10.2010 р. Підп. до друку 26.11.2010 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 21,74. Наклад 200 прим. Зам. № 177.

Видавець і виготовлювач

Видавництво Державного закладу

„Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.

e-mail: alma-mater@list.ru

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.