

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОВАЛЕНКО ДІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 80:22.0-31

**МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ ЧАСОПРОСТОРУ В СУЧASNOMU
УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ**

10.01.01 – українська література

**Подається на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
Коваленко Д. О.

Науковий керівник

Левченко Галина Дмитрівна,
доктор філологічних наук, доцент

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Коваленко Д. О. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі. – на правах рукопису. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ 2018.

У дисертації здійснено опис структурної будови, запропоновано функціональну і жанротворчу характеристику образів часопростору на матеріалі творчості сучасних українських письменників. Об'єкт дослідження склали романи: “Дім на горі”, “Птахи з невидимого острова”, “Сповідь”, “Мор” В. Шевчука; “Кохання в стилі бароко” В. Даниленка; “Мальва Ланда”, “Танго смерті” Ю. Винничука; “Тотем” С. Процюка; “Культ”, “Трохи пітьми”, “Поклоніння ящірці” Любка Дереша; “Писар західних воріт притулку”, “Писар східних воріт притулку”, “Магнат” Г. Пагутяк; “Вона: шості двері”, “Він: ранковий прибиральник”, “Дванадцять або виховання жінки в умовах, непридатних для життя”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Зів’ялі квіти викидають” І. Роздобудько; “Съомга” С. Андрухович. Часопросторові образи у цих творах яскраво свідчать про психологізацію, використання гетеротопій, актуалізацію міжтекстових зв’язків. Окреслено жанрові особливості сучасного українського роману, зокрема, процеси дифузії та диференціації, романний агонізм. Осмислено часопросторові концепції моделювання дійсності в літературі та форми її художнього вираження, визначено функції гетеротопії в художньому тексті. З’ясовано системотворчі складові моделей часу і простору в романах сучасних українських письменників: свій/чужий, внутрішній/зовнішній часопростір, екзистенційний хронотоп. Розглянуто проблему співвідношення людини, часу і простору та образні домінанти таких співвідношень (модель особистості homo excapsans, мотив дороги, мотив метаморфоз).

Суспільні процеси та явища, що відбуваються в час тотальної глобалізації, неодмінно відображаються на літературі цієї доби. Сучасний літературний процес позначений спробами письменників створити оптимальну художню модель сприйняття світу та виразити прагнення героїв знайти своє “я” в епоху загальної кризи. Ці пошуки помітні як на жанровому рівні (дифузія, синтез, тощо), так і на рівні мотивів, структурних та стильових домінант. Процеси взаємопроникнення форм і стирання чітких стильових меж, що характеризують не лише український літературний процес, але й інші сфери сучасного суспільного життя, постають важливими чинниками, які впливають, зокрема, і на специфіку моделювання образів часопростору в літературі. В роботі було окреслено основні тенденції, що характеризують жанрове буття сучасного українського роману та здійснюють безпосередній вплив на специфіку моделювання часопростору, зокрема, дифузні й трансформаційні процеси (взаємопроникнення жанрів, змішування популярної (масової) та елітарної літератур; розмивання меж роману та його здатність виконувати функцію “когнітивної лабораторії”, тобто реагувати на актуальні ідеології творення тексту). Всі ці процеси зумовлюють: 1) поєднання реалістичної та фантастичної, готично-філософської нарації (В. Шевчук, Г. Пагутяк); 2) зосередження авторів на зображені внутрішнього (суб’єктно-особистісна центрованість) часопростору героїв (С. Процюк, С. Андрухович); 3) застосування міжтекстової гри, що передбачає оперування різними видами хронотопів: від історичного до містично-фантастичного (В. Даниленко). Важливим також є питання про межі роману, особливо коли йдеться про твори в постмодерному стилі. На думку Т. Бовсунівської, єдиною усталеною ознакою “живого” жанру є агонізм – тобто змагання, хто дійде краю у певній світоглядній позиції (у нігілізмі, метафізиці, філософії, аналітичному мисленні тощо). Роман став межовим як філософема буття, в ньому виникли не проблеми форми, а проблеми змісту сущого, яке осягається як безмежне. Наприклад, романи В. Шевчука та Г. Пагутяк яскраво демонструють зразок філософського романного агонізму, Ю. Винничука – гротескного, С. Процюка – психоаналітичного. Це, в свою чергу,

впливає на специфіку моделювання часопростору як на цілісну систему топосів, художніх прийомів та ідей, які формують авторську концепцію дійсності.

Поряд із традиційними методиками вивчення художнього часопростору в дисертації застосовано поняття інтертекстуальності як стратегії моделювання хронотопу роману та актуалізовано функції гетеротопії в художньому тексті. Письменник, залучаючи прецедентну складову до свого тексту, свідомо чи несвідомо робить спробу встановити зв'язок із минулим контекстом та сучасністю або ж зводить гру з часом і простором до абсурду, сміливо експериментуючи з різними часопросторовими вимірами. Інтертекстуальний метод виводить на яв діалогічну природу роману (М. Бахтін), демонструє розширення семантичного поля тексту через введення в нього чужих слів, при зустрічі з якими свідомість читача актуалізує набуті культурні та літературні знання. Завдяки міжтекстовому діалогу межі твору розмиваються, проявляється зв'язок з іншими текстами, авторами, літературними традиціями. Наприклад, у романі В. Даниленка “Кохання в стилі бароко” простір сучасної України перетинається з більш, ніж столітньою, історією київських архітектурних споруд і пов'язаними з ними історіями окремих людей. Семантичний зріз роману Ю. Винничука “Танго смерті” демонструє рецепцію традицій магічного реалізму, а оскільки суть методу в тому, щоб максимально правдоподібно поєднати фантастичні образи з реальними, то це відбувається і на часопросторовій організації тексту (оперування образами бібліотеки-лабіринту, потяга-привида тощо). У творчості В. Шевчука взаємодія з міфopoетичними фольклорними образами формує символічний простір та, загалом, “виявляє авторську інтенційну інтертекстуальність” (О. Переломова).

М. Фуко та його послідовники, що працюють із поняттям гетеротопії й аналізують крізь його призму різноманітний культурний матеріал, будують концепт гетеротопії на розриві, зламі плавного втілення повсякденності та виявлення складної системи (ризоми) особливих просторів (місць), у яких здійснюється процес життедіяльності й світовідчуття людини. Поняття гетеротопії міждисциплінарне, а його функціонування на літературознавчому

грунті видається невіддільним від уже розроблених теорій художнього простору, просторових і часових відношень (наприклад, Бахтінського хронотопу), але в послідовному співвідношенні значущих для гетеротопій смыслових аспектів. Проаналізувавши концепцію гетеротопії М. Фуко та його послідовників (Д. Харві, Н. Тріфта, К. Бойєр, М. Дехаана, Л. де Каутера) можна виділити ряд ознак, які роблять доцільним використання поняття гетеротопії в контексті досліджень художнього хронотопу сучасного українського роману: 1) аномальне розташування (просторові конструкції чи фігури думки, вставлені в описи міст чи дискурси, що виявляються недоречними, ненормальними або ілюзорними); 2) функція медіального простору, що здатен акумулювати час; 3) характер експериментального ландшафту (“світи прихованої зовнішності”, де “особливі суспільства” акумулюють свої сили); 4) абсолютний розрив з традиційним часом.

Дослідження часопростору в текстах сучасних українських письменників дозволило з'ясувати специфіку часопросторової організації, яка зумовлена насамперед тяжінням до психологізації. Саме цим пояснюється поглиблений інтерес авторів до діалектичного поєднання зовнішнього та внутрішнього, реального і містичного хронотопів (для прикладу, В. Шевчук “Дім на горі”). У часопросторовій канві трилогії “Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова” В. Шевчука образи дому, саду, церкви, острова, замку, мотив подорожі та вічного мандрівника набувають семантики просторів екзистенційних метаморфоз, які ведуть до морального й духовного прозріння. Замкнені простори, в які потрапляють герої – замок, церква, місто – постають як особливі місця-гетеротопії, основним принципом функціонування яких є консервування часу, своєрідна позачасовість або навіть зупинка часу. У романі Ю. Винничука “Мальва Ланда” гетеротопія сміттярки в контексті постмодерного твору актуалізує риси лабіринту-ризоми й стає образно-смысловим ядром, яке поєднує між собою ряд часопросторових площин та образів, пояснюючи сенс художнього замислу, зв’язуючи в єдину цілісність зображеній автором фантастичний світ та реальну дійсність. Вдало трансформує хронотоп подорожі у форму міського квесту В. Даниленко на сторінках роману “Кохання в стилі бароко”. Сюжет обертається

навколо розгадки таємничого кросворду, що наділяє Колядевича рисами казкового героя, який проходить низку обрядів ініціації, далаючи містично-історичні простори Києва. Така подорож-квест визначає особливості функціонування образу дороги, мотиву мандрів, зустрічі та оніричного простору, що відображають шлях пошуків героєм власної ідентичності. Численні інтертекстуальні вплетення, що зумовлюють творення нових смыслів у процесі інтерпретації тексту, зокрема й на хронотопному рівні, яскраво представлені у романі Ю. Винничука “Танго смерті”. Інтертекстуальність хронотопу романного тексту проявляється, насамперед, на діахронному рівні: це взаємодія сучасної авторові дійсності та іншої історичної доби. Цитати, алюзії та ремінісценції фантастичних розділів роману демонструють рецепцію магічного реалізму, а весь текст, загалом, актуалізує широке коло міжтекстових зв’язків: від грецьких міфів до сучасної авторові реальності.

Оскільки сучасний український роман позначений глибоким психологізмом, то вимальовується тенденція до побудови часопросторової моделі світу, втягнутої у тяжіння до ескапізму чи екзистенційний пошук персонажів, внаслідок чого час і простір втрачають самодостатність позаособистісного буття, перетворюючись на систему топосів, пов’язаних із внутрішньо-психологічним рухом герой. Здійснений аналіз зовнішніх та внутрішніх світів персонажів у досліджуваних романах дає змогу зробити висновки про суб’єктно-особистісної центрованості часопростору і виокремити її ключові компоненти.

- 1) Модель характеру “*Homo excapsans*” (аутсайдер, неприєстосуванець, самітник, вразливий дивак) зумовлена чи запрограмована настановою до ескапізму, трансформується в деяких творах у стратегію організації хронотопу роману за рахунок подорожей-втеч фрагментованим простором (шляхом монтажу реального, підсвідомого та сакрального). На ґрунті ескапізму актуалізуються також гетеротопії притулку (Г. Пагутяк), божевільні (С. Андрушович). Моделі людей-втікачів, представлені у романах “Культ”, “Трохи п’ятьми”, “Поклоніння ящірці” Л. Дереша (агресивна) та “Вона: шості двері”, “Він: ранковий прибиральник”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Дванадцять, або виховання жінки в

умовах, непридатних до життя” І. Роздобудько (компромісна) – характеризуються здатністю до спонтанної активності та творення нових часопросторів з метою пошуків сенсу життя, подолання дискомфорту, страху, стресу та екзистенційної розгубленості. Аналіз романів Г. Пагутяк “Писар західних воріт притулку” та “Писар східних воріт притулку” засвідчив, що звернення авторки до образу притулку актуалізує духовно-ментальне вираження ескапізму, зосереджене на філософському сприйнятті внутрішнього простору героїв як осередку пошуків гармонії з собою та світом. З одного боку, притулок – це гетеротопія і перехідний простір між світом і раєм, з іншого – гетеротопія, локус-сховок у просторі внутрішньо-психологічного світу людини, обтяженої соціальною втомою. Витоки зображені Г. Пагутяк екзистенційної порожнечі та відчуження знаходимо в сучасному цивілізаційному світі, перенасиченому інформацією, подіями та можливостями. Медіальна функціональність гетероротопії притулку полягає в організації своєрідного сповільнення чи й призупинення дії. Це особливе місце, вхід до якого обмежений: його ворота відкриваються лише тим, хто страждає.

2) “Екзистенційний хронотоп” репрезентує кризовий простір внутрішнього світу героїв. У романі С. Проценка “Тотем” він моделюється шляхом вираження внутрішнього світу персонажів і зосереджений на створенні замкнених просторів. Основними компонентами внутрішніх і зовнішніх хронотопів героїв є: невротична світобудова (сукупність особистих і соціальних розладів та комплексів); семантика імені (іронічна невідповідність іменного архетипу особистості фізичному й метафізичному втіленню персонажа); простір самотності, який неминуче супроводжується взаємним відторгненням зовнішнього світу й трагічними розладами; географічний простір провінційності, що трактується через метафізичний простір нереалізованого потенціалу; онтологічна криза персонажів (акцент на проблемах ідентичності).

3) Простір тіла та тілесності актуалізований шляхом розуміння тіла не лише як біологічної конструкції (організм), але й як суб’єктивного переживання тілесного досвіду, зокрема, через просторові образи. Тема тілесності у романі “Съомга” Софії Андрухович реалізується пріоритетно двома шляхами: через

ототожнення тіла з маргінальними приміщеннями та через процес становлення сексуальності. Перший шлях пов'язаний зі “своїми” інтер’єрами, які набувають здатності ставати продовженням фізичного тіла героїні. Гетеротопічним у своїй суті простором у романі є “райський сад дурдому”, в якому головна героїня роману проводить чимало часу. Якщо поняття тілесності має соціальний, статево диференційований та індивідуалізований характер, то лікарня для божевільних стає простором деформованої тілесності. Ця гетеротопія яскраво демонструє принцип відкритості/замкненості, відокремлення. Незважаючи на те, що божевільня – це відгороджений муром від “нормального” світу простір знедолених і відкинутих соціумом, героїня частково проникає в нього (ілюзорне проникнення, яке самим фактом входу виключає це входження) й почувається там комфортно, як і серед яблунь з покрученими стовбурами і високої трави, а в жителях прилеглих вулиць вбачає явні ознаки психічних відхилень.

Ключові слова: часопростір, інтертекстуальність, гетеротопія, сучасний український роман, екзистенційний хронотоп, жанрові модифікації.

SUMMARY

Kovalenko D. A. Modeling of space-time images in the modern Ukrainian novel. – The manuscript.

Thesis for obtaining the Candidate of Philological sciences degree (PhD) in the specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. – Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 2017.

The paper traces the description of the structural construction, functional and genre-forming characteristics of time-space images on the materials of the contemporary Ukrainian authors. The dissertation analyzes “House on the Mount”, “Birds of the Invisible Island”, “Confession”, “The Sea” by V. Shevchuk; “Love in the Baroque style” by V. Danilenko; “Malva Landa”, “Tango of Death” by Y. Vynnychuk; “Totem” by S. Protsyuk; “Cult”, “Intention” by L. Deresh; “The Scribe of the Western Gate of the Asylum”, “The Gate of the Eastern Gate of the Asylum”, “The magnate” by G. Pagutya; “She: six doors”, “He: the morning cleaner”, “Twelve or raising a woman in conditions unfit for life” by I. Rozdobudko; “Salmon” by S. Andrukovich. Time-space conceptions of reality modeling in literature and forms of its artistic expression are comprehended; functions of heterotopy in the artistic text are defined. Time-space images in these novels clearly show the psychologization, the use of heterotopes, the actualization of inter-text links. The genre features of the modern Ukrainian novel, in particular diffusion and differentiation processes, novel agonism are outlined. Time-spatial conceptions of reality modeling in literature and forms of its artistic expression are comprehended, functions of heterotopy in the artistic text are defined. The paper describes system-forming components of time and space models in the novels of contemporary Ukrainian writers: their own/foreign, internal/external time-space, existential chronotope; the problem of the relationship between man, time and space and the figurative dominant of such relations (homo excipans personality model, road motive, motive of metamorphosis).

Social processes and phenomena occurring during the time of total globalization are necessarily reflected in the literature of this age. The modern literary process is

marked by attempts of authors to create an optimal artistic model of perception of the world and to express the aspirations of heroes to find their "I" in the era of the general crisis. These searches are noticeable at the genre level (diffusion, synthesis, etc.), and at the level of motives, structural and stylistic dominant. The processes of interpenetration of forms and abrasion of clear stylistic boundaries characterizing not only the modern Ukrainian literary process, but also other spheres of social life, appear to be important factors that influence, in particular, the specificity of modeling images of time-space in literature.

The work outlined the main tendencies characterizing the genre life of the modern Ukrainian novel and directly influencing the specifics of the time-space modeling, in particular, the diffuse and transformational processes (interpenetration of genres, mixing of popular (mass) and elite literature); the blurring of the boundaries of the novel and its ability to fulfill the function of the “cognitive laboratory”, that is, to respond to the actual ideology of the creation of the text. All these processes predetermine the tendencies towards: 1) a combination of a realistic and fantastic, Gothic-philosophical narrative (V. Shevchuk, G. Pagutyak); 2) the concentration of authors on the image of the inner (subject-personality centering) of the time-space of the heroes (S. Protsyuk, S. Andrukhovych); 3) the application of the effect of the game, which involves the operation of various types of chronotops: from the historical to the mystical-fantastic (V. Danilenko).

Another important issue is the boundaries of the novel, especially when it comes to works in the postmodern style. According to T. Bovsunivska, the only stable feature of the “living” genre is agonism – that is, competition that reaches the edge at a certain point (in nihilism, metaphysics, philosophy, analytical thinking, etc.). The novel became a boundary as a philosophy of being, in it there are no problems of form, but problems of the substance of things, which appeared as infinite. For example, the novels of V. Shevchuk and G. Pagutyak clearly show a sample of philosophical novel agonism, Y. Vynnychuk – grotesque, S. Protsyuk – psychoanalytic. This, in turn, affects the specifics of the time-space modeling – the integral system of topoi, artistic techniques and ideas that form the author's concept of reality.

The concept of intertextuality as a strategy for modeling the chronotop of the novel is applied and the functions of heterotopy in the artistic text are updated in the dissertation research, along with the traditional methods of studying the artistic time-space. The writer, drawing the precedent component of his text, knowingly or unknowingly attempts to establish a connection with the past context and modernity, or reduces the game with time and space to the absurdity, boldly experimenting with time-spatial dimensions. The intertextuality method reveals the dialogic nature of the novel (M. Bakhtin), demonstrates the expansion of the semantic field of the text through the introduction of alien words in it, when meeting with what the reader's consciousness actualizes the acquired cultural and literary knowledge. Thanks to the intertextual dialogue, the boundaries of the work are eroded, the connection with other texts, authors, literary traditions appears. For example, in the novel "Love in the Baroque style" by V. Danilenko, the space of modern Ukraine is interspersed with more than a century old history of architectural structures and the related stories of individual people. The semantic section of Yu. Vinnichuk's novel "Tango of Death" demonstrates the reception of the traditions of magical realism, and since the essence of the method is to combine the fantastic images with realistic as most plausibly, this is reflected in the time-spatial organization of the text (manipulation of the images of the library, the labyrinth, the attraction - preview) In the work of V. Shevchuk, the interaction with the mythical poetic folk images forms a symbolic space and, in general, "reveals the author's intentional intertextuality" (O. Perelomova).

M. Foucault and his followers who work with the notion of heterotopy and analyze through their prism a diverse cultural works, construct a concept of heterotopy at a break, break the smooth implementation of everyday life and identify a complex system (rhizomes) of special spaces (places) in which the process of life and perception of a person. The concept of heterotopy is interdisciplinary, and its functioning on the literary ground is inseparable from the already developed theories of artistic space, spatial and temporal relations (for example, the Bahktin's chronotope), but in a consecutive relation of meaningful aspects for heterotopy. After analyzing the concept of heterotopy of M. Foucault and his followers (D. Harvey, N. Trift, C. Boyer,

M. Dehahan, L. de Cuater), a number of features can be singled out, which make it expedient to use the notion of heterotopy in the context of the research of the artistic chronotope of the modern Ukrainian novel: 1) abnormal location (spatial structures or figures of thought inserted in the description of cities or discourses, which are inappropriate, abnormal or illusory); 2) the function of the medial space that can accumulate time; 3) the nature of the experimental landscape (“worlds of hidden appearance”, where “special societies” accumulate their forces); 4) an absolute break with the traditional time.

The study of time-space in the texts of contemporary Ukrainian writers made it possible to find out the specifics of time-space organization, which is primarily due to the attraction to psychologization. This explains the in-depth interest of the authors in the dialectical combination of external and internal, real and mystical chronotops (V. Shevchuk “House on the Mount”). In the temporal context of the trilogy “Confession”, “The Sea”, “Birds of the Invisible Island” by V. Shevchuk, the images of a house, a garden, a church, an island, a castle, a journey motive, and an eternal traveler acquire semantics of space for existential metamorphosis, leading to a moral and spiritual enlightenment. Closed spaces, in which the heroes – the castle, church, and city – appear as special heterotopy-places, the main principle of which is the preservation of time, a kind of timelessness or even a stoppage of time. In the novel “Malva Landa” by Y. Vinnichuk heterotopy of rubbish in the context of postmodern text actualizes the features of the labyrinth-rhizomes and becomes a figurative and semantic core, which combines a number of time-space planes and images, explains the meaning of the artistic design, linking to a single integrity depicted by the author fantastic world and reality. It successfully transforms the chronotope of travel into the form of the urban quest on the pages of the novel “Love in the Baroque style” by V. Danilenko. The plot revolves around the puzzle of a mysterious crossword puzzle that gives Kolyadovich features of a fairy tale hero, who passes a series of initiation ceremonies, overcoming the mystical and historical spaces of Kiev. Such a journey-quest determines the peculiarities of the functioning of the way of the road, the motive of travel, encounters and onyx space, which reflects the search path of the hero of his own identity.

Numerous intertextual interweaving, which predetermines the creation of new meanings in the process of interpreting the text, in particular at the chronotopic level, are clearly represented in Y. Vynnychuk's novel "Tango of Death". Intertextuality of the chronotop of the novel text is manifested, first of all, on the diachronic level: this is the interaction of the contemporary author of reality and another historical period. Citations, allusions and reminiscences of the fantastic sections of the novel demonstrate the reception of magical realism, and the whole text, in general, actualizes a wide literary context: from Greek myths to the modern authors reality.

As the contemporary Ukrainian novel is marked by deep psychology, the tendency to construct a time-spatial model of the world drawn in the tendency toward escapism or existential character search is emerging, as a result of which space and time lose self-sufficiency of non-personality being, turning into a system of *topos* associated with the internal psychological movement of heroes. The analysis of external and internal worlds of characters in the studied novels makes it possible to draw conclusions about the subject-personal centering of time-space and to distinguish its key components.

1) The model of the character "Homo excapans" (outsider, nonadjuster, hermit, vulnerable stranger), predetermined or programmed by the guideline for escapism, transformed in some works into the strategy of organizing the chronotop of the novel at the expense of travel-escape with the fragmented space (by installing a real, subconscious and sacred). On the grounds of escapism, as well as heterotopy of the asylum (G. Pagutyak), insane (S. Andrukhovych) are actualized. The model of the fugitive man is presented in the novels "The Cult", "A little bit of Darkness", "The Worship of the Lizard" L. Deresha (aggressive) and "She: the sixth door", "He: morning cleaner", "All I wanted today", "Twelve, or the upbringing of a woman in conditions unfit for life". I. Rozdobudko (compromise) is characterized by the ability to spontaneous activity and the creation of new time spots in order to search for the meaning of life, overcoming discomfort, fear, stress and existential confusion. The analysis of the novels "The Scribe of the Western Gate of the Asylum" and "The Gate of the Eastern Gate of the Asylum" by G. Pagutyak, testified that the author's appeal to

the image of the asylum brings up the spiritual and mental expression of escapism and focuses on the philosophical perception of the inner space of the heroes as a cell for seeking harmony with oneself and the world. On the one hand, the refuge is heterotopy and the transitional space between the world and paradise, on the other hand, heterotopy, locus of secretion in the space of the inner-psychological world of a person burdened with social fatigue. The origins of this existential emptiness are found in the modern civilization world, saturated with information, events and opportunities. The medial functionality of heterotopia in the asylum system is to organize a sort of slowdown or a suspension of action. This is a special place, the entrance to which is limited: its gate opens only to those who suffer.

2) “Existential chronotope” represents the crisis space of the inner world of heroes. In the novel “Totem” by S. Protsyuk it is modeled on the expression of the inner world of characters, and therefore focuses on the creation of closed spaces. The main components of the internal and external chronotopes of the heroes are: the neurotic universe (a set of personal and social disorders and complexes); semantics of the name (ironic discrepancy of the nominal archetype of the personality to the physical and metaphysical embodiment of the character); the space of loneliness, which inevitably is accompanied by a mutual rejection of the external world and tragic disorders; provincial geographic space, which is interpreted through the metaphysical space of the unrealized potential; ontological crisis of characters (emphasis on problems of self-identification and self-identification).

3) The space of the body and corporeality is actualized by understanding the body not only as a biological constitution (organism), but also a subjective experience of bodily experience, in particular, through spatial images. The theme of corporeality in the novel “Salmon” by Sofia Andrukhoverych is implemented in two ways: through the identification of the body with marginal premises and through the process of becoming sexual. The first way is connected with “their” interiors, which acquire the ability to become a continuation of the physical body of the heroine. Heterotopic space in the novel in its essence is the “Garden of Paradise Durndom”, in which the main character of the novel spends a lot of time. If the notion of corporeality is necessarily social,

sexually differentiated and individualized, then the hospital for the insane people becomes a space of deformed corporeality. This heterotopy clearly demonstrates the principle of openness and seclusion, separation. In spite of the fact that the insanity is a wall that is fenced off from the “normal” world, the space of the disadvantaged and rejected by society, the heroine partly penetrates into it (illusory penetration, which by the fact of entry excludes this occurrence) and feels comfortable there, as well as among apple trees with twisted trunks and high grass, and in the inhabitants of the adjacent streets sees obvious signs of mental deviations.

Key words: chronotope, intertextuality, heterotopy, modern ukrainian novel, existential chronotope, genre modifications.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Коваленко Д. Часопросторові мотиви та образи у новелі Валерія Шевчука “Панна сотниківна”. *Збірник наукових праць та матеріалів. Валерій Шевчук ув інтертекстуальному діалозі гуманістичних епох*. Львів, 2015. С.139 – 148
2. Коваленко Д. Екзистенційні пошуки homo excapsus в сучасному українському романі (на матеріалі творчості Ірен Роздобудько та Любка Дереша). *Наукові праці: Науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство*. ЧДУ ім. П. Могили, 2015. Вип. 247. Том 259. С. 84 – 89.
3. Коваленко Д. Ризоморфний лабіrint як гетеротопія в романі Ю. Винничука “Мальва Ланда”. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. № 9 (310), 2015. С. 60 – 66.
4. Коваленко Д. Внутрішньо-психологічний простір у романах Галини Пагутяк “Писар східних воріт притулку” та “Писар західних воріт притулку”. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки. Випуск 14, 2017*. С. 126 – 134.

5. Коваленко Д. Процеси жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі (на матеріалі романів Ірен Роздобудько). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: “Філологія”*. № 2(36), 2016. С. 142 – 147.
6. Коваленко Д. Простір тіла: концептосфера тілесної свідомості у романі Софії Андрушович “Съомга”. *Збірник наукових статей Spheres of Culture*. Maria Curie-Sklodowska University, Poland. Volume XV, Lublin, 2016. С. 281 – 288.
7. Коваленко Д. Екзистенційний хронотоп: нудьга, невроз, метафізичний бунт як світоглядні домінанти у романі С. Проценка “Тотем”. *Науковий вісник Миколаївського національного університету. Філологічні науки (Літературознавство)* №2 (20), 2017. С.103 – 109.
8. Коваленко Д. Інтертекстуальність як засіб розширення тексту у романі Юрія Винничука “Танго смерті”. *Слово і час*. Київ, 2018. № 1. С. 80 – 86.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. РУХОМІСТЬ РОМАННОГО ЖАНРУ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ ЧАСОПРОСТОРУ	25
1.1. Жанр роману і сучасність: процеси деканонізації.....	25
1.2. Теоретичні концепції часу і простору в літературі.....	38
1.3. Гетеротопія – концепт і шлях інтерпретації художнього хронотопу.....	54
1.4. Інтертекстуальність хронотопу в сучасному романі.....	66
Висновки до Розділу 1.....	73
РОЗДІЛ 2. ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ: ПСИХОЛОГІЗМ, СТЕРЕОМЕТРИЧНІСТЬ, ДИНАМІЗМ	75
2.1. Жанрові експерименти і психологізація хронотопу у романах В. Шевчука....	75
2.1.1. Діалектика зовнішнього і внутрішнього, реального та містичного у хронотопі роману “Дім на горі” В. Шевчука.....	77
2.1.2. Часопросторова рамка духовно-психологічних метаморфоз у трилогії “Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова”.....	91
2.2. Хронотоп подорожі як сюжетний прийом і метафора психологічних ініціацій.....	107
2.2.1. Ризоморфний лабіrint як простір для екзистенційних трансформацій (“Мальва Ланда” Ю. Винничука).....	110
2.2.2. Подорож як квест та ініціація (“Кохання в стилі бароко” В. Даниленка)....	118
2.3. Інтертекстуальність хронотопу як прийом розширення семантичного поля романного тексту (“Танго смерті” Ю. Винничука).....	127
Висновки до Розділу 2.....	135
РОЗДІЛ 3. СУБ’ЄКТНО-ОСОБИСТІСНА ЦЕНТРОВАНІСТЬ ХРОНОТОПУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ	137
3.1. Homo excapans як модель характеру і стратегія організації хронотопу.....	137

3.1.1. Втеча “фрагментованим простором” у романах І. Роздобудько і Л. Дереша	139
3.1.2. Внутрішньо-психологічні і філософські “притулки” для втікачів від світу у романах Г. Пагутяк	152
3.2. Дисгармонія й невротична безвихід внутрішніх і зовнішніх хронотопів у романі С. Процюка “Тотем”	163
3.3. Простір жіночого тіла і тілесності як об’єкт освоєння і руйнування у романі “Съомга” С. Андрухович	174
Висновки до Розділу 3	186
ВИСНОВКИ	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	192
ДАДАТОК А	213
ДОДАТОК Б	215

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасний літературний процес позначений спробами авторів створити оптимальну художню модель світу та виразити прагнення героїв знайти своє “я” в епоху загальної кризи. Ці пошуки відобразилися як на жанровому рівні (дифузія, синтез, контамінація тощо) творів, так і на рівні мотивів, структурних та стильових домінант. Процеси взаємопроникнення форм і стирання чітких стильових меж, що характеризують не лише сучасну літературу, але й інші сфери суспільного життя, постають важливими чинниками, які впливають, зокрема, і на специфіку моделювання часопростору в літературі. Простір і час – це категорії художнього мислення, покликані не тільки описати, але й пояснити особливості моделювання та функціонування людського світу в літературі. Ці поняття, зазначає В. Топоров, невіддільні один від одного, вони утворюють єдиний часопросторовий континуум. У художньому хронотопі час згущується і стає формою простору, його новим виміром. Простір же навпаки “заражається” внутрішньо-інтенсивними властивостями часу, втягується в рух часу, стає невід’ємно вкоріненим у сюжеті, що розгортається. Відбувається темпоралізація простору. Все, що трапляється або може трапитись у художньому світі, не тільки визначається хронотопом, але є хронотопним за свою суттю.

Важливе місце в сучасних дослідженнях часопростору займає поняття “гетеротопії”, введене в науковий обіг М. Фуко. Цей аналітичний концепт відкриває нові можливості для інтерпретації простору та пов’язаної з ним проблеми формування ідентичності в постмодерному суспільстві. Як зауважив філософ, ми живемо в пору, коли час відчувається не стільки як велике життя, що розвивається, скільки як мережа, що зв’язує між собою точки й перехрещує нитки єдиного клубка. Гетеротопії – це простори, які реально існують і мають здатність репрезентувати інші простори. Їм притаманні такі характеристики як

відмежованість від інших просторів та здатність поєднувати об'єкти різних хронотопів за принципами самої гетеротопії. Дослідники, які працюють із цим поняттям й аналізують крізь його призму різноманітний культурний матеріал, будують концепт гетеротопії на розриві, зламі плавного втілення повсякденності та виявлені складної системи (ризоми) особливих просторів (місць), у яких здійснюється процес життєдіяльності людини. Поняття гетеротопії – міждисциплінарне, а його функціонування на літературознавчому ґрунті невіддільне від уже розроблених теорій художнього простору, зокрема й концепції хронотопу М. Бахтіна, але в послідовному співвідношенні значущих для гетеротопії смыслових аспектів.

У працях про часопросторову організацію художнього тексту в сучасному романі помітну роль відіграє теорія інтертекстуальності. За словами М. Бахтіна, будь-яке висловлювання наповнене діалогічними обертонами, не враховуючи які, неможливо до кінця збагнути його стиль. “Інтертекстуальність як стратегія хронотопу роману” (О. Левицька) реалізується на синхронному та діахронному зрізах. Аналіз художнього простору із включенням у нього міжтекстових зв’язків враховує сприйняття часопростору персонажами, оскільки психологізація переносить художній хронотоп на універсальний позачасовий рівень, надає йому сенсів психічних процесів і станів, діалогічно апелюючи водночас до літературної традиції.

Сучасний український роман позначений глибоким психологізмом. Намагаючись розв’язати проблему орієнтації особистості в сучасному соціумі, письменники акцентують увагу на комплексах і травмах, психологічній і соціальній деструктивності, ескапізмі, релятивізмі цінностей, екзистенційній розгубленості та станах фрустрації. Особливого значення набуває концептосфера тілесної свідомості, яка часто ґрунтуються на дисонансному зіставленні протилежних понять: плоть-дух, молодість-старість, смерть-вітальність. Вимальовується тенденція до побудови часопросторової моделі світу, втягнутої в екзистенційний пошук персонажів, унаслідок чого час і простір втрачають

самодостатність позаособистісного буття, перетворюючись на систему топосів, пов'язаних із внутрішньо-психологічним рухом герой.

В українському літературознавстві є низка досліджень, у яких частково висвітлюється питання особливостей моделювання хронотопу в текстах сучасних авторів. І. Біла у дисертації “Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст” окремим підрозділом окреслює хронотопічні параметри світу в прозі Г. Пагутяк. Т. Бовсунівська в монографії “Жанрові модифікації сучасного роману” розглядає найбільш поширені жанрові модифікації роману на прикладі сучасних західних та українських авторів. Л. Свиридюк в окремому розділі дисертації “Сучасний молодіжний роман в українській, німецькій і російській літературі (на матеріалі творчості Л. Дереша, С. Ушkalova, Б. Леберта, В. Геррндорфа, Е. Альохіна)” з’ясовує значення хронотопу в сучасному молодіжному романі. Простір міста у прозі В. Даниленка окреслено в роботах Я. Поліщука та В. Степанищенка. У книзі “Оргазм і відчай” О. Соловей подає свій варіант рецепції творчості С. Процюка.

Романи В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Винничука, В. Даниленка, С. Процюка, І. Роздобудько, С. Андрухович, Л. Дереша – помітне явище в сучасному українському літературному процесі. Часопросторові образи у них яскраво свідчать про психологізацію, використання гетеротопій, актуалізацію міжтекстових зв’язків. Необхідність літературознавчого осмислення творів цих яскравих авторів зумовила вибір **об’єкта дослідження**, який склали романи “Дім на горі”, “Птахи з невидимого острова”, “Сповідь”, “Мор” В. Шевчука; “Кохання в стилі бароко” В. Даниленка; “Мальва Ланда”, “Танго смерті” Ю. Винничука; “Totem” С. Процюка; “Культ”, “Поклоніння ящірці”, “Трохи пітьми” Любка Дереша; “Писар Західних Воріт Притулку”, “Писар Східних Воріт Притулку”, “Магнат” Г. Пагутяк; “Вона: шості двері”, “Він: ранковий прибиральник”, “Дванадцять або виховання жінки в умовах, непридатних для життя”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Зів’ялі квіти викидають” І. Роздобудько; “Сьомга” С. Андрухович.

Предмет дослідження становить система часопросторових образів, їх структурні, психоекзистенційні й інтертекстуальні характеристики в названих романах.

Метою роботи є структурна, функціональна й жанротворча характеристика образів часопростору в сучасному українському романі з урахуванням жанрових трансформацій і міжтекстових зв'язків.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- окреслити дифузні й трансформаційні процеси, що характеризують жанрове буття сучасного українського роману;
- осмислити філософські й літературознавчі концепції часопростору в літературі та людській екзистенції;
- визначити функції гетеротопії в сучасному українському романі;
- описати й систематизувати часопросторові образи в обраних об'єктом вивчення романах, визначити їх домінантні психоекзистенційні характеристики;
- проаналізувати специфіку суб'єктно-особистісної центрованості хронотопу в аналізованих романах – від психологічних проекцій до семантики тілесного простору;
- розглянути інтертекстуальні аспекти хронотопу в сучасному українському романі.

Теоретико-методологічною основою дослідження є актуальні в сучасному літературознавстві праці, присвячені теоріям тексту, визначенням жанру роману й художнього часопростору: розвідки з теорії літератури й поетики модернізму та постмодернізму В. Агеєвої, І. Гасана, Т. Гундорової, Ж. Дериди, У. Еко, Д. Затонського, Н. Зборовської, Ж.-Ф. Ліотара, М. Моклиці, В. Моренця, С. Павличко, В. Панченка, Р. Харчук; роботи про композиційні особливості роману М. Бахтіна, М. Васьківа, Б. Гріфцова Х. Ортеги-і-Гассета; праці, в яких досліджуються процеси жанрової дифузії та диференціації в українському романі Т. Бовсунівської, В. Будного, М. Ільницького, Дж. Серікс, С. Філоненко; теоретичні дослідження Д. де Каутера, Дж. Фобіона, М. Фуко, М. Харламова,

Е. Шестакової, в яких розкривається поняття гетеротопії; праці М. Бахтіна, Г. Башляра, М. Еліаде, Д. Затонського, В. Коркішко, Н. Копистянської, С. Кримського, Л. Лавринович, Ю. Лотмана, В. Романишин, М. Сулими, В. Топорова, Л. Цибенка, в яких розглядаються теоретичні й практичні аспекти інтерпретації художнього часопростору. Поняття інтертекстуальності хронотопу ґрунтуються на теоретичних висновках досліджень Н. Астрахан, Р. Барта, Ж. Женета, Ю. Крістевої, М. Лановик, О. Левицької, С. Маценки, Р. Нича, М. Ямпольського. В ході інтерпретації часопросторової топіки взято до уваги філософські теорії Ж. Бодрійара М. Гайдегера, А. Камю, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, З. Фройда, Е. Фромма, дотичні до екзистенційної проблематики і спрямовані на інтерпретацію особистості через структури мовлення, а також дослідження, присвячені вивченю соціокультурного й психологічного терміну “ескапізм” (М. Греков, Д. Кутузов, О. Труфанова) та його функціонування на матеріалі сучасної української та польської літератури (Я. Шевчук).

Методи дослідження загальнологічні та загальнонаукові: аналіз, синтез, дедукція, аналогія, структурний метод, метод сходження від абстрактного до конкретного. Спеціальні *літературознавчі методи*: герменевтичний та феноменологічний, завдяки яким здійснена смислова інтерпретація текстів, методики вивчення міжтекстових зв’язків, інтерпретаційні стратегії психоаналізу та екзистенціалізму.

Наукова новизна: 1) *уперше простежено* художні версії втілення поняття “гетеротопія” в обраних об’єктом дослідження романах сучасних письменників; 2) *розкрито* проблему суб’єктно-особистісної центрованості хронотопу в сучасному українському романі; 3) *застосовано* поняття “екзистенційного часопростору”, “простір тіла” та категорію “тілесності” як стратегії моделювання хронотопу роману; 4) *розділянuto* участь різних форм міжтекстової взаємодії у моделюванні образів хронотопу; 5) *проаналізовано* тип “людини-втікача” та пов’язану з ним часопросторову топіку “місце втечі”; 6) *систематизовано* жанрові характеристики аналізованих романів; 7) *одержали подальше практичне застосування* методи часопросторового аналізу тексту.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані при підготовці лекцій, семінарів, спеціальних курсів із історії української літератури для студентів філологічних спеціальностей, учителями-філологами при розробці планів-конспектів уроків, присвячених вивченню сучасного літературного процесу, студентами при написанні курсових і дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертації були оприлюднені як доповіді під час Всеукраїнської наукової конференції “Онтологія літератури в сучасному комунікативному просторі” (Миколаїв, 2015 р.); Міжнародної наукової конференції “Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій” (Луцьк, 2015); Міжнародної наукової конференції “Поетика дому” (Київ, 2016); Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю “Українська література в загальноєвропейському контексті” (Ужгород, 2016).

Публікації. Результати дисертаційної роботи викладені у 8 публікаціях, 7 із яких затверджені ДАК МОН, 1 – у закордонному збірнику наукових статей.

Структура та обсяг дисертації. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, додатків. Повний обсяг дисертації становить 215 сторінок, із них основний текст роботи – 192 сторінки, список використаних джерел – 221 найменування.

РОЗДІЛ 1

РУХОМІСТЬ РОМАННОГО ЖАНРУ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ ЧАСОПРОСТОРУ

1.1. Жанр роману і сучасність: процеси деканонізації

Вивчення питання часопростору в літературознавстві тісно пов'язане з категорією жанру. У дослідженнях М. Бахтіна хронотоп визначається як структурний закон жанру: “Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістова категорія значною мірою визначає і образ людини в літературі; цей образ завжди істотно хронотопічний” [9]. У статті “Профілологічний образ світу (філософські нотатки)” В. Щукін дає таке визначення хронотопу: “Притаманна процесу, події або стану суб'єкта просторова й часова оформленість і жанрова завершеність” [208, с. 61]. Для дослідника хронотоп – це не просто “час-простір”, це “час-місце здійснення”, в якому жанр прагне до свого завершення. В. Топоров пише: “Свої найбільші тріумфи “просторовість” справляє в романі, який з цього погляду може розглядатися і як найбільш досконала модель просторових відносин у художньому тексті, і як та сфера, де набуває все нових і нових форм відтворення і образів” [176, с. 278]. Н. Копистянська зазначає, що поява кожного жанрового різновиду і нове поєднання жанрів у систему залежить від змін у часопросторовому мисленні. Тому при аналізі літературного процесу в цьому аспекті встановлюється взаємозв'язок: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям, і в зворотній послідовності: естетика напряму – жанрова система – жанр – хронотоп [103].

Оскільки йдеться про сучасний роман, то варто зазначити, що невід'ємними складовими розвитку сучасної української літератури є *процеси жанрової дифузії та диференціації*. Вони свідчать не лише про так звану рухомість та живучість жанру, але й про здатність художніх текстів реагувати на суспільні зміни, які, в цілому, неминуче впливають на зміст і форму затребуваних романів. У працях з

теорії роману Б. Гріфцова, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Бахтіна, у студіях Д. Чендлера, А. Фаулера, Т. Бовсунівської, С. Філоненко, В. Будного, М. Ільницького, присвячених питанню жанрових модифікацій в літературі, досить глибоко розкрито особливості романного жанру.

Однією з ознак нашого часу стала навала інформаційного потоку. Якщо раніше знання видобувалось, ретельно вивчалось і часто приховувалось від доторкання невігласів, то тепер вся інформація стає доступною кожному в рівній мірі, але це тільки гальмує когнітивний процес. Тому сучасна людина мусить обрати способи захисту від інформаційного потоку, як і способи користування ним та відбору необхідних їй знань. Когнітивна революція була б неможливою без інформаційної, проте проблема інформаційного потоку як всепоглинаючої субстанції вплинула і на сучасне жанрове мислення, а саме: з одного боку, це посприяло деякому змішуванню масової культури та вищуканої, як і взаємопроникненню науки й мистецства; з іншого боку, спостерігається розмивання меж не тільки жанру, а й будь-якої художньої форми. Сьогодні жанр тримтить перед сучасністю і неймовірно видозмінюється за моделлю, якої жанрологія ніколи раніше не знала [23, с. 355-356]. Кожна нова робота в жанрі має потенціал змінити цей жанр або навіть викликати появу нового піджанру. Такі міркування схиляють до того, щоб підкреслити значення авторських експериментів, які змінюють конвенції жанру. При цьому важливо мати на увазі не тільки суспільну природу виробництва тексту, але й зважати на роль економічного та технічного обслуговування, а також на зміни уподобань читачів [217, с. 5].

На думку польського дослідника Р. Нича, “як немає позажанрових текстів, так немає й текстів, які відповідають нормам лише одного жанру. Текст можна зараховувати до різних жанрових класів (форм) за різними його ознаками, адже частина правил кожного жанру спільна з іншими жанрами” [125, с. 83]. Т. Бовсунівська зазначає, що жанр – це когнітивна лабораторія. Плинних ознак жанру існує набагато більше, ніж стійких, крім того, вони постійно збільшуються чисельно. З когнітивної точки зору, чим більше стійких ознак у жанрі, тим

ближчий він до власної смерті. Асимілюючі жанри завжди мають таке переважання стійких ознак над плинними [23, с. 514].

А. Фаулер пропонує розглядати жанр не як систему усталених ознак, а як систему постійних трансформацій. Перш за все, зауважує дослідник, ми повинні визнати, що повний спектр жанрів аж ніяк не в рівній мірі доступний у певний період часу. Кожне століття, здається, має відносно невеликий репертуар жанрів, на який читачі й критики можуть реагувати з ентузіазмом. А репертуар, доступний для самих письменників, можливо, ще менший: тимчасовий канон зафіксовано для всіх, крім найбільш сильних або найзагадковіших письменників. Крім того, кожне століття робить нові викреслення з потенційного репертуару. У слабкому сенсі всі жанри, можливо, існували в усі часи, туманно втілені в дивних і химерних винятках. Але репертуар активних жанрів завжди був невеликим [218, с. 110].

Жанр роману ще у класичній літературі належав до тих, які щонайбільше піддавалися диференційним та дифузним процесам. Б. Гріфцов зазначає, що романом називали і називають дуже мало схожі між собою явища. Зокрема, наголошує дослідник, французькі письменники зовсім не знають різниці між повістю і романом. По суті, терміном “роман” покривають всю ту літературну сферу, яку називають “белетристикою”. В Англії, хоча й користувались іноді словом “Romance”, але частіше те, що мало іменуватись романом, називають словом Novel, що означає новочасний, або сучасний роман. Також в Іспанії називають роман новелою. Чіткіша термінологія у німецьких дослідників, але тут зустрічаємо приклади іншої крайності. Карл Нойцель пропонував скоріше дотепну, ніж ґрунтовну класифікацію, відносячи, за національними особливостями, одні твори до “роману”, другі – до “герману”, треті – до “русану”, вважаючи ознакою других рівновагу між змістом і формою, перших – перевагу форми, третіх – перевагу змісту. Але така специфікація виглядає “невдалою” і “найвною” [51]. У “Теорії роману” Б. Гріфцов стверджує, що першим теоретиком роману був архієпископ Юе, який у листі-трактаті 1670 р. з приводу творів мадам де-Лафайєт визначив роман, як “видумки про пригоди, прозою написані для

розваги й повчання читача” і додав до цього: “Кохання повинно бути головним сюжетом роману” [51]. Звісно, що ці визначення вичерпно не описують поняття романного жанру, проте зовсім ігнорувати їх було б неправильно, тим більше, що сучасний популярний роман часто актуалізує ці дещо забуті смисли.

Показовим є той факт, що синонімом слова “роман” в англійській мові є “fiction”, тобто вигадка, фікція. Але ще більш показовою виглядає історія англійського Romance, що означає і роман, і романс, а у вигляді дієслова перекладається як перебільшувати. Тому, називаючи роман видумкою, Юе, все ж, мав для цього підстави. Як би не старались історики літератури показати, що все реалістичнішим і реалістичнішим стає роман, звичайний читач передусім шукає у романах “вигадку”, щось особливe, цікаве, обґрунтоване завданням знайти вихід із важких обставин. Але чи повинні ці обставини бути правдоподібними? На думку Б. Гріфцова, найдоречніше запитувати про межі правдоподібності [51].

Поруч із питанням про межі правдоподібності стоїть питання про те, чи існують *межі роману* (а надто в постмодерну добу) загалом. Т. Бовсунівська зазначає, що для того, аби жанр існував, треба, щоб він виконував функцію *когнітивної лабораторії*. У свою чергу, це вимагає від жанру вічно загостреної актуальності та гнучкості форм, ладних перебудовуватись відповідно до апробування нових ідеологій тексту. При цьому єдиною усталеною ознакою “живого” жанру є агонізм. Романний агонізм – це змагання, хто дійде краю у певній світоглядній позиції (у нігілізмі, метафізиці, філософії, аналітичному мисленні тощо) – ось що таке сучасне романне мислення. Роман став межовим як філософема буття, в ньому виникли не проблеми форми, а проблеми вмісту сущого, яке постало як безмежне [23, с. 515]. Це стосується і сучасного українських романів, які склали об’єкт вивчення у цьому дослідженні. Наприклад, романи В. Шевчука та Г. Пагутяк яскраво демонструють зразок філософського романного агонізму, Ю. Винничука – гротескного, С. Проценка – психоаналітичного. Цей агонізм впливає також на специфіку моделювання часопростору – на цілісну систему топосів, художніх прийомів та ідей, які формують авторську концепцію дійсності.

Цікава думка є з цього приводу в Х. Ортеги-і-Гассета, який вважав, що роман шукає особливу чарівність не поза повсякденністю (життя – це повсякденність), а в звичайній миті. Потрібно якомога більше звужувати обрій читача. Адже кожен обрій, широкий чи вузький, світлий чи темний, різно- чи одноманітний, може бути цікавим. Треба лише перейнятися ним. Сила життя така щедра, що навіть у безживній пустелі знаходить підставу для порушення й збурення. Тактика автора має полягати у виокремленні читача з його реального обрію й облаштуванні його у вужчому, герметичному й уявному світі роману. Він має оселити читача в меншому світі, викликати в нього зацікавлення тим людом, який постає зі сторінок роману, але попри всю свою привабливість, не може взаємодіяти з істотами з плоті й крові, що оточують читача і повсякчас домагаються уваги до себе (адже хіба може обрій або світ роману бути ширшим і багатшим, ніж найскромніший з дійсно існуючих?) [128].

Роман, на думку М. Бахтіна, не має такого канону, як інші жанри: історично дійсні тільки окремі начерки роману, але не жанровий канон як такий. “Романне” начало – це діалогічне начало, перенесене на площину літератури. Роман пародіює інші жанри, розкриває умовність їхньої форми та мови, витісняє одні жанри, інші – вводить у власну конструкцію, переосмислює або переакцентовує їх. Це – панівний жанр, який на правах володаря включає всі інші жанри у свою орбіту саме тому, що ця орбіта співпадає з основним напрямком розвитку всієї літератури. Це стосується також питання про побутування роману в сучасній популярній літературі.

До жанрового репертуару останньої, що склався приблизно до середини ХХ століття, зазвичай зараховують такі різновиди роману, як детектив, шпигунський роман, бойовик (при бажанні ці три типи можна об'єднати під рубрикою кримінальний роман), фентезі (за вихідну модель має трилогію англійського письменника Дж. Р. Толкієна “Володар перснів”), трилери (романи жахів, типологічно висхідні до “готичних” романів А. Радкліфф), любовний, дамський, сентиментальний, або рожевий роман (*romance*), костюмно-історичний роман з домішкою мелодрами або навіть порнографічного роману (що нині вважається

“вмираючим” різновидом масової літератури, витісненим відповідним родом кіно- та відеопродукції) [75, с. 33]. У всіх названих жанрово-тематичних групах (список, зрозуміло, можна було б продовжити) домінує принцип повтору, стереотипу, серійного штампу, оскільки “авторська установка обов’язково визначається принципом відповідності очікуваному аудиторією, а не спробами самостійного і незалежного осягнення світу” [75, с. 33]. Т. Бовсунівська зауважила, що сучасні твори осмислюються в жанровому плані зовсім за іншими параметрами, не властивими класичній поетиці, що наштовхує на думку про укладання нового жанрового гештальту. Наприклад, трансформація, модифікація, полімодальність, багатофабульність, метажанровість, чисельність вставних жанрів та ін. вже своїм існуванням засвідчують неспроможність канонічної теорії жанру давати чіткі дефініції. Ризоматичність все частіше проступає замість традиції, симулякри – замість образів, полімодальність – замість модальності, багатофабульність та багатосюжетність – замість тематичної цілісності, модифікації та трансформації – замість класифікацій та типологій, – такою є об’єктивна картина існування жанру сьогодні. Тому так важко дати жанрове визначення роману, спираючись виключно на літературознавчі генологічні категорії, він апелює до позалітературних чинників, його критеріологія змінюється залежно від когнітивного агонізму сучасника [22, с. 354-355].

У ХХ столітті особливо помітною стала орієнтація елітарної літератури на художній пошук (а відтак і її відособлення від масової). Масова література, в свою чергу, потребувала чітких жанрових приписів, які б гарантували передбачуваність тексту. Існуючі жанри не могли цілком задовольнити цю потребу, тому досить швидко на літературну арену вийшла нова система жанрів, в основу якої ліг досить пластичний жанр роману.

С. Філоненко в монографії “Масова література в Україні: дискурс, гендер, жанр” звертає увагу на те, що сучасний стан жанрів популярної белетристики можна прослідкувати в рубрикаціях Інтернет-книгарень, у яких відображається не лише реакція на коливання читацького попиту, а й реалізується функція маркетингового інструменту. Наприклад, книгарня Amazon.com оперує досить

розгорнутим набором жанрів-рубрик: пригодницька (action&adventure), чарівні казки, сімейні саги, історична, горори, медична, “чоловічі пригоди”, метафізична, політична, релігійно-духовна, любовна, твори про морські пригоди, твори про спорт, твори про війну, вестерни. У категоріях зазначено також типи видань (наприклад, антології), специфічну гендерну адресованість (гей / лесбійська проза). Внутрішня рубрикація кожного жанру розгорнута й докладна: роман має субжанри – “сучасний”, “еротичний”, “фентезі-футуристичний”, “готичний”, “історичний”, “мультикультурний”, “релігійний”, “романтичний саспенс”, “роман про пригоди в часі”, “вампірський”, “любовний роман-вестерн”. Жанр фентезі об’єднує субжанри: “альтернативна історія”, “артурівське фентезі”, “сучасне”, “темне”, “епічне”, “феї та ельфи”, “історичне”, “чари і чарівники”, “урбаністичне” [182, с. 157-158].

У статті “Масова контркультура” А. Кокотюха зараховує до жанрів масової літератури такі: *пригодницькі* (найбільш типові – авантюрний роман, вестерн); детективні (власне класичний детектив-загадка, детектив “відкритий”, шпигунський, історичний, культурологічний, політичний, “крутій”); *кrimінальні* (на відміну від детективних, тут загадки не розв’язують, швидше це “романи звичаїв”, “романи атмосфери”, дуже часто цей жанр обирають автори “чорного роману” (більше відомого як “нуар”, що в перекладі з французької означає “чорний”), сюди так само можна включити бойовик); *трилери* (окремий різновид, коли події не просто переповідаються, а відбувається нагнітання атмосфери, трилери можуть бути детективними, кримінальними, фантастичними, містичними); *фантастика* (як наукова – про космос, інопланетян, клонування та штучний інтелект, так і не наукова – про паралельні світи, паралельну реальність); *фентезі* (може розглядатися як підрозділ фантастики, але частіше їх виокремлюють як самостійний жанр із усіма відповідними канонічними законами); *жахи* (в українській мові немає автентичного відповідника поняття “ужастік”, є лише кальковане “жахайстик”, але як не назвіть, це ті ж самі казки про чудовиськ, упирів, відьом, болотяників, домовиків, словом, про різну нечисть – але казки для дорослих, сюди ж належать готичні та містичні історії); *жіночі*

романи (зазвичай, сентиментальні мелодрами про щасливе або нещасливе кохання, загублених та віднайдених дітей, але, загалом, елементами мелодрами можна підсилити будь-який із зазначених вище жанрів, тому існують “жіночі” детективи, кримінальні мелодрами, містично-любовні сентиментальні історії – дуже, до речі, український жанр) [97].

Досліджуючи жанри масової белетристики С. Філоненко відштовхується від поділу жанрів, який пропонує Джойс Дж. Серікс у “Довіднику для читачів жанрової літератури”. Критерієм для розрізnenня жанрів є їхній “appeal”, тобто “зверненість або адресованість. “Appeal” визначається на основі таких критеріїв: темпу розповіді, персонажів, сюжетної лінії, фону та атмосфери, тону й настрою, мови і стилю [Цит. за 182: 658, 7]. Залежно від “appeal” чи адресованості, Дж. Серікс організувала популярні жанри у чотири групи: “**адреналінові**” жанри (пригодницький, романтичний саспенс, трилер); “**емоційні**” жанри (життєрадісна історія, горор, любовний роман, жіноча історія); “**інтелектуальні**” жанри (художня проза, детективи, психологічний саспенс, наукова фантастика); “**ландшафтні**” жанри (фентезі, історична проза, вестерн) [Цит. за 182: 665, 3 – 4]. Виділення останніх пов’язане зі здатністю літератури цього типу створювати особливі ландшафти, що дає підстави прослідкувати безпосередній зв’язок із хронотопами. “Це книги, які будують світи, і важливо, щоб читачі могли бачити, чути і відчувати простори, в яких їх розміщують автори” [220, с. 265].

С. Філоненко, залежно від “зверненості” або “від психологічного ефекту, який вони справляють на читача і якого той очікує від книги” [182, с. 160], виділяє дві великі групи жанрів популярної белетристики: “**адреналінові**” (переважно містять сцени насильства, бійок, переслідування і втечі, вони викликають у читача гострі відчуття, “лоскочуть нерви”) та “**ендорфінові**” (втілюють романтичні фантазії, навівають солодкі мрії, викликають приємне збудження, заспокоюють через упевненість читачки в щасливому фіналі). До перших дослідниця зараховує бойовики, детективи, трилери, горори; до других – романтичні мелодрами, любовні романи, сентиментальні історії в жіночих часописах, чикліт [182, с. 160-161]. Типологія, запропонована С. Філоненко,

позначена насамперед гендерною адресацією: “Існує чітка кореляція між групою жанрів та цільовою аудиторією: “адреналінові” жанри переважно маркуються як “чоловічі”, а “ендорфінові” – як “жіночі”. Таке маркування, проте, не є абсолютном: у першій групі можна зустріти жанри, адресовані жінкам (жіночий, іронічний, феміністичний детектив); у другій – адресовані чоловікам (парубоча чикліт)” [182, с. 161].

Ця типологія передбачає також врахування важливого чинника, що характеризує не лише сучасний український літературний процес, але й інші сфери суспільного життя, зокрема телебачення, музику, кіно – жанрової дифузії. В. Ученова зазначає, що дифузія жанрів сприяє їх взаємозбагаченню, вона є об’єктивним результатом складних взаємин людини з навколишнім світом, оскільки відображає зміни у свідомості творця. Говорячи про дифузію, ми говоримо про таку рису усіх елементів жанрової системи як рухомість. Трансформації виникають тоді, коли один чи декілька елементів жанрової моделі виявляються менш стійкими в результаті об’єднання жанрових моделей, унаслідок заперечення жанротворчих домінант заявленої моделі, порушення відповідності елементів жанрового інваріанта, цілеспрямованого обігрування тих чи інших домінантних рис вихідної жанрової моделі, її редукції. Такі типи трансформацій можна назвати синтетичними, згорнутими, імітаційними, змішаними, пародійними. В результаті названих змін жанрової моделі виникають нові жанри, жанрові модифікації [180].

Змішування, взаємопроникнення жанрів – процес неминучий і навіть обов’язковий. Т. Бовсунівська зазначає, що дифузія не є ані смертю, ані перетворенням жанру. Дифузний нахил є всезагальною властивістю жанру. Чистота жанру лишилась всього лише вимогою класицистичної теорії мистецтва. Реальна література ніколи не знала чистоти жанру. Найпримітивніша дифузія сприяє появі різних форм жанрових модифікацій [23, с. 510]. Причини жанрової подвійності або невідповідності, на думку М. Ільницького та В. Будного, різні. Часом письменник дає фальшивий сигнал з іронічним підтекстом, спрямований на активізацію сприйняття. Але часто відбувається так, що в результаті маємо

нові жанри, котрі здатні долучити до читання значно більшу кількість людей, яка раніше цікавилась лише одним із кількох жанрів, що утворили новий, і в той же час відбувається значне розширення тематики та сюжетів. “Дитям” жанрової дифузії є, скажімо, детективний бойовик (детектив + бойовик), паранормальний роман (любовний роман + фентезі), роман-есе (роман + есе), казка-памфлет (казка + памфлет) тощо [29].

Ці всі визначення й зауваги справедливі щодо романів, які розглядаємо у цьому дослідженні. Для прикладу, романи І. Роздобудько популярні й характеризуються високою читабельністю. Читач знаходить у них пригоди й кохання, напружені інтриги і звужений обрій уявного світу. Що стосується меж правдоподібності творів І. Роздобудько, то реальності її героїв обов’язково мають легкий фантазійний відтінок. “У її текстах обов’язково настає момент, коли розправляються крила фантазії й розпочинається політ. І цей політ завжди приводить до моделювання уявлюваної реальності, яка або проростає в свідомості дійових осіб, або ж її зображене як зовнішню художню ймовірність” [45].

Чимало романів І. Роздобудько позначені процесами жанрової дифузії – це стосується, передовсім, інтелектуальних жанрів. З іншого боку, домінантна ознака інтелектуальних жанрів (детектив, триллер) – загадка, все ж, є невід’ємною частиною настроїв, які створює письменниця в жанрах емоційних (жіноча історія). Письменниця не обмежує себе одним жанром, працюючи то з детективним, то з психологічно-драматичним або сентиментальним текстом. В основі її романів – сюжети, які не вирізняються оригінальністю чи дивовижністю, проте вони не позбавлені динаміки й вишуканості. Книжка “Дванадцять, або виховання жінки в умовах, непридатних до життя” визначається І. Роздобудько як *роман-алюзія*. У словнику літературознавчих термінів аллюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк) – художньо-стилістичний прийом, натяк, відсылання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунком на ерудицію читача, покликаного розгадати закодований зміст [114, с. 29]. Авторка вдається у романі до “самоаллюзії” в цілому, у творі присутні біблійні аллюзії, зустрічаємо посилання на тоді ще майбутній її ж роман “Амулет Паскаля” або ж

останнє інтерв'ю з М. Кундерою. Тому авторське визначення жанру тут цілком виправдане. Загалом, відносимо цей роман до емоційних жанрів, адже письменниця створює настрій засобами психологізації, імпресіоністичних замальовок, постановкою екзистенційних проблем, та, що характерно для І. Роздобудько, філософуваннями, роздумами над сенсом життя. В романі присутні мелодраматичні елементи, як зауважує письменниця: “Життя – взагалі мило. Спочатку запашне, “Полуничне”, а потім – жалюгідний обмилок сподівань, утрачених можливостей, надій, сил, розуму, здорового глузду, пам'яті. Потім залишається тільки піна, мильні бульбашки” [149, с. 268].

Роман “Гудзик”, жанр якого визначається як *психологічна драма*, створює загальний драматичний, навіть мелодраматичний настрій: безнадійна закоханість Дениса (гіперболізована, бо ця юнацька закоханість стає перешкодою на шляху до справжнього кохання), порожнеча в душі Лізи, наївна й відчайдушна любов Ліки і сила її болю. Це типовий роман. У центрі зображення – історія кохання. Все інше – поверхове і нецікаве. Є лише нещасні долі персонажів, їхні історії кохання, болю та розчарувань, у які читач занурюється з головою. Доказом того, що “Гудзик” є романом, може бути проведення уявного експерименту (Лі Майклс): треба “вийняти” історію кохання із сюжету, якщо решта подій не матимуть смислу і не складатимуться в послідовну історію, то це – роман. Якщо “виймемо” історію кохання з даного твору, то, по суті, від твору нічого не лишиться. Додає драматичності й те, що І. Роздобудько все, що стається з персонажами, намагається розглянути у психологічному руслі, заглибитись у душевні переживання своїх герой, робить спробу зрозуміти причини їх фатальних помилок.

Традиційно літературні й кінокритики вважають жанрові тексти низькопробними, такими, що поступаються текстам, створеним поза рамками жанру. Теоретики кіно часто відносять популярні фільми до жанрових, таким чином відмежовуючи їх від тих, що створені без використання шаблону. Елітарні критики прив'язані до романтичної ідеології фундаментального значення авторської “оригінальності” й “бачення”, підкреслюючи важливість

індивідуального стилю й мистецького “саморозвитку”. Відповідно до цієї традиції, митець бачиться як той, хто підриває загальноприйняті форми [217, с. 9].

У критичній статті “Національно-імперські тоги Степана Процюка” Х. Букатчук відмежовує творчість письменника від царини масової літератури (в негативному значенні цього терміну як низькопробної) й зауважує, що роман “Тотем” “приніс абсолютне й остаточне відречення від будь-яких масово-кон’юнктурних орієнтирів. Чим кинув виклик дешевій фоліолійно-клубній все-сібі-сівській коронованій популярності” [30]. На перший погляд, вписати роман С. Процюка в межі будь-якої групи, виділеної Дж. Серрікс чи С. Філоненко, видається справою не з легких. Дослідники творчості письменника одностайно сходяться на тому, що основною характеристикою його прози є психологічність, однак для “*психологічного саспенсу*” йому бракує закрученого сюжету. В групі “інтелектуальних жанрів” Дж. Серрікс виділяє дещо умовний жанр “*художньої літератури*”. До цього жанру дослідниця відносить твори, частіше “орієнтовані на характер, а не на сюжет”; “вони провокують думки й апелюють до серйозних питань”, “звертаються до розуму, а не до серця та емоцій” [220, с. 178]. Дж. Серрікс зазначає, що у консультативній службі читачів Публічної бібліотеки “художня література” включає в себе “складні, грамотні, багатошарові романи, які борються з загальними дилемами” [220, с. 178]. Доречно буде віднести роман С. Процюка “Тотем” саме до цієї категорії вже хоча б тому, що він дійсно викликає у читача думки про “умови, коріння й засади нещастя” [162, с. 9]. О. Соловей зауважує, що такі автори, як С. Процюк, просувають нас бодай на крок-два, але в напрямку ймовірного порозуміння самих із собою [162, с. 9].

Цікавим з погляду жанрових модифікацій є роман В. Даниленка “Кохання в стилі бароко”. А. Сушкевич наголошує на жанровій поліфонії твору: гармонійному поєднанні детективу, містичного та історичного романів з романом-кросвордом [169, с. 81]. На думку Н. Яблонської, ефект гри кросворду як композиційної особливості роману увиразнює процес міфологізації дійсності, фантасмагоричні барви, таємничість і загадковість описаних подій [211, с. 234]. Т. Бовсунівська, аналізуючи такий модифікований жанр як роман-алегореза, що

“став здобутком нашого часу тому, що сприймається письменниками як своєрідна гра, понятійний ребус, де складові беруться із традиційних здобутків попередньої культури” [22, с. 91], зараховує до цього типу творів і роман В. Даниленка. Принцип побудови роману-алегорези ґрунтуються на природніх механізмах декодування, що значно розгортає межі інтерпретації тексту, в тому числі й часопросторові, та передбачає широкий спектр можливостей для збагачення сенсів.

Роман Любка Дереша “Культ” можна сміливо і без сумнівів записати в ранг популярної літератури. Багато дискусій точиться навколо постаті письменника та його творчості, а комерційний успіх його творів наштовхує деяких критиків на думку про народження справжнього українського бестселера. Що стосується жанру, то віднесемо його до групи “емоційних” – горору. Дж. Серрікс зауважує, що в романах жанру горор домінує настрій кошмару, вони створюють загальне відчуття загрози й викликають сильну емоційну реакцію читача. Така розповідь характеризується насамперед “темним тоном” оповіді й позначена передчуття загрози [220, с. 113]. У творі Л. Дереша присутні усі головні ознаки горору: твір насичений паранормальними явищами, передчуттями жаху й апокаліптичними настроями, є тут і монстр, який з’являється, аби знищити світ, й герой, що мають його зупинити. Відповідно до законів жанру моделюється й часопростір роману. Містечко Мідні Буки на сторінках роману стає своєрідною точкою відліку, від якої має розпочатися поневолення світу темними силами, а коледж перетворюється на поле для знакової битви між Добром і Злом. Т. Романко зазначає, що у романі “Культ” Л. Дереш орієнтується на час і простір, властивий космогонічній моделі світу. Зокрема, можна помітити, що час у творі стає циклічним, неоднорідним, розгортається спіралеподібно навколо одного сакрального центру. А простір – не є нейтральним, він відзначається якістю об’єктів, котрі знаходяться у ньому – коледж, підвали під ним, гуртожиток, місто загалом. Головні герої твору, доляючи різноманітні перепони, наближаються до кульмінаційного епіцентрі всіх подій – підвалу-лабіринту, в якому розчиняються межі реальності, і світ твориться заново [155, с. 174].

Прозу Г. Пагутяк дослідники найчастіше відносять до жанру фентезі, для якого характерно, насамперед, створення настільки “реального” фантастичного світу, який міг би розвиватися за своїми власними законами. Хоч мовиться, звісно, про так звану “реалістичну нарацію” [114, с. 693]. О. Леоненко зазначає, що творчість письменниці “є яскравим прикладом трансформації фентезі в українській літературі, де представлено усі різновиди жанру на сучасному етапі їх розвитку, а саме: містично-філософське, метафоричне, “героїчне” фентезі й готична проза” [111, с. 10]. Дослідниця також звертає увагу на трансформаційні процеси в романі “Писар Східних Воріт Притулку”, який “є прикладом майстерного поєднання фантастичного роману й притчі, що репрезентує спроби створення національних варіантів літератури фентезі, де можуть співіснувати фентезі й наукова фантастика, притча або психологічний роман” [111, с. 11]. Т. Бовсунівська зауважує, що в романах “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку” відображені модифікації параболічного роману й відносить обидва твори до жанру *роману-притчі*. Провідною ознакою біблійної притчі, на думку дослідниці, слід вважати принцип параболічно-притчового історизму, який формує відповідний жанровий хронотоп.

1.2. Теоретичні концепції часу і простору в літературі

Спробуйте уявити час як такий.

Ви досягнете цього лише тим, що уявите простір.

Ви будете змушені розташувати послідовні явища
в одну пряму лінію, вмістити одне явище в одній точці лінії, інше – в другій.

Одним словом, для того, щоб уявити час, ви викличете ряд просторових
образів.

Ж. Гюйо

Час і простір – це універсальні категорії, здатні не лише відобразити структурно-композиційні, жанрово-типологічні особливості тексту, а й характерні ознаки індивідуального стилю письменника. Хронотоп, зауважує Н. Копистянська, серед багатьох аспектів аналізу та інтерпретації художнього тексту є найбільш багатогранним і багатофункціональним. Немає такого елемента

твору, який би так чи інакше, прямо чи опосередковано не був залежним від часу і простору, якщо їх розуміти не тільки як місце і перебіг подій [104, с. 9].

Часопростір як філософська проблема досліжується ще з часів античності. У літературознавчих студіях вона стає об'єктом зацікавлення лише у ХХ столітті, зокрема у роботах Д. Ліхачова, П. Флоренського, Ю. Лотмана, М. Бахтіна. Час як внутрішня складова твору розглядається в дослідженнях О. Астаф'єва, В. Іванова, Н. Зубарьова, В. Молчанова, Е. Ламмерта, Р. Інгардена. У роботах українських вчених В. Вернадського, О. Потебні, М. Драгоманова категорії художнього часу та простору вивчаються крізь призму корелятивних зв'язків з реальними часом та простором. Часопросторовий аспект залишається актуальним і в сучасних українських літературознавчих студіях, зокрема у дослідженнях Т. Гундорової, Н. Копистянської, В. Коркішко, Л. Лавринович, О. Кискіна, А. Ткаченко, Л. Цибенко, М. Лановик та ін. Оскільки понятійний апарат категорій часу та простору сформувався на філософському ґрунті, то їх інтерпретація в художньому тексті можлива насамперед крізь призму філософських поглядів.

На дослідження художнього часу і простору впливають досягнення в галузі науки й техніки, тенденції розвитку історичної епохи. Для прикладу, С. Хокінг пише, що до 1915 року простір і час сприймались як певна жорстка аrena для подій, на яку все, що відбувається, ніяк не впливає. Так було визначено навіть у спеціальній теорії відносності. Тіла рухались, сили притягувались і відштовхувались, але час і простір просто лишались самими собою, їх це не стосувалось. Було звично думати, що простір і час нескінченні й вічні. В загальній же теорії відносності, веде далі вчений, ситуація склалась абсолютно інакше. Простір і час тепер динамічні величини: коли рухається тіло або діє сила, це змінює кривизну простору й часу, а структура простору-часу, в свою чергу, впливає на те, як рухаються тіла й діють сили. Простір і час не тільки впливають на все, що відбувається у Всесвіті, але й самі змінюються під впливом всього, що в ньому відбувається. Усвідомлення цих явищ, резюмує С. Хокінг, в наступні десятиліття мало би здійснити переворот у наших поглядах на Всесвіт. Старе уявлення про майже незмінний Всесвіт, який, можливо, завжди існував і буде

існувати вічно, змінилось картиною динамічного й такого, що розширюється, Всесвіту, який, очевидно, коли-небудь виник у минулому і, можливо, припинить своє існування колись у майбутньому [199]. Відповідно, відкриття А. Ейнштейна відобразилось і в літературознавстві: з'явилося вчення про художній час та простір як динамічну структуру – “хронотоп” А. Ухтомського й М. Бахтіна. Таким чином, дослідження художнього часу й простору в літературознавчій науці на сьогодні має обґрунтовану методологію й усталений термінологічний апарат. До основних категорій цієї проблематики належать категорії художнього часу, художнього простору та хронотопу. Відповідно, є декілька шляхів їх дослідження: окремо, разом або у взаємозв’язку.

Н. Копистянська, досліджуючи питання історії термінів “час” і “художній час” окреслює групу основних визначень, навколо яких зосереджені думки, гіпотези, концепції вчених різних галузей і часів: перше – це “час-вічність”, друге – “минуле – теперішнє – майбутнє”: вчора, сьогодні, завтра, і третій – “пам’ять” [105, с. 3]. Концепція “час-пам’ять” ґрунтується, насамперед, на філософії А. Бергсона, який називає переживання часу тривалістю (*durée*) й обертається навколо ідеї, що час, який трактується як єдність минулого, теперішнього і майбутнього, перестає існувати взагалі. Про це говорив ще Августин Блаженний: минулого вже немає, майбутнього ще немає, а теперішнє постає невловимою миттю. “Тривалість”, за А. Бергсоном, перебуваве у вічному русі й становленні, її важко виміряти, тому вона може сприйматися лише інтуїтивно і є досвідом якісних змін у свідомості окремої людини. “Тривалість” у А. Бергсона нерозривно пов’язана із поняттям пам’яті. У роботі “Матерія і пам’ять” філософ виділяє два типи пам’яті: так звану моторну (або пам’ять тіла) й чисту – ідеальну, що існує в сфері духовного, й реалізується в акті конкретного спогаду. Пам’ять, на думку А. Бергсона, є тією рушійною силою, завдяки якій триває теперішнє – своєрідна межа між “до” та “після”, яка й становить сутність “тривалості” – безперервного розвитку минулого, що наділене здатністю вбирати у себе майбутнє. Таким чином, бергсонівська концепція часу побудована на розгортанні минулого в теперішньому, актуальному часі.

На відміну від темпоральної парадигми А. Берсона, спрямованої у минуле, в триєдиній концепції часу М. Гайдеггера особливого значення набуває майбутнє. Людське буття, на думку філософа, постійно зосереджене на “забіганні вперед”, на проектуванні картинки майбутнього й баченні себе в грядущих обставинах. Розмірковуючи над природою буття людини й темпоральністю як основою структури цього буття, М. Гайдеггер виділяє два типи часу: “первинний” (суб’єктивний, психологічний), що безпосередньо пов’язаний з людською екзистенцією, та “вироблений” (об’єктивний, фізичний, світовий), який можна виміряти за певними критеріями. “Первинний” час філософ називає даром, людською особливістю, яка визначає її власне існування, адже мова йде про єдність часу, завдяки якому минуле, теперішнє і майбутнє є реально можливими.

Проаналізувавши підходи багатьох класиків філософської думки на проблему пам’яті (від Аристотеля, Платона до М. Гайдеггера і А. Берсона), П. Рікер у роботі “Пам’ять. Історія. Забуття” розвиває ідею Ж. М. Гюо про те, що в процесі осмислення часу важливу роль відіграє комбінування спогадів і трансформує її в ідею феномену часу. Колажування спогадів продуктивно використано, для прикладу, в структурі роману Ю. Винничука “Танго смерті”.

У межах когнітивного аспекту в контексті концептуального визначення часу виділяють такі моделі сприйняття часу: пульсуючий час, круговий або циклічний, ньютонівський лінійний час (symbolізується прямою лінією без початку і кінця), християнський лінійний час (symbolізується прямою лінією, що має і початок, і кінець), лінійний час, що рухається в напрямку прогресу, лінійний регресивний час, час як послідовність точок (ісламська історія), спіральний час (О. Шпенглер), літописний час (описана подія подається як те, що відбувається в певний момент, і питання про минуле й майбутнє не ставиться), час хронік (у представленої події є передісторія й ретроспектива), власне історичний час (у події є значна часова глибина), “глибинний час” (характеризує погляд самого історика), “разом даний час” (теперішнє, минуле й майбутнє мисляться одночасно даними свідомості людини й одночасно присутніми в навколошній дійсності) [166, с. 119, 244-245].

Усі ці поняття часу, в цілому, можна звести до двох концепцій розуміння часу: циклічного й лінійного. К. Яковлева пише, що з поняттям циклічного часу пов'язуються ідеї природніх циклів, безкінечних повернень та повторів одних і тих же подій, спільноті людських долі на всіх колах буття; з поняттям лінійного часу асоціюються такі характеристики як “неповторюваність”, “унікальність”, “одиничність” подій, незворотність самого життєвого процесу [212, с. 101]. Розмірковуючи про циклічність часу та ідею Вічного повернення Х.-Л. Борхес визначає його три основні різновиди. Перший пов'язаний із Платоном і поняттям “платонів рік” – це “багатовіковий період, по закінченню якого всі речі повертаються до свого першопочатку”. В цьому першому розумінні Вічного Повернення докази астрологічні. Друге розуміння циклічності часу ґрунтуються на алгебраїчному доказі, на тому, що число предметів нездатне на нескінченну кількість комбінацій. Третя інтерпретація вічних повторів – це ідея подібних, але не тотожних циклів. Розмірковуючи над словами М. Аврелія про одноманітність життя й рух по колу, Х.-Л. Борхес робить декілька спостережень. Перше – заперечення реальності теперішнього й майбутнього. Друге – заперечення, як у Еклезіаста, будь-якої новизни. Вчений зауважує, що на перший погляд, гіпотеза про те, що всі людські долі схожі, може здатися простим применшенням світу. Але якщо її застосувати до великих періодів, то вона видається вповні правдоподібною. Ця гіпотеза зводиться до твердження, що безліч відчуттів, емоцій, думок, мінливість людських думок обмежено, і ми вичерпуємо її задовго до нашої смерті [27].

Лінійна модель часу ґрунтуються на уявленні про те, що людське життя – це пряма, яка має початок і кінець, тому й події, що ними наповнене існування, теж мають лінійний, скінчений характер. К. Яковлева, спираючись на думку Я. Гуревича, стверджує, що модель світу сучасної людини втілюється в поєднанні лінійного сприйняття часу з циклічним. Домінанта того чи іншого уявлення про час є свого роду “світоглядним маркером” [212, с. 99]. Потрібно зважати на той факт, що час невід'ємний від людини: кожного разу інтерпретація часу буде

пов'язана з тим, яку модель часу автор співвідносить з подіями, що відбуваються в тексті.

Основною відмінністю між часом як буттєвою категорією і часом художнім, на думку Н. Копистянської, є те, що час – первинний, споконвічний і нематеріальний. Тоді як художній час – вторинний. Він не існує як об'єктивна даність, незалежна від людських можливостей і бажань. Художній час створила людина – автор, особа чи колективний суб'єкт, на основі міmezису, тому він довго сприймався як просте відображення і потім відтворення реального Часу, або як вигадка, щось позареальнє, а отже, і позачасове. Художній час існує матеріально, він зафікований, записаний або збережений з передачею від покоління до покоління з Часу у суб'єктивну пам'ять [105, с. 4]. Д. Лихачов, який одним із перших обґрунтував поняття художнього часу, пише: “Художній час – це не погляд на проблему часу, а сам час, як він відтворюється і зображується в художньому творі <...>, явище самої художньої тканини літературного твору, що підпорядковує своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське його розуміння письменником” [113, с. 210, 211]. Особливості художнього часу дослідник пов'язує з жанром твору, художнім методом, літературними уявленнями і літературними напрямами. Звідси й зміна його форм, і різноманітність. Однак усі зміни в художньому часі вкладаються у певну загальну лінію його розвитку, пов'язану з лінією розвитку словесного мистецтва загалом” [113, с. 334]. У роботі “Поетика давньоруської літератури” Д. Лихачов розмежовує час “закритий”, “замкнений в собі, який відбувається лише в межах сюжету, не пов'язаний з подіями, що відбуваються поза межами твору, з часом історичним” [113, с. 214] та “відкритий”, “включений в більш широкий потік часу, який розвивається на тлі точно визначеної історичної епохи. “Відкритий” час твору не виключає чіткої межі, що відокремлює його від дійсності, передбачає наявність інших подій, які відбуваються одночасно за межами твору, його сюжету” [113, с. 214]. Таким чином, “художній час не зводиться до відтворення тих чи інших властивостей фізичного часу, на нього накладається світогляд автора та його уявлення про час” [210, с. 257].

Не менше уваги в літературознавстві приділено й вивченню художнього простору. Важливий внесок у розробку цього питання зробили Д. Лихачов, В. Топоров, Г. Башляр. Простір в художньому творі, навіть якщо йдеться про реальний простір у межах вигаданого, розуміється як частина суб'єктивно-індивідуальної інтерпретації світу. Відображені в літературних текстах простори мають колективну й індивідуальну семантику, відповідно до якої можуть трактуватись на символічному та метафоричному рівнях. Крім приписаних автором значень, ці простори, будуть мати також значення, індивідуально конкретизовані реципієнтом. А це, в свою чергу, відкриває численні можливості інтерпретації. Концепція простору супроводжується багатьма ідеями: розуміння простягається від світу як макрокосму, життєвого простору та простору тіла до геометричних просторових вимірів.

На думку П. Флоренського, проблема простору знаходиться в осередді світорозуміння всіх систем думки, які будь-коли виникали. Вчений зазначає, що можна було б навіть визнати простір за власний і первинний предмет філософії, у відношенні до якого всі інші філософські теми довелося б оцінювати як похідні. І чим щільніше вироблена та чи інша система думки, тим чіткіше ставиться в значенні її ядра своєрідне тлумачення простору [183]. За П. Флоренським, зрозуміти світ означає зрозуміти простір: “Питання простору не може бути другорядним в образному вираженні світорозуміння. Дійсно, в художньому творі не сюжет, не манера, не технічні засоби, не фактура характеризують його найбільш суттєво, а саме будова його простору. Все інше може бути названо певною мірою вторинним й акцидентальним” [183].

Художній простір втілює в собі модель світу даного автора, виражену мовою його просторових уявлень. Мова ця, взята сама по собі, значно менше індивідуальна й більшою мірою належить часу, епосі, суспільним і художнім групам ніж те, що художник цією мовою говорить, – ніж його індивідуальна модель світу. Тому “мова просторових відношень” – це певна абстрактна модель, яка включає в себе як підсистеми просторові мови різних жанрів і видів

мистецтва та моделі простору різного ступеню абстрактності, що створюються свідомостями різних епох [117].

Художній простір, зазначає Ю. Лотман, може бути точковим, лінійним, пласким або об'ємним. Другий і третій можуть мати горизонтальну або вертикальну спрямованість. Лінійний простір може включати або не включати спрямованість. При наявності цієї ознаки лінійний простір стає зручною художньою мовою для моделювання темпоральних категорій (“життєвий шлях”, “дорога” як засіб розгортання характеру в часі). Точковий же простір, будучи в своїй суті ахронічним, будується як ланцюг відмежованих локацій [117].

На думку Ю. Лотмана, не варто ототожнювати простір художнього тексту з фізичним, хоча в цьому ототожненні є своя логіка, адже навіть коли виявляється його функція моделювання позапросторових відношень, художній простір обов'язково зберігає на передньому плані метафори та уявлення про свою фізичну природу. Тому досить суттєвим показником постає питання про простір, в який не може бути перенесена дія – це окреслити межі моделюючого світу.

У контексті вивчення художнього часопростору важливою є категорія хронотопу, яку ввів в науковий обіг М. Бахтін. У роботі “Форми часу і хронотопу у романі” дослідник визначив її як “суттєвий взаємозв’язок часових і просторових стосунків, художньо освоєних в літературі” [9]. Для М. Бахтіна важливі поняття часу і простору в їх діалогічний єдності, в нерозривності (“час як четвертий вимір простору”). У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-видимим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп. Хронотоп охоплює всі сторони художнього твору: впливає на жанрову специфіку тексту, композиційну структуру, висвітлення художнього образу в творі [9, с. 235]. Після того, як М. Бахтін застосував термін О. Ухтомського в літературознавчому контексті, може видатися, “що нічого особливого не відбулося: з’явився новий термін “хронотоп”,

влучний, зручний, лаконічний і в усіх мовах не вимагає перекладу. Але насправді – це була поява нового напряму досліджень, оскільки термін містить у собі розуміння взаємозв'язку – методика встановлення зв'язків для осмислення ціlostі є основною в системі М. Бахтіна” [104, с. 9].

На основі часопросторових зв'язків у романі П. Тороп виділяє “три співіснуючі рівні (хронотопу): топографічний хронотоп, психологічний хронотоп і метафізичний хронотоп. Певною мірою ці рівні передбачені вже відомою тріадою Б. Енгельгардта: “середовище – ґрунт – земля”. Топографічний хронотоп пов'язаний з елементами авторської тенденційності в романі, з впізнанням в романі конкретного історичного часу і місця, а також подій. Топографічний хронотоп є хронотопом сюжету, він ділить роман на ряд просторово-часових одиниць, відповідних сюжетних ходів. Психологічний хронотоп – хронотоп персонажів. Метафізичний хронотоп, тобто рівень опису й творення метамови – зв'язує рівні сюжету й самосвідомості, набуває метамовного значення, оскільки повязаний з ідейним осмисленням всього тексту, зокрема простору й часу. На рівні метафізичного хронотопу йдеться про гетерофонію, про варіації єдиної ідеї [177].

А. Єсін зазначає, що на підставі особливостей реалізації в творі категорії художньої умовності час і простір в літературі можна розділити на абстрактний і конкретний, особливо це відмежування важливе для простору. Абстрактним дослідник називає такий простір, який у межовій версії можна сприймати як всезагальний (“скрізь” або “ніде”). Він не має вираженої характеристики, тому будучи конкретно позначенім, не здійснює суттєвого впливу на характери й поведінку персонажів, на суть конфлікту, не задає емоційного тону, не підлягає активному авторському осмисленню. Простір конкретний, навпаки, не просто “прив'язує” зображеній світ до тих чи інших часових реалій, але активно впливає на суть зображеного [66, с. 34]. Звичайно, між конкретним та абстрактним простором не існує неперехідної межі: ступінь узагальнення, символізації конкретного простору неоднакова в різних творах. Так, абстрактний простір, будучи художнім образом, черпає деталі з реальної дійсності, мимоволі

передаючи національно-історичну специфіку не тільки пейзажу, світу речей, але й людських характерів [66, с. 35].

А. Темірболат пише, що час і простір – це кінцевий результат процесу розуміння, оскільки осмислення і сприйняття людської дійсності відбувається через призму хронотопів. На рівні свідомості перетинаються різноманітні просторово-часові плани, які утворюють дві моделі світу – вертикальну (з'єднує теперішнє та майбутнє) і горизонтальну (дає уявлення про послідовність подій, розміщення предметів у навколошній дійсності). Звідси зв'язок хронотопу з поняттям пам'яті, сприйняття, уяви, мислення. Кожна з цих ділянок свідомості несе в собі певне просторово-часове значення. Пам'ять організовує весь психічний досвід людини, забезпечуючи діалог минулого з теперішнім і майбутнім. Сприйняття відображає відношення людини до дійсності в теперішній момент, коли відбувається з'єднання усталеної просторово-часової концепції буття з даною ситуацією. Звідси – мінливість сприйняття. Уява дозволяє людям вийти за межі їх особистих хронотопів, розширяє горизонти буття. На рівні уяви відбувається злиття різноманітних просторово-часових планів – реального і створеного фантазією людини, минулого, теперішнього й майбутнього. Оскільки мислення розкриває припущення суб'єкта про майбутнє, то за його посередництва здійснюється діалог прийдешнього й теперішнього, а очікуване постає як реальність, що вже настала [174, с. 29-31].

Розмірковуючи про зв'язок хронотопу зі структурою свідомості, А. Темірболат резюмує, що часопростір передає деякі її риси: соціальність (єдність індивідуальних, колективних, суспільних уявлень про час і простір); антропоцентричність (відображає зв'язок хронотопу з мислячим суб'єктом); закритість (наявність певних просторово-часових меж); індивідуальність, унікальність (розглядається як неможливість переживання одним суб'єктом хронотопу іншого суб'єкта); безмежність (відносність просторово-часових характеристик і параметрів); структурованість (поділ загального хронотопу на конкретні); інтенціональність (відображає знання суб'єкта про часопростір, його емоційну оцінку про дану категорію як істинну або помилкову); єдність

(наявність цілісності, загального уялення про хронотопи); організованість (організованість, яка стверджує конкретність уявлень про часопростір, але при цьому передбачає визнання співіснування різних концепцій і теорій про часопростір); аспектуальність (осмислення категорії хронотопу з певної точки зору, ракурсу); динамічність (передбачаєся осягнення часопростору в єдності з поняттям руху, еволюції); непередбачуваність, неоднорідність (обумовлені постійним оновленням, зміною уявлень про хронотоп в міру накопичення людиною життєвого досвіду, поглиблення знань про світ, розширення кругозору, зміни емоційних станів); багатозначність (визначається особливостями національного менталітету, індивідуальної психіки людей і пов'язана з нею можливість перекодування часопростору на рівні їх смислового наповнення); неповторюваність (вічний рух хронотопу) [174, с. 31-32].

Більшість дослідників часопростору сходяться на необхідності його структурування. Так, на перший план виходять категорії внутрішнє та зовнішнє. “вони взаємно доповнюють один одного й утворюють єдиний просторово-часовий континуум. При цьому зовнішній хронотоп несе в собі інформацію про реальність, яка оточує геройв, місце розвитку зображеніх подій; внутрішній – охоплює духовний світ персонажів й оповідача, їх свідомість, пам’ять, уяву [174, с. 27]. Ю. Лотман на підставі того, що події в тексті – це пересування персонажа через межу семантичного поля, виділяє персонажів рухливих, вільних, тобто тих, що можуть змінювати своє місце в структурі художнього тексту й перетинати межу, та нерухливих – геройв замкненого простору. Останні, якщо і переміщаються відповідно до вимог сюжету, несуть разом із собою і притаманний їм локус. Відповідно, такі герої або не здатні змінюватись, або ці зміни їм уже не потрібні [116].

Комплексно досліджуючи проблему простору в романі Г. Гофман зазначає, що простір є частиною комунікативного коду, який уможливлює розуміння між автором і читачем як загальну поведінкову і когнітивну категорію. Власний досвід читача дозволяє йому сприймати моделі реальності, запропоновані в тексті. Розгортаючи ідею про “налаштовані” (gestimmten) простори, Г. Гофман у

монографії “Простір, ситуація, художня дійсність” (Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit) аналізує насамперед ті просторові особливості тексту, які викликають настрій та атмосферу, і потім запитує, яким способом ці “налаштовані” чи тюнінговані простори можуть взаємодіяти з персонажами. Подвійна природа простору – його об’єктивність і суб’єктивність, а краще – інтерсуб’єктивність – є необхідною умовою, що забезпечує можливість використання його як носія символу в епічному творі. Інтерсуб’єктивність дозволяє використовувати певний простір як непрямий засіб попередньої інтерпретації, допомагає диференціювати й класифікувати персонажів в оповідних процесах. До компонентів, що складають просторову атмосферу, дослідник відносить речі, які здатні утворити замкнену єдність експресії. Форма, колір, розміри й інші “об’єктивні” якості мають в “налаштованих” просторах експресивний характер (вони роблять речі сумними або веселими, проявляють їх м’яко або чітко, пробуджують досвід великих і т.д.). До них, як атмосферотворчі, додаються тони і звуки, світло й тіні, що, відповідно, стискають або розширяють простір. Але всі ці речі не здатні створити атмосферу самостійно. Не менш важливим для налаштування простору є наявність живих істот. Тут відкриваються можливості для взаємодії між людиною й простором і драматизації статичних описів через ситуативне посилення [219].

Важливою особливістю “налаштованого простору”, зазначає Г. Гофман, є те, що він не знає жодної вимірної відстані: далеко і близько не є атрибутивним станом речей, але моїм шляхом усвідомлення. Так, “близько” існує в так званому ідилічному просторі – затишному, непоказному, домашньому, такому, що дає притулок. “Далеко” ж означає те, що вже відбулось або ще не відбулось. Це все стає причиною пошуків суб’єктом цілі, приводом для виявів меланхолії, страху, надії. Настрій людини, її психологічний стан може змінювати настрій простору або анулювати його. Таким чином, просторові відношення транспортують суб’єктивний досвід і цілі та є частиною трансформації конструкції простору в дії [219, с. 55-57].

Досліджуючи проблему співвідношення простору й тексту, В. Топоров зауважує, що потрібно розрізнати міфopoетичний простір текстів “посиленого” типу та герметизований і абстрактний простір сучасної науки, що має свій “стандартно-побутовий” варіант уявлення про простір, притаманний більшості сучасного людства [176, с. 229]. Простір (або точніше – просторово-часовий континуум) не тільки нерозривно зв’язаний з часом, із яким він перебуває у відносинах взаємовпливу, взаємовизначення, але й з речовим наповненням (першотворець, боги, люди, тварини, рослини, елементи сакральної топографії, сакралізовані й міфологізовані об’єкти зі сфери культури), тобто всім тим, що так чи інакше “організовує простір”, збирає його, згуртовує, укорінює в єдиному центрі (мова простору, стиснутого до точки) [176, с. 234]. В просторових категоріях, – пише К. Яковleva, – може бути сприйняттій і осмислений лише час, наповнений подіями; саме вони “ущільнюють” час, роблять його сферою буття, вмістилищем життя. Саме чинник подієвого наповнення є однією з фундаментальних ознак, за якою “час життя” (*lived time*) протиставлений іншим типам часу: фізичному, граматичному та ін. Час, вільний від подій – це абстракція, відволікання від суб’єктивного чинника людської інтерпретації, оцінки; саме події визначають вибір того чи іншого епітету для “часу життя” [212, с. 96]. На подієвість як основну складову художнього часу звертає увагу Д. Ліхачов: “Час в художній літературі сприймається завдяки зв’язку подій – причинно-наслідковому або психологічному, асоціативному. Час в художньому творі – це не лише календарні відліки, а й співвіднесеність подій. <...> Де немає подій – немає і часу” [113, с. 213].

Вивчаючи питання часопростору, варто звернути увагу і на священний простір, концепцію якого розвинув М. Еліаде. Розмежовуючи поняття мирського й священного (сильного, значимого) простору, дослідник називає такі умови останнього: відкриття священного простору дозволяє віднайти “точку відліку”, зорієнтуватись в хаотичній однорідності, “створити Світ” і жити в ньому реально. Натомість мирський чи профаний простір підтримує однорідність і відносність простору. Всяка істинна орієнтація зникає, оскільки “точка відліку”

перестає бути єдиною з онтологічної точки зору. Інакше кажучи, більше нема “Світу”, а є лише уламки зруйнованого Всесвіту, аморфна маса великої кількості “місць”, більш чи менш нейтральних, де людина переміщується, керуючись житейськими потребами, звичайними для існування в індустріальному суспільстві [63, с. 12-13]. Аналогічне розмежування пропонує М. Еліаде також і для часу. Сакральний час – повторювальний, це міфічний час, що став теперішнім. Релігійна людина повертається в цей сакральний час завдяки ритуалам. Цю єдність сакрального часу та простору, яку дослідник називає сакрохронотопом, є фундаментальним, первинним релігійним прадосвідом людини релігійної [123, с. 26].

Французький дослідник Г. Башляр пропонує якісно нову концепцію дослідження взаємодії людини і простору, що ґрунтується на діалектичній взаємодії душі й духу. В результаті роботи уяви, проектувальної роботи духу й рухів душі з'являється поетичний образ, який, за Г. Башляром, є ключовим моментом в переживанні простору, а зв'язані між собою поетичні образи створюють смислоутворювальне ядро будь-якого твору. Автор наголошує, що не варто плутати образ і засоби його вираження (так, метафора сама по собі не має феноменологічної цінності й у кращому випадку є лише штучно створеним образом без глибокого коріння). Найглибиннішими якостями, що їх можна виявити в образах простору, є якості, притаманні душевному життю самої людини. На думку філософа, пережити поетичний образ простору – значить не тільки пізнати прояв буття, а й з'єднатися з ним. Власне, цей процес робить читача співучасником “радості творчості”.

Художні образи, за Г. Башляром, мають просторовий, а не часовий характер, відповідно, їх аналіз називається “поетикою простору” або “токоаналізом”, аналізом місць. Понятійне мислення розвивається у часі, від незнання до знання, уява ж не знає часової перспективи: образ завжди виникає тут і зараз, безпосередньо-часове переживання суб’єкта в ньому фіксується, застигає в нерухомості [77]. Робота “Поетика простору” Г. Башляра присвячена, насамперед, дослідженню образів внутрішнього простору, або як називає їх сам

автор – образів щасливого простору. Це повністю належні нам простори, захищені від ворожих сил, простори, які ми любимо і переживаємо. Так, образ дому “представляє топографію нашої глибинної суті” [13, с. 23], образи житла речей (коробки, шафи, скрині) – носії естетики прихованого [13, с. 23], притулки хребетних і безхребетних (гніздо, мушля) “свідчать про активність майже не стримуваної предметною реальністю уяви” [13, с. 24]. Замкнуті простори виступають носіями діалектики великого і малого.

Башлярівський “токоаналіз”, – пише С. Зенкін, – закономірно виявився одним із конкурентів психоаналізу, які часто виникали в 40-і роки (такі як “екзистенціальний психоаналіз” Сартра). Через всю його “Поетику простору” проходить суперечка з фрейдистським психоаналізом, з його прагненням казуально пояснити психічні образи, які насправді якщо і мають причину, то, користуючись розмежуванням Арістотеля, не “дійсну” (типу поштовху), а лише “формальну” (типу образу). Фрейдизм спрошує справу не тим, що підкреслює несвідомий характер душевних процесів і виводить їх зі сфери соціальної відповідальності, а тим, що, навпаки, зводить самодостатній образ до соціальних за своєю природою колізій, до конкретних фактів і біографічних обставин. Насправді, стверджує Башляр, в образності “ми маємо справу з поетичним феноменом абсолютноного звільнення, абсолютної сублімації. Образ вільний від влади речей, як і від тиску несвідомого”. Він обумовлений не особливостями чи його індивідуального буття, але єдиною структурою вселенського буття: “Тут потрібен космічний психоаналіз, який, залишивши на час людські турботи, перейнявся би протиріччями Космосу” [77].

Останні дослідження художнього часу та простору пов’язані з тенденцією розглядити твір в синергетичному ключі. Німецький фізик Г. Хакен, засновник синергетики, характеризує її як “науку про взаємодію” [194, с. 54]. Прихильники синергетичної теорії трактують хронотоп не як лінійну, а ієрархічну динамічну структуру: час у ній “рухається не завжди поступально – із минулого в теперішнє і майбутнє. Він зворотній та різнонаправлений” [174, с. 34]. В сингертичному підході до вивчення хронотопу побутує думка, що “художній хронотоп – це

самоврегульована система. Її вихідними величинами є хаос і порядок. На кожному етапі історичного розвитку суспільства складається певна концепція часу та простору, що формується на основі вибору одного з численних варіантів теорій існування цього концепту, і цей вибір обумовлює відносність системи хронотопу. Її характерними рисами стають “зміни”, які народжуються у процесах взаємодії, художньої творчості, тенденцій літературного процесу [174, с. 36-37].

Думка про змінність хронотопів у залежності від часу, стилю, авторської індивідуальності прочитується у більшості теоретичних спроб їх визначення. Н. Копистянська зауважила, що немає єдиної основи для типології просторів чи хронотопів у літературі, ця основа постійно змінюється, бо важливо враховувати поліфункціональність кожного творчого елемента і можливість його вивчення з різних боків [104, с. 312]. Аналіз основних праць з питань часу і простору показав, що ця тема в літературознавстві широко досліджувана й актуальна. Хронотоп є невід'ємним компонентом авторської картини світу, визначає жанрові, сюжетотворчі та стилеві особливості твору, образні, мотивні та формоторочі домінанти; сприяє відображенням тенденцій історичного розвитку суспільства та національних особливостей в тексті. Категорії часу і простору в художньому творі – це “вихідні величини, з якими має справу письменник” [41, с. 270], а відтак і дослідник літератури, адже хронотоп суттєво розширює межі інтерпретації тексту.

Дослідження проблеми моделювання хронотопів у сучасному українському романі вимагає інтерпретаційної гнучкості у виборі визначень і критеріїв, комплексного застосування розроблених у літературознавстві методик аналізу і врахування широкого розмаїття характеристик, як-от: закритість – відкритість, розрив хронологічної послідовності, роль порогу, кризової, екстремальної ситуації, гальмування або прискорення дії, окреслення часу простором, введення сновидінь, часу міфологічного і сакрального; хронотоп і ритм персонажів: зовнішній і внутрішній (несвідоме, сновидіння, психологізація хронотопу), трагедія втраченого часу, мотив повернення у зовнішньому і внутрішньому просторі; свій/чужий хронотоп; простір персонажа (відкритий, закритий,

просторий, тісний, глухий кут, радості, тривоги, страху, самотності, нейтральний, міфічний, перехідний втеча) тощо.

1.3. Гетеротопія – концепт і шлях інтерпретації художнього хронотопу

Поняття “гетеротопії”, введене в науковий обіг М. Фуко, є аналітичним концептом, що займає важливе місце в сучасних дослідженнях і відкриває нові можливості для інтерпретації простору та пов’язаної з ним проблеми формування ідентичності в постмодерному суспільстві. В цілому, зазначає М. Харламов, не можна сказати, що гетеротопія була важливим поняттям для М. Фуко. Адже його лекція “Інші простори” не тільки не дає чіткого визначення поняття, але й не пропонує будь-якого систематичного способу його використання. Текст захоплює читача, занурюючи його в світ дзеркал, кладовищ, весільних подорожей, персидських садів і фінських бань. Але він так само залишає його в непевності [196, с. 190]. Натхненні дивним словом, вчені опинились у стані незручної свободи: гетеротопія ще не була поняттям, але до неї вже додавався досить езотеричний “багаж”, тому перетворити її у справжнє робоче поняття мало хто наважувався. Гетеротопологія так і не стала континентом, а виявилась лише архіпелагом досить різноманітних островків – хоча інтерес до цього екзотичного регіону думки не послаблюється [196, с. 190].

Термін М. Фуко запозичений із медичного дискурсу й означає нетипову локалізацію тканин або частин органів. *Аномальне розташування*, а не внутрішній склад, зазначає К. Бойєр, є важливим фактором у діагностиці. Таким чином, гетеротопії – це просторові конструкції чи фігури думки, вставлені в міста чи дискурси, що виявляються недоречними, ненормальними або ілюзорними. Вони суперечать нормальному порядку речей [214, с. 58]. Аналізуючи концепт простору в сучасному світі, М. Фуко веде мову про зовнішні простори, акцентуючи увагу на тому, що простір, в якому ми живемо, простір, в “якому розгортається еrozія нашого життя” [191, с. 194], сам по собі є гетерогенным. Це означає, що ми живемо не в вакуумі, який забарвлюється різноманітними відтінками; ми живемо в рамках безлічі відносин, що визначають місця

знаходження, які не зводяться один до одного й цілковито один на одного не накладаються [191, с. 195]. Насамперед вченого цікавлять ті простори, які перебувають у зв'язку з іншими просторами й одночасно суперечать їм. Такі простори, за М. Фуко, діляться на два основних типи. Це утопії – місцезнаходження без реального місця; удосконалене суспільство або зворотний бік (виворіт) суспільства. Гетеротопії – реальні місця, включені в конкретні суспільні інститути, своєрідні “контрмісцеположення” [191, с. 195-196].

За М. Фуко, гетеротопії – це простори, які реально існують, діють, мають здатність репрезентувати інші простори, одночасно кидати їм виклики і заперечувати. Можна говорити про такі основні характеристики гетеротопій як відмежованість від інших просторів та здатність з'єднувати об'єкти інших просторів і часів на основі принципів самої гетеротопії. М. Фуко та всі його послідовники, що працюють із цим поняттям й аналізують крізь його призму різноманітний культурний матеріал, будують концепт гетеротопії на розриві, зламі плавного втілення повсякденності та виявлення складної системи (ризоми) особливих просторів (місць), у яких здійснюється процес життєдіяльності й життєвідчуття людини [206].

До схожих визначень часопросторових образів, не оперуючи поняттям гетеротопії, наблизалися також інші дослідники, наголошуєчи, наприклад, на категорії межі або кордону, яка виконує смислову й моделюючу функцію. М. Еліаде говорить про церкву як межу двох онтологічних світів – священного і мирського. Аналогічне ритуальне значення, на думку вченого, мають поріг і двері людського житла, які вказують на розрив у просторі [63, с. 14, 21]. Просторові межі, на думку М. Бахтіна, означають момент вибору або кризову точку розвитку героя чи сюжету. У роботах Л. Карасева межа – це сюжетний момент прийняття рішення, адже саме на межі мить неправильної рівноваги, смислового вагання, з якого можливий рух в протилежні сторони, змінюється онтологічною визначеністю обраної буттєвої перспективи [83, с. 62]. Напрямки, місця та інтерфейси, за Г. Гофманом, є носіями настрою й значення. Особливого значення дослідник надає місцям, що знаходяться на кордоні двох, зазвичай відмінних,

просторів. Це, наприклад, двері й вікна. Межовий ефект цих двох точок в просторі, а також їх потенціал створювати атмосферу часто використовуються у романах із загостреним акцентом, особливо для передачі екстремальних психологічних станів епічних героїв [219].

Визначаючи поняття гетеротопії, М. Фуко спирається на декілька основних принципів. 1) *Суть першого принципу в тому, що в світі не існує культур, які б не утворювали гетеротопій. На основі цього принципу дослідник виділяє два основних типи гетеротопій: кризові й девіантні.* Перші характерні для “первісних” суспільств. Вони репрезентують привілейовані, або священні, або заборонені місця, зарезервовані за індивідами в кризовому стані по відношенню до суспільства й людського оточення, в якому вони живуть [191, с. 197]. Намагаючись подолати кризу, пов’язану з відсутністю визнаної й стабільної соціальної ідентичності, вони опиняються в місцях, у яких розмиваються чіткі межі між нормальним і ненормальним, видимим і невидимим, визнаним і невизнаним. До кризових гетеротопій М. Фуко відносить корпуси кадетів, хотелі для молодят – межові території, в яких відбувається перехід з одного соціального статусу в інший. В сучасному суспільстві, на думку дослідника, кризові гетеротопії зникають й на зміну їм приходять девіантні – “гетеротопії, в які ми поміщаємо індивідів, поведінка яких виявляється девіантною по відношенню до середньої або до необхідної норми” [191, с. 198]. До таких М. Фуко відносить будинки відпочинку, психіатричні клініки, в’язниці й будинки для літніх людей.

2) *Другий принцип* опису гетеротопій ґрунтуються на думці про те, що “протягом своєї історії суспільство може досить по-різному сприяти функціонуванню гетеротопій, що існують безперервно; в дійсності **коjsna гетеротопія виразно і визначено функціонує в межах суспільства, одна і та ж гетеротопія – відповідно до синхронії культури, на якій вона знаходитьться, – може так або інакше функціонувати**” [191, с. 198]. Для прикладу, М. Фуко описує еволюцію гетеротопії кладовища, яка протягом століть зазнала суттєвих змін: від розміщення в священному просторі церкви й культу мертвих до одержимості смертю як хворобою, а отже від “священного й безсмертного повітря

міста” до “іншого міста”, де кожна сім’я має своє власне чорне житло” [191, с. 199]

3) *Третій принцип описує здатність гетеротопії зіставляти в одному єдиному місці декілька просторів, декілька місцезнаходжень, які самі по собі не сумісні* [191, с. 200]. Прикладом функціонування таких гетеротопій, що мають форму суперечливих просторів, є театр, кіно, сад. Так, сад персів, говорить М. Фуко, був священним простором, своєрідним мікрокосмом, який об’єднував в межах свого прямокутника чотири частини, що представляли чотири сторони світу, з фонтаном, водоймою в центрі (пуп землі) й рослинністю цього саду, що розміщувалась у згаданих просторах [191, с. 200].

4) *Четвертий принцип пов’язаний з часом: “гетеротопія починає функціонувати повною мірою тоді, коли люди опиняються в свого роду абсолютному розриві з їх традиційним часом”* [191, с. 200]. У часовому плані М. Фуко виділяє гетеротопії, що накопичують час до безкінечності (музеї, бібліотеки) й абсолютно часові – такі, що підкреслюють найбільш мізерне, перехідне, нетривке у часі (ярмарки, полінезійські селища для проведення відпусток).

5) *П’ятий принцип гетеротопій передбачає певну систему відкритості й замкненості, відокремлення.* Як правило, зауважує М. Фуко, в гетеротопний простір проникнути не можна. Туди потрапляють або вимушено (в’язниця, казарма), іноді потрібно пройти обряди й очищення, або отримавши дозвіл (сауни, мусульманський хамам). Існують також гетеротопії з ілюзорною відкритістю: “ми думаємо, що проникаємо туди, але самим фактом входу виключаємося звідти” [191, с. 202].

6) Ще однією особливістю гетеротопій за М. Фуко є їх *функціональне навантаження стосовно реіти простору*. Роль гетеротопії або в тому, щоб створювати ілюзорний простір, “який викриває, як ще більш ілюзорний, весь реальний простір, всі місця перебування, в яких розгортається людське життя” [191, с. 203], або щоб створювати “інший реальний простір, настільки ж ретельно і добре влаштований, наскільки наш безладний, погано влаштований і

заплутаний” [191, с. 203]. До таких “інших реальних просторів”, на думку дослідника, належать колонії з їх розпланованим, регламентованим і впорядкованим життям.

Аналіз гетеротопій М. Фуко, на думку багатьох дослідників простору (Д. Харві, Н. Тріфт та ін.), не можна назвати вичерпним хоча б тому, що в ньому не враховувались медійні форми соціально-просторових відношень. Н. Тріфт визначає чотири сліпі плями, які, на його думку, проявлялись у поглядах М. Фуко систематично. Перша – це постструктуралістський антигуманізм, який вилучив із записів багато неоднозначностей феноменології. В археологічних дослідженнях М. Фуко процеси задумані без суб’єктів, така позиція швидко стає ортодоксією. На думку дослідника, неможливо надати емпіричний зміст трансцендентальним цінностям або змістити їх у напрямку субституційної суб’єктивності, яка веде до антропологічних узагальнень. Н. Тріфт зауважує, що М. Фуко був одним із мимовільних вкладників в нинішню тенденцію – намітити майже будь-яке обговорення таких питань, як сприйняття або онтологічне співвідношення людей і світу, як просто суб’єктивістський гуманізм, або як частину спроби сформувати образ трансісторичного суб’єкта, що сам може бути підданий процесам, які він описує. Друга “сліпа пляма” виникає із його удаваної відрази щодо обговорення афектів. Майже кожна практика, що її фіксує М. Фуко, накладається на афект, іноді найбільш екстремального виду. Таким чином, він звертається до практик, пов’язаних із фактичним тілесним насиллям і смертю або слідами пригніченого насилля і смерті. Періодично М. Фуко також обговорює такі негативні афекти як гнів і самообман.

Третя сліпа пляма, на думку Н. Тріфта, це простір. М. Фуко мав тенденцію думати про простір з точки зору порядку. Це зробило його “живим” для простору як середовища, через яке могли б здійснюватися зміни, і в то й же час “сліпим” до великої частини решти життєвого простору. Таким чином, як тільки вчений хотів сигналізувати про цю просторову якість, то часто знаходив для неї інші некатегорії, такі, як гетеротопія.

Четверте “сліпє місце” – речі. Хоча М. Фуко пише про технології, але його робота дивним чином позбавлена речей, крім тих випадків, коли йдеться про поділ архітектури. Можливо, це результат загального уникнення економіки М. Фуко (крім епістеми, а також пізніше, обігу людей і товарів), можливо – більш пізнього акценту на собі або на мові й текстах, на вербалльній частині світу. Ці “сліпі плями” Н. Тріфт виокремлює не з метою просто висловити закиди проекту М. Фуко, а використати їх як індикатори, вказати на потребу подальшого розвитку, означити напрями руху досліджень [221].

У теоретичній праці “Простір гри” М. Дехаан й Л. де Каутер зробили спробу критично переосмислити текст М. Фуко й окреслили новий підхід до зіставлення “суспільне-приватне”. Спираючись на трійчастий поділ простору міста (система Гіпподама, що передбачала поділ міста на три класи: 1) землероби, 2) ремісники й 3) захисники держави, а територію міста – на 1) громадську, 2) приватну й 3) священну (релігійні культу), дослідники приходять до висновку, що третій простір Гіпподама і є гетеротопним простором. Цей “третій простір”, що є ні політичним, ні приватним, а радше священним, М. Дехаан й Л. де Каутер визначають як культурну сферу, простір релігії, мистецтва, спорту й відпочинку. Це таке місце, що “дає простір всьому, що не має місця ні в суспільній, ні в приватній сфері. Це сакральне місце, де лишається те, що залишилось” [215, с. 91]. Відповідно до четвертого принципу М. Фуко, М. Дехаан і Л. Де Каутер розвивають думку про те, що “гетеротопію легше диференціювати за часом, ніж за її простором. Це не просто простір, це простір часу. Троїстий поділ Гіпподама – це не тільки ставка на відмінності різних територій. Скоріше, це відносний поділ спеціалізованих “сфер”, просторово-часових об’єктів” [215, с. 92].

М. Дехаан і Л. де Каутер визначають гетеротопію як простір свята. Таку особливість – *святкову адресованість* – мають більшість прикладів, що ними проілюстрована робота “Слова і речі” М. Фуко: медовий місяць, будинок для літніх людей, кладовище, театр і кіно, бібліотеки й музеї, ярмарки й карнавали, табори відпочинку, сауни, готелі, борделі й, можливо, деякі кораблі. Незважаючи

на те, що кладовище не асоціюється зі святом, найчастіше його відвідують у священні святкові дні.

Структуру гетеротопії має образ Будинку творчості для самотніх акторів театру й кіно у романі І. Роздобудько “Зів’ялі квіти викидають”. Письменниця розташовує Будинок у передмісті, ізолюючи його від зовнішнього втручання. Звісно, притулок навідуютъ час від часу репортери, діти-тимурівці. Але передмістя – втілення затишку, спокою, тиші та відгородженості. Старі актори, зірки пишного, яскравого неба життя, з центрів культури і розкоші великих міст, потрапляють у глухе передмістя – наче у якийсь позачасовий простір, невідомий їм за їхнього бурхливого життя, своєрідне земне чистилище – місце спокути і час для спогадів про молодість, славу, успіх. Стефка, дівчина, яка працює нянечкою в Будинку, асоціює його з *цвинтарем*: «Цвинтаря я не боюсь, ніколи не намагаюсь швидко проскочити повз нього. Навпаки. Мені здається, що тільки в цій тиші є правда й величезний сенс життя» [151, с. 20-21].

Ще однією визначальною рисою гетеротопії є її здатність виконувати **функцію медіального простору**. Наприклад, діалектичною функцією кладовища є його здатність бути посередником між світом живих і мертвих, храму – між світом вічним богів і смертних. Разом з кладовищем храм розміщений на історичній осі, що з’єднує минуле, теперішнє й майбутнє. Всі простори для занять спортом та ігор – теж простори-посередники. Спорт та фізичні вправи позначають межу між природою й культурою, між тілом як проявом тваринної природи й навченим тілом як виразником культурного життя.

Медіальний характер гетеротопії, за М. Дехааном й Л. де Каутером, є прямою функцією її як діалектичної третьої складової полісу, що знаходиться між публічним і приватним; як пожвавлену, хоча й невгамовну діалектику. Гетеротопія обов’язково тягне за собою невпевнений, неповний процес, діалектику в стані спокою, нестійке переривання або призупинення дії. Саме через свою нестабільність гетеротопний процес вимагає особливих, інших місць, куди вхід обмежений або потребує ініціації, членства. Знаходячись між публічним як “простором зовнішнім” і приватним, як “простором прихованим”, гетеротопія

втілює світ прихованої подоби: від маски грецького театру до сучасного балумаскараду, від хамаму до натуралістичного табору [215, с. 94]. Семантика образу Будинку для самотніх акторів – неоднозначна. «Колись цей заклад мав державний статус і тому був не просто живодернею для вбогих, а хлібним місцем, до якого записувалися в чергу майбутні самотні зірки театру і кіно. Хтось мріяв відпочити на державних харчах та природі, хтось утікав від своєї половини, аби не доглядати її – хвору й уже не потрібну, хтось сподіався зустріти тут однодумців і проводити вечори в гарній компанії, когось просто привозили родичі з формулюванням: «Після ремонту в квартирі ми тебе звідси негайно заберемо!» Але ніхто, повірте мені, ніхто не гадав, що це – назавжди! *Мишоловка* відкривається тільки один раз» [151, с. 10-11]. Будинок є втіленням закритого простору, пастки, з якої не можна вибратись. Одна з головних геройнь твору, у минулому актриса, Едіт Береш, приречена жити в цьому Будинку, називає мешканців притулку «однокамерниками», відповідно, Будинок у її свідомості ідентифікується з *в'язницею*.

З одного боку, Будинок – це пастка, символ кінця, а з іншого – символ мудрості, життєвого досвіду та щирості. Це цвінттар молодості й успіху, але водночас – сакральне місце, де відкриваються істинні знання, несуєтне споглядання світу з перспективи вічності. В цьому місці відбувається ініціаційне переродження оповідача твору – Стефки: «Я була щільно закоркованим бутоном – таким твердим, що він скидався на горіх, міцний горішок. Хоча я знала, що всередині є все: пелюстки, дивовижний запах, насичений колір, розмах, політ. Часом усе це невловимою аурою пробивалося назовні, але оболонка була занадто щільною, занадто твердою. І раптом вона вистрелила величезною квіткою, яка розкрилася всіма своїми пелюстками» [151, с. 28].

Найбільш відповідною діяльністю для “третього простору” гетеротопії, стверджують М. Дехаан і Л. де Каутер, є *gra*. Спираючись на п’ять принципів гри, які виділяє Й. Гейзінга у праці “*Homo ludens*”, дослідники резюмують, що акт гри не тільки створює простір, але й потребує власного простору й часу. Гра встановлює елементарний розподіл між внутрішнім і зовнішнім, між ритуалом

гри й правилами повсякденного життя. Магічне коло гри створює чіткий розподіл між тими, хто всередині, й тими, хто назовні, адже вступ у гру вимагає свого роду ініціації (ознайомлення з правилами гри). Зовнішнє оформлення кімнат Будинку (“Зів’ялі квіти викидають”) допомагає відчути акторам себе у своїй стихії – кімната нагадує гримерку: “Довкола моє дзеркала розвішані світлини. Взагалі, кімната нагадує гримерку, навіть столик із круглим люстром має вигляд театрального трильяжа” [151, с. 15]. Такий інтер’єр – задумка дирекції. Насправді ж кімната-гримерка – це можливість бачити себе без масок і ролей, бачити старість і вирок часу на своєму обличчі й душі. Це можливість не забути себе, зберегти пам’ять.

Гетеротопія, – на думку М. Дехаана й Л. де Каутера – це притулок від політичного й економічного. Це місце у просторі, свята земля, де ті, що втікають від закону, влади, жорстокості, можуть знайти прихисток. Святилище (або притулок) є кінцевою гетеротопією, абсолютним розривом нормальності для тих, хто біжить із “номосів”. Це безпечний притулок від насильства з боку суспільства, законного чи незаконного. Іншими словами, притулкоподібний характер гетеротопічного простору є наслідком самого визначення гетеротопії як “не політичного й не економічного” [215, с. 97]. Такі простори переривають традиційний порядок суспільного й приватного простору. Антиекономічний характер гетеротопії пояснюється не відсутністю економічної бази, а радше тим, що її (гетеротопії) економіка знаходиться поза межами економічного інтересу. Таким чином, гетероторії не тільки організовують альтернативну “економіку подарунку” (часто в формі державних субсидій або приватного спонсорства), але й передусім представляють собою зміну людського стану, який неможливо описати в економічному плані. Наприклад, святкові події в давньогрецькому суспільстві часто фінансувались дарами почесних громадян. В сучасному суспільстві гетеротопію, на думку дослідників, можна охарактеризувати як клубні й місцеві громадські простори. Це можуть бути ексклюзивні світи в гольф-клубах, закритих спільнотах, братствах. Також вони можуть бути просторами для

добровільних організацій та груп за спільними інтересами: від бойскаутів та клубу шахістів до карнавальної асоціації.

Таким чином, гетеротопії, ці “світи прихованої зовнішності”, є *експериментальними ландшафтами*, де “особливі суспільства” акумулюють свої сили. Таким експериментальним ландшафтом є простір сміттярки у романі Ю. Винничука “Мальва Ланда” (де розміщується координаційний центр національних революцій і підпільний осередок української культури) та притулок у романах Г. Пагутяк “Писар Західних воріт притулку”, “Писар Східних воріт притулку” (є своєрідним рекреаційним простором, де герої можуть відпочити від сует реального світу). М. Дехаан і Л. Де Каутер резюмують, що антиекономічна, внутрішньополітична логіка гетеротопій робить їх потенційними сучасними святилищами. Простори радості й самоорганізації, ритуальні простори скорботи й свята, що зберігають пристрасть до життя, богемні простори уяви, що відображають простір коментарів, навчання й критики, простори гри – всі ці місця, що складають “третю сферу”, виконують роль гетеротопії в полісі.

Розмірковуючи над гетеротопіями М. Фуко, К. Бойєр резюмує, що гетеротопні простори функціонують за допомогою подвійної логіки: вони є або реальними просторами, які показують ілюзію, або вдосконаленими просторами, більш раціональними та впорядкованими, ніж звичайні простори. Корабель стає гарною гетеротопією для М. Фуко – цей шматочок плавучого острову є могутнім інструментом економіки та найбільшим резервуаром уяви; він реальний та водночас ілюзорний. Цивілізація без човнів, вважає М. Фуко, як діти, батьки яких не мають великого ліжка, на якому можна гратись; їхні мрії будуть висихати, шпигунство замінить пригоди, а огидність поліції знищить красу, якою сяють лихі конкіскадори [214, с. 54].

На розвиток теорії гетеротопії вплинула і праця А. Лефевра “Виробництво простору” [112]. На думку вченого, ключ до розуміння простору лежить в здатності бачити його (простір) у трьох планах одночасно. Перший план – це репрезентація простору, тобто те, як простір розуміється й сприймається професіоналами, робота яких з ним зв’язана (архітектори, урбаністи, географи,

інженери й політики). За А. Лефевром, саме виробничі відносини й порядок, що ці відносини формують, визначають репрезентації простору. Другий план – простори репрезентації, так звані простори повсякденної активності. Цей план формується повсякденним досвідом проживання простору. Тут уявне тісно пов’язується з реальним, тут проявляються відносини влади. Саме це і дає можливість для зародження “інших просторів”, покликаних бути притулком для супротиву повсякденному порядку. Третій план зв’язує репрезентації простору й простори репрезентації. Це власне практики виробництва матеріальної форми соціального (публічний простір в місті та його оклицях, open spase в офісі). Така тріада передбачає, що простір міста є не статичним, а процесуальним – він постійно рухається й змінюється. Таким чином, А. Лефевр балансує між поняттям простору як сукупності даних матеріальних об’єктів (простір, де відбуваються соціальні процеси) та як сукупності ідей і уявлень про простір (культурно-соціальний конструкт).

У статті “Гетеротопії відмінностей” М. Сензатті пропонує пояснити незгасаючий інтерес до поняття М. Фуко як соціальними змінами, що відбулись після статті “Інші простори”, так і змінами характеру самих гетеротопій. На думку дослідника, три напрямки обговорення допомагають визначити причини обох змін. Перш за все, існують дослідження, які пропонують перехід від масового суспільства фордизму до гнучкої соціально-економічної організації пост-фордизму. Ця зміна допомогла ввести “різницю” як новий термін у рівняння норма/девіація, на якому Фуко заснував свої гетеротопії. Як наслідок, гетеротопії відхилень вже не є єдиними. Різниця теж має свої інші простори [216, с. 75]. Гетеротопії відмінностей, пише М. Сензатті, як і раніше, є тими місцями, в яких існують непримиренні простори, але те, що складає цю непримиримість, постійно оскаржується й змінюється. Оскільки ці гетеротопії коливаються між протиріччям і прийняттям, їх фізичне вираження однаково коливається між невидимістю й розпізнанням. Тепер не монументальні конструкції гетеротопій відхилень, а “інші простори” відмінностей виступають частиною повсякденного життя, частково невидимі (наприклад, кафе чи бар, де зустрічається певна соціальна група),

частково на видноті (наприклад, коли парк в Мілані чи міст між хмарочасами в Гонконзі зайняті філіппінськими покоївками в їх вільний день), і частково в проміжній півтіні (наприклад, на стоянках в Лос-Анжелесі, де поденщики чекають, щоб їх найняли) [216, с. 79].

По-друге, зростає значення соціального простору і його виробництва. Слідом за А. Лефевром, М. Сензатті визначає гетеротопії як “простори представлення”. Вони зникають тоді, коли соціальні відносини, що їх породжують, закінчуються [216, с. 75-76]. Інші простори гетеротопій постійно змінюються: від проміжних просторів до домінантних. Вони є “іншими” і в тому сенсі, що витікають із нескінченного ряду відмінностей в просторі представлення. Можливо, як стверджує Геннокіо (1995), ці “інші” простори ніколи не можна буде повністю зрозуміти, оскільки ми не можемо знати “інші” культурні групи, коди, взаємодії й “непізнані й приховані” простори, які продукують “інше”. Те, наскільки гетеротопії є видимими, залежить від зміщення їх положення між невидимістю, маргіналізацією, утвердженням різниці чи кооптації в “підконтрольне включення тіл у механізм виробництва й корекцію суспільних явищ у відповідності до економічних процесів” [216, с. 82].

По-третє, соціальна диференціація теж розширила дискусію про суспільну сферу. Погляд 1960-х років на універсальну просторову суспільну сферу оскаржується поняттям множинності суспільних сфер, які виступають суспільними лише для створених ними соціальних груп. Гетеротопії є частиною цієї групової публічності й роблять очевидним те, що суспільні сфери завжди мають на увазі суспільні простори [216, с. 76]. Так, на думку Н. Фрейзер, так звані контр-спільноти, що в певний часовий відрізок були (чи є) виключені з офіційної публічної сфери (робітники, геї, лесбійки, люди з іншим кольором шкіри, нелегальні емігранти), з часом можуть знайти офіційні місця чи фіксовані простори, такі як мерії й суспільні центри.

Спочатку, зазначає М. Сензатті, нові особистості, інтереси й потреби не формуються й не формулюються в заздалегідь визначених місцях. Скоріше, вони починаються у практиці повсякденного життя: з присвоєння можливостей і

просторів, де може розвиватись суспільний дискурс, специфічний для конкретної групи. Саме відмінність соціальної групи (її маргінальність) робить присвоєння фізичного простору релевантним і дає визначеність простору, який створюється [216, с. 83].

Аналіз просторів-гетеротопій будемо здійснювати у послідовному співвідношенні значущих для гетеротопій смыслових акцентів. Функціонування гетеротопій на літературознавчому ґрунті видається виправданим при аналізі таких просторів як смітник (Ю. Винничук), притулок (Г. Пагутяк, І. Роздобудько), божевільня (С. Андрухович), острів (В. Шевчук, І. Роздобудько), церква (В. Шевчук).

1.4. Інтертекстуальність хронотопу в сучасному романі

Інтертекстуальність романного хронотопу є характерною ознакою сучасного літературно-художнього дискурсу і досить ґрунтовно досліджена в зарубіжному й вітчизняному літературознавстві. Теорія й методологія інтертексту базується на працях Ю. Кристевої, Р. Барта, Ж. Женета, Н. П'єге-Гро, М. Фуко, У. Еко, Ж. Бодрійара, Ю. Лотмана, Н. Фатеєвої П. Торопа, Р. Нича, П. Смірнова, А. Супруна та ін.

Традиційно інтертекстуальність розглядають у двох аспектах: як художній прийом і як метод прочитання тексту. Інтертекстуальність або міжтекстові зв'язки можна також розглядати як стратегію творення хронотопу роману [108, с. 130]. У контексті часопростору вона реалізується на синхронному й діахронному зразках. Письменник, залучаючи прецедентну складову до свого тексту, свідомо чи несвідомо робить спробу встановити зв'язок із минулим контекстом та сучасністю або ж зводить гру з часом і простором до абсурду, сміливо експериментуючи з часопросторовими вимірами. Такий метод робить можливим прочитання роману в діалогічному ключі, адже введення чужих слів спрямоване на свідомість читача, яке при зустрічі з ним звертається до культурних та літературних знань. Завдяки міжтекстовому діалогу значно розширюються

семантичні межі тексту, проявляється зв'язок з іншими текстами, авторами, літературними традиціями.

“Діалогічність”, про яку говорить М. Бахтін, утворює своєрідну комунікативну систему, через яку встановлюється зв'язок автора, персонажів та реципієнта. Вона складається з декількох рівнів. У процесі оповіді відбувається постійний обмін інформацією між оповідачем та персонажами, внаслідок чого їх індивідуальні часи і простори перетинаються й накладаються один на одного. При створенні літературного твору учасниками комунікативного акту стають письменник, герой-оповідач, дійові особи й уявний читач. Їх хронотопи з'єднуються в ході “діалогу”, що ведеться в авторській свідомості. В процесі сприйняття художнього тексту передача повідомлень відбувається, з одного боку, між читачем і творцем; з іншого – між читачем і персонажами. Більше того, своєрідним учасником комунікації виступає і сам твір. Бо його хронотоп перетинається, по-перше, як і хронотопи авторів, персонажів, з хронотопом читача (наприклад, епоха, зображена письменником, осмислюється з точки зору просторово-часової позиції реципієнта); по-друге, з хронотопом позатекстового світу [174, с. 28].

Автор вводить “чуже слово” у свій текст, передбачаючи, що читач зуміє розгорнути значення цих структурних конструкцій. Відповідно, читання будь-якого тексту залежить від досвіду читання інших текстів. Інтертекстуальна компетенція (*intertextual knowledge, competenza intertestuale*), на думку У. Еко, може розглядатись як особливий випадок гіперкодування; вона створює свої власні інтертекстуальні фрейми (які найчастіше можна ототожнити з правилами жанру) [61].

Жоден текст, зазначає Н. П'єге-Гро, не може бути написаний незалежно від того, що було написано до нього, адже будь-який текст несе в собі, в більш або менш зримій формі, сліди певного спадку й пам'ять про традицію. Ідея інтертекстуальності, на думку дослідниці, в тому, що будь-який текст перебуває в оточенні безлічі попередніх творів. Інтертекстуальність, – пише Н. П'єге-Гро – це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший, а інтертекст – це вся

сукупність текстів, що відобразились в одному творі. Таке визначення охоплює не лише ті стосунки, які можуть набувати конкретної форми цитати, пародії чи алюзії, але й такі зв'язки між двома текстами, що хоча й відчуваються, але важко піддаються формалізації [144, с. 48].

У роботах Ю. Крістевої інтертекстуальність трактується як динамічна ознака тексту, неперервний процес творення нового слова шляхом переосмислення, відродження, багаторівневого обміну. Визначаючи текст як перетин і взаємодію різноманітних текстів і кодів, що поглинають і трансформують один одного до непізнаваності, дослідниця приходить до висновку, що проблема інтертекстуальності не може зводитись до питання літературних впливів і запозичень. Розглядаючи просторову концепцію поетичного функціонування мови, Ю. Крістева визначає три виміри текстового простору: суб'єкт письма, одержувач і розташовані поза ними тексти. Текст реалізується горизонтально (слово в тексті одночасно належить і суб'єкту письма, і його одержувачу) й вертикально (слово в тексті орієнтоване по відношенню до інших літературних текстів – більш ранніх або сучасних – в сукупності) через призму одержувача, включенного в дискурсивний універсум книги. Одержанувач зливається з тим іншим текстом, по відношенню до якого письменник пише свій текст, а отже, горизонтальна й вертикальна осі врешті-решт співпадають, виявляючи головне: всяке слово (текст) – це перетин двох слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст) [86, с. 429].

На думку Ю. Крістевої, будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст – це вбирання і трансформація іншого тексту. Таким чином, на місці поняття інтерсуб'єктивності постає поняття інтертекстуальності, її виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню [86, с. 429]. Розуміння інтертекстуальності дослідницею ґрунтуються на ідеї “діалогічності” М. Бахтіна, який відзначав, що окрім даної художнику дійсності, він має справу також із попередньою та сучасною йому літературою: “Кожне слово пахне контекстом і контекстами, в яких воно жило своїм соціально напруженим життям: всі слова і форми наповнені інтенціями” [9, с. 106]. Тому будь-яке розуміння

тексту – це зіставлення даного тексту з іншими текстами й переосмислення його в новій якості. Таким чином, “тексти не тільки переказують один одного, а вступають один з одним у діалог, де сенс не тільки повторюється, а заново народжується саме в цьому зіставленні одного тексту з іншим” [59, с. 14].

За словами М. Бахтіна, висловлювання наповнене діалогічними обертонами, тільки враховуючи які, можна зрозуміти до кінця стиль висловлювання. Адже наша думка, в тому числі й художня, народжується і формується в процесі взаємодії та боротьби з чужими думками, і це не може не знайти собі відображення у формах словесного вираження нашої думки. Чужі висловлювання й окремі чужі слова, осмислені та виділені як чужі і введені у висловлювання, на думку дослідника, вносять в нього щось таке, що є ірраціональним з точки зору мови як системи. Взаємовідношення між введеним чужим мовленням і своїм є аналогічними (але не тотожними) відношенням реплік діалогу. Інтонація, яка відокремлює чуже мовлення, – це ніби перенесення всередину висловлювання, зміна мовленнєвих суб’єктів. Межі, які створюються цією зміною, ослаблені та специфічні: експресія того, хто говорить, проникає через ці межі і поширюється на чуже мовлення, яке ми можемо передавати в різних тонах. Чуже мовлення, таким чином, має подвійну експресію – свою, тобто чужу, та експресію того висловлювання, в якому вона існує: “Прозаїк користується словами, уже наповненими чужими соціальними інтенціями, і змушує їх служити своїм новим інтенціям, служити іншому господарю” [9, с. 112]. Все це має значення, передусім, там, де чуже мовлення наводиться відкрито і чітко виділене (в лапках). Відлуння зміни суб’єктів мовлення та їх діалогічні взаємовідношення чітко чуються: “Діалогічна орієнтація слова – явище, притаманне кожному слову. Це природна установка будь-якого живого слова. На всіх своїх шляхах до предмета, у всіх своїх напрямках слово зустрічається з чужим словом і не може не вступати з ним у живу напружену взаємодію” [9, с. 92]. Таким чином, у всякому висловлюванні при більш глибокому його вивченні в конкретних умовах мовленнєвого спілкування ми виявляємо цілий ряд напівприхованіх і прихованих чужих слів.

Прочитання тексту, – пише Р. Барт, – акт одноразовий (тому ілюзорною є будь-яка індуктивно-дедуктивна наука про тексти – текст не має “граматики”), і разом з тим воно зіткане із цитат, посилань, відзвуків; це все мови культури, старі й нові, які приходять крізь текст і створюють потужну стереофонію. Кожний текст є міжтекстом по відношенню до будь-якого іншого тексту, але цю інтертекстуальність не варто розуміти так, наче текст має якесь походження. Пошуки “джерел” і “впливів” відповідають міфу про філіацію творів, натомість текст утворюється з анонімних, невловимих і разом з тим уже читаних цитат – цитат без лапок [5, с. 418]. Дослідник виділяє п'ять кодів, проходячи через які текст стає текстом: 1) *герменевтичний або Голос Істини* (в його межах виділяють такі формальні одиниці, що дозволяють сконцентрувати, загадати, сформулювати й розгадати загадку); 2) *код сем або Голос Особистості* (Р. Барт залишає за ними право на хаотичність, не структуруючи їх за тематикою та не прикріплюючи до персонажів, місць, предметів); 3) *проайретичний або Голос Емпірії* (цей код утворюють дії, організовані в певній послідовності); 4) *культурні коди або Голос Знання* (цитациї – витяги з певної галузі знання або людської мудрості) й 5) *символічний код* (арена полівалентності й зворотності). Код у розумінні Р. Барта – це “не реєстр і не парадигма, яку варто реконструювати за всяку ціну; код – це перспектива цитації, міраж, зітканий зі структур”; “не що інше, як текстові виходи” [6, с. 46]. Всі ці коди переплітаються в тексті, стають простором тексту й позбавляють його походження.

І. Ільїн зазначає, що конкретний зміст терміну “інтертекстуальність” суттєво видозмінюється залежно від теоретичних та філософських передумов, якими керується у своїх дослідженнях вчений. Загальним для всіх є постулат, що кожний текст є “реакцією” на попередні тексти [81, с. 206-207]. На думку дослідника, поняття інтертекстуальності вживається не тільки як засіб аналізу літературного тексту, але використовується для визначення особливого стану світо- і самовідчуття сучасної людини.

Найбільш загальна класифікація “міжтекстових взаємодій” належить французькому літературознавцю Ж. Женету. В роботі “Палімпсети: Література

другого ступеня” він аналізує різноманітні форми інтертекстуальних посилань. Палімпсест трактується вченим в розширеному плані: це текст, що створюється поверх інших текстів, і ці інші тексти неодмінно проступають через його семантику. Фактично, існування будь-якого тексту виявляється неможливим поза нашаруваннями інтертекстуальних значень.

Н. Фатєєва, досліджуючи особливості постмодерністського тексту, крім названих Ж. Женнетом видів інтертекстуальноті (власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність) додає ще й інтермедіальні форми міжтекстової взаємодії. Дослідниця виділяє:

- I. Власне інтертекстуальність (формує конструкції “текст у тексті”): цитати (цитати з атрибуцією, цитати без атрибуції); алузії (алузія з атрибуцією й неатрибутована алузія); центонні тексти – цілий комплекс алузій і цитат; своєрідна мова іносказання, всередині якого семантичні зв’язки визначаються літературними асоціаціями [181, с. 137].
- II. Паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовку, епіграфу, післяслова): цитати-заголовки, епіграфи.
- III. Метатекстуальність (переказ і коментар посилання на претекст): інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування чужого тексту, мовна гра з претекстами.
- IV. Гіпертекстуальність (висміювання або пародіювання одним текстом іншого).
- V. Архітекстуальність (жанровий зв’язок текстів).
- VI. Інтермедіальні тропи і стилістичні фігури.
- VII. Поетична парадигма [181].

Н. П’єге-Гро виділяє два типи інтертекстуальноті: *співприсутність* (цитата, референція, plagiat, алузія) та *деривація* (класичне наслідування, палімпсест, маніпулювання твором, дроблення тексту, колаж та бриколаж). Функції цитати, зазначає дослідниця, далеко виходять за рамки тієї ролі, що приписується їй традицією, – бути авторитетною й орнаментальною. Включаючись у роман, цитата може повністю інтегруватись у його тематику і в його письмо [144, с. 87]. Референція, як і цитата, є експlicitною формою інтертекстуальноті. Але в цьому випадку текст, на який посилається автор, безпосередньо не присутній в його власному тексті. Плагіат же, за Н. П’єге-Гро, пов’язаний з імпліцитною інтертекстуальністю. Це не відмічена цитата. Здійснити

плагіат – значить навести уривок із якого-небудь твору, не вказавши при цьому, що він належить іншому автору [144, с. 89]. Аллюзія – також один із видів інтертекстуальності, відсилання до літературних текстів, яке особливим способом, через асоціації, змушує працювати пам'ять читача. Читач розпізнає за іносказаннями ту думку, яку автор хотів йому навіяти, не висловлюючи її прямо [144, с. 91].

Текстові ремінісценції – це свідомі чи несвідомі, точні чи перетворені цитати чи іншого роду посилання до більш або менш відомих раніше створених текстів у складі більш пізннього тексту. ТР можуть бути представлені як цитати (від цілих фрагментів до окремих словосполучень), “крилаті слова”, авторські неологізми, імена персонажів, назви творів, особливі конотації слів і виразів, прямі й опосередковані нагадування ситуацій. Використання ТР може супроводжуватись відсиланням до джерела або й ні [168, с. 18].

Цитати, як форми представлення “чужого слова”, поділяються на атрибутовані та неатрибутовані. Під атрибутованим цитуванням мають на увазі графічно марковане відтворення частини тексту, що передбачає обов’язкове посиланням на його прототекст. Неатрибутовані ж цитати зазвичай вводяться у твір без графічного маркування та посилання на свій прототекст. Цитати, що графічно не маркуються, як правило, переосмислюються й модифікуються автором: відбувається процес узгодження із контекстом твору, актуалізація його поліфонії, але за умови їх впізнання читачем. Якщо момент впізнання відсутній, то “чуже слово” у авторському тексті повністю асимілюється й не породжує приховані смисли. І. Фоменко справедливо зауважує, що важливою є не точність цитування, а впізнання цитати. Коли читач чує “чужий голос”, тоді не лише саму цитату можна сприйняти в узагальнено-символічному значенні, але й увесь авторський текст збагатиться за рахунок тексту-джерела.

Цитування як основоположний принцип постмодерної літератури, однак, не є новим, адже передбачає не просто механічне з’єднання фрагментів раніше створених текстів в новому, а створення мозаїки “із поруч розміщених цитат з метою досягнути системно-стилістичного ефекту” [207, с. 108]. Принцип

центонності знаний ще з часів античної “клаптикової поезії”. Якщо звернути увагу на те, що сучасний постмодерний твір структурований за цитатним принципом, зважаючи на те, що й самі композиційні структури є запозиченими, то можна зробити висновок про неперервний рух по колу “чужого слова”, де своє буде повторюватись як чуже і навпаки. В такому контексті цитата стає не лише своєрідним представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій, але й збагачує текст в часопросторовому плані.

Розпізнавання форм міжтекстової взаємодії може бути продуктивно використане в дослідженні хронотопу роману. Це дасть змогу виявити широкий літературний контекст, який формує не тільки самобутній культурно-історичний простір роману, а й, загалом, сприяє деталізації, семантичному посиленню й увиразненню текстів. Інтертекстуальність хронотопу романного тексту проявляється, насамперед, на діахронному рівні: це взаємодія сучасної авторові дійсності та певної історичної доби. Наприклад, у романі В. Даниленка “Кохання в стилі бароко” простір сучасної України перетинається з більш ніж столітньою історією київських архітектурних споруд і пов’язаними з ними історіями окремих людей. Семантичний зріз роману Ю. Винничука “Танго смерті” демонструє рецепцію традицій магічного реалізму, а оскільки суть методу в тому, щоб максимально правдоподібно з’єднати фантастичні образи з реальними, то це неодмінно відбувається і на часопросторовій організації тексту. У творчості В. Шевчука часте звертання до міфopoетичних фольклорних образів моделює символічний простір та, загалом, “виявляє авторську інтенційну інтертекстуальність” [137, с. 76].

Висновки до Розділу 1

Вивчення питання часопростору в літературознавстві тісно пов’язане з питанням жанру. Роман як панівний жанр сучасної літератури володіє найбільшою системою змінних ознак, а відтак, є дуже гнучким і має найбільший асимілятивний потенціал. Невід’ємними складовими розвитку художнього тексту є процеси жанрової дифузії та диференціації, що свідчать не лише про так звану

рухомість та живучість жанру, але й про здатність художніх текстів реагувати на суспільні зміни, що, в цілому, неминуче впливають на зміст затребуваних романів. Така ситуація безпосередньо детермінує функціонування сучасних жанрів: відбулось змішування так званої масової (популярної) й елітарної літератури та загальне розмивання меж жанру. Основними ознаками сучасного роману стали: відкритість до трансформацій та функція “когнітивної лабораторії”.

Досліджуючи питання моделювання часопростору в сучасному українському романі ми спирались на схеми художнього часу і простору, запропоновані Н. Копистянською. Вони є спробою узагальнення різних аспектів та напрямків дослідження хронотопу й не мають на меті класифікувати художній простір чи хронотоп. Основа поділу постійно змінюється, це пов’язано з важливістю врахування поліфункціональності кожного творчого елемента і можливість його вивчення з різних боків.

У нашому дослідженні використано такі аспекти і критерії дослідження художнього часопростору: закритість – відкритість, розрив хронологічної послідовності, роль порогу, кризової, екстремальної ситуації, гальмування або прискорення дії, окреслення часу простором, введення сновидінь, часу міфологічного і сакрального; хронотоп і ритм персонажів: зовнішній і внутрішній (несвідоме, сновидіння, психологізація хронотопу), трагедія втраченого часу, мотив повернення у зовнішньому і внутрішньому просторі; свій – чужий хронотоп; простір персонажа (відкритий, закритий, просторий, тісний, глухий кут, радості, тривоги, страху, самотності, нейтральний, міфічний, перехідний, втеча). Важливе місце займає у дослідженні також поняття “гетеротопії”, яке в художньому тексті часто набуває вигляду медіального простору, здатного акумулювати час. Аналіз художнього часопростору передбачає також включення в нього міжтекстових зв’язків, які дозволяють інтерпретувати хронотоп через призму сприйняття героїв. Психологізація хронотопу надає йому універсальної позачасовості. Не обійтись також без врахування інтертекстуальної перспективи як стратегії моделювання образів хронотопу в сучасному українському романі, що реалізується на синхронному та діахронному зразках.

РОЗДІЛ 2

ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ: ПСИХОЛОГІЗМ, СТЕРЕОМЕТРИЧНІСТЬ, ДИНАМІЗМ

2.1. Жанрові експерименти і психологізація хронотопу у романах

В. Шевчука

Зважаючи на те, що творчість В. Шевчука є яскравим прикладом авторського експериментального підходу до категорії жанру, як і мінливості роману як жанрової форми, то до проблеми жанрового визначення його творів зверталося чимало дослідників [7, 69, 129, 172, 187], послідовність серед яких немає єдності у визначенні жанрово-стильових особливостей його прози. М. Павлишин акцентує увагу на химерності та міфологізмі, А. Бергуляк віднаходить риси “магічного реалізму”, Л. Тарнашинська зосереджується на фольклорно-фантастичних, готичних та барокових елементах, Н. Беляєва прослідковує в індивідуальному стилі письменника поєдання необарокової та постмодерністської естетики. Така відмінність у визначеннях зумовлена експериментальним характером стилю письма В. Шевчука, для якого важливо створювати універсальні образи, “поєднувати традиційний фабульний хронотоп із позасюжетними композиційними зміщеннями; психологічні художні деталі, уведені для поглиблення хронотопізму мислення, – з архетипами позасвідомого та іншими міфологічними конструктами” [7]. Все це сприяє витворенню цілком оригінального, зосередженого на духовних пошуках та бажанні зрівноважити раціональне та ірраціональне, мирське та сакральне, стилю, який Р. Корогодський влучно визначає як стиль “пошуків духовного простору для людини” [102, с.135]. На думку Р. Харчук, є всі підстави розглядати творчість В. Шевчука як складну модель, яку не можна звести до одного знаменника. У ній реалізм (рання творчість) поєднується з фольклорною (“Дім на горі”) й історичною фантастикою [197, с. 57].

М. Барабаш зауважує, що прозу письменника характеризує наявність таких стильових рівнів: фольклорно-химерного, містично-химерного, химерно-

історіософського та готично-притчевого [7]. У романі “Дім на горі”, який автор визначає як *роман-баладу*, відбиті результати процесів жанрових трансформацій. Про наближення роману до балади свідчить, насамперед, звернення до фольклорно-фантастичного контексту. Більшість оповідань циклу, відзначає М. Франчук, має фольклорно-міфологічну основу й відтворює умовно-химерне переплетення реального й міфологічного у свідомості людини, яка ще зберегла риси первісного синкретичного мислення [187]. Досліджуючи проблему фольклорної поетики в сучасній українській прозі, А. Горнятно-Шумилович зауважує, що фольклорний матеріал у цьому романі не просто складається, а синтезується автором із народного світобачення. На думку дослідниці, у творах такого типу специфіка використання елементів народної фантастики полягає в тому, що все в них (від подій до символів, візій та міфів) занурене в дійсне життя краю, живиться життям і, трансформуючи його, вірогідно відбиває дійсність [47, с. 86].

Т. Блєдних у статті “Історія в прозі Валерія Шевчука” [21] зараховує фантастичні повісті “Птахи з невидимого острова”, “Сповідь” та “Мор” до історичної прози й виділяє декілька оригінальних моментів, що їх привніс письменник в українську історичну літературу: екзистенціальні мотиви, химерність та вилучення з сюжету знаних історичних персонажів. На думку дослідниці, химерність дає змогу авторові посилити притчевість своїх творів. Таким чином, загальноморальна й екзистенціальна проблематика набуває більшої просторово-часової багатомірності. Уникання знаних історичних персонажів можна пояснити тим, що своєю присутністю вони б заважали авторському задумові, зв’язуючи розгортання сюжету, особливо на його химерних відтінках.

Згадані три фантастичні повісті В. Шевчука доречніше назвати романами в контексті сучасного буття цього жанру і з огляду на те, що нині жанрологія активно переосмислюється дослідниками літератури. Т. Бовсунівська зазначає, що традиційні ознаки, за якими визнавася жанрова приналежність творів, втратили свою актуальність в контексті сучасного роману, оскільки їх лише

часткове відображення полишає простір для вагань та численних дискусій. У процесі визначення романного жанру, вважає дослідниця, не можна покладатись виключно на таку ознаку, як текстові межі, оскільки вони зникли: “Якщо раніше більш-менш чітко ми вирізняли новелу, оповідання, повість, роман як епічні види літератури, то віднині це розрізnenня кульгає на неточність, оскільки межі такого провідного жанру сучасності як роман коливаються від мініроману до роману-серіалу, знищуючи попередній родо-видовий поділ” [22, с. 356].

Що стосується жанрового визначення вище названих творів, то у статтях [70, 71], присвячених дослідженню сфери *sacrum* в прозі В. Шевчука, М. Замбжицька систематично називає “Сповідь” романом. До книги видавництва “Абабагаламага” під назвою “Чотири романи” ввійшли твори “Сповідь” та “Мор”. В анотації йдеться про те, що оскільки в сучасній літературній практиці розмежування на романи і повісті не дуже виразне, то для зручності у назві видання використано “роман”. У статті “Зло як “втеча від свободи”: сучасний український і польський роман (Валерій Шевчук – Стефан Хвін)” [115] Н. Ліщинська повість “Птахи з невидимого острова” також зараховує до романного жанру. Беручи до уваги ідею Т. Бовсунівської про плинні ознаки жанру та слідом за дослідницями М. Замбжицькою й Н. Ліщинською схиляємося трактувати твори В. Шевчука “Птахи з невидимого острова”, “Сповідь” та “Мор” як романи.

2.1.1. Діалектика зовнішнього і внутрішнього, реального та містичного у хронотопі роману “Дім на горі” В. Шевчука. Роман Валерія Шевчука “Дім на горі” складається з двох рівнозначних частин: з повісті-преамбули або так званої рамової розповіді та дванадцяти оповідань під спільною назвою “Голос трави”. М. Павлишин слушно зазначає, що перша частина твору представляє романтичну світоглядну модель (спокій, любов, зв'язок з природою), друга частина, не зважаючи на те, що обстановка – історичне тло козаччини та атмосфера народної фантастики, відтворює модерну модель світобудови [129, с. 104, 106]. Із новел викристалізовується образ світу, в якому панують непевність і страх, в якому

межа між добром і злом нечітка й мерехтлива, в якому людина є жертвою згубних пристрастей, в якому багато знаків, але мало значень [129, с. 106]. А. Горнятко-Шумилович відзначила, що кожне оповідання циклу – це розповідь-застереження, які можна звести до морально-етичних постулатів, що несуть у собі “закодовану” інформацію: душевна роздвоєність може привести до загибелі (“Панна сотниківна”), у людській психіці існує безпідставне зло, що супроводжує ненависть, заздрість, бажання помсти (“Джума”, “Відьма”, “Сиві хмари”), справжня любов не може живитися облудою (“Перелесник”), за скосне зло обов’язково настане розплата (“Самсон”) [47, с. 91-91], нема в світі тільки доброго чи злого (“Голос трави”, “Чорна кума”), роблячи вибір, треба бути свідомим його наслідків (“Дорога”, “Чорна кума), свобода – це пізнана необхідність (“Дорога”). Для В. Шевчука історична епоха не є об’єктом художнього дослідження, а тільки тим історичним тлом, на якому розгортається не стільки зовнішня, скільки внутрішня “дія” – пошуку сенсу буття, свого істинного “я” у системі морально-етичних, філософських координат [172, с. 98-99]. Цей пошук здійснюється через поєднання реальних та містичних хронотопів, що гармонійно співіснують не тільки в межах роману, але й у свідомості людини.

Важливим компонентом організації художнього простору в романі є образи природи, які, зазвичай, є ключем до розуміння внутрішньої організації, переживань, емоційного стану героя, усвідомлення моделі сприйняття світу, пошуків власного “я”. На думку Н. Копистянської, природне середовище сприймається як перетин матеріального і духовного, дочасного і вічного, кінцевого і безмежного, зовнішнього і внутрішнього. Зображення простору видимого доповнюється відчуттям простору невидимого, таємного, алегоричного, міфічного. Природа завжди присутня у двох вимірах. У кожному мікросвіті поет може відчути всесвіт [104, с. 95]. Яскравим прикладом єдності людини й природи є новела “Голос трави”. Чарівниця Іваниха відчуває особливий поклик іншого світу: чує голос трав і всілякого зілля, що розмовляє різними мовами, ненавидить, любить та воює за землю: “Вона почула голос трави, і це не цвіркун співав під ногами. Не був це голос ні птаха, ні звіра, ні людини, ні комахи – так могла

говорити тільки трава. Ішов той голос приглушеного, мов шепіт, але вона його розуміла. Знову-таки не так, як розуміють людську мову чи тваринні поклики, – був то інший вимір, і вона не могла розказати який” [201, с. 501]. Ворожка має дар чути ті голоси й гармонійно з ними співіснувати: в злагоді, розумно їх використовує й балансує на межі двох часопросторових площин: реального світу людей та містичного – доступного не для всіх, світу природи й фантазії. Такий зв’язок Іванихи з макрокосмом природи робить її надзвичайно мудрою, допомагає осягнути таємниці життя й світобудови. Саме тому в розв’язці оповідання, коли чарівниця передає відьомську науку Варці Морозисі, то сама повністю зливається з простором природи, перетворившись на дерево. Для неї природа – органічне середовище, яке вона не прагне ані зруйнувати, ані підпорядкувати собі.

У єднанні з природою герої новели “Панна сотниківна” шукають урівноваження своїх почуттів і настроїв, гармонії з зовнішнім світом, яка часто позначена пориваннями в незвідані (ірреальні, містичні) простори. Письменник не вдається до широких описів природи. Пейзажі в нього точні та психологізовані. Недаремно юний чорт опиняється саме в лісі. У своїй праці “Поетика простору” Г. Башляр зауважує, що ліс є станом душі. “Він довго стояв заворожений у густому лісі й розсирався навдокіл. Все було йому дивне й незвичне і зовсім не таке, як там, унизу” [13, с. 289]. Це локус, пов’язаний насамперед із внутрішнім світом людини. Ліс стає своєрідним трансцендентальним психологічним простором. Не обов’язково довгий час перебувати у лісі, щоб виникло завжди трохи тривожне враження, ніби заглиблюєшся в безмежний світ [13, с. 163]. Ліс у цьому оповіданні В. Шевчука – не географічний простір, а новий вимір, у якому усвідомлює себе особистість, новий етап розвитку й пізнання потаємних закутків власної душі. Це пізнання себе з кожним перетворенням юного чорта набуває все більшого темпоритму й масштабності.

Потужним символом внутрішнього світу людини, своєрідним психологічно-локальним простором, який, з одного боку, відбиває зв’язок між зовнішнім і внутрішнім, а з іншого, характеризує цей зв’язок як гармонію чи дисгармонію, виступає топос саду. Знаковим є те, що в новелі автор змальовує саме весняний

сад, в якому часто проводить час сотниківна, розмірковуючи над своїми бентежними снами. Травнева пора, коли квітнуть вишні, уособлює юний вік дівчини, що тільки вступає в життя й має зробити важливий екзистенційний вибір: “Потім вона довго кружляла по садку й дивилася, як скrapують на землю, наче слози, білі пелюстки вишень. Жаль було від оцього опадання, через ці слози, і вона, схилившись на лаві біля найбільшої й найстарішої вишні, даремно хотіла впоратися зі своїми почуваннями. Стискувала їй серце тривога, в'ялила тіло, і вона заклякла, облита травневими пахощами й обсипана вишневими пелюстками. Захотілося їй утекти, а чи просто зірватись і побігти. Через луки і яри, через долини, кудись у незність, але вона сиділа нерушно й дивилася, як грається вітер із легким цвітом...” [201, с. 301]. Топос весняного саду в пізній порі цвітіння поглиблює боротьбу тілесного й духовного, вічного і скороминущого, статики й руху, нарешті, життя і смерті у думках сотниківни. В підсумку, її скована тілом душа (чи тіло душою?) не може вирватись із цих щільних рамок та обирає статику.

Вітер у новелі є важливим атрибутом руху та активного начала. Юний чорт усвідомлює свою силу, здатність до вільного, потужного польоту, в якому можна сповна насолодитися свободою та властивостями своєї природи. Перед тим, як він покидає нижчий світ, отримує настанови, серед яких така: “Ти можеш стати білим хортом, – казано було йому, – вужем а чи гарним парубком. Можеш перетворитись у коня й помчатись, як вітер. Тобі надається сила для перетворень!” [201, с. 299]. У праці “Марення про повітря” Г. Башляр згадує арабську легенду про створення коня, посилаючись на Коллена де Плансі: “Коли Бог вирішив створити коня, він покликав Південний вітер і сказав йому: “Я хочу вивести із твого лона нову істоту, так що згустись і позбав себе плинності”. І послухався вітер. Тоді Бог взяв щіпку цього елементу, подув згори і з’явився кінь”. В інших розповідях можна зустріти не такі живописні створення, але, в своїй основі, їх оніризм чистіший: це коні вітру. Потрібно розуміти, що їм властивий динамічний характер [12, с. 302]. Перетворення юного чорта в білого хорта асоціюється з легендою галів про пекельних чи небесних псів, які часто

влаштовують погоні в повітрі: “...перекинувсь у білого хорта, який мчить через ліс швидше за вітер і має собі за помічника й невільника й той вітер...” (курсив наш – Д.К.) [201, с. 300]. Тобто, герой не просто пасивно споглядає повітряну стихію, вбирає її енергію, а стає одночасно частиною й володарем цієї енергії, підпорядковує її собі. У фольклорі багатьох народів можна вловити контамінацію образів вітру і змії [12, с. 298]. В інтерпретації В. Шевчука зміїне начало втілюється в образі вужа, подобу якого час від часу приймає юний чорт. З одного боку символ плазуна можна трактувати як вияв складного внутрішнього світу людини, з іншого – втіленням злих сил. Так, чорт у подобі вужа б’є сотниківну в груди, щоб скинути її з білого коня – чи то для того, щоб переманити її на бік темних сил, чи для того, щоб допомогти усвідомити справжній сенс існування, наблизити до розуміння великої тайни буття.

Витворений письменникою уявою просторово-ментальний, духовний універсум як художня модель дійсності, означується не тільки географічним, конкретно часовим виміром, а й умовним, ірраціональним простором, сягаючи позабуттєвих глибин [172, с. 9]. Особливістю часопросторової організації творів В. Шевчука є складний зв’язок зовнішнього (реального) часопростору з внутрішнім (духовним, психологічним) і фантастично-містичним. Останній виражається також через мотив метаморфоз і відображає сліди давніх вірувань (віра у здатність душі переселятися в інші тіла, не обов’язково людські). Роман “Дім на горі” насичений різного роду перевтіленнями: смерть перетворює людину на пса (“Чорна кума”), перелесник являється щоночі до Марії в образі її чоловіка (“Перелесник”), Варка Морозівна приходить до чарівниці Іванихи, переінакшена в хлопця (“Голос трави”), чорт змінює свою подобу на студента, міщанина та козака (“Панна сотниківна”), лісником перекидається чорт (“Швець”).

Часопростір панни у новелі “Панна сотниківна” розщеплюється на реальний та сновидний. Реальний простір тісно пов’язаний з топосом дому. Письменник не деталізує інтер’єр, лише зазначає, що у кімнаті сотниківни задушливо, а стіни щільно обвішані килимами. Зовнішній особистий простір стає проекцією внутрішнього світу дівчини, створюючи атмосферу замкненості, відсутності

відкритого широкого простору, можливо, навіть слугуючи символом її певної обмеженості поглядів. Вона оберігає свій інтимний простір від зовнішніх втручань та робить його максимально вузьким. Зовсім іншим зображує В. Шевчук часопростір юного чорта. Щоночі сотниківна покидає свою кімнату і опиняється у світі чорта, який не має видимих меж, де панує свобода вчинків, думок і легкість.

3. Фройд визначав сновидіння як “царську дорогу” до пізнання підсвідомого. Саме у сні відбувається максимальне вивільнення людського “Я”, здійснення потаємних, витіснених бажань. В. Шевчук, вводячи в новелу сновидний простір, змальовує нерозв’язані суперечності, що наповнюють душу панни: “Сотниківна боролася з хаосом у собі, а може, боролись у ній сни” [201, с. 310]. З внутрішньою боротьбою завжди пов’язана дуалістична концепція протистояння добра і зла. Ця боротьба проектується на простір усієї світобудови. Письменник розмірковує про межі цих понять: де закінчується добро і починається зло, й чи можна говорити про початок і кінець цих понять. Скоріше, ця боротьба схожа на коло, вона вічна й неперервна, як постійні поривання душі людини до світлого та темного: “Серед зілля, як і серед людей, змагання йде, – сказала ворожка. – Дня й ночі, темного і світлого. Але щось у твоїй долі *чудне прозирається...*” (курсив наш – Д.К.) [201, с. 303]. Можливо, в цьому “чудному” – ключ до розуміння сенсу буття, який полягає в гармонії, адже ніч незмінно переходить в день, чорт, що має уособлювати зло – добрий та щирій, а темні сни панни неодмінно супроводжуються світлом.

Ідея амбівалентного забарвлення речей – є однією з домінантних у романі й мандрує з однієї новели до іншої, стаючи засобом досягнення цілісності реального та фантастичного простору. Перший секрет учіння, що його відкриває чарівниця Іваниха (“Голос трави”), звучить так: “Все у світі надвоє розділене, — сказала урочисто стара. — Зрозумій це і не вражайся” [201, с. 519]. Перед очима ворожки та її учня відкривається паралельний містичний простір, в якому крізь спеціальну комбінацію пальців рук можна побачити живих істот, таких як Радість, Сум, Горе, Добробут: “Це дрібниці, що я тобі показую. Але й таке маєш знати. Бо вони таки живі: Гнів та Озлість, Цнота й Блуд. Все в повітрі живе й тече,

немов вода. Зумій загустити цю воду й побачиш, що накликав” [201, с. 516].

У новелі “Чорна кума” смерть допомагає герою відбути хрестини, а згодом стати великим лікарем й промовляє: “Нема нічого в світі тільки лихого чи тільки доброго, – сказала чорна кума задумливо. – І хто зна, чи таке вже щастя дасть тобі мое добро” [201, с. 492]. Такий же неоднозначний і образ Меланки з новели “Відьма”. Меланка вчена відьма: “Можу напустити мор, позбавити ваших корів молока, я вчена й можу бути від корів, гусей, кіз, риби, гаддя, бджіл та грибів. Можу наслати град, що виб’є панові посіви, й наслати на пана жаб. А ще можу попортити ваші коні, корови, кури й пси” [201, с. 332]. У народі таку відьму вважали лютішою: “Вчені ставали відьмами після того, як “продали душу нечистому”, навчилися відьомства з так званої “Чорної магії” чи перейняли знання від старої відьмачки ще за життя або вже за її агонії [39, с. 203]. Вчена відьма “здобувала лиходійні знання свідомо. Родима ж могла своїх знань і не використовувати. Водночас родимі відьми були нібито “сильніші” від навчених [39, с. 203]. Проте Меланка не хоче, та й врешті не може чинити зла. Її чарівництво зводиться до нічних прогулянок під місяцем та водіння корови.

Спочатку дівчина не сприймає маєток князя Долинського, як чужий простір, почести така гостина навіть забавляє її: “Відтоді в маєтку пана Долинського все перевернулося. Він сам ходив, наче очманілий, бо скрізь бачив перед собою гарячі, лискучі Меланчині очі. Коли ж справді вони здиувалися, пан Долинський не міг витримати чарівливого струму, що плив од дівчини, й тікав. А Меланка миттю заволоділа домом пана Долинського. Пересовувала речі, поганяла слугами, понаносила квітів та зілля – від статурного спокою й ладу в домі Долинського не лишилося й сліду, і він, який не дозволяв і услонові зсунутися з місця, мовчав, лише сопів і ховався” [201, с. 333]. Однак все змінюється однієї ночі, коли пан Долинський, зрадивши своїй щонічній звичці, не пішов слідом за Меланкою. Дівчина розуміє, що коханець, який колись заволодів нею силою, охолов, кинувши її напризволяще, принижену й зbezчещену. Захоплення й одержимість виявилися лише панським способом розважитись, втекти від знуджених буднів. Саме тоді й усвідомлює ображена й покинута дівчина свою

відьомську злу силу: “Але холодна рішучість знову заволоділа нею, і вона повірила в те, у що досі не вірила сама і в що ніяк не хотів вірити князь: ставала серед цієї ночі відьмою, належала цій темені й належатиме їй завжди [201, с. 338]. В момент відчаю й розчарування, з уст її вириваються страшні прокльони: “Хай виздихають у тебе корови, — шепотіла вона, — хай найдуть на тебе й на твій дім жаби і зжеруть тебе разом з усім майном твоїм, хай паде тобі на голову страшний мор і хай зрівняється з землею рід твій! Хай оточить тебе гаддя, і ходи в тому кільці, поки не задубнеш, ходи і плач, ходи і хай не ляже тобі на вуста усмішка, хай розпадеться тіло твоє і хай станеш ти живою руїною. Нехай жінкою тобі буде собача крапива, а товаришем колючий будяк” [201, с. 338]. І мор дійсно приходить в село вже наступного дня. Спочатку Меланка замикається в своєму горі у своїй кімнаті, але дім Долинського віднині стає для неї чужим простором непевності й розчарування. Керована бажанням нарешті вивільнитись, дівчина бере вину за мор на себе, за що її осуджують на смерть.

Багато дослідників звертають увагу на особливе значення концепту кола у творчості Валерія Шевчука, на якому вибудовується авторська модель світобудови. Звідси тяжіння до ідеї циклічності та безмежності часу, що проявляється навіть в особливому акценті на предметах круглої форми в просторі персонажів новели “Панна сотниківна”. Юний чорт зачарований “золотим кружалом”, у сні котиться на нього “величезний гарбуз”, панна витанцьовує на “круглому денці бочки”, ворожка розсипає “золоті монети”, врешті, сотниківна, опинившись на відьомському гульбищі, бачить, як чорти “розкидали шматки полуум’я, яке спліталося й творило довкола танцівників вогняне коло”. Говорячи про символіку кола, варто відзначити її неоднозначність: це образ повноти буття, з одного боку, з іншого – однomanітності й повторюваності світу, який народжується з попелу й у попіл іде. Округлість світу нерозривно пов’язана зі світловими образами. Потрапивши “знизу” на землю, юний чорт бачить все в яскравому свіtlі сонця: “Тоді сів на пеньок, поклав на щоку долоню, і йому захотілося плакати. Від радості й надмірного розчулення; від того, що є отаке золоте кружало, котре гріє і так світить, що несила на нього дивитися; від дивного

каміння, що розпадається, як торкнешся його пальцем, і від ще дивнішого каміння, яке пахне” [201, с. 299]. Загалом, у світлових або сонячних образах знаходимо втілення моральної чистоти, духовної досконалості та радості. Хронотопна структура новели “Панна сотниківна” є фундаментом, на якому вибудовується концепція авторської моделі світу, що неодмінно змикається в коло і, наче за законами термодинаміки, прагне до руйнації і хаосу, з якого народжується порядок і навпаки.

Зображенуши внутрішню природу людини, яка намагається знайти “свій простір”, автор звертається до категорії страху. Від сповненого тути погляду козака панна на мить відчуває страх. Під час відвідин ворожки “мороз пробіг її поза спиною”. Коли вона мчить на білому коні уві сні, то відчуває радість і легкість, коли на чорному, який несе її в царство тіней – страх. Юного чорта, коли він відчув, як розчиняється в повітрі, “хльоснув жах”. Дядько, якого в подобі хорта, бавлячись, лякає чорт, сповнений страху. І навіть у жаби з переляку зупиняється серце. З одного боку, це “страх перед світом”, “страх від неможливості той світ сприйняти й збагнути” [172, с. 175], з іншого – шопенгауерівсько-ніщевий жах (блізький *terror antiquus*), який є невід’ємною частиною людини, що раптом засумнівалась у формах пізнання явищ [176, с. 250]. Якщо детально зупинитись на відчутті страху (жаху), який опановує на мить і сотниківну, і юного чорта, то він належить до категорії страху, який переживає людина в “межовій” ситуації, коли потрібно перетнути часопросторові межі. Але триває він лише мить, після якої відкривається незбагненне, на перший погляд, одкровення життя і смерті.

Канва містичного часопростору новели В. Шевчука “Панна сотниківна” вибудовується на головних міфологічних уявленнях – вертикалі трьох світів: небесного, земного і підземного. Саме ці уявлення, зауважує Н. Копистянська, стали першоосновою мислення контрастами, а також розуміння відносності. Земний світ нижчий від верхнього, але вищий від підземного. Земля – це той щабель на вертикалі, з якого видно небо, з якого можна піднятись до неба, а підземний світ позбавлений цієї можливості. Звідси і світловий, і колористичний

контраст: градація ясного і темного [104, с. 115]. Юний чорт із нижнього світу потрапляє на землю. За допомогою межового переходу Валерій Шевчук вибудовує ключову концепцію новели у вигляді пошуків становлення душі героя, який прагне не тільки пізнати світ у всій його багатогранності та мінливості, а й знайти відповідність між природним призначенням та власним усвідомленням себе у цьому змінному світі.

Мотив екзистенційної самотності також є важливим структурним компонентом внутрішнього часопростору героїв роману. Розплатою за чарівництво в новелі “Голос трави” стає відречення від світу людей: ще в юності Іваниха втратила коханого, не мала ніколи сім’ї та друзів й трималася подалі від людей, та й люди приходили до її обійстя лише тоді, коли нужда їх змушувала. Розмірковуючи над приходом вісника, Іваниха запитує в зела, чи могла вона, сама того не відаючи, мандрувати в чужі сни. Самотність високо цінується чарівницею, адже тільки на самоті можна піznати світ, себе й відкрити власні приховані можливості. розі: “Прислухалася, але ніхто їй не відповів. Зрештою, це й зрозуміло: хто б їй відповів, коли поруч сидить хлопець. Без самоти нічого сокровенного й бути не може” [201, с. 507]. Суть цієї екзистенційної самотності в тому, що вона перетворюється в дорогу до Бога, але насправді невідомо, куди вона веде: “Ти, боже, чи ти, дияволе, хто з вас наслав на мене це прокляття! Котрий із вас послав мені це лихо, щоб я загубила своє життя! Чому так рано привели до мене цього вісника, чому забрали в мене молодість та красу?! Чому, замість пестити діти, полюбила я зілля, чому, замість чоловіка, мушу віддаватися я темній ночі? Не боюся суду божого, бо не лихо я сіяла на землі, а допомагала людям. Людський суд, може, мене осудить, але перед божим я годна стати...” [201, с. 512].

У новелі “Панна сотниківна” і панна, і чорт наодинці переживають буттєві парадокси: чорт намагається спокусити дівчину, але вона всіма силами відштовхує від себе чуттєве кохання (чуттєве пізнання світу?), прагнучи лише любові ідеальної (до Бога як вищої субстанції?). Герой дуже цим переймається, прагне поєднати ідеальні поривання душі з наперед визначеною своєю темною

життєвою місією, і так порушує закон відповідності. Спроба поєднати непоєднуване завершується поразкою і юний чорт гине. Він більше не може “правити за чорта”. Атрибутом самотності є свіча, яку він тримає у руках, заходячи до церкви в образі міщуха. Розмірковуючи про вертикальність полум’я свічі, Г. Башляр зауважує, що вона спрямована до потойбічного, ефірного небуття. Власне, поразка чорта в боротьбі за любов панни, а відтак і в пошуках гармонії між непоєднуваними речами, підводить його до трагедії насильно зупиненого часу. З одного боку, юний чорт повний життєвої сили, але випробування “законом гармонії і відповідності” роблять його душу спустошеною. Розсилаючись у попіл (щоб, можливо, знову відродитись?), він просить хвилину, щоб додумати думку: “Немає ж ніякої рації відходити, коли тільки прийшов, коли тільки почав усвідомлювати себе, нема ж ніякої рації...” [201, с. 314].

Загалом, мотив самотності “як мертвий простір” плавно трансформується в мотив втечі. Сотниківна знаходить певний вихід із ситуації спокуси, відсторонивши від себе чуттєву любов, відмовившись таким чином від спроби не тільки піznати суть буття, але й заповнити порожнечу самотності. Зображені внутрішній психологічний час панни після того, як вона “спровадила” чорта, В. Шевчук вдається до принципу статичності. Біологічний час втрачає будь-яке значення, адже він настільки порожній, що все життя дівчини стиснуте в один короткий проміжок (довжиною в життя) дороги до монастиря (втеча з одного замкнутого простору – в інший), яку можна трактувати як шлях “ідеального щастя”. Тільки веде він в нікуди, і мрії панни про примарну ідеальну любов стають трагедією втраченого часу: “Тоді сотниківна побачила, що навколо неї згоряє цілий світ. <...> Вона встигла подумати, що все те може відбуватися не поза нею, а в ній самій, що життя її від якогось часу перетворилося на забуття” [201, с. 315].

Домовикові з оповідання “Дорога” вдається, нехай і показово, відновити закон відповідності й уберегти своє життя. Через те, що домовик оступається з визначененої традицією дороги – бути оберегом дому, – накладає на себе руки

господар маєтку пан Юрій: “Мене зачарувала ця дорога, – думав далі домовик. – А коли домовиків зачаровують дороги, стаються нещастия. Домовики мусять думати про дім, а не про дороги...” [201, с. 284]. Життя в запічку видається домовику сумним і задушливим, він прагне свободи: “Я й справді не можу й кроку ступити за межі будинку, а мене вабить дорога. Мушу охороняти цей дім, а мене манить широкий світ” [201, с. 292]. Таким чином, замкнений часопростір маєтку стає для нього чужим. Йдеться насамперед про “проблему несумісності чи навіть ворожості між внутрішнім хронотопом і тим, в якому людина опинилася протягом свого життя, в який, за екзистенціалістською термінологією, вона закинута” [104, с. 127]. На відміну від дороги та лісу, де домовик почувається вільно, простір маєтку розкриває дисгармонію між реальністю (обов’язком) та втратою життєвих орієнтирів, свободою йти за покликом своєї природи. Свобода, про яку йдеться в новелі, належить до категорій екзистенціалізму, і це, насамперед, свобода вибору, що нерозривно пов’язана зі свободою правильного вибору, яка, в свою чергу, детермінована рядом умовностей, зокрема необхідністю. На думку Сартра, необхідність належить до явищ, протилежних свободі, адже вона стає перепоною на шляху прояву істинних бажань, духовного й фізичного потенціалу. В образах домовика й пана Юрія втілюється однозначне співвідношення свободи і необхідності за Сартром. У випадку господаря маєтку свобода переборює необхідність. Його свобода у тому, щоб відійти з життя, яке видається йому даремним і метушливим, зневаживши обов’язки власника маєтку й чоловіка: “А я от часом думаю, що є рація відійти з життя, і це, може, розумніше, ніж бути його звичайним спостерігачем” [201, с. 285]. Домовик же обирає підневільне життя й більше ніколи не покидає стіни маєтку – необхідність переборює свободу. Цей вибір, обумовлений страхом втратити життя, перетворюється на “інертну практику” (Сартр), на “мушу”, а тому й на щось чуже й протилежне природі домовика.

Смерть чорта (“Панна сотниківна”) реалізується у двох просторових площинах. Перша – в покинутому домі, куди його закинула негода, друга – в церкві, в якій сотниківна намагається позбутися своїх нічних залицяльників. У

домі-пустці з забити вікнами, який не має майбутнього, юний чорт почувається дуже комфортно. Він стомлений пустощами та дощем: “Чорти сиділи в пустці з забитими вікнами, дід палив люльку, було затишно, лагідна півтемрява голубила їх і заспокоювала” [201, с. 306]. Це підтвердження філософської ідеї про те, що життя існує тільки в теперішньому часі, що немає минулого і майбутнього, є тільки буття зараз. Слушною в цьому контексті видається концепція часу Августина Аврелія, яка будується на думці про те, що минуле і майбутнє утворюють теперішнє. Для предметів, що вже минули, людина має пам’ять (так і домовик згадує колишніх жителів помешкання), для сьогочасного – спостереження (затишний, сухий сховок в негоду), для майбутнього – очікування (без нагляду дім завалиться). Всі ці психологічні стани сходяться у площині теперішнього часу. “Тепер” усвідомлюється чортом глибоко і максимально повно: “Нам відведено мало часу для життя, – мовив він. – І ми, і ви, люди, піддані одному прокляттю: прийде огненний чоловік і потопче нас. Не губімо часу, панно, віддаймося коханню, бо ж і ми, і ви однаково живі істоти” [201, с. 311]. Такий хід думок, за М. Бахтіним, є проявом есхатологічної форми ставлення до майбутнього, яке мислиться як кінець всього, що існує, як кінець буття в його минулих і теперішніх формах. Тому той відрізок майбутнього, який відділяє сьогодення від цього кінця, знецінюється, втрачає значення та інтерес: це непотрібне продовження теперішнього невизначеності тривалості [9].

На палку мову чорта панна відповідає, що у людей є душа. У цьому контексті душа мислиться не лише як нематеріальна субстанція, що має потім розплачуватись за гріхи тіла, але й як втілення ідеального, щасливого часу, “який колись був або настане”, “топос золотої доби, в якому виражається меланхолія щодо сучасного і ностальгія за іншим часом, чи то минулим, чи то майбутнім” [130, с. 151]. Майбутнє позбавлене змістової конкретності, воно порожнисте й розріджене, тому що все позитивне, ідеальне, належне, бажане шляхом інверсії відноситься в минуле або частково в теперішнє, і в такий спосіб усе це стає більш вагомим, реальним і доказовим [8]. Так, зі слів панни людина має душу тепер, зараз, але для юного чорта це аргумент, позбавлений доказовості: “Душа – це

байка, – зашепотів чорт, простягаючи до неї руки. – Йдеться про мент. Хапай його, вдовольняйся, інакше ловитимеш самі хвости [201, с. 311].

В. Шевчук (це можна відслідкувати навіть з його інтерв'ю) ніколи не намагається творити однозначні для розуміння і сприйняття тексти, утверджуючи думку про складність самого життя. Л. Тарнашинська відзначає, що через філософську категорію часу робити це найцікавіше (хоч і не найлегше): створити відчуття об'ємності життя [172, с. 98].

У напівсні-маренні чорт розмірковує над сенсом буття, споглядаючи полум'я вогнища. Г. Башляр у праці “Психоаналіз вогню” зауважує, що мріяння біля вогнища мають філософську направленість. Вогонь викликає жагу змін (стрімких й очевидних), бажання прискорити час, підвести все життя до завершення, до межі потойбічного. Така мрія розширює горизонти людської долі. Зачарована людина чує поклик вогню. У руйнуванні вона бачить щось значно більше, ніж просту зміну, – оновлення [14]. Вогонь у контексті новели мислиться як діалектичний образ, в якому виявляється свобода почуттів та істинне призначення сил душі особистості.

Топос церкви у В. Шевчука досить суперечливий. З одного боку – це начебто дім Бога, з іншого – дім без Бога, вхід у який можливий для всілякої нечистої сили, на зразок чортів, відьом, годованців та ін. У церкву йде хрестити немовля герой новели “Чорна кума” в супроводі дивних кумів: смерті й, очевидно, годованця, духа-збагачувача (чоловіка-песика). Н. Копистянська зазначає, що храм протягом багатьох століть сприймався як заданий простір фізичного і духовного порятунку від ворожого нападу або порятунку окремої людини [104, с. 91]. Саме тому в церкві панна сотниківна молитвою та хрестом намагається позбутись темних поривань, а якщо прочитувати їх у контексті снів дівчини, то церква постає своєрідним втіленням обмеженості в розумінні світобудови, заборони тілесності та витісненого чуттєвого бажання. У храм приходить помирати також дух чорта, який уже не може трактуватись як втілення зла. Навпаки, в момент розчарування й готовності до смерті його огортає невимовно яскраве світло, що є символом моральної досконалості та чистоти

помислів: “Їх не зовсім можна зрозуміти, людей, – думав він, – адже я для неї всього себе клав!” – “Треба було взяти її одуром”, – майнуло йому в голові, але здригнувся від цієї думки: не хотів бути схожим на інших. ... Я не хотів її дурити... [201, с. 313]. Фізичне тіло юного чорта згорає, стає попелом, а на його дух сходить світло, що можна розуміти як своєрідне осяяння істиною. Н. Пелещенко зазначає, що образ мандрівного філософа сковородинівського типу, з його споглядальністю, мудрістю, відходом від суєтності цього світу, тіньового й недосконалого, почали дуже жорстокого і “несповна розуму” (Початок жаху), є морально-естетичним ідеалом письменника [136, с. 625]. Почасти в образі юного чорта і втілюється ідея пошуків сенсу буття, споглядального й чуттєвого пізнання світу, яка завжди тісно пов’язана з категорією смерті, що виступає метафорою змін, перетворень або переходу в інші субстанції та виміри.

2.1.2. Часопросторова рамка духовно-психологічних метаморфоз у трилогії “Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова”. У творчості В. Шевчука особливе місце займає мотив метаморфоз. Це завжди щось більше ніж просто перетворення. Зазвичай вони пов’язані з низкою випробувань, які людина має подолати в певний стислий проміжок своєї екзистенції, й носять характер морального й духовного прозріння. Простором для метаморфоз виступає внутрішній світ людини, а зміна тілесності неодмінно пов’язана зі змінами у психологічному просторі героя. Варто зазначати, що метаморфози у романах “Птахи з невидимого острова”, “Сповідь” і “Мор” (наприклад, перетворення панотця й Прибульця на вовкулаку; злиття Страннього з еством ченця Григорія, Сіроносого та Морового Бурмистра) актуалізують фольклорно-міфологічні традиції, відсилають до численних трансмутацій міфологічних героїв й на нашу думку, мають трансгресивний характер. М. Можейко пише, що термін трансгресія – це “феномен переходу непрохідної межі, і передусім – межі між можливим та неможливим <...> згідно з концепцією трансгресії, світ наявного даного, окреслюючи сферу відомого людині можливого, замикає її в своїх межах, відрізаючи для неї будь-яку перспективу новизни. Цей обжитий і звичний відрізок

історії лише продовжує й множить уже відоме; в даному контексті трансгресія – це неможливий (якщо залишатись в даній системі відліку) вихід за його межі, прорив того, хто належить наявному, за його межі” [122, с. 824]. Йдеться насамперед про своєрідне художнє втілення філософської ідеї пошуку “внутрішньої людини” (Г. Сковорода), так звану духовну реабілітацію, спробу осягнути світ навколо і світ у собі.

Важливий простір, пов’язаний з мотивом метаморфоз, – це простір дороги, який доповнює метафора “вічного мандрівника”. Л. Тарнашинська пише: “Людина у творах Валерія Шевчука – завжди в дорозі (дорога – як символ, наскрізна метафора), завжди у пошуку: себе, істини, сенсу буття, шлях до чого непростий і звивистий – через самопізнання, осянення добра і зла, розчарування, тобто постійну й велику роботу душі” [170, с. 177]. Такі мандри у прозі В. Шевчука найчастіше відбуваються відразу в двох площинах – реальній та духовній, реалізуючи архетипний мотив “вічного мандрівничого”. Грунтом для світовідчуття вічного духовного шукача, “стрannього” найчастіше виступає вільнодумна свідомість – свідомість у стані ненастального пошуку, психологічної відкритості – і саме така свідомість, на наш погляд, досить часто постає об’єктом зображення у творчості В. Шевчука, зокрема, й у його фантастичній трилогії “Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова”.

Яскраво виражена Его-центрічна будова усіх трьох її складових, особливості художнього моделювання образів головних геройів, тема духовного шляху – свідчать про типологічну близькість цих сюжетів до легенди про Агасфера. Усі три романи трилогії розпочинаються спорідненим з цією легендою моментом умовного повернення додому. На початку кожного з них ми зустрічаємо стомленого чоловіка, котрий після певних тривалих поневірянь прибуває у певну, чітко окреслену як статичну, точку простору, де живуть люди: до міста, села чи острова з замком. У романі “Птахи з невидимого острова” Олізар Носилович прибуває з морської подорожі на острів, у романі “Сповідь” до Гапонівської сільської церкви приходить на сповідь Прибулець після кількох років буття вовкулакою, у романі “Мор” до охопленого мором міста втікає зі

свого бойовиська Странній. Архетипною основою усіх цих подій, на наш погляд, не варто вважати біблійну історію про повернення блудного сина, як схильні думати дослідники, хоча щоразу повторюється мотив вишневого глею як символічного нагадування-туги за рідним домом. Туга за домівкою, за пристанищем у цих повістях лишається нездійсненою – лише на рівні прагнення, мрії, напівсну – герой Валерія Шевчука, як і Вічний Жид, приречені на вічні блукання. Кожен з них має за спиною серйозні ініціаційні події, котрі раз і назавжди порушили їхній душевний спокій, спонукаючи до ненастального руху й пошуку нових сенсів буття. Пересування в просторі припиняється, але не припиняється внутрішній рух. Отже, маємо два основні стани героїв: під час подорожі – екстравертно-динамічний, і під час перебування в певному статичному, замкненому просторі – стан інтровертно-замкнений. До цього останнього герой ненастально прагнуть, проте жданого спокою здобути не можуть.

Два стани героїв Валерія Шевчука нагадують сюжет казки про Яйце-райце: “Коли між небом і землею виникла війна, у дар від небесних володарів перший чоловік отримує Яйце-райце, з якого мав народитися світ, сповнений багатства і гармонії. Через необережність чоловік порушує першу заповідь володарів неба. Він мав розбити Яйце-райце вдома, у своїй господі, попередньо обгородивши її. Але ненароком розбиває його далеко від дому, і той всілякий скот, який посунув із яйця, він був уже не в силі загнати назад. Почався хаос. І тут з’являється Змій, володар земних знань. Він допоміг організувати хаос, але за плату. І цією платою стало те, що постало вдома без чоловіка, – його син, його майбутнє” [37, с. 613]. Кожен з героїв письменника проявив таку ж необережність, і тому Олізар приречений поневірятися на галері, Прибулець вимушений споглядати тисові ворота, з яких виходить разом із різним звіром Чорний Чоловік, Странній втратив на бойовиську “щось кругле”. Акт вчинення певної духовної недбалості письменник одягає в казково-міфологічні шати: будучи далеко від своєї духовної батьківщини, його герой розбивають кожен своє умовне “Яйце-райце” і накликають таким чином на себе лиху просторових поневірянь, метою яких є

повернення додому. Саме в цій точці розпочинається їхній духовний шлях – рух у певній трансцендентній, сакральній площині, котрий дуже часто проте, згідно з середньовічними та бароковими уявленнями про такі акції, набуває цілком матеріального, зримого вигляду, як, скажімо, подорожі паломників. “Мандрівка до святих місць, поклоніння Гробу Господньому – це розтягнута в часі і просторі обрядодія, проща і самопожертва, що зорганізовані у певний сценарій-схему, яку паломник наперед знає і послідовно виконує. І мета подорожі – не тільки вклонитися святым місцям, а й очиститись духовно, самореалізуватися у географічній та духовній дорозі. Як і будь-який обряд, ходіння має магічну функцію, бо звільняє того, хто його здійснив, од гріховності та скверни, а також обставляється розповідями про “чудеса”, почертнуті як з апокрифічних, так і з біблійних джерел” [20, с. 36-37]. Екзистенційні замкнені простори, в які потрапляють герої, – замок, церква, місто – постають як особливі місця-гетеротопії, основним принципом функціонування яких є консервування часу, своєрідна позачасовість або навіть зупинка часу. Проте й вони не рятують цих вічних мандрівничих. Вони є ніби новими оболонками “Яйця-райця”, з якого має постати новий внутрішній світ героїв, і духовний пошук не припиняється. Статика у духовному житті, як і в барковому сприйнятті світу, неможлива. Хаос перетворюється в Космос, але вже наступної миті знову руйнується, і розпочинається творення нового світу.

У романі “Птахи з невидимого острова” автор недвозначно вказує на те, що структура замкненого простору, до якого потрапляє герой, – яйце: “Ось зрештою і стіна. Гладка й висока, але він напружив м’язи і щосили стрибнув угору. Ковзнувся й упав, вдарився лицем об землю і став під тою стіною навкарачки. Тоді підскочив і, торкаючись загорожі, побіг уздовж неї. Мчав як оглашений і відчував: “Його замкнуто в яйце, а він хоче переконатися, що воно кругле. Воно таки було кругле, те яйце, й Олізару стало нестерпно бігти по нахиленій площині. Зараз він упаде, перекинеться, втопиться в тій бовтанці жовтка й білка, скоро сам стане жовтком, з якого, дасть бог, колись вилупиться білий птах, котрий мешкає на невидимому острові. Він знову стрибнув на стіну, підтягся, напружився, але за

мить звалився в траву – з його горла вирвався крик. Тієї ж хвилини наступив йому на спину грубий чобіт” [204, с.209-210]. Яйце як цілість у міфологічних уявленнях українців може замикати в собі або добро, або зло. Вимовлені над яйцем певні магічні слова можуть рокувати людині, якій воно потрапить до рук, добру або злу долю. У яйце замкнена душа казкового Агасферового двійника Кощія, котрий не вмирає у казках, аж поки герой не розіб’є яйце. З іншого боку, як зазначає Валерій Войтович, “в казках є й чиста душа, захована в яйці. Це душа царівни, котра “засміється – так квіти вродяться” [37, с. 613]. Семантика яйця у творах Валерія Шевчука така ж амбівалентна. Острів-яйце, з якого має вилупитися білий птах, до якого герой прагнув у своїх невільничих поневіряннях на галері (ось одна з візій героя: “Він же хоче побачити острів у сріблому від сяйва зір морі. Має той бути попереду, і він, здається, вгадує його обриси: острів-замок. По гребені – високий земляний вал, на якому обмазаний глиною частокіл, довкола – величезний розлив води; перед брамою – звідний міст, а біля нього вежа, де стоять нерухомо два вартівники. З острова вилітає білий птах, і тільки в той момент, коли вдаряє він уперше крильми, починає проявлятися острів і стає видимим для смертного ока. Птах летить надто швидко, в нього багато роботи! Всі самотні й покинуті, всі невільні й біdnі, всі нещасні і скривджені, всі кволі й ниці гойдаються на хвилях цього моря кожен у своєму кораблі. Адже воно – море сну, море-міраж, як, зрештою, й самий острів, котрий так солодко їм примарюється...” [204, с. 207]), і видається збоку вмістилищем добра, виявився вмістилищем зла, духовною в’язницею і катівнею.

Острів у В. Шевчука символізує замкнений яйцеподібний простір й ілюструє здатність гетеротопії зіставляти в одному місці декілька просторів, декілька місцезнаходжень, які між собою не сумісні. Змодельований у повісті універсальний необароковий ландшафт має глобальну яйцеподібну структуру: навколо моря – посеред моря острів – на острові замок-яйце з чотирма охоронцями на валу – в межах стін замку зіткані пані Павучихою сітки павутиння, підслуховувальні світляні гудзики Розенроха – у цих сітках, між цими пекучими світляками, котрих дедалі більшає, борсається герой. Ці всі ландшафтно-

інтер'єрні деталі витворюють кокон буття його духовного ества, алгорично втіленого в образі жінки-птаха, котра, як казково-міфологічна жар-птиця, кожного разу вислизає з його рук, являючи, як і в міфах, свою невловну космогонічну сутність – нерозгаданий сенс буття. Невловність жінки-птаха – психічного центру особистості, Самості, духовної сутності – і ненастаний порив до неї становлять зміст поневірянь героя, котрі типологічно нагадують легенду про грішного й нерозкаяного Агасфера. Проте рух цей на момент початку повісті й далі змальовується як рух у замкненому яйцеподібному просторі, де можна пересуватися відцентрово і доцентрово, доляючи сферичні оболонки, проте виходу із цього яйця немає. Ця замкненість символізує певну екзистенційну заблокованість буття.

Універсальну завершеність цього світу доводить групування персонажів у романі, котрі формують, з одного боку, тринітарну структуру: князь Білинський, що виступає гарантам дотримання порядку в замку, але сам склонний до його порушення; Павучиха – велика мати, Міфологічна Мокоша, Берегиня й заступниця, всі у замку – її діти; пан Розенрох – вчений (втілення інтелекту) і лікар – лікує всіх, але не може вилікуватися сам від прагнення волі. Ці герої визначають ті чи інші правила, яких мусять дотримуватися жителі замку. Крім цієї “трійці” у творі присутні дві чотиричленні структури – символічні квадрантеси, котрі свідчать про повноту й усталеність буття: це 4 охоронці і 4 дівчини, котрі є братами і сестрами.

Правила в замку формулюються на основі матеріалізованого почуття страху, який герой відчувають перед фізичними катуваннями, що неминуче чекають на порушників. Крім того, кожен з них має і власні, індивідуалізовані, проте старанно приховані страхи: Князь боїться втратити владу, Розенрох – безмежного простору, в якому йому вбачається смерть, дівчата й вартові, вочевидь, скуті страхом проявити власну індивідуальність. Автор неодноразово акцентує увагу на їх примарності, застиглості та ляльковості. Н. Ліщинська відзначає, що жителі замку сковані не тільки внутрішніми страхами, але й зовнішніми соціальними ролями, які перетворюють їх на суспільство автоматів

без власної думки. Князю Білинському нав'язано бути правителем, пані Павучисі – опікуном, слуги ніби народилися слугами, а вартові – вартовими. Навіть Олізарові врешті дісталася роль невільника [115, с. 390].

Жителі замку, що знаходиться на невидимому острові, не належать до стало асоційованого з українською культурою православ'я. Про це свідчать слова Розенроха: “Тут така поведенція, що не хрестяться! ... Ми социніани, – сказав він, – і вважаємо всю обрядовість за ідолопоклонство, за болвохвальство!” [204, с. 198]. Це зовсім не означає, дозволимо собі не погодитись із думкою деяких дослідників, що В. Шевчук змалював в образі острова з замком та його жителів пекло. Сам же письменник в одному з інтерв'ю зазначає, що “Князь, Розенрох, і вся замкова братія – це образ темної Росії, а Олізар Носилович – України, яка весь час потрапляла в якесь рабство, але постійно рвалася з нього на волю” [73]. Схоже інтерпретує текст роману й Н. Ліщинська, звертаючи увагу на те, що В. Шевчук особливої ваги надає екзистенційній категорії “волі”, поетизує її й відбиває досвід перебування українців у складі колишньої Радянської імперії [115, с. 395]. Прочитання цієї алегорії можна розширити й іншими підневільними періодами в історії України.

Світ у романі поділений на християнський світ людей і цей світ – грішний і нехрещений, куди потрапити може, мабуть, тільки грішна, або чомусь викинута з суспільства людина. На крихкість і несправжність цього світу вказують також деяка безтілесність і прозорість Павучих та Розенроха, абсолютна подібність чотирьох дівчат і чотирьох сторожів замку, узгодженість рухів усіх жителів. Всі вони об'єднані одним ритмом й поневолені взаємним страхом і жорстокістю. Героїв замку відрізняє також якась особлива черствість, яка лише зрідка на коротку мить поступається місцем живим людським емоціям. Показовим є місце в творі, де дівчата здаються Олізарові мертвими: “Закам'яніло стояли дівчата, незворушні, але й урочисті; Олізарові було дивно з них, адже були наче неживі ляльки. Йому здавалося, що там, під оджею в дівчат, теж немає тіл, а в грудях у них не б'ються живі серця” [204, с. 235].

Впадають у вічі характеристики острова, вкладені в уста його мешканців. Розенрох наголошує на його часо-просторовій відірваності від усього світу: “Острівець серед степу, де не заходять коні й звірі! Острівець, на якому поселяються ті, хто збився з дороги! Острівець, до якого не ведуть дороги, адже тут ні доріг, ні стежок!..” [204, с. 199]. Павучиха зраджує психологічний підтекст змальованого світу: “Хто може виїхати звідси, пане? Я навіть не знаю такого слова: виїжджати. Хіба може серце виїхати з тіла і чи може рука, відірвавшись від тіла, піти гуляти бозна-де?” [204, с. 202]. Гальшка акцентує увагу на становищі підневільності: “О, на службі! – засміялася дівчина. – Всі ми тут на службі” [204, с. 193]. Отже, поміж усім іншим, змальована у повісті неволя – це необарокові образи мікрокосму як ув’язненої у тілі душі, та макрокосму як ув’язненого в сущному матеріальному світі вічного духу. Ці духовні сутності не знають спокою, вони постійно переміщаються у яйцеподібно структурованому хронотопі повісті. Бо крім руху у просторових сферах Олізар постійно рухається у часі, оскільки в повісті чергаються щонайменше три часові виміри: вимір минулого перебування на каторзі, візій якого постійно фіксують увагу героя, витворюючи ілюзію мандрівки у часі; вимір теперішнього часу, з початкового моменту прибуття героя у замок та його непомітне ув’язнення в ньому; вимір мрії про майбутнє повернення додому. Час перебування в замку виглядає своєрідним часовим центром твору, від якого герой може відцентрово просуватися в інші виміри – до минулого чи до майбутнього. Але попри таку ілюзорну можливість руху, він все ж ніби застрягає в часі – так реалізується гетеротопічний принцип розриву з традиційним часом (за М. Фуко).

Вести мову про певну просторово-часову ієрархію в необароковому творі не випадає, бо автор грається асоціаціями, які дозволяють йому переходити з одного часо-просторового виміру в інший: рух ложок перетворюється у рух весел, крик яничар – у крик Павучихи. Тому в читача з’являється відчуття зміщення просторових і часових координат, коли маргінальне просувається до центру, і тоді здається, що більш істинним центром подій у творі є ті, що відбулися з героєм під час каторжного веслування на галері. Тим більше, що у творі, крім означених

динамічних зміщень у хронотопі, простежується бароковий принцип віддзеркалення і певна симетрія в групуванні персонажів, що фігурують у минулому героя під час ув'язнення на каторзі та під час перебування в замку. Кожен із герой і навіть окремі предмети дійсності мають своїх відповідників в іншому часовому вимірі: Князь=Апти-паша, Охоронці=яничари, Вежа посеред замкового двору=щогла, Гальшка=жінка-птах. Спільними для обох часових вимірів є переживання героя: відчуття безсиля в ситуації неволі і прагнення повернутися додому. В обох ситуаціях простежується екзистенційний бунт героя. В. Шевчук майстерно залишає в текст твору екзистенційні поняття відчаю і надії, абсурду та марного змагання, що особливо закцентовано в заключних реченнях твору: “Він дихав смутним сонцем, повітрям прохолодним і терпким – все навколо вмидало. Тоді він заспівав туди, в той пролаз, хай назвуть його тисячу разів вар’ятом, хай піддадуть і тортурам; він заспівав туди, в простір, намагаючись труснути слабкими руками грубу й нерушну стіну; ця пісня його не повинна вмерти – це надпорив його й велич!.. І він вмирав тут, біля бійниці, бо це було все, на що міг зважитися і що було під силу йому; він каменів тут, хоч тріпотів у ньому кожен м’яз. Слова летіли у простір, як стріли, пущені у всесвіт, і губилися. Губилися безповоротно у безлунному безмежжі, у цій тиші просторій та неозорій” [204, с. 262]. У такий спосіб, маючи обмежені можливості для пересування в просторі, духовний скиталець, все ж, продовжує свою вічну мандрівку у часі, рухаючись духовним безмежжям і тишею, і лишаючись вірним до кінця своєму неспокою.

У романі “Сповідь” читач одразу потрапляє до гетеротопії церкви вночі, у первісній темряві якої мученик і праведник сповідається своєму катові і грішникові. Ніч сповіді набуває сакрального значення, адже це не просто частина доби, це передвісник світлого духовного життя для Прибульця й кінець, смерть для панотця. Ніч у церкві асоціюється з біблійним мотивом різдвяної ночі, ночі народження Христа, а золоті цвяхи зір на вечірньому небі нагадують міфологічні уявлення про небесну твердь і світила ночі. В контексті роману простір ночі осмислюється автором двосторонньо. Таке розуміння закладене вже у фізичних

характеристиках самої ночі: це найтемніша пора доби, час між заходом та сходом сонця. Як відрізок часу вона характеризується протяжністю, а як частина 24-годинного циклу в природі й періоду в житті людини виступає метафоричним вмістилищем, наповненим темнотою, й асоціюється як зі станом природи, так і з діяльністю людини. Як вмістилище темноти, ніч більш компактна, ніж день, який є вмістилищем більш розсіяного світла. Цікаво, що чим темніший простір, тим він густіший, компактніший. І чим світліший, тим він сприймається як більш відкритий, менш компактний, менш замкнутий, більше розсіяний. Тому легше уявити собі предмет, що розміщений в ночі, ніж в дні [156]. У творі В. Шевчука ніч, із якою приходить і темрява, набуває матеріального вираження, вона присутня у всіх речах, що оточують панотця й впливає на відчуття часу. Вечірня або переднічна пора осмислюється як певна межа, що з'єднує не тільки фізичні часові відрізки, але й зумовлює внутрішньо-психологічні зіткнення. День – це простір побутових житейських справ, ніч – одкровень і самоаналізу. Вона в змозі створювати простір “нерозтраченого”, змертвілого часу, в якому зупиняється навіть повітря. Ніч акумулює розмаїті переживання, дає можливість чіткіше бачити обриси власного внутрішнього світу: “Повітря довкола нерухоміє, навіть світло свічок здається змертвілим, голова стає беззахисна перед навалою непроханих думок, а їх щоразу більшає. Саме в такі вечори я відчуваю себе найгірше, не відаю, як убити час: лігши раніше спати, прокидаюся серед ночі, і ніч починає точити мене, як черв'як” [204, с. 285].

М. Замбжицька зазначає, що у романі “Сповідь” прочитується десакралізація простору й людей, зазвичай пов’язаних із поняттям святості. Прокляття вовкулацтва у творі виявляється благом, що дозволяє вирватися з кола безглуздого повсякдення й відкрити інший вимір реальності. Проклятий стає обраним, зло і страждання веде до духовної досконалості, блудіння в лісі головного героя – перевертня – виявляється символічною дорогою пробудження, а тихе, безтурботне життя стає синонімом пасивного, конформістського існування [71, с. 78]. Прокляття вовкулацтва гапонівський панотець називає Прірвою. Це символічний внутрішній простір, який визначає насамперед характери героїв та їх

емоційно-психологічний стан. У контексті роману важливим є внутрішнє відчуття прірви як падіння у безконечний простір, що викликає страх. Так, для гапонівського панотця прірва почалася ще до прокляття – це семантичне означення відступу, яке характеризується втратою гармонії й рівноваги: “Небо наділило нас силою світлою й темною – одна відбиття днів наших, а друга – ночей. Не може людина жити тільки в світі доброчинності, як не може світити цілу добу над головою сонце. Тоді відкриває свою отхлань перед нами Прірва, і ми падаємо в неї не завжди супроти волі і не завжди по волі своїй” [204, с. 286]. Прірва виступає одночасно як покарання і як своєрідна можливість розірвати життєве коло, у яке втрапили герой – панотець в коло згубної праведності, Прибулець – легковажної безвідповідальності.

Психічні установки героїв – полярні. Прибулець не зважується зробити вибір і за це покараний, а Панотець марнославно намагається довести собі й іншим, що він вибір зробив на користь добра, але насправді цей вибір виявився втечею від себе. Його внутрішнє зло спроектувалося на інших, а в собі лишалося неподоланим і призвело врешті до мимовільного гріха (смерть закатованої жінки-прихожанки через скаргу єпископові), а згодом до морального злочину, оприявнивши слабку духом людину, котра не має морального права для осуду інших і не здатна до духовної боротьби.

Мотив обернення людини у вовкулаку в цьому романі можна тлумачити також як процес ініціації, “збудований на символіці смерті та відродження до нового життя” [71, с. 69]. На думку М. Еліаде, ініційований, що пройшов символічні смерть і воскресіння, народжується для нового життя, котре, хоча й продовжується в цьому світі, але має вже інші екзистенційні виміри [63, с. 181]. У творі В. Шевчука “обоє героїв реалізують ініціаційний сценарій, але історія Прибульця закінчується духовним відродженням, а, у випадку гапонівського панотця, прокляття не веде до подолання слабкості власного характеру. Він не звільниться від грішної частини своєї душі та не відроджується до вищого життя [70, с. 70]. Прибулець постає як людина, котра уникає духовного життя і вибору, відчуваючи їх складність і вагу, якою вони лягають на плечі людини, але врешті

вимушено звалює собі на плечі важкого хреста і тягне його. Він більш відповідально ставиться до свого духовного життя. Його образ викликає асоціації з Христом, який теж прагне уникнути чаші своїх страждань, але все ж, випиває її до дна, з усією її гіркотою. Прибульцю виявилось під силу не лише обрати власний шлях, але й спинитися перед гріхом і перервати порочне коло прокляття.

Моральним антиподом Прибульця постає у романі образ гапонівського Панотця – грішника, що понівечив чуже життя, прагнучи звільнитися від випробувань, що випали на його долю. “Однак – з іншого боку – тільки досвід життя у вовчій шкірі допомагає героєві усвідомити, що гріх, який він помічав в інших, є також його участю. Перспектива спрямовується у внутрішній вимір, панотець уже не стежить за злом у світі, але зосереджується на власній, грішній натурі” [70, с. 70]. Вони обое, панотець і прибулець, – одна душа. Їх звела доля (так думає Панотець) чи ніч (так думає Прибулець). Вони разом творять діалектичний рух всередині душі людини, котра має два шляхи: або лицемірне благочестя – панотець, або злочинно-дитинна безвідповідальність і відмова від життя душі – аналог біблійного “широкого шляху”, який обирає більшість людей і Прибулець з його конформною поведінкою (на початку твору). Ці шляхи – вияв крайнощів й обидва герої приходять до висновку про існування третього шляху, яким є свідомий вибір: “Є два шляхи – сказав я – вузький і широкий. Вузький веде до добра, а широкий – до зла. Шлях вузький – безславний і супротивний тобі, а шлях широкий – повний оманок і щастя. Кажуть, що людина вільна вибирати собі шлях – чи так це? От я, до прикладу: обрав шлях вузький, а ноги мої мене привели на широкий. Ось я: згодився бути нечистим, але не відчуваю принад нечистості” [204, с. 327].

У творі присутній, як і в попередньому романі, мотив замкненого у яйце світу – але вже світу добра. Цим яйцем виявляється церква. М. Замбжицька зауважує, що храм у повісті набирає неоднозначної характеристики, водночас як місце смерті і водночас відродження. Гетеротопія церкви утворює своєрідний межовий простір: в один і той же час закінчується життя панотця, а у Прибульця з’являється надія повернутись до нормального життя. Дослідниця пише: “Шевчук

зображує церкву як темний, похмурий простір, тісно пов'язаний з почуттями страждання, тривоги, провини та гріха. В останній частині тексту церква стає символом могили – там залишається мертвє тіло священика. Вона є повністю закритим, темним, тісним місцем. У той же час церква стає й символічним місцем відродження героя-Прибульця. Після сповіді та смерті священика духовно відроджений Прибулець залишає в храмі тіло сповідника та намагається вийти, шукаючи в темряві вихід (він його знаходить)” [70, с. 69]. Гетеротопія церкви є одночасно ритуальним простором (смерть-народження) й межовим простором. Тут розмиваються грані видимого й невидимого: відбувається перехід зі стану поневірянь до осмисленого життя Прибульця, й очищення смертю священика.

У романі “Мор” продовжується тема вибору й морального самовизначення, описана у попередніх творах. Усвідомлення розірваності-втраченості власного “я” Страннім відбувається одночасно в двох площинах: фізичній та духовній. Як і тіло героя, душа його складає лише примарну оболонку й знаходиться на межі неіснування: “Здалося, що тіло його починає розкладатися. Що він легко може розсіяти себе по цьому місту і так пропасти. Що в ньому, зрештою, немає отого малого й круглого, яке збирає ество і кріпить його; що він плиткий, як ця сутінь, і варто тільки докласти волі – і його таки навіки не стане” [204, с. 373]. Герой прагне заповнити пустку у внутрішньому просторі й знайти цілісність. Проблема здобуття власної ідентичності розкрита у В. Шевчука крізь призму символічного пошуку істинного “я”. Странній не відчуває заповнення порожнечі в собі, забравши душі ченця Григорія та Сіроносого, адже розуміє, що вони обидва – єдині й живуть кожен своїми крайнощами. Так, чернець Григорій втікає від будь-яких обов’язків і намагається жити вільно й просто, як птах, не замислюючись над моральним боком своєї особистості: “Я лише жив. Мав нелихе серце і вільну вдачу. Любив рослини й людей, хай і кидано в мене часом камінням. Я був од світу цього і завше вважав себе його дитиною” [204, с. 428]. Сіроносий же – навпаки: поведений на книжній християнській моралі, прагне не тільки контролювати інших, але й одержимий хворобливим бажанням виправити світ: “Я звик так мислити, навчаючись у єзуїтів, бо наш наставник любив казати: “Люди –

худоба, вона лише тоді стає корисна богові, коли їй дати вожака, а отару оточити лютими сторожовими псами” [204, с. 403]. Подвійне злиття з Сіроносим та ченцем Григорієм замість очікуваної полегкості приносить Странньому виснаження. Все важче йому приміряти людські “я”: не надихають галасливі й п’яні простолюдини з площі, хворі в лазареті або ж з “сіре, ніби туман, покрите червоною пеленою” єство коняючого чоловіка в італійському дворику. Лише душа морового бурмистра наповнює єство Страннього життям, і відбувається це просто на вулиці звільненого від мору міста.

Не зважаючи на те, що злиття Страннього й ченця Григорія відбулося у сакральному просторі – церкві, а Сіроносий є уособленням стражника законів Божих, В. Шевчук “вкотре ставить під сумнів очевидну істину, вводить читача в оману, показуючи, що святість, правда і добро можуть народитися в найменш очікуваному місці, проявитися в найбільш дивній та незвичній формі. Представляючи *sacrum* як категорію неочевидну і по суті парадоксальну, автор не тільки знаходить їй місце в ситуаціях, які, на перший погляд, не мають нічого спільногого зі святістю, а й заперечує існування цієї категорії там, де вона, здавалося б, доречна. В. Шевчук десакралізує простір, який традиційно пов’язують із *sacrum*: церкви, монастирі, чернецькі скити й пустині. Також піддаються десакралізації образи осіб, які, згідно з усталеними стереотипами, є носіями *sacrum* на землі: ченців, пустельників, аскетів і духовенства в цілому” [71, с. 78].

Натомість сакралізуються на сторінках роману дійсно незвичні місця: дивна груша на околиці міста, під розлогим віттям якої можна не лише відпочити від денної спеки, але й подивитись чудернацький вертеп кістяків, які показують виставу за мотивами життя відпочивальника й дають змогу подивитись на себе збоку: “Ця вистава – засторога мені, щоб одумався я й перестав даремно тулятися по дорогах, щоб нарешті знайшов прихисток у цьому світі, бо мое життя – цілковиті мандри” [204, с. 379]. Здається не випадковим і вибір дерева, адже груша у східній символіці, з одного боку, наділялась особливими магічними силами і вважалась уособленням мудрості, з іншого – в період цвітіння вона

символізує світ мертвих. Тому сни про вертеп, які бачать і Сіроносий, і чернець Григорій під грушею, відкривають ще один сновидний простір, який поєднав у собі функції застереження й передбачення майбутнього. До сакралізованих просторів належить дім морового бурмістра, в якому Странній допомагає порадою знайти спосіб боротьби з мором, а також дах і сходи випадкового будинку, де після очищення міста димом Странній опиняється у пошуках ковтка свіжого повітря і його опановує своєрідне осяяння: “Любіть перш за все те, що бачите, і тих, кого знаєте, – це і дастъ насіння, яке оплодотворить вашу ниву. Адже сієте ви ниву не тільки для себе, а й для сусідів своїх і для тих, що прийдуть по вас. Злом своїм ви навчаєте нащадків злу, а добром – добру. Через це, прошу вас я, моровий странній: увічнюйтесь у любові, брати мої!” [204, с .467].

Простір міста на сторінках повісті виступає своєрідним відображенням психологічного простору героя. Забарвлення території, на якій опиняється Странній, тяжіє до сіро-чорних відтінків кольору хмар мух, вапна та нечистот. Він блукає вулицями зараженого мором міста, вбирає в себе болі містян й намагається віднайти втраченого на полі бою себе. Відбувається перенесення характеристик внутрішнього світу персонажа на простір, що його оточує: “Пустка в місті, – думав він, – як і в мені” [204, с. 372], і це допомагає краще збегнути світ і віднайти своє місце в ньому. І хоча боротьба з мором – справа практично безнадійна, моровий бурмістр Іван Алембек не припиняє своєї роботи: щохвилини ризикуючи власним життям, він створює лазарети й організовує санітарні загони “воронів”, які намагаються полегшити страждання хворих. У нього є мета: знайти спосіб подолати напасть, яка захопила місто, а ще – подарувати людям надію.

Поведінка жителів міста, оточених хворобою, змінюється. Постійно перебуваючи у стані внутрішньої напруги, вони вдаються в пиятику, нестримні веселощі, розграбовують покинуті панські будинки або ж поміщають свої тіла у гнойовищах в надії позбутись недуги. Саме завдяки моровому бурмістру й Странньому ми бачимо страшні картини мору, які розташовуються в трьох основних локаціях: на гнойовищі, в лазареті й у середмісті. На гнойовище людей

приводить відчай й давній забобон: “В лайні, обмазані з голови до ніг, ворушилися люди. Деякі позакопувались по шию, і їхні обличчя корчилися од болю. Кричали, широко розтуляючи роти, або ж натужно постогнували. Зивалися, ніби черв'яки, і ляпали собі на тіло жменями гиді. Від гнойовища несло нестерпним сопухом, а над ним висіла така хмара мух, що повітря від того посіріло й тримтіло від помахів тисяч крилець” [204, с. 395]. Лазарет на сторінках роману виступає одночасно простором смерті й надії. Не зважаючи на те, що тут нікого не вдалося вилікувати, люди знаходять тут краплі віри й допомогу в полегшенні фізичних мук: “Коли вони вступили у ворота, странній спинився вражено: побачив незвичайне муравлисько. Люди лежали й сиділи тут покотом. Між них снували чорні ворони, і люди прохально хапали їх за краї одежі. Але чорні ворони були потомлені й байдужі. Збоку виднілися вапняні ями, і кілька замотаних у темні покривала чоловіків тягли на матах до ям тих, кому вже не треба було турбуватися про долю цього світу” [204, с. 444].

Мор у контексті роману – це не так хвороба фізична, як алгорія способу мислення, в основі якого – нездатність до самовизначення, байдужість, моральне й духовне зубожіння, “закисання у буденності”, загубленість і втома: “Ми всі потомлені й пригноблені. Зупиняємося на середохрестях і розгублено озираємося. Дорога наша дійшла до пересічного каменя, і ми не знаємо дальншого шляху. Єдине, що знаємо: назад не підеш. Є, крім того, ще одна правда: всі, хто йде назад, і всі, хто йде вперед, ідуть назустріч одне одному” [204, с. 424]. Коли охоплена шаленством юрба бідноти вривається в середмістя і влаштовує гульбище в покинутих панських будинках, моровий бурмистр стає чи не єдиною людиною в місті, яка не тільки залишається при здоровому глузді, але й намагається порятувати оскаженілій натовп. Лікар звертається до бідноти й намагається пояснити, що тут панує смерть, але юрба налаштована на веселощі й керована нестримним бажанням приміряти до себе панські ролі.

І Странній, і лікар у будь-який момент можуть покинути заражене місто, але не роблять цього, “можливо тому, що ми обидва морові: ви – бурмистер, а я – странній. Ми обидва діти цього міста й цього мору, але кому з нас напише доля

вижити? Може, я даремно хвалюся, що мене не чіпає мор, може, я сам – образ його, і може, щоб позбавити місто від мору, треба вбити саме мене?” [204, с. 458]. Странній не може знайти свого “я” до тих пір, поки не усвідомлює, що єдине, що має значення – це протистояння ненависті й усвідомлення того, що тільки любов здатна творити життя: “Не добро то було й не щастя, але тільки так можна пізнати потребу в добрі та щасті. Різні люди пробували в мені, а я в них; жив я отак і лише одну науку виніс: ми повинні любити одне одного в світі. Бо коли ми любимо одне одного, ми життя творимо, а коли ненавидимо – нищимо його. Хай же буде звершена у нас любов, а не ненависть. Тільки по цьому пізнаємо, що ми справжні суть і що потрібні у цьому світі. Наш бог – любов, і хто пробуває в любові, в бозі пробуває. Тільки любов’ю міряймо наші вчинки і дії – немає у світі вищого суду!” [204, с. 467].

2.2. Хронотоп подорожі як сюжетний прийом і метафора психологічних ініціацій

*Першою і головною ознакою того,
що письменник не є величина випадкова
і тимчасова, є почуття шляху*

О. Блок

Хронотоп подорожі як сюжетний прийом знаний ще з часів античності. Дж. Кембелл в монографії “Герой з тисячами облич”, проаналізувавши міфи народів світу методом психоаналізу, вводить поняття мономіфу – як універсальної історії подорожі героя або вічного сюжету. Мономіф подорожі має такі стадії: стадія усамітнення, коли герой змінює звичні соціальні ролі й опиняється на роздоріжжі екзистенційних викликів; стадія випробувань і перемог ініціації, коли герой долає перешкоди, доходить до центру, щоб опісля померти або переродитися; стадія повернення й возз’єднання з суспільством, що необхідне для постійного відновлення духовної енергії світу [84].

У багатьох культурах дорога стала одним із ключових символів шляху. Цей шлях, зазначає Л. Тернова, від самого початку трактувався як просування до

“втраченого раю”. Однак з часом рай все частіше бачився не в минулому людства, в його “золотому віці”, а в майбутньому. Взаємодіючи з такими філософськими категоріями, як “життя”, “смерть”, “безсмертя”, поняття “шлях” співвідноситься з розширенням життєвого досвіду героя в міру його руху від початку (від народження) до оволодіння вищими цінностями (безсмертям, істиною) та перемоги над своїми слабостями і до щастя [175, с. 5]. Дорога в міфо-поетичному значенні є тим концептом, що, з одного боку, організовує рух в часопросторових координатах, спрямований на досягнення цілей, а з іншого – є вмістилищем найскладніших аспектів людського життя.

Мотив дороги, на думку М. Бахтіна, пов’язаний з авантюрним часом. Його значення в літературі величезне: не часто твір обходить без яких-небудь варіацій мотиву дороги. Тут час ніби вливається в простір і тече крізь нього, утворюючи дороги, саме тому використовується широка метафоризація шляху-дороги: “життєвий шлях”, “ступити на нову дорогу”, “історичний шлях”, “безпутний”. Метафоризація дороги різноманітна й багатопланова, але основний її зміст – “плин часу” [9].

Дорога, зазначає Л. Тернова, стала одним із перших синтетичних символів, що увібрали в себе уявлення про плин води і про плин часу, бо сухопутному шляху передував шлях річковий, а вода тече, як і час. Дорога відображала значення символів простору, звиваючись по рівнинній або гірській місцевості, обвиваючи її одночасно вбираючи суть знаків, що стосуються кожного елемента рельєфу земної поверхні [175, с. 12-13]. Не менш чутливий образ дороги у своєму символічному прочитанні до того, якими ландшафтами вона пролягала. Те, що була вона покрита лісовими хащами або представляла собою голу пустелю, а також те, кого з живих істот або істот світу духів, що мешкають в подібних місцях, можна було зустріти, визначало розуміння подорожнім легкості або складності майбутнього шляху [175, с. 13].

Мотив дороги у творчості сучасних українських письменників є багатозначним. Його реалізація найчастіше відбувається в таких смислових варіантах, як дорога-пошук, втеча або повернення. Мотив мандрівки

вибудовується за аналогією до казково-міфічного хронотопу: через випробування, у процесі якого відбувається становлення та змужніння героя.

В. Топоров вважає, що в міфологемі шляху акцент ставиться на його негомогенності, на тому, що він будується по лінії зростаючих труднощів і небезпек, які загрожують міфологічному героєві-подорожньому і навіть його життю [176, с. 259]. Дорога поєднувала в собі сакральні координати Землі й Неба. Відводячи погляд людини за горизонт, дорога навіювала думку про те, що вона (людина) здатна на більше, ніж просто йти по земній дорозі, їй відкриті шляхи небесні, такі ж казкові, як на землі молочні ріки, намальовані уявою людини, в очах якої по небу “протікав” Чумацький Шлях [175, с. 13].

В культурній свідомості людини, зазначає В. Топоров, простір має дві проекції – горизонтальну та вертикальну. До центру простору завжди веде шлях, який реалізується відповідно у горизонтальній проекції – це шлях по землі (який стає все більш сакрально значимим наближаючись до центру, всередину, через низку ніби вкладених один в одний “підпросторів” або об’єктів; чи шлях від центру до периферії) та у вертикальній проекції – шлях у верхній чи нижній світ.

Пройти світ по вертикалі може тільки міфологічний персонаж або служитель культу (шаман) з винятковими якостями. Проходження світу по горизонталі, як правило, просто пов’язане з належністю до певного класу героїв, сподвижників або особливого стану (наприклад, участь в ритуалі). Звідси і відмінність: простий смертний може реально стати на горизонтальний шлях і, доклавши особливих зусиль, подолати його, але вертикальний шлях може бути пройдений лише метафорично – осягнутий власною душою [176, с. 261].

Філософсько-метафоричне значення дороги проявляється в його меті, це зазвичай пошук духовних або матеріальних цінностей, іноді метою є сам шлях, “ставання на нього, приведення свого Я, свого життя у відповідність зі шляхом, з його внутрішньою структурою, логікою і ритмом. Не випадково цілий ряд великих духовних концепцій підкреслюють те, що шлях є, і його можна відкрити” [176, с. 268].

2.2.1. Ризоморфний лабірінт як простір для екзистенційних трансформацій (“Мальва Ланда” Ю. Винничука). У романі Ю. Винничука “Мальва Ланда” гетеротопія сміттярки є образно-смисловим ядром, яке поєднує між собою відмінні часопросторові площини та образи, пояснює сенс художнього замислу, зв’язуючи в єдину цілісність зображеній автором фантастичний світ та реальну дійсність. У ключі гумористичному або іронічно-сатиричному автор висвітлює серйозні проблеми, що стосуються історико-політичного процесу становлення української державності, суспільного розвитку та пошуку особистісних орієнтирів.

Часопростір роману Ю. Винничука можна умовно розділити на зовнішній, який окреслюється світом реального життя, що розпадається хронологічно на те, що було “до” і “після”, між якими – 6 років, та внутрішній або ірреальний. Площина реального часу чітко визначена – 90-ті роки ХХ ст. А оскільки цей період пов’язаний з процесами становлення та державотворення України, які тривають і сьогодні, то він стає не просто тлом, а гармонійною частиною часопросторової канви роману, тісно переплітаючись із подіями у внутрішньому світі головного героя. Проте у романі змодельовано також інший простір, у який на певному етапі свого життя потрапляє головний герой – це фантастичний простір львівської сміттярки, яка конструюється автором як своєрідний мікрокосмос – особливий світ не тільки з власними законами існування, простором та часом, але й енциклопедично докладним описом її мешканців та їхніх процесів життєдіяльності: “Сміттярка – це феномен, який ще достатньо не вивчений і не досліджений... Але одне вам можу сказати з певністю: всі біольгічні процеси тут страшенно відрізняються від таких самих процесів поза ней. Отже, процес старіння у нас дуже загальмований і людина, котра має сто двадцять літ, виглядає лише на шістдесятилітню” [33, с. 54]. Перехід у часопростір сміттярки відбувається у певний межовий період життя Бумблякевича: відчуття порожнечі та нереалізованості (зокрема, як чоловіка); втрати матері, про яку нагадує мало не кожна річ у квартирі, і яка навіть після смерті ніби контролює вчинки сина; хворобливі бажання віднайти поетесу 30-х

років ХХ ст. Мальву Ланду, яка стала сенсом його життя, уявною “щасливою зіркою”.

Подія, від якої починаються “героїчні подвиги” новоспеченого історика сміттярки, – це полювання на однорога, який вважається символом могутності та світлої сили, яка підтримує рівновагу у Всесвіті. В переважній більшості легенд, міфів (а ними щедро приправлений текст Ю. Винничука) ця неземна тварина є проявом сонячного променя та чистоти, тому полювання задля смачного м’яса та рогу в такому контексті значень видається надто тривіальним. У стародавніх оповідках наголошується, що однороги показуються людям лише у виняткових ситуаціях, пробуджуючи свідомість та надихаючи в пошуках мудрості. У Ю. Винничука ж їх на сміттярці “розплодилося стільки”, що полювання можна влаштовувати частіше, ніж традиційно раз на рік. А якщо нагадати, що сміттярка є втіленням (хай іронічним) осередку державотворення України, координаційним центром національних революційних рухів мало не всіх поневолених народів світу, починаючи від курдів і завершуючи чеченцями, а в майбутньому планує стати зачинателем створення Великої Світової Сміттярки, – то не дивно, що тотемом такої феноменальної структури є одноріг. За легендами, він з’являється як вісник повороту до єднання, до центру, напередодні появи нового могутнього правителя (князь Теодор Шруботяг збирається “посісти трон України”, коли вийде з підпілля), і така версія вповні вписується в рамки української національної ідеї, іронічно втіленої в образі Моря Боршу. Це також своєрідний символ трансмутації, свободи й пізнання, він вказує шлях тим, хто шукає істину. Бумблякевич опиняється в лабіrintах сміттярки в погоні за примарною Мальвою Ландою, тобто своєю мрією. У тибетській міфології одноріг – міст між світом темної матерії і світла. Тому очікувало, що на початку роману Бумблякевич стає “героєм” ловів на однорога, а вкінці – у паралельному житті свого “я”, – очолює повстання однорогів проти князя Шруботяга.

Світ поза сміттяркою для Бумблякевича виявляється позначенім хворобою руйнування, помирання й відсутністю сенсу, світ у сміттярці – доказ того, як із помирання народжується нове життя (наприклад, нові живі істоти з речей, що

вийшли з ужитку) й нові сенси. Таким чином відбувається контакт між двома означеними просторами, відповідно – реальним (Львів) та ірреальним (світ сміттярки). Цей контакт набуває форм своєрідного транзиту: щось переміщується з одного місця в інше. В межах сміттярки таким транзитом є транспортування незліченої кількості побутових речей, що вийшли з ужитку, і навіть історично-культурних цінностей. Всі вони, фактично зберігаючи попередній фізичний стан, насправді функціонують по-новому, тим самим підтверджуючи, що все у природі підпорядковується закону руйнування, але цей процес є необхідною умовою розвитку.

Бумблякевич постійно перебуває в русі, але час для нього ніби зупиняється (орієнタルне уявлення про час як про постійне у змінах). Виходить, що в замкненому просторі львівської сміттярки час теж стає ніби замкненим: герой досягає своєрідного “ідеального” моменту життя, який хочеться зупинити, адже немає більше потреб у змінах. Коли досягнуто досконалості – страх її втратити народжує бажання покласти кінець цьому безперервному руху до смерті, законсервувати час. Це бажання виправдане: старіючий капловухий нерішучий інтелігент-бібліофіл, що живе “під ковпаком” у матері, невдаха в особистому житті волею випадку наприкінці роману стає улюбленим сміттярки, частиною її новоствореного культу, релігії, найжаданішим і найпривабливішим чоловіком, за яким сохнуть усі панни. Раптом він несподівано для себе стає “героєм нашого часу”: на його долю випадають такі випробування, що й античним героям не снились. Але повсюди його супроводжує щаслива зірка: з усіх перипетій він виходить переможцем. Причому доляє перепони незважаючи ні на відверті знущання, ні на численні спокуси: до “світлої мети” його веде вигадана ним поетеса Мальва Ланда. Перш за все, він перемагає як чоловік і цьому не змогла стати на заваді навіть мрія (що, як вже відомо, навіть зраджена, не зникає) [28]. Таким чином реалізується думка М. Фуко про так звані девіантні гетеротопії, тобто місця для індивідів, поведінку яких сучасне суспільство трактує як девіантну. Відповідно, в просторі такої гетеротопії стають можливими соціальні,

тілесні (сексуальні) відносини та моделі поведінки, що виявляються не включеними в норми повсякденного життя.

У тексті можна провести семантичну паралель між львівською сміттяркою та міфологічним лабірінтом – складним символом, – для пояснення якого існує безліч варіантів. Це “повернення до центру, заново знайдений рай, досягнення реалізації після мук, випробувань і перевірок; ініціація, смерть і відродження, обряди переходу від профанного до сакрального, містерія життя і смерті, життєвий шлях через труднощі та ілюзії цього світу до центру, просвітлення; перевірка духу; можливість втекти в інший світ; небезпека і доля” [163]. Очевидно, що Ю. Винничук не створює містеріальний або так званий космологічний лабірінт, принцип побудови якого – спіраль із вираженим сакральним центром. Це – своєрідне святилище, і заблукати в ньому неможливо *a priori*, адже мета – пройти певний таємничий обряд ініціації, який неодмінно веде до радикальних екзистенційних метаморфоз. Спочатку блукання (чи “героїчну Одісею”) Бумблякевича хочеться визначити як подорож класичним лабіринтом-апорією. Маємо заплутаний простір Львівської сміттярки з безліччю глухих кутів і пасток. На шляху героя чекає колосальна кількість потенційних небезпек: клак, що нападає на людину й “висмоктує так, що лишається самий тобі скелет, обтягнений сухою, як папірчик, шкірою” [33, с. 46], дротяний удав (“замотає, закрутить, що й ворухнутися не зможете” [33, с. 47]), п’янчохи й поліетиленові мішечки, зужиті унітази, які підстерігають, аби засмоктати мандрівця у нетрі, русалки (“можуть залоскотати, затягти у глибини сміття й змусити там слугувати собі” [33, с. 50]), а ще жінка-анаконда й упирі.

У лабірінті-апорії містеріальний центр або зовсім зникає, або втрачає будь-яке значення. Коли Бумблякевич потрапляє до сміттярки, пан Зеньо проводить його до дверей у смітті, зауважуючи, що “це двері не в смітті, а в лабіринті, й ведуть вони просто до вищого світу” [33, с. 52]. В цьому контексті сміттярка є відображенням ідеального світу: крім високої духовності, патріотизму, сексуальної розкішості, це ще й споживацька казка, в якій не треба думати про хліб насущний. І, здавалося б, ось він, центр, “держави в державі”, який має

описати Бумблякевич у новій історичній енциклопедії, що “повинна розбудити в наших краях могутній спалах патріотизму і бажання самопожертви... В майбутньому я бачу нашу сміттярку своєрідною Запорізькою Січчю, в якій куватимуться серця героїв. То буде щось як Чистець нації, котра, протікаючи, наче Полтва, крізь усі наші лябіринти, залишить тут усе мілке й невартісне, слабість свою й недорікуватість, страхи і зневіру, весь намул свій і всю каламуть [33, с. 56]. Але ж ні, погоня за Мальвою приводить його у містечко С., яке мало не на століття “відстає” від теперішнього часу й переконане, що править ними австрійський цісар. Мета Бумблякевича – потрапити в замок, у якому він має зустріти магістра Джавалу та Мальву Ланду й передати їм важливого листа від княгині Шруботяг. Не дарма Винничук використовує у своєму тексті топос замку. Це відразу відсилає нас до готичних романів, але, на відміну від них, зображує не середньовічну дійсність, а сучасний час. Жителі містечка С. живуть у темному середньовіччі, нехай і штучно створеному. Топос замку належить до категорії закритого простору художнього твору, який, на думку Н. Копистянської, є більш небезпечним, ніж відкритий, та, зазвичай, емоційно негативний, особливо якщо людина перебуває у ньому вимушено, не за власним бажанням [103, с. 90]. Топос родового замку Шруботягів не є комфортним для Бумблякевича, адже стає осередком темних справ, місцем, де нагнітається конфлікт.

Зустріч з паном Ліндером, комісаром, який у містечку С. виконує сотню функцій, а крім того, є неабияким ботаніком, бо в його оранжерей-джунглях водяться не тільки незвичайні істоти, а й ковбаски на деревах дозрівають, наштовхує на думку, що саме тут зосереджений центр лабіринту. А отже, мало не божевільний геній пан Ліндер – Владика Лабіrintu – керує ізольованим, ним же створеним містом і цілою сміттяркою, з усією її флорою й фаunoю. Після розправи з упирями (сестрою княгині Шруботяг і її сином), процесом оживлення яких займався комісар, виявляється, що створене ним замкнене середовище – науковий експеримент, “місце для відступу”, адже “коли приходять до влади різні розбишаки, мусимо самі дати собі раду” [33, с. 347].

Знову відбувається зміщення центру, лабіrint втрачає будь-які межові контури, розширення яких тільки ускладнює конструкцію. Знову Бумблякевич у дорозі, тепер він намагається повернутись начебто до першого центру, “у чарівний світ, з якого прийшов”, де нарешті має відбутись зустріч з Мальвою Ландою. Але лабіrint смітника вкотре водить його манівцями, поселяючи в серці зневіру і страх, що блукання можуть видатись марними і прискорять його смерть “у пустелі сміття з голоду, розпачу й безнадії” [33, с. 352]. У голові героя народжується боягузлива думка – повернутись назад, “у те чудернацьке містечко... А то й замінити покійного пана Лінdera і вже самому продовжити грандіозну працю над витвором величної містерії життя, тасуючи людські долі, наче колоду карт” [33, с. 352]. Автор підводить нас до думки, що часто шлях мінімального супротиву виявляється для людини найбільш комфортним. Бумблякевич, який не вписується в систему авторитарної моделі і не може стати “гвинтиком” в ідеальному суспільстві покори та незнання, уже за крок до того, щоб продовжити антиутопічну гру, свого часу затіяну Ліндером.

Переломний момент, після якого герой відмовляється від думки повернутись назад і вирішує рухатись вперед – зустріч з іронічно створеними образами Цитринового Вбивці, Помідора (колишнього хірурга, а нині закоханого у сміттарську русалку), Дзюня і Ганці, Соломона. Останній не випадково носить ім’я біблійного царя, який є символом мудрості й пізнання, адже він не просто колишній торговець, а “Рука, яка пише”, “інструмент” дивної книги про все на світі під назвою “Іссахар”. Соломон виражає одну суперечливо-мудру думку, що важлива для розуміння принципу побудови зони комфорту: “Хіба лише божевільний шукає нині дороги назад. Так ви ніколи нічого не знайдете. Потрібно шукати дорогу вперед. І ви бачите перед собою того, хто її не знайшов і врешті заспокоївся. Світ слід сприймати таким, яким він є, а не таким, яким ми його прагнемо. Я заспокоївся і пристосувався до умов. Я став органічним доповненням навколошнього середовища” [33, с. 367]. Але картинка із книги “Іссахар” з інтерактивним зображенням балу в палаці Купчаківен і чарівної Мальви в танці змушують Бумблякевича розлучитися з новими друзями й продовжити мандрівку.

У компанії Цитрона герой опиняється у Львові та з жахом усвідомлює, що 12 днів, проведених на сміттярці, – 6 реальних років (варто зазначити, що Ю. Винничук проводить абсолютно нелогічні, але виправдані в контексті постмодерного роману, маніпуляції з часом, адже спочатку є чітка установка, що на сміттярці час уповільнюється рівно наполовину, а потім 12 днів перетворюються на 6 років). Очікування читачів не виправдовуються, бо не у реальному Львові центр життєвого лабіринту Бумблякевича. Квартира на момент повернення власника передана у користування іншим людям, книги знищені. Тому значення дому як “куточка світу”, “першосвіту” людини в тексті Ю. Винничука втрачається. Г. Башляр, описуючи образ дому, зазначає, що дім витісняє випадкове, несуттєве із життя людини, даючи установку на постійність. Якби не дім, людина була б розсіяною істотою. Дім – опора в життєвих негодах і бурях, це тіло і душа, “велика колиска”, з якої починається життя. Це одна з потужних сил, що інтегрує думки, спогади і мрії [13, с. 19]. В цьому контексті топос дому трансформується у своєрідний обрив зв’язку з попереднім усвідомленням життя (втрати квартири) та унеможливлює повернення в минуле. Тим більше, що ситуація не змінилась: як і 6 років тому, коли Бумблякевич погодився стати істориком Сміттярки, так і тепер, йому нема за чим сумувати. Пройдений шлях, сповнений спроб і помилок, поза межами лабіринту виявляється абсурдним: вихід із павутини не увінчався успіхом, адже герой не знайшов сенсу і свого місця в світі. Тому його рішення – повернувшись назад, знайти центр і не шукати виходу.

Досягнути центру можуть лише достойні, які володіють необхідним знанням. Ті ж, хто ризикне вступити в нього, не маючи цього знання, пропаде в лабіринті: “Та тут вам такий лабіrint, що ніде в світі лішого не знайдете. Маємо вже цілий цвінтар, де поховані блукальці” [33, с. 43]. Лабіrint – це іноді магічний захист певного центру, скарбу, таємного знання. Такий символізм є моделлю будь-якого життєвого шляху, який через численні випробування веде людину до її власного центру, до самої себе. Коли людина досягає центру, вона збагачується, свідомість росте вглибину і вширину, приходить ясність, проступає

сенс. Життя йде далі, знову лабірінт, знову випробування – іншого порядку, на іншому рівні [145]. Ідучи слідами Мальви та вчинивши ряд “героїчних подвигів”, Бумблякевич оволодіває цим необхідним знанням, що дозволяє йому врешті створити нове утопічне суспільство на теренах Сміттярки з культом Мальви Ланди та символічно стати на шлях очищення й духовної еволюції.

Оскільки маємо справу з постмодерним текстом, то логічною видається думка про “лабірінт-ризому”, яка є нескінченно розімкненим простором сенсів і аrenoю постмодерністської гри [161]. Іноді Бумблякевичу здається, що сміттярка – “якась велетенська і бешкетна істота”, що “кожного разу перетворюється у щось інше, плодячи круг себе марева й ілюзії, вилущуючи сни і образи [33, с. 325]. Цей сучасний лабірінт принципово відрізняється від міфологічних. Він не є сакральною конструкцією і не має на меті сакралізувати людину, яка його подолала, бо мета випробувань таким лабіринтом в тому, щоб не подолати його, а залишитись в ньому. Цей “новий” лабірінт “перенісся всередину свідомості, і вже через це перестав бути сакральним” [159]. Л. Стародубцева вважає, що ризоморфний лабірінт є втіленням “ідеї вічного руху: з одного боку, наближення до центру як до “безмежної межі” прагнень, до якого можна підступати все біжче і біжче, але з яким неможливо остаточно “співпасти”, з іншого боку – вічного віддалення, відсування від центру” [163, с. 240]. Таким чином, подорож Бумблякевича Сміттяркою можна потрактувати як втечу в себе, відмежування від реального (некомфортного, невдалого) життя, нескінченне наближення до центру і таке ж нескінченне віддалення від нього, врешті, облаштування власної, нехай навіть ілюзорної, “зони комфорту”. Свідченням того, що ці облаштування відбуваються лише в свідомості героя, є розмірковування про те, що лабірінт, “не просто собі лябірінт, а достеменні борозенки мозку, ...таке враження, наче потрапив усередину велетенського черепа” [33, с. 402]. Відповідно, трансформації Бумблякевича – теж не фізично-реальні. Це безперервний потік втілення фантазій зрілого, але все ще незайманого чоловіка. Сміттярка стає тим виміром (грою уяви), у якому герой роману перетворюється із невдахи на улюблена долі, жінок і суспільства.

У просторі ризоморфного лабіринту львівської сміттярки Бумблякевич керується власними цілями і бажаннями, обирає напрямок руху, при цьому ніяким чином не впливаючи на систему побудови внутрішнього простору самого лабіринту. Врешті, сказати, що одруження з Адольфиною і сворення культу Мальви Ланди є фіналом життєвої дороги героя, не можна, адже, як зазначає О. Барма, в рамках такого підходу до концепції ризоморфного лабіринту, неможлива констатація фінального задуму шляху. Ризоморфний лабірінт – це мережа безкінечних входів і виходів, ходів, які переплітаються між собою, але не є домінантними по відношенню один до одного; він позбавлений привілею центру і периферії [4, с. 21].

Отже, образ львівської сміттярки у романі Ю. Винничука “Мальва Ланда” ввібрал у себе цілий ряд визначальних рис гетеротопії або “іншого місця”: він може зосереджувати в собі множинність просторів і акумулювати час, знаходячись в іншому просторі. Реальний простір роману чітко окреслений географічно, фантастичний же розгортається на теренах Львівської Сміттярки (яка теж є вмістилищем множинності просторів: містечко С., територія князя Шруботяга, територія створення культу Мальви), що постає на сторінках роману як своєрідний мікрокосмос, особливий світ з власними законами існування, часом і простором. Час тут згущується, уповільнюється і не зважаючи на те, що головний герой постійно перебуває у русі, ніби зупиняється, символізуючи досягнення “ідеального” життєвого стану, який хочеться зберегти незмінним. Простір же, сплітаючись з часом у єдиний континуум, вибудовується за законами постмодерного тексту і набуває форми “лабіринту-ризоми” з нескінченно розімкненим простором сенсів. Образ сміттярки конструкується як модель безповоротних екзистенційних трансформацій, пов’язаних з проходженням життєвого шляху через труднощі та ілюзії цього світу до центру і просвітлення, звісно, в стилі кращих традицій іронії.

2.2.2. Подорож як квест та ініціація (“Кохання в стилі бароко” В. Даниленка). Н. Зборовська зауважила, що тексти масової літератури – “це

тексти, які не є високою літературою. Адже висока культура – формально складна, і головний параметр її становлення – пошуки духовно-моральних цінностей. Складність форми та інтенсивність духовних пошуків не дозволяє користуватися цією літературою широким масам. В одному з номерів “Кур’єра Кривбасу”, – пише далі дослідниця, – Анатолій Дімаров та Роман Кухарук вели розмову про читабельність літератури. Р. Кухарук поділив українську літературу на “рефлексійну” та “динамічну”, звернувши увагу, що в історії української літератури рефлексійна переважає над динамічною. Сучасних авторів Є. Пашковського та В. Медвідя Кухарук назвав “важковиками” через малу читабельність їхніх текстів. У сфері високої літератури домінує рефлексування, що загалом відповідає українській ментальності (наприклад, проза Г. Пагутяк). Натомість масова література потребує динамічних і зацікавлюючих історій, як це має місце у прозі Л. Дереша, І. Карпи, Н. Сняданко та ін.” [74]. Список популярних сучасних авторів можна продовжити, зарахувавши до них і В. Даниленка. А його роман “Кохання в стилі бароко” характеризується високою читабельністю.

Запорукою подієвої динаміки цього твору та його основним сюжетотворчим чинником стає вдале використання хронотопу подорожі у формі міського квесту. У перекладі з англійської мови слово “quest” означає пошук предметів або пригод, його семантичне навантаження також тісно пов’язане з рольовими іграми (наприклад, лицарські турніри). Загалом же квест – це пригодницька подорож, упродовж якої герой долає ряд перешкод, накопичуючи досвід і наближаючись до мети. Відповідно, коли Колядевич погоджується розгадати кросворд Юлії Маринчук, то не лише символічно дає згоду на участь у небезпечній пригоді, а й ступає на шлях ініціації.

А. Геннеп зазначає, що ритуали ініціації сягають далекого минулого й пов’язані з самим життям людини, яка послідовно проходить певні етапи: народження, досягнення соціальної зрілості, одруження, батьківство, підвищення соціального статусу, професійна спеціалізація, смерть. І кожне з цих явищ супроводжується церемоніями, що мають однакову ціль: забезпечити людині

перехід з одного стану в інший [42, с. 9]. Жоден обряд ініціації не обходиться без певного випробувального комплексу – ряду загадок, що потребують особливих розумових, а часто й фізичних здібностей (наприклад у казках).

Мандрівка Колядевича інтерпретується як осмислення власного життєвого шляху й трансформується в метафору життя, що супроводжується процесом пошуку себе й відповідей на екзистенційні питання, що дають матеріал для творення власного “Я”. В. Топоров пише, що дорога метафорично може означати й лінію поведінки (особливо часто моральної, духовної), своєрідний звід правил, закон, вчення, свого роду віровчення, релігію [176, с. 286]. Таким чином, подорож від одного локусу до іншого, з одного боку, наближає героя до розгадки, з іншого – репрезентує проміжний, випробувальний період між мирським і сакральним світом. Як казковий герой, Колядевич проходить випробування, загадані йому смертю, з метою піznати себе й своєю творчістю вивищитися над буденим життям, досягнути слави: “Іноді смерть прибирає подобу молодої жінки, щоб забрати найталановитішого чоловіка <...> Якщо слава приходить за життя, то іноді помилково заходить не в ті двері. Якщо слава приходить після смерті, то завжди приходить за адресою. Кожне покоління має великі постаті, але їхня велич не завжди помітна сучасникам. Буденщина створює багато метушні, в якій губляться великі люди. І коли повінь суєти спаде, залишається вершини [54, с. 183].

Сюжет роману розгортається в Києві. В. Даниленко в інтерв’ю з Ю. Стаківською акцентує на особливому культурно-історичному значенні Києва: “Київ для мене – не тільки тисячолітні нашарування запломбованих асфальтом і бруком кісток славних і безславних предків, а й найбільш містичний центр Східної Європи, в якому владарють українські демони, що не давали розчинитись Україні, як грудці солі, в монгольському, польському, російському, англійському морі” [164]. На думку В. Топорова, виродженим варіантом міфopoетичного шляху є вулиці в місті, що визначають мережу зв’язків між частинами цілого з підкресленням ієрархічних відносин (виділення головної вулиці; знаходження на ній або на площі, в яку вона впадає, символів вищої

сакральної або десакралізованої світської влади і т. д.). У деяких сильно геометризованих культурах відомі вулиці, що вказують сторони світу і, отже, беруть участь в більш глибокій символічній грі [176, с. 267]. Власне, хронотоп подорожі в романі виражається через ряд архітектурних локусів. Як зауважує Я. Поліщук, твір В. Даниленка “в повному сенсі слова києвоцентричний. 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 герой. 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” [141].

Кросворд Юлії, розгадка якого крутиться навколо тринадцяти проклятих місць Києва, символізує життя архітектора й неодмінно пробуджує асоціації зі “світом креслень нашого життя” Г. Башляра. Від них не треба особливої точності, зауважує дослідник, вони лише повинні відповідати своєю тональністю характеру нашого внутрішнього простору [13, с. 21]. Розгадуючи кросворд, Колядевич пізнає самого себе, осмислює життя, розмірковує про цінність таланту й стосунки між чоловіком і жінкою. Часова й просторова багатовимірність, що її створює автор в романі, стає площиною для екзистенційних одкровень героя. Н. Яблонська зауважує, що синтетичність тексту роману забезпечується універсальністю мислення письменника, який психологічно заглиблений у внутрішню сутність буття, в історичну, культурну та духовну парадигму часопростору. Полінаративний структурний підхід спостерігає дослідниця в моделюванні авторської концепції світу і його епіцентр – демонічного міста (Києва). Двовимірний простір (реальність та потойбіччя), тривимірний час

(минуле – теперішнє – майбутнє), амбівалентний і водночас “герметичний” художній світ (дійсне – умовне, гармонія – хаос, психологічне – фантастичне, іронічне – таємниче), вставні новели-історії, розгорнуті містичні й екзистенційно-філософські мотиви інтегруються в цілісний текст за допомогою кінематографічного монтажу та композиційної мозаїчності [211, с. 233].

За М. Бахтіним, особливо важливу роль відіграє тісний зв’язок мотиву зустрічі з образом дороги. Дорога – часте місце випадкових зустрічей: “На дорозі перетинаються в одній часовій і просторовій точці шляхи багатьох різних людей – представників всіх станів, майна, віросповідань, національностей, віків” [9].

На шляху до дому матері Колядевича, заїхавши у Житомир випити кави, Валерій і Юлія стають свідками “дивного почету, що рухався за поважним чоловіком в окулярах” [54, с. 76]. Архітектор розповідає, що це “місцева знаменитість – Валерій Шевчук” [54, с. 76]. Закохані йдуть слідом за В. Шевчуком та його героями в дім письменника, але коли роблять спробу зайти, він проганяє їх: “Ідіть звідси. Я вас не знаю” – буркнув він і сердито грюкнув дверима [54, с. 77]. Зважаючи на те, що у своїй творчості В. Даниленко досить часто звертається до образу В. Шевчука, ця зустріч не є випадковою. Н. Козачук пише: “Письменник відділив їх від своїх героїв, свого світу як чужих, а можливо, й небезпечних. Причому Юлія Маринчук, як виявиться у кінці твору, є персоніфікованим образом смерті. Тому Шевчук як герой твору виступає провидцем і відштовхує від себе фатальну жінку, чого Колядевич зробити не зміг [96, с. 98].

Досить часто мотив зустрічі переплітається з мотивом випивання-кавування-трапезування в ресторані чи кав’янрі, де герой найчастіше вирішують справи, розкривають секрети та приймають важливі рішення. Так, перша зустріч Юлії Колядевича відбувається в ресторані “Креп де Шин” на Михайлівській, де жінка вводить архітектора у справи й показує кросворд, який начебто лишив у спадок її покійний чоловік. Вже сама назва кросворду викликає в архітектора правильну асоціацію: “– А чому Сарана? – поцікавився Колядевич. – У деяких народів сарана “символ смерті” [54, с. 15]. Так майже випадкова зустріч

сигналізує про певний перелом у долі персонажа й стає початком захоплюючої пригоди. Після дегустації вина й грайливих бесід в затишному ресторанчику “Масандра” герої стають коханцями. У пошуках відповіді на наступну загадку, Колядевич заходить до кафе “Старий рояль”, “де замовив каву з корицею, щоб усамітнитись і зосередитись на загадці” [54, с. 119]. Саме тоді й відбувається ще один перетин двох часопросторових площин: реальної та містичної, адже герой просить “усі сили, які були в цьому і тому світі, про допомогу” [54, с. 119]. І тоді відбувається зустріч із незнайомцем, який підказує архітектору наступний крок.

Друга знакова зустріч Колядевича й Юлії Маринчук відбувається на мосту Патона, коли ламається автівка архітектора й жінка люб’язно згоджується відвезти його до замовника. Пізніше з мостом Патона буде пов’язана одна з загадок кросворду й історія про чорного монаха, який з’являється перед лобовим склом автівок і стає причиною аварій, після чого таємничо зникає. Власне, досить знаковою є зустріч Юлії й Валерія на мосту, “який полюбила смерть” [54, с. 100], адже міст завжди має семантику переходу: з одного стану в інший, з сакрального простору в профаний та навпаки. В багатьох культурах міст є важливим межовим локусом, що символізує зв’язок між двома світами, тим, що може бути досягнуто й тим, що знаходиться поза сферою осягнення [85, с. 277].

Організація хронотопу подорожі в романі “Кохання в стилі бароко” тісно пов’язана з мотивом втрати і знаходження, що в свою чергу обрамлений почуттями. Пристрасна любовна драма, що відбувається між Колядевичем і Юлією, нагадує “стилістику бароко, в основі якої – бажання насолоджуватись життям. Насолода, надмір пристрастей, заплутаність у відчуттях – основні мотиви поведінки героїв” [124, с. 17-18]. Усвідомлення втрати коханої, а потім її несподіване повернення викликають у архітектора калейдоскоп емоцій і змушують продовжувати як сумнівні стосунки, так і розгадування таємничого кросворду: “Вона була приправою до його буденого життя, його душевною хворобою, що доставляла задоволення і страждання. Чоловік знову знав, що віддасть усе, щоб знову пережити мить гострої радості після розриву любовних стосунків.

Ця жінка його затягувала у вир, з якого він не міг випливти, але опиратися своїм почуттям він вже не міг” [54, с. 119].

Автору вдалося олюднити архітектурні пам’ятки Києва: вони дихають, живуть, зберігають людські історії й загалом набувають людських рис: “Будинки, як люди, бувають гарні й потворні, біdnі й багаті, доглянуті й запущені, теплі й холодні” [54, с. 7]. “Персоніфікація, – пише С. Степанищенко, використовується як один із найчастіше вживаних прийомів, вірогідно для того, щоб зобразити місто інакше, як прихисток демонічних сил, що вже давно влаштувалися на будинках Києва. Усі вони тримають балкони чи підтримують колони або ж є невід’ємною частиною міських стін, що нібто підштовхує читача до того, що в Києві панують чужорідні істоти, які тримають під контролем вихор людського життя [165, с. 88].

Текст роману насычений відтінками жахів і містики: старі будинки Києва, Видубицький монастир і підземелля Лисої гори, будинок “з намальованими вікнами біля Пішохідного моста” й Андріївський узвіз, де був перелаз між світами, Брама Зaborовського, яка нікуди не веде. Всі ці архітектурні споруди виступають сполучними локусами між минулим і теперішнім, потойбічним і живим, реальним і містичним. Кожній будівлі В. Даниленко приділяє чимало уваги й таким чином не тільки демонструє свою культурно-історичну обізнаність і здатність до міфотворення, а й оживлює вдавано мертвий простір київських будинків людськими історіями. Взаємодія між реальним та фантастичним простором в романі сконструйована досить гармонійно. Так, абсолютно буденним видається зустріти на вулицях міста преподобного Іларіона, що “обходить місто й закриває воду льодом” [54, с. 55] або Леоніда Зазюка, який приносить сніг і завірюху; божевільного Недоходюка, що з’являється на Аскольдовій могилі й “коли впадає в екзальтацію, то починає озвучувати таємниці, недоступні більшості” [54, с. 82]; Баала Зебубу, що проникає до Києва через символічні ворота – “піхву Великої Мами – повії з Великої Окружної дороги” [54, с. 86] і наче Воланд Булгакова, тиняється вулицями міста й випробовує киян на моральну стійкість; загадкового Хазяїна, що вічно живе на території Зеленого театру й

здатен керувати волею людини (“У безлюдному парку Колядевич відчув, як його ноги прилипли до землі, цей чоловік паралізував його волю, і він чекав, що той накаже йому робити далі” [54, с. 53]); старого мертвого єрея, що блукає приміщеннями телецентру на Сирці; дівчат, що надули до розміру кульки зрадливого коханця Бабасика й змушують катати їх на собі по Подолу, або Грицька Кукібку, що не має спокою ні в тому, ні в цьому світі й приречений скитатися до того часу, коли його кабан “з’їсть стільки жолудів, скільки вродило у Києві на Татарському дубі за триста років, якщо буде раз у рік з’їсти по одному жолудю” [54, с. 133].

У хронотопі міського квесту В. Даниленка важливу роль відіграє онірічний текст, функція якого полягає у створенні “панорами містичного простору” [22, с. 195]. Мотив сну, який у романі має функцію передбачення майбутнього, пов’язаний також із інтуїтивним очікуванням неминучої трагедії. З одного боку, сни переживаються Валерієм Колядевичем як уявний простір, що постійно переплітається з реальним, з іншого – трактуються як сни, що пророкують скору смерть. Т. Бовсунівська зауважує, що маючи таку властивість як містико-кризологічна інтерпретація картини світу, оніропростір здатен переводити персонажа у кризологічний статус умовно-втасманиченого випробування, посвяченість у сенс якого не усвідомлює часом навіть сам герой [22, с. 196]. Вже після оглядового знайомства з документами Юлії Маринчук в tandemі з книжкою Аполлінарія Закревського “Містика Києва”, Валерію сниться, що “до нього в гості прийшла світлокоса жінка. Невимовні почуття до неї затопили його з головою, і з відчаю він почав витягувати з ясен цілі зуби, як корінці рясту в лісі” [54, с. 22]. Власне, у цьому сні відбувається несвідоме попередження-передбачення смерті. Зазвичай втрата зубів у сні пов’язується з витоком життєвої сили, фізичною травмою, або навіть смертю. Ряст же в традиційному уявленні українців – “символ життя, відроджуваного весною; звідси фразеологізми на означення натурального переходу: топтати ряст – жити, ходити по землі, просити в Бога здоров’я; не топтати рясту – померти” [54, с. 518]. Відповідно, виравати зуби як корінці рясту – це своєрідне пророцтво, актуалізація підсвідомого страху смерті.

Довіряючи поклику інтуїції, Колядевич відмовляється від завдання незнайомки. Та обставини складаються так (“смерть – спокуслива жінка. Якщо вона вже когось вибирає, то від свого не відступиться” [54, с. 23]), що архітектор і Юлія Маринчук стають коханцями.

Коли Колядевич дізнається про смерть Бабака (всі, хто мають справу з книгою “Містика Києва”, неодмінно помирають), то робить ще одну спробу порвати справи з містичним кросвордом, адже не хоче бути наступним у списку смерті, та вже невдовзі знову береться за загадки Юлії. Повернення до дивного кросворду неодмінно супроводжується новим попереджувальним сном: “Вранці Колядевичу приснився сон, ніби він дивився з-під стелі на своє порожнє ліжко, тіла свого не бачив, йому здавалось, що його душа оселилася в бджолі” [54, с. 74]. В українській міфології, бджола є символом бога-громовика й походження її пов’язують з підземним світом і культом мертвих. Коли розкривається обман Юлії про видумане заміжжя, а отже, й вигадане походження кросворду, Колядевич заявляє, що не буде більше його розгадувати, а жінка у відповідь, – що не буде більше з ним зустрічатись. Після сварки з коханою архітектору “приснився жук, що прокушував груди. Він зінав, що жук залазить між ребра і відкладає там яйця, але байдужість охопила його тіло. Жук залазив усе глибше, ворушив лапками, і від того було приємно” [54, с. 110]. Однак герой глушить у собі механізм передбачення небезпеки, продовжує стосунки з Юлією й роботу над розгадкою дивного кросворду. Тісний будинок з яблунями, що його дарує Юлія Колядевичу у наступному сні, асоціюється з могилою, великий погреб, у якому чоловік зустрічає свого батька, – символізує потойбічний світ. “Підвалий мрійник – пише Г. Башляр, – знає, що стіни підвалу йдуть у землю, що по той бік стіни в один ряд цегли – вся земля. Це посилює драматизм, страх розростається до перебільшення. Але чого вартує страх без перебільшення? ... підвал – це поховане безумство, в ньому замуровані трагедії” [13, с. 24-25]. Кохання і страх, потяг до невідомого й руйнівного врешті приводить героя до усвідомлення невідворотного близького кінця. Власне, з самого початку розгадування кросворду Колядевич відчуває свою приреченість і знаходиться під владою містичних сил, що в

певному сенсі обмежують його свободу. Автор щедро вводить у текст такі передбачення: “Після відвідин театру Колядевич відчув, що подальша розгадка кросворду приведе до страшних наслідків” [54, с. 74], або “Падав густий сніг і завивав вітер, над дорогою мела оземка. Колядевич відчував, що їде назустріч чомусь страшному й непередбачуваному, але зупинитися вже не міг” [54, с. 80]; Доля архітектора визначена наперед, тому він не може ні покинути Юлію, ні потримати три хвилини за руку жінку, що приносить удачу й довголіття.

2.3. Інтертекстуальність хронотопу як прийом розширення семантичного поля романного тексту (“Танго смерті” Ю. Винничука)

Роман Ю. Винничука “Танго смерті” зітканий із накопиченого досвіду “чужих” текстів. Насичений цитатами, аллюзіями, стилізаціями, переосмисленими сюжетами, мотивами та образами, роман інтертекстуально пов’язаний з широким літературним контекстом: від грецьких міфів до сучасної авторові реальності. Уже з перших сторінок знайомимось з чотирма різноетнічними героями роману, батьки яких загинули під Базаром у 1921 році. “Базар – для кожного з нас залишився чимось мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, виросли в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну” [34, с. 15]. Порівнюючи героїв Базару з аргонавтами, автор відсилає читача до давньогрецького міфу про аргонавтів і золоте руно, переосмислюючи його в контексті подій 1921 року. Герої Базару на сторінках роману постають як українські агронавти, що загинули в пошуку золотого руна – за свободу Батьківщини.

Ім’я Орестового дідуся Луцилія із пікарексної лінії роману, зазначає Г. Левченко, невипадково дублюється в умовно серйозній його частині, але вже як ім’я відомого арканумського письменника (арканумська цивілізація і мова – давня літературна містифікація Ю. Винничука), автора трактатів “Книга порад”, “Книга “Ятір”, “Книга “Мурашник”, “Зниклі слова” (усі витримані в гротесково-фантастичному стилі, не поступаючись образам книг, змальованих, для прикладу,

Дж. Ролінг у романах про Гаррі Потера), із описами яких знайомиться професор Ярош. У цьому дублюванні імені читається натяк на пригодницький грецький слід – героя роману “Метаморфози, або Золотий віслюк” Луція Апулея. Тим більше, що за грецьким міфологічним і літературним мотивом метаморфози криється теорія метемпсихозу, котра у різних релігійних версіях зринає в розмовах і міркуваннях професора Яроша – зокрема, як ісламська ідея реїнкарнації [109].

Текст роману нагадує пазл із натяків та аллюзій. Аллюзія, посилаючись на конкретний літературний твір, не тільки налаштовує читача на розпізнавання й декодування тексту, а й значно розширює смислове поле твору. У цьому випадку аллюзійний зв’язок письменник здійснює свідомо – це відрізняє аллюзію від традиційного образу, мотиву чи “мандрівного сюжету”. Так, описуючи гетто автор зазначає, що воно “мало таку ж властивість, як і шагренева шкіра” [34, с.50]. Відсилаючи читача до роману О. де Бальзака, письменник не просто нагадує про символіку образу шагреневої шкіри – забирати життя, але й змушує переосмислити його в контексті згаданих історичних подій.

“На західному фронті нічого не відбувається” – так описує воєнну ситуацію у Львові Ю. Винничук словами свого героя Яся. Звертаючись до однайменного твору Е. Ремарка, письменник актуалізує ще одну тему роману: усвідомлення того, що війна розділяє життя людини на “до” і “після”, що життя ніколи не повернеться в звичне русло. Як і герой Е. Ремарка, герой Ю. Винничука є учасниками війни, вони захищають свою вітчизну, як їх батьки захищали Україну. Ю. Винничук лише цією однією згаданою фразою піднімає цілий пласт філософських й соціальних проблем. Зокрема, проблему втраченого покоління – покоління молодих людей, які відчули себе непотрібними не тільки суспільству, але й самим собі, які після війни не зможуть знайти собі місця, не зможуть пристосуватися до тепер уже мирних, але абсолютно нових обставин. Адже найсильніше війна вдаряє по молодих людях, які ще не знайшли свого шляху, які не обросли соціальними зв’язками і не мають куди повертатись.

У розповіді Мілі, якій здається, що “потяг-привид – це оця книгоzбірня, де

стелажі – вагони, що перевозять безліч давно померлих авторів... Вони й пронумеровані, як вагони, і кожна поліця – окреме купе” [34, с. 171], відчувається алюзія на роман К. Сафона “Тінь вітру” з його бібліотекою-кладовищем забутих книг. Як душі авторів та всіх читачів живуть у забутих книгах, так і бібліотекарі пані Конопельці уявляється, що прийде час, коли вона розчиниться в просторах бібліотеки й за сто або двісті років її “візьмуть за старий манускрипт, пронумерують і поставлять на поличку” [34, с. 136]. Органічно інтегровані в текст прислів’я, приказки та легенди формують самобутній культурно-історичний простір роману. Тут і легенда про походження Гицлевої гори й Бузинову пані, цибуляного чоловіка, що перетворює нечесних дітей на вінок цибулі, вулична балада про “акрубата-муху”, який “вліз на Теличкову і випустив духа”, та потяг-привид, що найчастіше йде по тій колії, що веде у Винники, й перевозить мертві душі.

Здатність героїв Ю. Винничука до асоціативного мислення в рамках надбань світового образотворчого мистецтва, музики, й літератури свідчить про їх інтелектуальний рівень. Так, дружина пана Кнофлика нагадує Ясеві Венеру Мілоську, тюрма на Лонського – пекло або “одну з картин Брейгеля чи Босха” [34, с. 335]; бабуся на похоронах “виконала свій незабутній плач, у якому, ... було таке голосіння, що нехай Ярославна сховається” [34, с. 73], а пані Конопелька відправляючи героя на пошуки загублених сторінок трактату, виголошує, що “бібліотека – це потойбіччя, Аїд, і ви, як юний Орфей, спустилися у це провалля за Евридикою, а Евридики нема, бо я вже не можу бути вашою Евридикою. І в цьому наша трагедія” [34, с. 138].

Розглядаючи питання інтертекстуальності варто звернути увагу й на питання жанру. Архітекстуальність або жанровий зв’язок текстів, зазначає М. Гловінський, є властивістю будь-якого літературного твору, оскільки посилання на правила є передумовою його зрозуміlostі [43, с. 291]. Що стосується жанру “Танго смерті”, то Ю. Винничук в інтерв’ю зазначає: “Я написав роман, в якому є закручений сюжет. Вважаю, що в кожному романі має бути стержень, який тримає весь зміст. Але я намагався писати все-таки роман, не

якийсь поп-арт, не детектив і не книжку жахів. Я хотів написати щось серйозне. І мені здається, що там є якісь достатньо поважні епізоди, які витягують цей роман вище масової літератури” [87]. На нашу думку, текст роману можна віднести до традиції фантастичного або магічного реалізму. Суть методу полягає в поєднанні фантастичних образів із достовірними реаліями таким чином, щоб змусити читача повірити у справжність розповіді. Міжтекстова поліфонія фантастичних розділів роману демонструє рецепцію магічного реалізму, і, власне, спонукає не просто згадати оповідання й порівняти його з тим світом дивовиж, який полюбляє демонструвати автор (згадаймо хоча б лабіrint Львівської сміттярки з її магічними істотами), а є спробою осягнути безмежність Всесвіту. На допомогу приходять прийоми магічного реалізму: час важко осягнути, теперішнє набуває рис минулого і загалом важко піддається визначенню (колапс часу); минуле взаємодіє з теперішнім, повсякденне з фантастичним.

У текст “Танго смерті” фантастика проникає дуже гармонійно, місцями повністю витискаючи реальність, а місцями залишаючи місце історичним подіям й побутовим реаліям. Так, у романі знаходимо містке відображення життя львів'ян у довоєнну, воєнну й післявоєнну пору, що поєднується з наскрізною темою часу, пам'яті, циклічного повернення й історичної свідомості. На думку Г. Левченко, присутня в романі й гротесково-фантазійна трансформація реальності через доповнення реалістичних зображень фантастичними елементами, які, до того ж, у тих чи інших випадках набираються до символу. Для прикладу, радянська окупація, яка дотепер асоціюється у мешканців регіону із найбільшим занепадом та приходом “візволителів”, постає рівнозначною німецько-фашистській за грабунками, руйнацією й масовими вбивствами людей. Про настання цих важких часів сигналізує з’ява фантастичних істот на вулицях Львова, які відсилають читача до роману Карела Чапека “Війна з саламандрами” [109]. Дивні створіння з плавниками замість ніг і запахом гнилих водоростей, очевидно, стають, як і саламандри К. Чапека, символом фашизму, війни та дегуманізації людства.

Захоплення професора Яроша і його студентки Х. Борхесом має характер дещо енциклопедичний. Розділ, у якому герой, попиваючи вино, наввипередки виголошують факти з біографії Х. Борхеса, плавно перетікає в ту частину рукопису Ореста, де описується Оссолінеум – наукова бібліотека Львова. Зі сторінок роману гетеротопія бібліотеки постає як нескінчений лабіrint, який допускає будь-яке трактування. Це може бути даніна постмодерністській традиції, домінантним образом-метафорою якої є лабіrint-ризома. Ризома, за У. Еко, влаштована так, що в ній кожна доріжка може перетинатись з іншою. Немає центру, немає периферії, немає виходу. Потенційно така структура безмежна. Простір здогадки – простір ризоми, де поняття структури виявляється неможливим, адже мислиться як антипод [61]. Такий лабіrint недобудований до кінця, його суть неможливо осягнути раціонально. Але на ґрунті захоплення героя життям і творчістю Х. Борхеса, у якого лабіrint – це структурована модель всесвіту, доцільним буде трактувати бібліотеку в “Танго смерті” як аллюзію на оповідання “Вавилонська бібліотека” із “Саду з розгалуженими стежками”.

На перший погляд, може здатися, що Винничукова бібліотека – пародія, спрощений Борхес. Та ж бібліотека, оснащена всім необхідним для життя (а найперше – хорошим вином і всілякими смаколиками), древня бібліотекарка пані Конопелька, в голові якої зберігається, крім генерального каталогу, ще й купа любовних інтрижок, наявність кодів і дешифрування, що втягують читача в запропоновану автором “гру” пошуку завуальованого сенсу. Та якщо згадати весь глибинний символізм Борхесового оповідання – спробу із хаосу пізнати найсокровенніші таємниці буття, – то всі ті таємничі, непрочитані або й незрозумілі книги стають втіленням нерозгаданих таємниць природи, втрачених надбань світу духовного й матеріального. Як у Х. Борхеса бібліотека або Всесвіт всеосяжна, так і у Ю. Винничука – це “святая святих, заповідна зона, несосвітенні краї” [34, с. 161]. Оповідач “Вавилонської бібліотеки” з методичним спокоєм описує простір бібліотеки, зауважуючи, що боротьба за знання, яку ведуть всі мисливці й бібліотекарі, приречена на поразку. Навіть якщо комусь і вдалося б заволодіти певною книгою, то нескінченість бібліотеки перекреслила б усі його

зусилля. У Ю. Винничука лабірінт, все ж, більше схожий на той, що описує У. Еко в романі “Ім’я троянди”. Його підхід до пізнання можна описати як діяльнісний, адже основні характеристики – це віра в кінцевий результат процесу. У гетеротопії бібліотеки яскраво виражається принцип накопичення, а то й поглинання часу. Випроводжаючи Яся на пошуки захованих сторінок старовинного трактату, пані Конопелька виголошує: “Не один пішов і не вернувся... Але не ви. Я вірю в вас. Ви повернетесь із перемогою <...> Над собою. Над своїми страхами” [34, с. 161].

Цитатність є однією з визначальних рис інтертекстуального дискурсу роману Ю. Винничука. Автор неспроста вкладає в уста Ярки слова Мірче Еліаде. Літературний вибір дівчини характеризує її не лише як інтелектуальну, але й високодуховну, впевнену у власній ідентифікації людину. Осмислюючи себе як митця й відповідаючи на питання Мількера, для кого вона хоче грати, Ярка без вагань відповідає: “Для ангелів”, – і цитує: “Людина носить у собі ангела, не ангела-охоронця, а ангела, який стогне, ув’язнений у сутінках Душі кожного з нас, і якого рідко, дуже рідко нам вдається вивільнити з кайданів і дати йому свободу, щоб він злетів, вознісся, і тоді... тоді... тоді разом з ним очищається і возвишається душа наша, душа кожного з нас” [34, с. 146]. Слова М. Еліаде стають своєрідним паролем до світу високої музики. Саме після того, як Ярка виголосила, що вони стали її життєвим кредом, відбувається визнання дівчини Мількером, адже, говорить скрипаль, особа, котра читає Еліаде, не може бути обійдене його увагою.

Винничукій вислів “у тіні маків”, навколо якого обертається сюжет роману, викликає алузію до повісті М. Еліаде “У тіні лілій”. Це відсылання до твору румунського письменника значно розширює смисловий простір тексту й загалом демонструє вплив його релігійно-філософських поглядів на модель світу, представлену в “Танго смерті”. Ю. Винничук художньо інтерпретує концепцію “ієрофанії”, введену М. Еліаде для означення акту виявлення священного (священне у філософії М. Еліаде трактується як абсолют, повнота буття, першопричина сущого) в чуттєво доступній формі. Ієрофанія означає зустріч

трансцендентної реальності, що вторглась у світ, і людської душі, що постійно знаходиться в пошуках одкровень інобуття. Повертаючись до питання алюзії на повість “У тіні лілій”, то, по-перше, прослідковується очевидний зв’язок геройв “Танго смерті” з героями повісті М. Еліаде. Всі вони люди, натхненні словом –, здатні присвятити життя пошуку тонких ниток між повсякденністю, реальним життям і легендою, міфом, магією. Друга нитка, що веде до повісті, – це теорія про існування декількох паралельних світів та людей, що мають здатність бачити і розуміти. Як фраза “у тіні лілій у раю” – стає відправною точкою розповіді в М. Еліаде, так і Винничукове “у тіні маків” – стає точкою відліку передачі таємних послань для обраних.

Третій міжтекстовий аспект – використання квіткових символів. У “тіні лілій у раю” трактується як зустріч осяяніх прозрінням душ. Семантика квітів лілії досить амбівалентна. Нас цікавить той бік значень, де лілію пов’язують зі смертю й потойбічним світом: у грецькій міфології Аїд викрав Персефону, коли вона рвала лілії й фіалки; у деяких віруваннях вважалось, що в подобі лілії з’являються душі померлих людей. Так само і мак (традиційно символ сну і смерті) у романі Ю. Винничука відсилає до відкриття простору з новими вимірами, до пробудження.

Уривки з трактату Кальбреннера й книги смерті – перефразовані уривки з повісті “У тіні лілій” М. Еліаде. До прикладу, читаємо у М. Еліаде: “знаки нам подають давно, багато віків <...> а ми проходимо повз, залишаючи їх без уваги” [64]; “хто раніше говорив тільки зі своїм псом чи котом, нехай спробує поговорити з іншою живністю, хоча б з птахами в парках чи зміями в ботанічному саду” [64]. У Ю. Винничука: “Ми інколи розмовляємо з тваринами, які живуть із нами, але ніколи не розмовляємо з птахами, рибами, гадюками, бджолами, метеликами, квітами, деревами... Хоча боги адресують нам свої послання через усе живе й неживе, навіть за посередництвом води, вогню й каміння, подають нам сигнали зірками і хмарами, дощем і вітром, громом і блискавкою... Розплющіть очі й придивіться, наставте вуха і прислухайтесь, відкрийте серця і вбирайте,

відкрийте душі і возвеличтеся. Всюди, куди поглянете, всюди, кажу вам, послання наших богів” [34, с. 252].

Історія з трактатом маловідомого професора Де Селбі про надзвичайні властивості дзеркал, який Орест Барбарика випадково знаходить у безмежних просторах бібліотеки – постмодерне цитування або, за Н. П’єре-Гро, референція, що, “як і цитата, є експліцитною формою інтертекстуальності. Але в цьому випадку текст, на який посилається автор, безпосередньо не присутній у його власному тексті” [144, с. 89]. Ю. Винничук переповідає (не надто дбаючи про видозміну) фрагмент із твору ірландського письменника Фленна О’Браєна “Третій поліцейський”. Головний герой роману одержимий роботами дивакуватого, ексцентричного філософа Де Селбі, який заперечує можливість реального руху в просторі, а людське існування визначає як послідовність статичних станів; вважає життя людини галюцинацією, що вміщає в себе вторинну галюцинацію зміни дня і ночі, тому й людині розумній не варто тривожитись через ще одну галюцинацію – смерть. В цьому ж романі зустрічаємо ідею про множинність тіл і душ або “матрьошковість світів”, що апелює до наскрізної теми пам’яті в тексті “Танго смерті” й втілюється в мотиві реїнкарнації.

Відгомони святих писань, Біблії, Корану, Книги смерті сприяють деталізації, посиленню й увиразенню романного тексту, формуючи окремий інтертекстуальний простір. З. Лановик зазначає, що Біблія є основним джерелом інтертекстуальності, літературного діалогізму, алегоризації, архетипного мислення, символізму, метамовної семіотики [107]. Так, відлуння Біблії в романі актуалізують повторне прочитання старих істин й їх нове осмислення: “Господь творив світ словом. Слово одних до небес піdnімає, а других до землі прибиває” [34, с. 174], “скоро настане такий час, що ти ще будеш заздрити тим, хто помер, а найбільше тим, хто не народився” [34, с. 85], “Господнє ім’я – несхитна вежа” [34, с. 160]. Цитування Корану виконують функцію прогнозування й налаштування та допомагають заглибитись в тему пам’яті й ідею реїнкарнації, з якою тісно пов’язані давні ісламські уявлення про смерть і сюжет “Танго смерті”: “<...> в

Корані присутні прадавні уявлення, в яких смерть ототожнюється зі сном, а воскресіння з мертвих – з пробудженням: “Господь зробив ніч для вас покривалом, і сон відпочинком, і створив день для пробудження (*nushur*)” [34, с. 191]. Приховані імітації арканумської книги смерті й численних стародавніх талмудів сприяють метафоризації, експресивно збагачують текст й виконують функцію кодування.

В ході інтертекстуального прочитання роману Ю. Винничука “Танго смерті” в контексті часопросторової проблематики було проаналізовано такі вияви міжтекстових зв’язків у романі як власне інтертекстуальність (цитати й аллюзії) та архітекстуальність (жанровий зв’язок текстів). Дослідження показало, що цитатність й аллюзивність є визначальними рисами інтертекстуального дискурсу роману Ю. Винничука. Текст “Танго смерті” пов’язаний з широким літературним контекстом: від грецьких міфів до сучасної авторові реальності, а органічно інтегровані в текст прислів’я, приказки та легенди формують самобутній культурно-історичний простір роману. Відгомони святих писань, Біблії, Корану, Книги смерті сприяють деталізації, посиленню й увиразненню романного тексту, формуючи окремий інтертекстуальний простір. Архітектуальність фантастичних розділів роману демонструє рецепцію магічного реалізму й традиції постмодерного роману.

Висновки до Розділу 2

Жанрові експерименти В. Шевчука мають досить широкий діапазон: від химерно-притчевої до готично-фантастичної прози й відображають стан сучасної жанрології, яка активно розвивається, змінюється й характеризується активним процесом трансформацій. Індивідуальний стиль письменника, позначенний тяжінням до універсалізації та примирення опозиційних ідей (раціональне-ірраціональне, мирське-сакральне), сприяє психологізації хронотопу. У новелі “Панна сотниківна” фактичний простір і час є лише тлом, на якому розгортається процес становлення особистості, пошук ключів для осягнення принципів організації світобудови. Складні маніпуляції внутрішнім (особистим) простором і

часом автор використовує для того, щоб максимально, з філософської точки зору, докопатися до екзистенційних питань людського буття.

Часопростір у трилогії “Сповідь”, “Мор” та “Птахи з невидимого острова” моделюється в межах духовно-психологічних метаморфоз і відображає не тільки барокове світовідчуття, але й діалектику внутрішнього та зовнішнього хронотопу героїв. У всіх трьох романах В. Шевчук послідовно створює образ вічного мандрівника, який постійно балансує на межі добра і зла, праведного і грішного, істинного і хибного. Автор не намагається дати однозначної відповіді на вічні екзистенційні питання, але показує, що через духовну боротьбу відбується становлення істинної людини, що здатна робити власний вибір і наповнювати життя сенсом. Внутрішній часопростір героїв В. Шевчука відповідає бароковому світовідчуттю й віddзеркалює, химерно заломлюючи, драматичний хід подій зовнішнього світу, являючи метафізичну діалектику духовного росту героїв.

У контексті дослідження часопросторової організації сучасного українського роману важливу роль відіграє також хронотоп подорожі, що, з одного боку, виконує сюжетотворчу функцію, з іншого – набуває ознак метафори психологічних ініціацій. Часопростір подорожі неодмінно пов’язаний з образом дороги. Наприклад, у романі Ю. Винничука “Мальва Ланда” – це дорога-ініціація, представлена в формі ризоморфного лабіринту, у В. Даниленка (“Кохання в стилі бароко”) – подорож-квест, що трансформується в метафору життя.

Інтертекстуальна інтерпретація хронотопу, здійснена на матеріалі роману Ю. Винничука “Танго смерті”, показала, що міжтекстові зв’язки мають змогу значно розширювати семантичне поле романного тексту, а відтак і збагачувати додатковими сенсами образи хронотопів, насищувати їх літературними та культурними міжтекстовими перегуками.

РОЗДІЛ 3

СУБ'ЄКТНО-ОСОБИСТІСНА ЦЕНТРОВАНИСТЬ ХРОНОТОПУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ

3.1. *Homo exscapans* як модель характеру і стратегія організації хронотопу

В епоху глобального розширення простору, колосального потоку інформації, технічної насиченості життя, сучасна людина, усвідомлюючи масштабність наданої їй свободи, губиться. Останнє десятиліття потужно автоматизувало не тільки робочий процес, але й побут. Людина сучасної доби перебуває в ситуації відчуження, оскільки створений нею світ уже не належить їй. Окремий індивід часто почувається тривожно, створюється ситуація тотального тиску буденності й матеріального світу на свідомість, що, в свою чергу, породжує усвідомлення себе як слабкої істоти. І бажання втекти видається повністю віправданим, навіть природним.

С. Франк вважає, що втискання особистості в якусь заздалегідь підготовлену форму невідворотно тягне за собою відчуття насилия й скалічення, якому не хочеться підпорядковуватись, більше того, якому ми не можемо підкоритись, навіть якби й хотіли цього. Тому неминучим наслідком такого примусового нормування життя є моральне лицемірство. Життя розпадається на дві частини – офіційну й справжню, інтимну. І якщо в першій частині людина, що підкоряється нормам моралі, в очах суспільства благопристойна й порядна, то у її внутрішньому світі, навпаки, панує хаос: “Як мало внутрішнього світла, тиші й умиротовореності, як багато мук, тьми й порочності в глибині душі навіть “найсвітліших особистостей” [186, с. 157]. Сучасні ж умови розвитку індустрії сприяють поширенню особистісно орієнтованого ескапізму. Перехід до індивідуалізованих форм життедіяльності викликає значні зміни в системі ціннісних орієнтацій, мотивацій та установок. Сприятливі умови для відчуження створює становлення ринкової економічної моделі поведінки, яка комерціалізує більшість сфер життя.

У роботах Ж.-П. Сартра, Х. Ортеги-і-Гассета, С. К'єркегора, М. Хайдеггера, А. Камю екзистенційні проблеми так чи інакше дотичні до ескапізму. Витоки його значення, пов'язаного з відчуженням, знаходимо в роботах Е. Фромма, та Ж. Бодріяра. Ескапізм – термін семантично місткий. Його можна розуміти в широкому сенсі як атрибутивний компонент будь-якої культури, яка сама може трактуватись як свого роду глобальний ескапізм, відхід від природного буття (Yi-Fu Туан), а можна – в більш вузькому, згідно з яким сутність ескапізму полягає в заміні справжньої життєвої активності симуляцією діяльності, спрямованої на внесення в реальність чогось нового й різноманітного [50]. У класичній філософії тенденція до ескапізму трактується в діяльнісному ключі як специфічна форма згасаючої активності суб'єкта. Г. Гегель зазначав, що інтерес особи до життя згасає в той момент, коли зникає протилежність суб'єкта й об'єкта: “Зріла людина внаслідок рутини своєї духовної діяльності, так само як і притуплення діяльності свого фізичного організму, старіє, продовжуючи жити без певного інтересу [40, с. 91].

Д. Кутузова ескапізмом називає різні види девіантної поведінки, такі як наркоманія та алкоголізм; М. Греков вбачає суть терміну у втечі індивіда від справжнього життя до його симуляції в розвагах; О. Труфанова розглядає ескапістську свідомість як особливий спосіб пізнання світу й самого себе, який надає людському існуванню невичерпну глибину, насиченість, різноманітність, множинність, вважає, що без здатності до ескапізму кожен індивід був би лише чітко визначеню соціальною функцією, не здатною до розвитку, конструювання себе і трансформації [178].

Такі визначення дають змогу широко інтерпретувати цей соціокультурний та психологічний термін на літературному ґрунті, дозволяють розглянути його не тільки як втечу від дійсності та життєвих проблем у видуманий світ. Ця втеча, до того ж, носить легкий негативний відтінок, хоч і є однією з властивостей, без яких людська особистість була би позбавлена індивідуальності, можливості проявити свої сили і слабкості. Ескапізм є одним із численних маршрутів, метою яких є бажання відшукати себе, зробити вибір і змоделювати власне життя.

Поняття *homo excapsans* чітко окреслює Я. Шевчук у роботі “*Homo excapsans*: Герой сучасної польської та української “молодої” прози”: аутсайдер, непристосуванець, самітник, вразливий дивак, який із зневагою ставиться до пріоритетів маломіщанської споживацької ментальності [205, с. 216]. Це людина, яка шукає себе втікаючи. Втеча може бути фізичною (зміна місця проживання, подорожі), психологічною (створення уявних світів, паралельних реальностей), психофізіологічною (вживання наркотиків, алкоголю, самогубство). У цьому розділі зосередимо увагу на таких особливостях втілення моделі людини втікача на ґрунті сучасного українського роману як несприйняття соціуму, внутрішня та зовнішня ізоляція, здатність до створення шляхів глибокого пізнання світу й себе.

3.1.1. Втеча “фрагментованим простором” у романах І. Роздобудько і Л. Дереша. Втеча від буденності й болю як шлях до оновлення й відродження виявляються центральними концептами романів Ірен Роздобудько та Любка Дереша. Саме мотив подорожі-втечі допомагає виразити прагнення героїв знайти своє “я” в епоху загальної кризи. Вони долають часопростір фрагментами, таким чином, що відбувається монтаж шматків реального (фізичні переміщення, подорожі), підсвідомого та сакрального з метою всебічного осмислення дійсності. Подорож-втеча фрагментованим простором відповідає сучасному стану хаосу в душі головного героя. І часто вона трансформується у втечу-біг, який пов’язаний не так з пошуками кращої долі, як із пошуками сенсу життя. Тому маємо біг не просто географічними просторами, але й просторами психологічними. У романі І. Роздобудько “Він: ранковий прибиральник” один з головних героїв, Михайло, – спустошений і зламаний, тому деякий час йому здається, що Мальта – якраз те місце, де можна зупинитись, не бігти більше у пошуках невідомо чого. Мальта – маленька країна, кам’яний острів із вузенькими вулицями, схожими на коридори – це образ псевдодому та ізоляції. Спочатку Мальта дає притулок, потім починає душити: “Кам’яний острів стискував мене ззовні, він став мені тісний, як піджак, на два розміри менший. Гнаний тремтінням, я міг оббігти цей острів за день. Пейзаж мені став затяжним” [146, с. 73]. Герметичний простір, що його творить

острів, не створює враження цілісності, натомість викликає відчуття задухи й обмеження свободи.

Трохи вільніше герой почуває себе в храмі Мнайдри, там він знаходить священий спокій: “Це достеменно чаклунське місце, що офіційно вважається “енергетичним центром світу”. Я широко повірив, що зможу підзарядитись якоюсь енергією” [146, с. 13]; “За переказами, тут, у цьому магічному місці, душа здатна відокремитися від тіла, – отож, я хотів послати її в подорож на тисячі миль” [146, с. 74]. Введення сакрального простору в текст має виняткове значення: воно ілюструє потребу у відродженні духовності або набутті нової духовності. Життєва ситуація (втеча, зневіра) моделює процес формування власної віри, знаходження-творення власного бога, який має риси не християнського бога, а чаклунської вітальності, життєдайного абсолюту. В образі малтійської Мнайдри втілюється “релігійний досвід неоднорідності простору”, “первинний релігійний досвід”, про який говорить М. Еліаде. Цей досвід передував всяkim роздумам про світ. “Це розрив простору, який дозволяє створити світ, оскільки він знаходить “точку відліку”, центральну вісь будь-якої подальшої орієнтації. Коли священне з’являється в якій-небудь ієрофанії, виникає не тільки розрив однорідності простору, але виявляється певна абсолютна реальність, яка протиставляється нереальності, всій величезній протяжності навколошнього світу. Проявлення священного онтологічно творить світ. В однорідному і безкінечному просторі навколошнього середовища, де неможливий жоден орієнтир, де не можна зорієнтуватися, ієрофанія знаходить абсолютну “точку відліку”, певний “Центр” [63, с.12]. Образ храму на сторінках роману покликаний актуалізувати той факт, що людина сучасна, як і людина на будь-якому етапі історичного розвитку, потребує орієнтирів та завжди шукає прояви ієрофанії.

Юрко Банзай (“Культ” Любко Дереш) на п’ятому курсі університету отримує напрямлення на практику в коледж і переїздить зі Львова до тихого містечка Мідні Буки. Це входило у його плани: зникнути, опинитись подалі від батька й бабусі. І раніше, ще у Львові, Юрко шукав різні можливості втекти від буденності: від вживання мухоморів і куріння трави до внутрішньої напруги

усвідомлених сновидінь та практик виходу з тіла. Та вже дуже скоро хлопець помічає, що містечко, яке стало його новим домом і мало принести спокій, знаходиться під владою дивного, злого й невідомого: “Була якась причина, якийсь сторонній чинник, що змушував усе ставати несправним, щось заповнювало вулиці порожнечею, яка у своєму розвитку переходила спершу в холодний відчай, а потім у прихованій страх [55]. На противагу реальному простору Львова, з якого прийшов Юрко, Мідні Буки стають символом іншого, несвідомого світу. Досить швидко герой переходить у світ ірреальний, альтернативний. Читач стає свідком низки подій, коли час і простір стають неоднозначними, не підлягають визначеню й набувають інфернальних ознак. Події, що розгортаються на сторінках роману, відбуваються восени, звідси й відчуття межі: перехід від сонячного й теплого до холодного й темного, відтак перехід від реального до потойбічного. Про наближення переходу свідчить поява величезної кількості сов на території Мідніх Буків. Використовуючи амбівалентний (мудрість-смерть) символ цієї нічної пташки, автор створює атмосферу передбачення-очікування чогось лихого. Так, у багатьох традиціях сови несуть загрозу, пророкують біду й нещастя, виступають атрибутом смерті й потойбічного світу. Про наближення до іншого часопростору свідчить також розмивання межі реального та ірреального. Хлопець потрапляє в хаотичний простір, із якого не можна знайти вихід: “Дощ наче зупинився у часі. Замість нього у повітрі повис липкий від сирості туман. Туману якимось чином вдалося згущуватись синхронно з Банзаєвою меланхолією. Зненацька Юрко зупинився і озирнувся навсібіч. У сірій емульсії топились навіть стіни будинків. Туман, як і час, розчиняє межі. <...> Банзай повернувся навколо своєї осі, й котроїсь секунди серце заскочило до нього в голову й почало бити з середини по барабанних перетинках. Бо саме в ту секунду він не міг розпізнати вулиці, на якій знаходився. Банзая накрила повна дезорієнтація, наче він щойно випірнув зі сну в незнайомому місці” [55]. Пітьма, холод, тумани, що оточують Юрка Банзая, – образи із мертвого, потойбічного світу, в яких герой губиться, а відтак і втрачає себе.

Любко Дереш трансформує сновидіння свого героя у розвиток сюжету роману. Сни Юрка Банзая постають як інший простір, що не тільки віртуалізують реальність (так, усвідомлені сни постають доволі легким способом побачити дивну дівчинку з 11 класу, Дарцю Борхес, в яку закохався молодий вчитель, і зробити доступними найсміливіші фантазії), але й активізують глибини підсвідомого. За посередництва усвідомлених сновидінь молодий вчитель майже щоночі потрапляє у так звану Вавилонську Бібліотеку, де йому поступово відкриваються таємні знання про найдревніші культури. Сон набуває рис одкровення про потойбічні загадки й робить героя обраним. Виходи в трансценденцію, нескінченність, – Азатот, відображаються на внутрішньому світовідчутті хлопця. Він перебуває в стані незрозумілого страху і передчуття, що трансформувавши реальність у погано зшиті шматки снів, він наблизиться до екзистенційно-межової ситуації: “Що б він не робив, все виглядало нереальним. Він наче випадав з реальності” [55]. Сни і реальність у житті героя Любка Дереша змішуються настільки, що складається враження, наче всі навколо сходять з розуму. Крім цього, в коледжі починається пандемія. Фізична хвороба та психічна слабкість породжують усвідомлення того, що відбувається деструкція реальності. Тепер героєві хочеться, і це навіть потрібно, не тільки закрити ворота, через які у наш світ через місце “тонкої реальності” проникає чужа і зла Нескінченність, вічність, енергія в часі – Йог-Сотот, а й просто померти.

Анна-Марія, геройня роману “Вона: шості двері” І. Роздобудько в дитинстві малює Двері, через які потрапляє до іншого, приємнішого й комфортнішого світу. За Дверима дівчинка зустрічає таких цікавих створінь як дитинча Букарбона, Бульбашкового Ме, Тилілу і Ліліт. Фантазійний чудовий світ, який забирає темрява – повернення у реальність. Іншого разу вона малює двері й потрапляє у чарівну країну Підванію, де її ляльки – живі. Згодом, коли Анна-Марія подорослішає, вона малюватиме Двері несвідомо, у кризових ситуаціях. Образ дверей моделюється як своєрідний переломний екзистенційний хронотоп, за межами якого реальний часопростір трансформується, як і трансформується сама геройня. Так чи інакше, двері з’являються тоді, коли Анна-Марія переживає

критичні, часто трагічні хвилини, коли постає проблема непростого вибору або відкривається нова істина про світ. У момент страшного потрясіння, коли безглазою смертю загинув друг Миколка, їй потрібно зробити щось, щоб не збожеволіти, і вона раптом розуміє, що саме: “Вона не знає, чи був то сон із дитинства, однак розуміє, що в будь-якій стіні можна відшукати двері, щоб піти” [146, с. 199]. Знову реальний часопростір перетинається з внутрішнім: намалювані на стіні Двері відчиняються, і дівчина опиняється в Парижі, в гостях у мами, від якої віє жахливою, “некінченною” самотністю. Треті Двері Анна-Марія намалювала, коли виходила заміж. Дівчина опиняється в літаку, по дорозі в Місто. “У цьому місті дихається вільніше. А може, просто йде дощ... Куди тепер? ...Вона вкотре переконується: пошуки мети завжди кращі від самої мети. Їй потрібне не Місто, а дорога до нього. І, бажано, нескінченна” [146, с. 241]. Отож, заміжжя – теж критична ситуація, стіна, в якій треба знайти вихід. “Четверті двері відчинилися самі, без найменшого натиску, й Анна-Марія скотилася сторчолов вниз” [146, с. 269].

Після того, як дитинство скінчилось, ці виходи в інший часопростір щоразу були втечею від одного болю до іншого, бо втеча була теж у реальність, яка не мислиться без втрат. Анна-Марія думає про Двері свідомо, “не як про марення, сон, хворобливу уяву чи навіть божевілля. Нині вона вперше зрозуміла, що Двері – єдина реальність, подарована їй невідомо за які заслуги. Тепер вона чітко знала, що треба зробити” [146, с. 295]. За цими Дверима Анна-Марія зустріла всіх тих, кого любила: бабусю, маму, Ларика, Каліостро, Миколку. Їй було затишно і комфортно. Але це ще не закінчення шляху. Виявляється, це тільки початок, треба залишити всіх рідних, близьких за п’ятими Дверима, щоб народитися знову, щоб не втратити їх, віправити помилки, вийти з шестих Дверей, отримавши шанс на іншу долю й на іншу дорогу.

Шості двері у романі трактуються як умовне нове народження. Образ дверей в контексті роману виконують не тільки роль межі, кордону, але й своєрідного порталу між просторами, який допомагає осмислити теперішнє, минуле, майбутнє та своє місце в них. Ю. Лотман пише: “Межа розділяє весь

простір тексту на два простори, які взаємно не перетинаються. Те, яким способом ділиться текст межею, є однією із її важливих характеристик. Це може бути поділ на своїх і чужих, живих і мертвих, бідних і багатих. Важливо інше: межа, яка розділяє простір на дві частини, повинна бути непроникною, а внутрішня структура кожного з просторів – відмінною” [116, с. 278]. Як бачимо, в тексті І. Роздобудько ця межа досить проникна, і хоча між цим світом та іншим є стіна, її завжди можна подолати, намалювавши двері.

Підлітки з роману Любка Дереша “Поклоніння ящірці”, Михайло, Дзвінка та Гладкий Хіппі – неформали, які “виявилися відгородженими від цілого світу <...> грубезним цегляним парканом, через який не докричався до невидимих, але неодмінно присутніх там жалюгідних людей” [56]. І все би було добре, якби не доводилось час від часу перелазити через той паркан і контактувати з ненависними людьми. Зрозуміло, що перед нами герой-маргінали, які відмовилися від ідентифікації зі спільнотою ровесників. Г. Баршацька пише, що через цей механізм (відмови від ідентифікації з певною спільнотою) виникає так звана самомаргіналізація. Людина чи група в такому випадку не почуває потреби в ідентифікації з певною спільнотою чи уникає контактів з цією спільнотою, вбачаючи чужість, погрозу, нелояльність до себе [8, с. 13].

У Мідних Буках, де відбувається дія роману, живе також знаний на все місто хуліган Федя з “гопкомпанією”, через якого життя трьох друзів перетворюється на одне суцільне пекло. Відокремлення особи чи групи осіб в соціальному просторі є радше суб’єктивним, “тому що фізично людина не може відокремитися від свого соціального оточення” [8, с. 13]. Героям не вдається уникнути фізичних контактів з бандою Феді. Невдала спроба згвалтувати Дзвінку в шкільному туалеті, побиття мало не до смерті Гладкого Хіппі, який заступився за дівчину, безкінечні переслідування Михайла Федею разом з бульдогом, що декілька разів нещадно розправляється з хлопцем – все це породжує спочатку вакуум між сторонами, потім озлобленість і агресивне бажання знищити ту частину ненависного світу, яка зазіхає на старанно вибудований і комфортний “свій” простір. У випадку, коли людина переконана, що може позбавитись

відчуття власного безсилля перед навколошнім світом, руйнуючи його, можемо говорити про руйнівний механізм втечі від свободи (за Е. Фроммом). Логіка в наступному: якщо вдасться його зруйнувати, я буду абсолютно самотнім, але це буде близькуча самотність; це така ізоляція, в якій мені не будуть заважати ніякі зовнішні сили. Руйнування виступає засобом позбавлення від нестерпного відчуття безсилля [190]. Так, рішення прийняте: щоб захисти і зберегти особистий простір, діти вирішують убити Федю, а відтак – позбавити світ ще одного “скурвого сина”.

Крайніми формами вираження екзистенційної самотності є відчуження є відчуття у світі, а то ѹ у самому собі, – завмирання життя, умової смерті. І якщо “зруйнувати не вдається світ, то цей процес легко переадресовується на самого індивіда” [190]. В романах І. Роздобудько реалізація руйнівного механізму нерозривно зв’язана з мотивом внутрішньої мертвотності героя. Так складається, що кожна життєва подія все більше відриває Михайла (“Він: ранковий прибиральник”) від життя, привчає пливти за течією, притуплює відчуття, цементує душу. Внаслідок цих процесів, як біологічна істота, людина функціонує цілком справно, а от із питанням душевної рівноваги виникають труднощі. Ця внутрішня мертвотність проявляється у зникенні інтересу до життя, у цілковитій байдужості до нього. І, як наслідок, герой існує за інерцією. Він свідомо діагностує в собі ці процеси вмирання: “Всередині я теж залитий бетоном. Я повинен працювати, їсти, спати, дивитися телевізор і справно оплачувати свій побут” [146; 25]; “Іноді мені хочеться стріпнутися – не фізично, звичайно, а морально, зсередини. Але найбільше, на що я здатен, – мляві спогади, від яких хилить у сон” [146; 26]. Маємо характерну, на думку М. Грекова, для сучасної культури орієнтацію на споживання, яка перетворює індивіда не тільки в споживача речей, але і споживача всього свого життя [50]. Варто звернути увагу на слово “повинен” у монології Михайла. В цьому контексті доречними будуть міркування Ж. Бодріяра про те, що сьогодні навіть бажання передається посередництвом так званих моделей бажання; сенс таких категорій як хотіти, могти, вірити, знати, діяти – деформований і виснажений допоміжним словом

“змушувати” [25].

З “найтяжчими” формами ескапізму зустрічаємося в романі Любка Дереша “Трохи пітьми”. Це не просто психологічна втеча в інший вимір чи географічна зміна численних просторів, якими можна керувати і повернутись назад, а можливість втекти з неприйнятої реальності безповоротно й назавжди. Герої, протестуючи проти світу, проти свого існування в ньому, безнадії й безперспективності власного життя, обирають найрадикальніший спосіб втечі – самогубство. А. Камю у “Бунтівній людині” пише: “Є лише одна насправді серйозна філософська проблема, – це проблема самовбивства. Вирішити, вартоє чи не варто життя того, щоб його прожити – значить відповісти на фундаментальне питання філософії <...> зрозуміла і значимість відповіді – за нею підуть визначені дії” [82, с. 24]. І далі: “Покінчити з собою – значить зінатись, що життя закінчене, що воно стало незрозумілим. <...> просто зінатись, що “жити – не варто”. Звичайно, жити завжди нелегко. Ми продовжуємо здійснювати дії, що від нас вимагаються, з найрізноманітніших причин, передусім в силу звички. Добровільна смерть передбачає, нехай і інстинктивне, визнання нікчемності цієї звички, усвідомлення відсутності причин для продовження життя, розуміння повсякденної суєти, марності страждання” [82, с. 26].

Кожен із шести змальованих Любком Дерешом у романі людей, має свою історію – депресивно-гнітючу, болісно пережиту й замкнену від решти людей. Герман, Йостек, Віка, Жанна, Лорна й Алік збираються на Шипоті на фестивалі самогубців. Кожен з них – розгублений, знервований, позначений прагненням до самознищення, змучений власним демоном і неодмінно носить в собі частину злого, темного, “трохи пітьми”. Е. Фромм пише, що прагнення до життя й тяга до руйнації зв’язані протилежною залежністю. Чим більше проявляється прагнення до життя, чим повніше життя реалізується, тим слабші руйнівні тенденції, чим більше прагнення до життя пригнічується, тим сильніший потяг до руйнації. Руйнівність – це результат непроязкого життя. Індивідуальні чи соціальні умови, що пригнічують життя, викликають пристрасть до знищення, яка наповнює внутрішній резервуар, з якого витікають різні руйнівні тенденції – по відношенню

до інших і до себе [190]. У кожного з героїв роману “Трохи пітьми” помітні серйозні психічні проблеми. Натуралістичні описи хворобливих уявлень про світ друга Віки викликають відверту огиду, сама ж дівчина наповнена страхом і невиправданою жертовністю. Лорна – самобутня, але скована чорними демонами, які начебто хочуть поквитатись з нею за те, що колись у чотирьохрічному віці вона “загасила сонце”. Гіперопіка та постійний контроль з боку рідних, що перетворюються в хворобливій уяві Жанни на павучині тенета, приводять до неконтрольованого вияву свободи та тихого божевілля. Усвідомлення свого наближення до величного та втеча від “божественної” місії змушують також екстрасенса Аліка загубити сенс існування. І, нарешті, Герман, якому “стрімно жити в цьому світі” (очевидно, через важкий морально-психологічний тягар, що “придавлює його до землі”), “хочеться виплакатись”, але вдається грати роль “апасного штріха” [57].

Насправді ж мова йде не про вповні реальних і чужих один одному людей, а про “камені”, від тягаря яких намагається позбавитись душа й свідомість оповідача. Ці “камені” нагадують субособистостей при дисоціативному розладі ідентичності – психічна хвороба, при якій в людині поряд зі збереженням основної, виникають дві або більше самостійних, здатних на автономне функціонування особистостей, які з різною частотою й послідовністю змінюють одна одну [68]. Загалом, Дереш чітко й послідовно описує дисоціативний розлад, називаючи його шизофренією. Проте, на початку книжки він зазначає, що розповідь не претендує на терапевтичну цінність. Шість субособистостей (до речі, всі вони абсолютні непристосуванці, які дуже різко своїми поглядами та способом життя вирізняються з-поміж всіх інших членів суспільства), кожна з яких час від часу перебирає на себе кермо влади. Спочатку навіть важко визначити, хто з шести претендентів у самогубці є особистістю-господарем. Врешті, стає зрозуміло, що “головний” в цій історії Йостек, і саме на ньому замикається коло: “Я опинився у місці, де зв’язано в єдиний вузол наші душі – моя, Алікова, Жаннина, Лорнина й душа Віки/Віри, і навіть душа Германа, котрий зараз десь між ялиць і сосен тягнеться вичитати вердикт світу – всі вони сплетені в одне. І я

розумію кожну з них. Ось Лорна, така маленька і самотня в цьому світі, але така щедра. Ось Жанна, велична і прекрасна у своєму божевіллі. Ось Віра, чиє ім'я на санскриті означає “добрість” – безстрашна і благоговійна. Ось Алік, душа його прозора й дзвінка” [57]. Позбавляючись “каменів” і зводячи їх в єдиний вузол, оповідач робить спробу віднайти себе, налагодити стосунки зі світом і реальністю (як варіант, повернувшись і спробувати стати повноцінним членом “філістерського” соціуму).

Всезагальна комунікація доби інтернету й перенасичення інформацією створюють загрозу для захисних функцій людського організму. Символічний інтелектуальний простір, де народжуються судження, нічим не захищений. Не тільки я сам не можу вирішити, що є прекрасним, а що потворним, але навіть біологічний організм вже не знає, що для нього добре, а що погано. В подібній ситуації все стає неприйнятним і єдиний захист організму – звільнення від емоційної напруги та відторгнення [25]. Така реакція на світ, яку описав Бодріяр в роботі “Прозорість зла”, відбувається також із героїнею роману “Дванадцять, або виховання жінки в умовах, непридатних до життя” І. Роздобудько.

Після шаленого успіху Хелену охоплює почуття розчарування й байдужості, навіть втоми; в деякі моменти з’являється гостра нудота від світу і від людей, в інші – усвідомлення, що “не так уже й не люблю цей світ. Я просто волю його переробити. Під себе. Для цього потрібна неабияка хитрість. Адже постійно доводиться вдавати, що сама перероблюєшся під нього. Щоб не вирізнятися з-поміж інших” [149, с. 7]. Ще один симптом цієї “депресії” – поступове зникання бажань: “Це був цікавий процес. Почався він з іншого відчуття, коли я ще активно функціонувала в суспільному житті. Отже, це сталося в театрі. Зовсім несподівано мене почав душити сором, настільки, що я не могла дивитися на сцену, на якій ішла вистава. Хвилюватися я почала лише тоді, коли сором почав душити мене всюди, хоч де я була” [149, с. 34]. Від світського життя героїню починає нудити, втрачається емоційне відчуття світу та починається стан глибокої депресії, адже, виявляється, це зовсім не те, що їй потрібно. Виникає нестерпне бажання зникнути від світу й від себе, сковатися, до прикладу, на

безлюдному острові. З ряду об'єктивних та суб'єктивних причин, екзистенційні пошуки Хелени приводять її до стану відчуження, навіть відторгнення світу.

У момент такої гострої депресії та творчої кризи жінка опиняється на посаді психоспікера. В будинку для божевільних вона знаходить десять вірних послідовників, пробуджується, щоб знову жити. Останню крапку в цій історії, що типово для більшості романів І. Роздобудько, ставить чоловік, Вітольд, який кидає всі свої справи та купує для коханої маленький острів у Середземному морі. Щастя досягнуто: десять вірних послідовників, коханий чоловік і безлюдний острів, позбавлений суєти суєт. Маємо справу з так званим колективним ескапізмом, адже, як зазначає О. Труфанова, уявні світи наділені лише визначеною мірою або ілюзією самостійності. Це є основою того, що декілька різних людей можуть розділяти уявлення про єдиний уявний світ [178]. Хелена і десять її “підопічних”, фактично, є соціопатами. Вони не сприймають “реальний” світ (і, до речі, світ не сприймає їх, адже всі вони знаходяться в психіатричній лікарні, ізольовані від суспільства), кожен з них внутрішньо напружений і самозаглиблений, а відтак живе в уявному, проте визначеному, зрозумілому й комфортному світі, повністю підпорядкованому їхній волі. Крім того, кожен з них відчув “навернення”, тобто переродження, своєрідне звільнення, стан, “близький до екстатичного нападу, під час якого відкривається вся краса й сутність світу”. Десять “пацієнтів” Хелени – не хворі, не такі, що зійшли з розуму, а навернені, вільні від суєти світу, споживацьких цінностей, здатні жити по-справжньому й цілісно.

У романі “Все, що я хотіла сьогодні” письменниця втілює авторитарно-мазохістський шлях втечі від свободи. Виразні форми цього механізму можна знайти у прагненнях до підпорядкування й до панування або – в термінології психоаналізу – в мазохістських і садистських тенденціях, що існують в тій чи іншій мірі як у невротиків, так і в здорових людей. Обидві тенденції є втечею від нестерпної самотності й від усвідомлення власного безсила [190]. І. Роздобудько моделює образ звичайної жінки Мирослави, у якої все, “як у людей”. До того ж, життя її настільки нудне й позбавлене емоцій, що сама геройня розуміє

абсурдність свого існування: “Моє ім’я нічого не скаже тому, хто потім шукатиме аналогів, скажімо, в мережі Інтернет, хоча моїх тезок в цих анналах – безліч. Я – лише одна з них. Мене звать Мирослава, Славка. Прізвище – Малько. Тобто – М.М. І оце М.М. з’явилася на світ двадцять сім років тому, у двадцять два – вийшло заміж, оселилося в одному з районів столиці й почало функціонувати в житті, як тисячі або мільйони схожих на М. М.” [147, с. 1]. Дівчина у свої двадцять сім зовсім не знає, що означає робити щось заради себе, заради власного задоволення. Вона сповнена страхом: перед життям, перед змінами і перед власним чоловіком. Кожного дня Славка констатує, що кохання закінчилось, що вона не в силах більше терпіти знущання чоловіка, але ніяк не зважиться перегорнути цю сторінку і почати нову.

Послідовно вимальовується образ жінки-мазохістки, яка жертвує собою на користь Іншого – чоловіка, для якого ця жінка стає лише “річчю” з його власного світу, що забезпечує йому комфортне існування. Той факт, що у цього “предмета” є свої захоплення, інтереси, вподобання, власне, своє якесь, не належне йому життя, взагалі не сприймається як щось можливе. Будь-який прояв особистості дружини вводить Вадима, чоловіка Славки, в дику озлобленість, яка виливається у надміру жорстокі вчинки. Довгий час жінка боїться змін: “А ще в мені надто розвинене почуття боргу і почуття обов’язку. Я не можу покинути людину лише через те, що вона надто нервова” [147, с. 41]. Насправді, це більше, ніж нервовість, це відверті й страшні прояви садизму. Та Мирослава заспокоює себе, виправдовує свою бездіяльність: “Вадим – чудова і розумна людина, респектабельний чоловік, якого ще пошукати! Мені заздрять. Це я знаю напевне” [147, с. 42]. Така “ґрунтовна мотивація”, щоб терпіти цілих п’ять років знущання й неповагу, у вдумливого читача може викликати тільки подив, якщо не обурення. Письменниця моделює образ дивної залежності від чоловіка, який ладен за хвилину стерти в порох, а потім намагатись всілякими способами загладити свою вину. Мирослава не має достатньо сили волі для прийняття рішення, для реалізації так званого “поклику серця”. Як типовий мазохіст, вона не прагне до самоствердження, не робить те, чого їй хочеться насправді, а підпорядковується

наказам зовнішніх сил. Е. Фромм відзначає, що такі люди часто просто не здатні пережити почуття “я хочу”, почуття власного “я”. Життя в цілому вони відчувають як щось гнітуючо сильне, непереборне і некероване [190]. Та попри мазохістські тенденції, образ героїні не є статичним, він розвивається. Мирослава не задоволена своїм сімейним життям. Як вольова особистість вона прагне самовираження, і хоч як довго вона йде до того, щоб змінитись, вирвати з корінням зі своєї голови та душі стереотипи і робити те, що їй насправді хочеться, врешті зміна відбувається.

В ході аналізу текстів Ірен Роздобудько та Любка Дереша було встановлено, що визначальною рисою особистості моделі *homo excapsans* є здатність до спонтанної активності та творення нових часопросторів з метою пошуків сенсу життя, подолання дискомфорту, страху, стресу та екзистенційної розгубленості. “Спонтанність” вирішує проблему “негативної” свободи, яка має здатність перетворювати індивіда в ізольовану істоту, слабку й залякану, відношення до світу якої визначається відчуженням і недовірою. Спонтанна активність трактується Е. Фроммом як невимушена активність, нав'язана ізоляцією і безсиллям, це не активність робота, зумовлена некритичним сприйняттям шаблонів. Спонтанна активність – це вільна діяльність особистості, в її визначення входить буквальне значення латинського *sponde* – сам собою, за власним бажанням. Передумовою такої спонтанності є визнання цілісної особистості, ліквідація розриву між “розумом” і “натурою” [190]. Зауважимо, що модель *homo excapsans*, побудована І. Роздобудько, має в своїй основі ескапістську свідомість як визначальну складову особистості (здатність до глибокого і множинного пізнання світу) і видається більш пристосованою до навколишнього світу, модель же Любка Дереша агресивна, його герої-втікачі вирішують екзистенційні проблеми часто радикальними методами. Ескапізм не можна трактувати як незворотну реакцію, навпаки, наявність ескапізму не блокує пошуки власного “я”, адже за межею реального життя постійно відбувається процес пошуку істини й справжності.

3.1.2. Внутрішньо-психологічні і філософські “притулки” для втікачів від світу у романах Г. Пагутяк. Літературознавцями й критиками зроблено чимало інтерпретацій творчості Галини Пагутяк. Проза авторки неодноразово ставала об'єктом уваги різних дослідників – Т. Гундорової, Р. Мовчан, В. Агєєвої, Є. Нахліка. Текст і контекст у прозі письменниці – предмет дисертаційного дослідження І. Білої, міфологічні й історичні інтертексти – Г. Бокшань. Особливості індивідуального стилю письменниці аналізують у своїх роботах Н. Герасименко, О. Чаус, А. Артюх, Т. Тебешевська-Качак.

До характерних рис сучасної української літератури належать намагання подолати почуття відчуження, спроби сполучити реальне та бажане, урівноважити хаотичну дійсність з примарно втраченими (а, може, ніколи і не знайденими) цінностями людської екзистенції. Т. Тебешевська-Качак відзначає межовість іманентною рисою художнього світу творів Г. Пагутяк і зауважує, що у житті героїв авторки, які на межі й намагаються зазирнути у просвіт буття, в інший вимір, постійно присутні два світи [173, с. 52]. І. Біла зазначає, що у більшості творів Г. Пагутяк представлена трирівнева модель світу: реальність /притулок (фантазія, марення) /проміжна зона (ліс, пустеля) [17, с. 7]. Романи “Писар Східних Воріт притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку” сповнені “баластом антисоціальної втоми”, авторка “занурюється в улюблену фантазію інтелігентів, утомлених життям щоденним, – утечу від суспільства” [2]. І йдеться не так про фізично і матеріально втілений акт ескапізму, як про духовно-ментальне його вираження.

Розглянемо гетеротопну природу простору притулку в романах “Писар Східних Воріт притулку” і “Писар Західних Воріт Притулку” та модифікацію образу притулку (замок Яна Щасного) у романі “Магнат”.

Притулковим простором для шляхтика Северина Нікловського виявляється замок Яна Щасного Гербурта в романі “Магнат”. Локуси, зображені Г. Пагутяк (замок, дім магната, монастир), – реальні місця, хоча вони й не збереглися до нашого часу, проте є чимало історичних свідчень про їх існування. Це особливі простори, інтерпретовані й видозмінені письменницькою уявою, які стають

місцем накопичення пам'яті й пізнання. У гетеротопічних просторах замку, монастиря та дому Северин під час кількамісячної підготовки до похорону Яна Щасного, де він має зіграти “персуну” небіжчика, проходить “складний “шлях пізнання “іншого в собі” і “себе в іншому” [200, с. 151].

Гетеротопія замку в романі “Магнат” стає можливою, насамперед, через функцію накопичення часу: протягом підготовки до поховального обряду волинський шляхтич віднаходить у матеріальних речах сліди магната й намагається скласти уявлення про його особистість, розкодовуючи знаки минулого (книги, подаровані Яном Щасним, бібліотека і водночас особистий кабінет, друкарня, монастир, у якому відкривається історія про таємну спробу створити голема). А. Артюх зазначає, що простір дому в творчості Г. Пагутяка – це “не так конкретний часопростір, як психологічне самоусвідомлення людини в реальному світі, носій етнопам'яті або метафізичне джерело сподівань” [3]. Северин, що втратив домівку, знаходить тимчасовий прихисток у замку Яна Щасного. Втрата дому для польського шляхтича перетворюється на екзистенційну проблему втрати себе: “Господи, де ж це я? Де мій дім? Хто я? Знаю, волоцюга в одежі з чужого плеча. Тепер я зрозумів, ким став на старості літ. І що стратив ясновельможного пана Яна, й усе, що маю зараз, то рештки його колишнього милосердя” [131, с. 133].

Не випадковим є проведення аналогії володінь Гербуртів з пірамідою, в основі якої складна геометрична символіка, – сходження духу: “При Янові Щасному Високий замок мав не лише стратегічне значення, а й містичне – то була вісь чи радше верхівка піраміди, яка вписувалась у рельєф і створювала картину володінь” [131, с. 42]. І Северин опиняється всередині цієї піраміди, щоб пройти шлях самовизначення та духовного зростання. На початку роману польський шляхтич постає як розгублена й схильна до рефлексій людина, яка приймає події без супротиву й не намагається щось змінити. Але не зважаючи на це, Ян Щасний зумів розгледіти в особі Северина людину, “яка тягнеться до знань, має допитливий розум і не здатна чинити зло та інтуїтивно намагається вдосконалюватися. “Самобудівництво особистості”, яка відчула себе

“незавершеною”, неминуче мало відбутися поруч з інтелектуалом, духовно високою особистістю” [200, с. 153]. Ритуальний простір замку-піраміди стає простором своєрідної ініціації: через смерть ясновельможного Северин збагачується духовно й інтелектуально та врешті перестає бути тінню магната.

У романах Галини Пагутяк “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку” образ притулку постає як особливий внутрішньо-психологічний простір людини, яка прагне втечі від світу. Витоки такого екзистенційного прагнення знаходимо в сучасному цивілізаційному світі, перенасиченому інформацією, подіями та можливостями. Внутрішній простір героїв означених романів – це своєрідний осередок генерації спокою, пошуків гармонії з собою і Всесвітом. Люди-прибульці зосереджені саме на пошуках гармонії. Але не щастя, бо як зазначає наратор у творі: “Людина не може бути весь час щасливою і навіть не повинна прагнути щастя. Коли тобі щось дають, то відбирають в інших. Бо в цьому світі кількість щастя і нещастя дозована” [160].

Невидимий простір притулку, художньо змодельований Галиною Пагутяк, не знайдеш на жодній мапі. Від того, тобто реального світу, його відділяє пустеля, яка в своєму символічному значенні, – місце наближення до Бога і до землі обітованої. З одного боку, це гетеротопія-перехідний простір між світом і раєм, з іншого – гетеротопія, локус-сховок у просторі внутрішньо-психологічного світу людини, обтяженої соціальною втомую. Кожен прибулець, перш ніж дістатись до притулку, долає пустелю “з сірими, ніби живими, пагорбами піску, з яких стирчали кістки людей і тварин, пронизливим холодом вночі, спекою вдень” [134, с. 12]. У Біблії образ пустелі – місце випробування людини на віру. Народ Ізраїлю отримав допомогу від Бога, коли йшов до землі обітованої, Ісус встояв проти спокуси Сатани, в пустелі шукають істини пророки, Мойсей чує Голос Божий, звернений до нього. Тут реалізується принцип відкритості-замкненості гетеротопії. Притулок – це особливе місце, вхід до якого обмежений: його ворота відкривались лише тим, хто страждає і проходить випробування пустелею. Такі люди були “бажаними гостями. Без них Притулок давно б поріс бур’янами, перестав би бути житлом. Хоча прибульці вважали інакше: вони нікому не

потрібні, вони – сміття, їхні розум і руки здатні лише руйнувати, а не створювати. Багато хто з них нищив, убивав, бездумно виконуючи чужі накази, доки, опинившись над прівою, не почув голосу, що просив шукати порятунку. Треба було відкинути упередження щодо Притулку, який нібито є пасткою, стати довірливим, наче дитина, і вхопитися за незнайому руку. Навіть у безвиході мало хто обирає цей шлях” [134, с. 11].

Географічний простір притулку не відображає топоси реальної дійсності, він будується за такими ж принципами і має доволі чіткі межі. Ввійти до нього можна через Східні Ворота, оселитись в Долині, Містечку чи Монастирі й вийти, коли прийде час, через Західні Ворота. Притулок – місце для тих, для кого не знайшлося місця в Тому світі й приходять вони сюди “не за щастям, а шукають забуття” [134, с. 6]. Монастир, Містечко та й сам Притулок, в цілому, асоціюються з історичними місцями-притулками, де можна було знайти не тільки духовний, а перш за все фізичний захист. Суть цього інституту полягає в тому, що відомі приміщення (храми, священні місця, палаци і навіть цілі міста) гарантують безпеку кожному переслідуваному – вбивцям, злочинцям, ворогам. Римська імперія бере свій початок із міста-притулку, яке міф пов’язав з іменем Ромула. Міста – найбільш характерні форми притулку, спеціально призначені для спасіння втікачів. Їх ми знаходимо не тільки у єреїв, у яких вони набули значення гуманітарного інституту для необачних вбивць, але й у народів повністю первісних (африканські, індійські племена) [179]. Гетеротопний простір притулку постає на сторінках дилогії “світом прихованої зовнішності”, де “особливі суспільства” – прибульці-втікачі – акумулюють свої сили.

У романах Галини Пагутяк, зазначає Я. Голобородько, притулок змальовано як Країну-Phantom, яка існує саме тому, що не існує для всіх. Ця Країна існує як самодостатній світ зі своїми законами й правилами життя, як світ не для всіх, як світ задля особливо нужденних – психологічно й духовно скалічених, зневірених, зламаних. Притулок, за романною концепцією Галини Пагутяк, виконує роль своєрідної буферної зони, куди потрапляють ті, хто шукають спокою, розради, примирення зі своєю душою [44, с. 3]. З одного боку, притулок – це символ

духовної кризи, з іншого – сакральне місце, де відкриваються істинні знання, стають очевидними шляхи досягнення гармонії шляхом несуєтного споглядання світу. В цьому місці відбуваються ініціаційні переродження прибульців: “Зберегти власну душу – ось що робить людину щасливою, мудрою, вільною, милосердною до тих, хто занапастив себе. І біженці, котрі стукають у Ворота Притулку, тікають не так від наслідків, як від причини зарази, що морить і ослаблює цілі покоління. Щоправда, їм здається, що вони тікають від війни, чуми, суду, переслідувань” [134, с. 8].

Якщо прибульці проходять через пустелю, перш ніж потрапити до Притулку, то Антон вже народжується в притулку, а Яків приходить одразу до Західних воріт, щоб стати писарем. Втікаючи від існування в “серединному” світі, у якому його сім’я мала “рівно стільки, щоб не впасти занизько і не піднятися зависоко”, Яків опиняється у просторі Звалища, яке спочатку видається опозицією “серединного” існування, світу споживання і втрати духовності. Насправді Звалище є образною інтерпретацією пустелі, через яку можна потрапити до притулку. Шукаючи справжнє світло в цьому осередку людських бід, хвороб і принижень, Яків уявляє “тихі сади, невеликі будиночки з квітами на підвіконні, ліси, де повно ягід і грибів, про те, як гарно сидіти на ганку власного дому й дивитись на захід сонця [133, с. 33]. Змальована силою його фантазії часопросторова модель поступово набуває реальних рис [18].

Письменниця вдається до традиційного опосередкованого засобу розкриття психології персонажів – через образи-пейзажі, які контрастно протиставляються чи зіставляються з душевним емоційним станом людини, складають чуттєвий, психологічний фон розвитку сюжету. У романах Г. Пагутяк, що типово для модерної і постмодерної літератури, природа є своєрідною системою моделюючих категорій, що зберігають лише зовнішню подібність природних явищ.

Символічним у цьому сенсі є перший сніг, який приносить з собою семирічна дівчинка Христинка. Зовнішній світ настільки був ворожим до дитини з діагнозом СНІД, що “обридливо мив руки, навіть коли торкався її поглядом, хоч

вона була гарна, трохи брудна, але чиста, як кожна дитина, чиє тіло і душу ще не встигли зганьбити” [134, с. 58]. Вона єдина не проходить випробування пустелею, її дитяча душа схожа на перший сніг, що раптово вкриває землю, перетворюючи зовнішній світ на невиразний і несуттєвий. Зима, на думку Г. Башляра, – найстаріша пора року, яка збільшує вік наших спогадів і відсилає в далеке минуле [13, с. 87]. Тому мешканці притулку трохи схильовано зустрічають появу дівчинки, яка невідомим способом змушує їх звузити простір свідомості до болючих переживань, самозаглиблення, і разом з тим повертає їх у дитинство, давно втрачене для кожного з них і для себе. Діалектика дому і всесвіту в такому випадку, зауважує Г. Башляр, занадто проста. Особливо це стосується снігу, який без найменших зусиль перетворює зовнішній світ, універсалізує його, забарвлюючи в один колір. Так чи інакше, зимовий космос за стінами мешканців дому спрощений. У світі за межами дому сніг стирає сліди, замітає дороги, заглушує звуки, ховає кольори. Здається, починається космічна операція по стиранню фарб і встановленню абсолютної близні. Чим більше звужується буття зовнішнього світу, тим більшої сили набувають цінності домашнього світу [13, с. 87].

Коли Антон вирішує вперше покинути Східні Ворота і помандрувати Притулком в пошуках сліду Генріха, за дорученням Старого, його шлях, замість зустрічного сонця, огортає туман, який позбавляє чітких обрисів усе видиме і заважає розібратися в тому, що відбувається. Поява туману на добре знайомій місцевості робить її таємницею й непізнаваною, а заодно наповнює людину невпевненістю: “Антон важко зітхнув: думки завжди веселіші, коли бачиш сонце. Туман якийсь дивний... Іноді бувають такими вітер і дощ. Вони ніби роблять тебе слабшим” [134, с. 75]. У більшості культур світу туман – символ невизначеності й емблема сили, яка плутає й приховує істину від мандрівця. У біблійній традиції туман відіграє значення предтечі пізнання істини й духовного осяння, адже коли він розвіється – прийде велике одкровення. Так і Антон має пройти випробування страхом і порожнечею, щоб осягнути конструкції власного душевного простору,

усвідомити, хто він, і дати відповіді на важливі питання (яка доля його чекає, що таке Притулок і коли його треба покинути).

За художньою концепцією Галини Пагутяк, гетеротопія Притулку – це альтернатива тому світові дисонансів, звідки з'являються люди-прибульці, їй усе, що пов'язане з притулком, протистоїть дисгармонійному світові людей. Це своєрідний ритуальний простір очищення духу. Він міг бути також психологічним гуртком чи набувати форми сучасного ретріту (анг. “усамітнення”, “віддалення від суспільства”), під час якого людина присвячує себе духовним практикам, відновленню внутрішніх сил, а після того повертається у світ. Ритм романного викладу немовби також підкреслює це. Галина Пагутяк викладає історію Притулку розмірено й уповільнено, неначе пригальмовуючи їй без того неквапний плин часу в ньому. Викладаючи історію Притулку та його цінностей, вона постійно ніби зазирає у свідомість його мешканців, яка є такою ж неквапливою. Письменницький зір так і рухається: від фактів Притулку – до уявних реалій свідомості його побульців-прибульців. Час ніби зупиняється. Ілюзію міжчасового існування, як і позачасової розповіді, досягнуто [44, с. 3].

Таким чином, час у просторі фантомної країни видозмінюється й стає одним з механізмів реалізації гетеротопії – відбувається розрив з традиційним часом. Фізично його можна виміряти завдяки зміні часових координат і циклів у природі (zmіна дня і ночі, пір року). Але він не має ніякого фізичного впливу на людину: у Притулку не старіють, не хворіють і не помирають, тому що його мешканці не готові до смерті: “Час тут визначали пори року, а не якісь там цифри. Коли входиш у світ, який стирає твоє минуле, час розтягується до нескінченності” [134, с. 20]. Втілюється мрія про спокій у сучасному урбанізованому світі, де людина не має місця і часу прислухатись до своїх думок. Існування притулкової гетеротопії уможливлює також медіальна функціональність, яка полягає в організації своєрідного призупинення – це час, який сучасна людина не може собі дозволити. “Час тече для кожного мешканця по-іншому, скільки хто подужає: сто років, двісті чи тридцять. Якби цілий світ став Притулком, то у ньому народжувались і вмирали б, а це, власне, єдині дві події, які тут не трапляються

ніколи” [133, с. 5]. У притулку немає бажань, грошей, соціальних статусів і технологій, так само, як і немає часу, нема потреби поспішати, натомість є змога “спостерігати політ жуків, перетворення гусені в метелика, навчитися передбачати дощ, читаючи хмари, зазнавати солодкої втоми після неквалівої щоденної праці” [134, с. 12]. Так у тексті реалізовується ідея економічного принципу, що наче закладений у самій природі людини, й антиекономічного характеру гетеротопії. За відсутності “штучних прискорювачів” ця антиекономічність може змусити покласти край своїм цілям, потребам, як і своїм зусиллям. Іншими словами, тенденція не до максимального, а до “гармонійного”, індивідуально врівноваженого задоволення, повинна була б допомогти людині уникнути порочного кола гіперчисельних задоволень і поєднати з такою ж гармонійною організацією колективних потреб. Проте, все це за своєю суттю є повністю утопічним [24, с. 71].

Кожен прибулець знає, що колись настане час повернутись у світ реальності (проснувшись від сну, вийти з медитації?). Кожен відчує це на рівні своєї свідомості. Людина опиняється наодинці з власними думками, пам’яттю і снами, які й генерують простір притулку. Тобто, зовнішній час і просторові локуси трансформуються на платформі свідомості прибульців та їхніх внутрішніх переживань.

У побудові часопросторових площин притулку Г. Пагутяк відходить від сприйняття світу, основаного на бінарних опозиціях. Притулок – це не хронотоп добра чи зла, а так званий перехідний етап, що не має однозначного ціннісного забарвлення, і тому постає як полісистемна структура, механізм якої функціонує на базі щонайменше двох світоглядних систем. Перша – буддистська модель світобудови. Все життя людини – суцільне страждання, причина якого – бажання. Страждання виникає як наслідок прив’язаності людини до життя, жаги до існування. Відповідно, для того, щоб позбутись страждання – потрібно позбутись бажань і досягнути нірвани, яка в буддизмі розуміється як затихання пристрастей, припинення жаги: “Західні Ворота не протиставлялися Східним. Якби у Притулку зважали на протилежності, він став би фальшивою ілюзією, часткою світу

антиподів. Так само той світ і цей не були протилежністю. Хто так вважав, той ніколи не потрапляв до Притулку. Він живе і водночас не живе, байдужий до смерті й життя, сам-один, не шукає собі подібних, бо не має довіри до того, що робить добро і зло дітьми однієї матері” [134, с. 62-63].

Духовні екзистенції прибульців набувають форм того ж таки буддійського восьмикомпонентного шляху порятунку: правильне розуміння (варто повірити, що світ наповнений болем і стражданням), мова (потрібно слідкувати за своїми словами, щоб вони не вели до зла), намагатись уникати недоброочесних вчинків, вести гідне життя, не завдаючи шкоди живому, слідкувати за напрямком своїх думок, усвідомити, що зло – від плоті, й останнє – досягти уміння зосереджуватись, спостерігати, заглиблюватись в пошук істини [110, 118]. Перебування у просторі притулку перетворюється на нескінченну медитацію і самозанурення. “Якщо тут немає зла, що ж тоді називати добром?” – не раз питав себе Старий. Він не шукав відповіді в книжках. Бібліотекар Лі не мав під свою опікою книжок, які нібито дають відповідь, а насправді вводять чоловіка в оману. Старий шукав відповідь у собі й, рубаючи дрова, обрізаючи гілля, вгрузаючи в крісло, перед яким палав вогонь, врешті перестав про це думати. Бо це питання не має сенсу. Зло не є протилежністю добра, а ненависть – протилежністю любові. У Притулку це лише слова, що їх іноді вживають, та й то за звичкою. Вони – неначе татуювання, яке неможливо вивести, хіба що змінити шкіру [134, с. 62].

Той благоговійний спокій, свята бездіяльність, яку переживають люди-прибульці, є абсолютною протилежністю активного сучасного життя, у якому, як зазначає Ж. Бодрійяр, людина повинна постійно піклуватись про мобілізацію всіх своїх можливостей, всіх своїх споживацьких здібностей. Якщо вона про це забуває, їй люб’язно й настійливо нагадають, що вона не має права не бути щасливою. Людина повинна постійно розвивати активність, інакше вона ризикує задовольнитись тим, що має, і стати асоціальною. Звідси пожвавлення універсальної допитливості. Потрібно все спробувати, людина одержима страхом щось упустити, упустити задоволення, яким би воно не було. Тепер не бажання, навіть не смак, а масштабна допитливість, врухомлена дифузною нав’язливістю, –

це “fun-morality”, або імперативний наказ розважатись, використати до дна всі можливості, змусити себе хвилюватись, насолоджуватись і приносити собі задоволення [24, с. 77].

Друга базова світоглядна система – філософія екзистенціалізму з її концентрацією на самотності як основі людської екзистенції. Герої Г. Пагутяк ніби проходять чотири модуси самотності, виділені У. Садлером і Г. Джонсоном: космічний, культурний, соціальний і міжособистісний. Кожен тип самотності – це форма самопізнання, яка свідчить про розрив основної сітки стосунків і зв'язків, які складають життєвий простір особистості. Гостра форма самотності означає крах глибинних очікувань людини стосовно реалізації її основних можливостей, які визнаються важливою складовою людського буття. Переживаючи самотність, людина усвідомлює, що щось важливе йде геть, вислизає те, у що вона вірила, чого очікувала [157]. О. Корабльова зазначає, що для Г. Пагутяк характерним є тяжіння до психологічного та феноменологічного відтворення переживання самотності. Ця категорія у її творчості розглядається як гуманістична характеристика людства, через яку воно спізнає глибини буття в парадигмах хаосу й впорядкованості [99, с. 202]. Відчуття самотності позначене тugoю авторки за ніби втраченою здатністю людини до жертвості, а відтак набуває сакрального значення повернення до витоків милосердя, взаємодопомоги та готовності розділяти біль близнього: “У Старого на зап'ястях виступила кров, наче хтось прибив їх цвяхами до крісла. Він не відчував болю, лише невдоволення, що це знову трапилося – життя по краплі витікає з ран. Таке з ним бувало й раніше, коли він бачив прибульців з особливою печаттю самотності. Намагався приховати це, соромився, що про його недугу знали у Притулку” [134, с. 15]. Образ Старого наділений стигмами Христа, який був посланий на землю, щоб об'єднати людей і Бога. Він виконує роль своєрідного духовного детектора, посланого діагностувати глибину самотності кожного прибульця, і водночас виступає символом спасіння, гарантам того, що новоприбулий в притулку знайде спокій, відчує в собі активне начало, яке приведе його до мудрості й гармонії.

В означеніх романах Галина Пагутяк вдається до негації тілесного. Її герої максимально позбавлені ознак плоті, їх не цікавлять інтимні стосунки між статями, їх існування не тривожать бажання і так звана мирська суста. Змальовуючи внутрішній простір прибульців, авторка наголошує на ілюзорності реального світу, стверджуючи, що вартісними є тільки духовні пошуки, які можуть допомогти людині подолати самотність. Аналізуючи тіло як знак сучасних систем, Ж. Бодріяр виділяє ідеальні негативи людського тіла – труп (медицина), звір (релігія), машина або манекен (політична економія) – ті форми його фантастичної редукції, які виробляються й відображаються в системах, які змінюють одна одну [26, с. 217]. Г. Пагутяк у своїх текстах презентує іншу модель, у якій тіло інтерпретується не як плотська субстанція чи суб'єкт торгово-економічних відносин. Текст авторки виконує роль, аналогічну до ролі ножа в причті Чан-Дзи про м'ясника. Залишаючи остроронь видиме тіло, він прослідковує тіло внутрішнє, під-тілесне, як анаграма, що працює за моделлю певного первинного корпусу, секретом якого є інша дискурсивна артикуляція якогось імені або формули, що неодмінно супроводжує текст своєю відсутністю [26, с. 227-228].

Пробудження в людині боголюдини позбавляє її самотності, переносить на рівень планетарної любові. Духовно-культурний простір і час еросу при цьому стають нескінченними, стають способом існування Притулку як духовної субстанції. Пропонуючи самотній людині такий містичний вихід із ситуації самотності, Галина Пагутяк навертає не до існуючих інституцій церкви. Її божественний абсолют живе у просторі нового виміру, який побудований на руїнах колишньої релігійності з притаманними їй церковними забобонами, що перестали рятувати цивілізаційну людину [100, с. 205].

На сторінках романів “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку” гетеротопія притулку постає моделлю тимчасового дому душі, в якому можна знайти рівновагу: “Слабкі шукають не істину, а притулок, мури, за якими можна вберегти те, що залишилося. Вони – не для боротьби, а для спокою, вони – не кати, а жертви, оті прибульці” [134, с. 9]. Будинки, в яких живуть

прибульці – прості сільські хатинки з нехитрим інтер’єром, проте кожен із них прибраний, доглянутий і теплий. Чим простіший дім, зазначає Г. Башляр, тим сильніше він хвилює уяву. Він виривається за рамки “видимої форми”. Штрихи, з яких він складається, володіють силою. Притулок робить нас сильнішими. Він хоче, щоб ми просто жили в ньому, в умовах повної захищеності, яку дає простота [13, с. 99]. Та на тлі цієї видимої простоти – надскладні й надболючі переживання-пошуки чи то самої авторки, чи людини в цілому, яка все своє життя намагається зрозуміти власну природу. Думка про те, що притулок не є окремим неіснуючим простором, а частиною єдиного реального світу, вкладена в уста Янакравця, якому здається, що притулок – це лише острів посеред того світу.

Таким чином, створений Галиною Пагутяк образ притулку може трактуватися як внутрішньо-психологічний простір окремої людини, в житті якої настає момент, коли виникає потреба у втечі, сховку, і найнадійнішим притулком виявляється власне “я”, де можна лишитись на самоті, бути відвертим, трохи заспокоїтись, помедитувати й після цього повернутись назад зі світу філософських роздумів у світ людей і вчинків. Час в цьому “острівному” просторі розтягується як вічність, адже спокій не може бути кінцевою метою людського існування. “Притулок – це я”, – такими словами закінчується “Писар Східних Воріт Притулку”, резюмуючи, що спокій – лише один із життєвих циклів, після якого неодмінно настає прагнення до руху.

3.2. Дисгармонія й невротична безвихідь внутрішніх і зовнішніх хронотопів у романі С. Проценка “Тотем”

Вивчення часопростору художнього тексту неможливе без такої складової, як “екзистенційний хронотоп”, що виявляється у процесі об’єктивізації довколишнього світу через особистісне сприйняття. Йдеться насамперед про індивідуальне переживання кризового світовідчуття, невротизм, відчуження особистості від соціуму, самотність, проблему вибору, абсурдність буття, відчуття нісенітності життя, метафізичний бунт, свободу і страх. Такий хронотоп

обрамлює кризовий простір внутрішнього світу, зосереджений на створенні замкненого світу й супроводжується внутрішніми рефлексуваннями.

Перш ніж перейти до аналізу роману С. Процюка “Тотем”, потрібно нагадати про таку особливість інтерпретації тексту як належність автора й дослідника до певної традиції. Гадамер називає це явище передрозумінням, передсудженням, що поєднуються в слові “упередження”. “Упередження, – пише дослідник, – означає судження, яке висловлюється до кінцевої перевірки всіх предметно визначальних моментів” [38, с. 425]. Ці упередження можуть змінюватись під впливом зміни історичних епох або ж тоді, коли людина набуває нового досвіду, але повністю позбутись їх неможливо. Інтерпретація роману С. Процюка “Тотем” не позбавлена світоглядних суперечностей дослідника і автора, яку варто враховувати, при цьому допускаючи, що “тексту все відомо краще, ніж те готове допустити наше власне упередження” [38].

Розмірковуючи про невротизм і тотемізм як типове явище сучасного світу, С. Процюк далекий від утопічного позитиву, та й, взагалі, від позитиву як такого. Письменник поміщає своїх героїв у приречений простір і не шукає для них альтернативи, не показує шляху подолання онтологічної кризи. Користуючись прийомом художнього узагальнення, С. Процюк конструює простір багатомірної кризи сучасного суспільства, яка переживається як тотальна втрата сенсів. Автор екстраполює особистий погляд на світ до масштабів поколінь і країни, негативно драматизуючи зміни картини світу у свідомості сучасної людини. Україна на сторінках роману постає як наскрізь танатичний простір, країна “цвинтарів і надгробків, епітафій і надмогильних плит”, територія “мартиромогів і ритуалів”, як об'єкт “мимовільної євтаназії і тотальної психodelіки” [142, с. 51]; як країна деградованих “смердюючих варварів”. “Ми усі в полоні варваризації, – заявляє С. Процюк, – Ми – заручники варваризму. Варвар не зупиниться ні перед чим. Для нього не існує святощів. Він не визнає табу. Йому плювати на скрижалі етики” [142, с. 71]. І немає ради на це нашестя варварів, що видається авторові страшнішим за монголо-татарські навали, “фашистську манію вищості й “сталіно-лєнінський сатанокомунізм”, бо ці варвари – “це ми”, “це наші душі” [142, с. 71].

Критика тотемів сучасного світу (гроші, безідейність, ілюзії) приводить С. Процюка до висновку, що тільки любов здатна гармонізувати взаємини людини і світу, що людина потребує образу майбутнього й константних максим, якими можна обґрунтувати сенс життя окремої особистості: “Геть усі тотеми, окрім тотему любові! Сумнівні усі плацдарми для кумиропоклонінь, як і сумнівний будь-який прищавий нігілізм” [142, с. 70].

Письменник змальовує цілий ряд образів психічно хворих людей цієї варварської країни, що живуть поза нормами, на межі патології. “Нормальним може вважатися тільки той, хто прагне повністю розкрити свої можливості. Мається на увазі, що людина може бути щасливою, впевненою в собі, здоровою, не страждати комплексом вини лише тоді, коли вона розвивається і реалізовує свій потенціал [189]. Едині персонажі-претенденти на таку нормальність у романі – це Владислав й Микита. Але погляди С. Процюка на людей сучасності глибоко пессимістичні: “Ми всі ходимо колом, виконуючи часто одне й те саме, хоча нам здається інакше. Прорив із кола – крок до внутрішньої свободи. Я інакше розумію слово “невроз”, вважаючи, що всі люди є, даруйте, потроху невротиками. Хоча – “лікарю, зцілися сам” – можливо, це діє моя функція перенесення власного невротизму на довкілля. Проте, згодься, що наше суспільство важко назвати здоровим і гармонійним. Мої, певне, трохи однобокі герой є внутрішньо чесними й навіть чистими у своїх комплексах та фобіях. Чимало людей впізнає у них власні дисгармонії [135].

У контексті проблеми екзистенційного хронотопу домінує внутрішній простір персонажа, оскільки він є визначальним у процесі становлення системи життєвих і світоглядних координат. Герой С. Процюка майстерно генерують хворі й дисгармонійні психологічні простори: Віктор страждає маніакально-депресивними розладами: його батько плекає комплекс казанови; в образі Марії втілюється комплекс жертви й невдоволеної любові. Вся ця невротична сукупність розладів свідчить про критичну вичерпаність і втому: герой демонструють хворобливість свого внутрішнього світу й від початку постають як травмовані, мертвотні особи. Перетворивши на абсурд своє внутрішнє життя, а

відтак і зовнішній світ у своєму сприйнятті, вони самі стали в ньому вбогими тінями. Унаслідок моделювання таких внутрішніх просторів перед нами постає “невротизоване” суспільство, народжене цілим комплексом незадоволених потреб – від сексуальних до інтелектуальних й творчих.

Людина ідентифікує себе з певним фізичним простором, який для неї набуває рис одухотвореного. У творчості С. Процюка (не виняток й аналізований роман) особливе місце займає простір провінції. Традиційно, це досить суперечливий простір: з одного боку, він уособлює почуття меншовартості й психологічний дискомфорт, з іншого – високу моральність. У розумінні Г. Мокрицького, провінційність не вимірюється відстанню, на якій знаходиться той чи інший відносно невеликий населений пункт від великого центру. Це поняття лежить у площині рівня культури, самосвідомості, самодостатності людей, які живуть в тому чи іншому місті [98]. Таким чином, географічний простір провінційності трактується через метафізичний простір нереалізованого потенціалу. Дослідження психіки й поведінки людини, зазначає американська дослідниця Ф. Бетті, все більше уваги приділяють вродженні потребі людини у розвитку, в реалізації всіх своїх можливостей. Чимало вчених (А. Бергсон, К. Юнг, А. Адлер, Е. Фромм) відзначали наявність в людському організмі певного інстинкту (або рушійної сили), котрий зсередини спонукає організм до саморозвитку. Бажання самоутвердитися, проявити свою волю, досягнути самостійності, зауважує дослідниця, не можна зрівняти зі звичайним кар’єризмом чи честолюбством; це прагнення індивідуума заявiti про себе, стати особистістю, яке потребує певної мужності [189]. Михайло Юркевич бунтує проти провінційного простору рідного містечка, що видається йому “кровожерливим нищителем надії”, і “зневаживши батьківськими засторогами і сусідськими напучуваннями”, втікає від “зловісної й підступної” провінції, що “висмоктувала розум та ідеалізм” [142, с. 54], до міста. Однак свідомість героя не в змозі ні подолати обставини, ні пристосуватися до них. Як наслідок – чоловік починає жити фантазіями про козацтво й ідейне суспільство, та його патріотизму вистачає лише на посиденьки з дружками-алкоголіками. Михайло затято

розбудовує психологічні простори приниження, нещастя й невпевненості. Максимум, на що він здатен, це виїхати з ненависної провінції. Але ця зміна фізичного простору просякнута відчаєм і безвихіддю. Герой не формує себе як особистість і не переживає агонію росту. Натомість, він нарікає на життя, країну та покоління безідейних ніглістів. Михайло виявляється занадто слабким у життєвій боротьбі, його власне сприйняття світу настільки споторює простір, що він не може ні самореалізуватися, ні розвинутися, ні діяти. Втеча в алкоголь демонструє відмову героя реалізувати свій інтелектуальний і духовний потенціал: у його патріотизмі відсутній напрямок руху, що автоматично робить його фальшивим.

Від провінційної монотонності та відсталості втікає й Владислава. Її жвавий розум прагне більше простору, відтак дівчина зважується покинути свій дім заради пошуку власної нової особистості, свого нового “я”. Розмірковуючи про рідне містечко, геройня акцентує увагу на тому, що життя в провінції ніби застигло, а її країни не здатні на справжній вияв почуттів та емоцій: “Тут рутина виїдає любов. Багато дрібної побутової неприязні, бо лише дехто із моїх земляків здатен до справжньої ненависті. Тут каміння живе довше від людини, а небо сумними вечорами відлискує темною і зловісною старовинністю” [142, с. 31]. Дівчина переживає внутрішні потрясіння (невдалі стосунки з Віктором, боротьба за власне “я”) й потерпає від усвідомлення власної провінційності, звідки й походить її невпевненість у собі та комплекс меншовартості, все ж, знаходить у собі сили вийти зі стану екзистенційної розгубленості.

Ще одним маркером невротичної світобудови в романі є образ сліз. Коли в серці печаль, зауважує Г. Башляр, вся вода світу перевтілюється у сльози [11, с. 134]. Як тільки герой починає плакати, автор вважає за доречне мало не кожного разу нагадувати, що “сьози далекі від інстинкту”. У С. Процюка це “незрозумілі старечі сльози” каяття, “очний продукт”, що його використовують панянки “для якоїсь цікавої мети”, “крокодилячий сироп”, який точиться з очей зрадниці Валентини і в той же час одна з “найпідступніших відмічок жінки”, що здатна розкривати серце чоловіка. На думку Віктора, сльози є вірним показником

кохання Владислави: “...Для жінки дуже корисно плакати, ридати, заливатися слезами, бо вона тоді видається крихкою і зворушливою. І тоді можна на часинку повірити, що жінка справді кохає, адже сльози далекі від інстинкту, плач очищує від невибагливої хіті, ридання додає пристрасті крапелину величі” [142, с. 38]. У “важких і чорних” сльозах Марії прочитується темний відчай і смерть, натомість сльози Микити автор трактує як своєрідний катарсис, “який скупо відмірює нам краплини короткочасної величі”. Віктор же і зовсім не здатний плакати: “Невагомий камінь тисне на груди, важчає і обростає чимось страхітливо-додатковим, яке не дає тобі шансу вижбурнути із душі (кажуть, що вона важить два грами) тягар камінного кохання” [142, с. 38].

Марія постійно перебуває в стані емоційного неблагополуччя й життєвої неспроможності. Фобії та старі образи роблять її нездатною будувати не лише стосунки з чоловіками, а й налагодити власний життєвий простір. Життя геройні позбавлене сенсу, воно не підпорядковується жодній цілі, кожен її день схожий на попередній, і так, у монотонності повсякдення втрачається її власне “я”. Невизначеність у системі цінностей і незмога означити життєві орієнтири роблять із неї слабку істоту, що не відчуває ні радості, ні розчарувань: “Напевне, коли людину покидає бажання жити, вона стає дальтоніком. І всі навколишні речі уподоблюються до каміння. Відтінки всіх кольорів стають кольором каменя. Речі як каміння, люди як камені, будинки наче брили. Безнадія не має кольору, у законсервованого смутку відсутній смак, затверділа жалоба не містить запаху” [142, с. 58]. Марії байдуже і на зложісну пухлину в її грудях. Хвороба стає інтимним простором, у якому можна сховатись від усіх бід фізичного світу, благою звісткою, яка очищує її сумління, адже покінчити життя самогубством вона не може – материнський інстинкт не дозволяє, і врешті – спасінням від ненависного існування, що дає змогу нічого не роблячи розірвати невиліковно хворе коло життя. До морального й фізичного самогубства геройню приводить втрата “унікальної здатності, характерної тільки для людини: здатність виходити за межі теперішнього, будувати своє життя виходячи з можливого, загадкова здатність керувати своїм майбутнім” [189].

Сприйняття світу Віктором формується через образи, позначені символікою тиску, безвиході, пригнічення. Починається все із зацикленості на психотравмуючій ситуації – нелюбов батька. Образа росте з кожним роком життя героя, посилюючи ранимість та тривожність. Хлопчик перебуває в резонансі зі світом: росте відлюдькуватим, ненавидить власну матір та страждає приступами “фізіономійного расизму”. Він багато думає й аналізує, але ці думки виступають не інструментом гармонізації взаємодії з зовнішнім світом, а навпаки – наближають героя до екзистенційного краху: “А думка, Вікторе – не цукерок-смоктунчик. Думки залишають сліди, які іноді стають для людини непосильними <...> безневинні начебто думки накопичували сердечну клоаку до тієї межі, за якою починається розпад свідомості. І що тоді всі вердикти психоескулапів про генетичну схильність чи важке дитинство, травматичну залежність або особливості характеру...” [142, с. 4].

Ще одним симптомом неврозу є нездатність вчитися й працювати. І хоча хлопець не може вчитися, швидко втомлюється, має знижену увагу й розумові здібності, С. Процюк робить із нього інтелектуального психопата, що страждає комплексом завищеної самооцінки й зневажає людей: “Я, до речі, після школи вчився у технікумі, навіть не пам’ятаю доладу, що там вивчали. Після першого семестру, падли, відчислили за неуспішність. Хто би міг таке витримати: кожен день ходити на пари, вставати о 7:30, коли я не можу зранку встати, мушу лежати до полудня, зате вночі не годен заснути. Мені було зовсім нецікаве навчання, я навіть не міг встати, щоб прийти зранку на іспит. Ну і як їм, племінним бугаям і свиноматкам, пояснити, що я не можу зранку встати, а коли читаю їхні бичачі і коров’ячі посібники, ні фіга не запам’ятовую...” [142, с. 33].

Психотропні речовини спочатку допомагають утримувати контакт із зовнішнім світом, та згодом герой остаточно втрачає відчуття реальності, стираються межі між сенсом й абсурдом. Не будучи в змозі жити в гармонії із зовнішнім світом, герой поступово втрачає зв’язок із реальністю й починає жити у фантазійному світі власної свідомості, уявляючи себе нащадком шляхетного роду й наступним Володарем Світу. Віктор замикається у своїй абсолютній

самотності: він не тільки опиняється за межами діалогу зі світом, але й повністю позбавлений засобів протистояти страшній реальності. Це реальність без матері, яка забезпечувала його існування, без Владислави, яка, можливо, любила його, і без батька, прийняти від якого допомогу Віктор відмовився. Збираючи залишки волі в кулак, герой намагається вчинити самогубство: спалити себе, очиститись вогнем. Образ вогню об'єднує в собі два начала – руйнівне й творче. Г. Башляр слушно зауважує: “Вогонь – це щось глибоко особисте й універсальне. Він живе в серці. Він живе в небесах. Він виривається з глибин речовини назовні, як дар любові. Він ховається в надрах матерії, жевріючи під спудом, як затаєна ненависть і жага помсти. З усіх явищ він один так очевидно наділений властивістю приймати протилежні значення – добра і зла. Вогонь – це сяйво Раю і пекло Пекла, ласка і катування. Це кухонне вогнище й апокаліпсис. Він приносить радість дитині, смирно сидячи в печі; але він же карає за непослух того, хто влаштує з ним занадто зухвалу гру. Він дає блаженство і вимагає шанобливості. Це божество, яке охороняє й лякає, воно одночасно і щедре, і люте. Вогонь суперечливий, і тому це одне з універсальних начал пояснення світу” [14]. Вікторова спроба самогубства видається марною, він бунтує проти життя як такого, але цей бунт не ґрунтуються на глибинному розумінні світу: “Віктор ошкірився. Газети горіли гарно. Але чому не хоче займатися вся квартира? Чому? Він би згорів тут, навіть не пробуючи утікати... Пішов би до мами, очистившись полум’ям” [142, с. 92]. Цю спробу важко назвати метафізичним “повстанням людини проти своєї долі і проти всього всесвіту”, адже “метафізичний бунт заперечує кінцеві цілі людини і всесвіту. Раб протестує проти долі, уготованої йому його рабським становищем; метафізичний бунтар протестує проти спадку, уготованого йому як представнику роду людського [82, с. 135]. Це не бунт “абсурдної людини” А. Камю, яка, осмисливши безсенсовість буття, здатна сама надати цінність своєму існуванню і таким чином піднести над абсурдом.

Ще одним важливим компонентом екзистенційного хронотопу в романі С. Процюка “Тотем” є мотив імені (це не важко помітити, оскільки автор неодноразово звертає на це увагу). Часто для того, щоб підкреслити складність

долі героїв, втрату життєвих орієнтирів, неоднозначність характерів, письменник використовує мотив антонімічного чи іронічного найменування. У філософії П. Флоренського про природу імені (“Імена”, “Про священне перейменування”) ім’я має величезне, якщо не вирішальне значення. Слову і його “вищому роду” – імені – він відводить центральну роль у всій людській культурі: “Імена, що існують, найбільш стійкий факт культури і один з найважливіших її принципів. Ми не можемо заперечувати дійсність культури, яка зв’язує людський рід, а тому зі всією внутрішньою енергією стверджуємо також пізнавальну значимість імен” [184]. Філософ приходить до висновку, що імена – це “суть категорії пізнання особистості”, “інваріанти”, “архетипи особистості”. Узагальнювальна сила імен така, що вони типологізують дійсність, через це народна словесність під певними іменами зберігає типи особистості – “не лише в сенсі психологічного складу і моральності, але й у сенсі життєвої долі й лінії поведінки” [184]. Специфіка використання імен у С. Процюка побудована на повній невідповідності іменного архетипу особистості його фізичному й метафізичному втіленню. Автор постійно іронізує над іменем Віктора й Владислави, зауважуючи, що в їхніх життях та характерах немає нічого ні переможного, ні “славновладного”.

Натомість, називаючи матір Віктора Марією, автор послідовно вимальовує образ жінки-страдниці, яка жертвує собою на користь Іншого. Спочатку це жертвіність задля чоловіка, потім – задля сина, і врешті героїня помирає, нещасна й не реалізована в жодному з життєвих вимірів. Марія болісно переносить особисті трагедії, свої внутрішні й сімейні розлади, на цьому ґрунті її хвороба виглядає як очікуване самогубство. Вона помирає, обезсильена власною неспроможністю жити. Хоча, певно, можна назвати діями її напади істерики як спроби повернути втраченого чоловіка. Бажане, все ж, стається, тільки вже після смерті Марії. Її чоловік, лікар-офтальмолог, вичерпавши у ролі “героя-коханця”, раптом починає жаліти колишню дружину і шкодувати за причинений їй біль, регулярно ходить на її могилу. Син теж сумує за матір’ю. Таким чином, доля ніби насліхаеться з героїні: те, чого вона так прагнула все своє життя (а

прагнула вона не так любові в цілому, як любові двох конкретних людей – колишнього чоловіка й психічно хворого сина), отримує лише після смерті.

Простір самотності, в який занурений кожен із героїв, неминуче супроводжується взаємним відторгненням зовнішнього та внутрішнього світів і трагічними розладами. Микита відчуває “майже фізіологічну присутність самотності, від якої, виявляється, не рятує ні атлетичний зал, ні одкровення як сумних, так і веселих філософів” [142, с. 74], ні одухотворений простір гір, що протиставляється бездуховному простору міста (“Піду в гори, набрид залізобетон, холодні усмішки і роботизація” [142, с. 55]). Загалом, концепція гір в художньому баченні С. Процюка осмислюється, з одного боку, як рекреаційний простір, де можна відновити внутрішню гармонію, а з іншого – як чужий і навіть байдужий до людських пристрастей. У зріому віці переживає стан абсолютної самотності й лікар-офтальмолог. Розповідаючи про своє життя, чоловік ніби озирається назад, але цей погляд не викликає відчуття цілісності, навпаки, приходить усвідомлення безсенсості прожитих років і прикрих промахів. Батька Віктора охоплює відчай й усвідомлення, що його “донжуанське хобі”, яке виключало кохання й базувалось лише на фізіологічному інтересі, привело його до стану екзистенційної порожнечі.

Микита чи не єдиний герой у романі С. Процюка, що відрізняється повноцінністю існування й осмисленістю екзистенційних рішень. За Сартром, людина постійно стоїть перед вибором. Вирішуючи різноманітні питання, “Я” може вибрати себе: “Я” в роздумах, імпульсивне “Я”. Важливо усвідомлювати сенс життя як свою відповідальність за нього і за свій вибір. Микита теж сумнівається й страждає, але це – ознаки розвитку. Людина, що обрала роль господаря свого життя, неминуче зустрічається з проблемами, позбавляється звичного комфорту, адже розвиток нерозривно пов’язаний із втратами. Сила волі й мужність формують людину нового типу, людину активну, яка керує своїм життям. І ця людина теж має право втомитись чи вдатись до саморефлексії, але не надовго, бо в такому випадку саморефлексії породжують дії. “Тобі чужа рабська філософія гвинтика, – характеризує С. Процюк свого героя, – мовляв, людина є

zero, ох... <...> Ти відразливо відхиляєш голову від майже повсюдного споглядання культу поразки. Ти гладіатор, ave, caesar, morituri te salutans, націлений на перемогу над собою. Ти поборюєш успішно і без- власні малоросійські лінощі, розгнузданість інстинктів, від яких не рятує параджа цивілізаційності чи косметика освіченості. Ти ненавидиш інтимно-національне скигління всередині власного єства” [142, с. 43]. Розвиваючи образ Микити, письменник наче лякається, а раптом герой почне діяти, поводити себе як розумна мисляча істота, що в процесі росту духовного й матеріального стане гармонійною, тому у своїх численних філософуваннях, ніби повертає хлопця в звичний невротичний простір. Автор іронізує з двокімнатної квартири Микити та його фінансового благополуччя, забуваючи, що тільки задоволення нижчих потреб (за Маслоу) веде до утворення вищих, людських потреб (розвиток, реалізація потенціалу), адже “нереалізована здатність, так само, як і непрацюючий орган, може стати причиною хвороби чи атрофії, завдаючи людині величезної шкоди” [189].

Кожен із героїв переживає екзистенційну кризу. Це проблема ідентичності. Нам близька думка американського психолога Еріксона про те, що життя – це неперервна зміна його різних етапів, а успішне вирішення проблеми на одній стадії (вчений виділяє 8 стадій життя людини) абсолютно не гарантує, що на інших етапах життя не виникнуть нові проблеми або не з’являться нові рішення для старих проблем, які здавались невирішеними. Еріксон зауважує, що у певні періоди історії і в певні фази циклічного розвитку людині так само необхідні нові ідеологічні орієнтири, як повітря та їжа. Герої ж С. Процюка, не важливо, на якому етапі життя вони знаходяться, ніби “зависають”: вони ніколи не радіють, у них нема цілей, зате є купа проблем, які вони навіть не намагаються вирішувати. Від того ж життя видається їм ланцюгом втрачених можливостей, простором суцільної поразки й безперервного неврозу.

С. Процюк методично наслідує пессимізм класичних фройдистів, які не бачать у людині нічого хорошого. Тільки образи Микити й Владислави залишають слабку надію: в розвитку їх характерів вбачається натяк на

позитивний психоаналіз Еріксона, який вірить у здатність людини залікувати психічні травми та сформувати особистість у зрілому віці. Що стосується сюжетної лінії роману, то вона позбавлена динаміки, а постійне перенесення розповіді від одного персонажа до іншого створює ефект циклізації сюжету і враження повторюваності емоцій, станів, переживань. Це все сприяє відчуттю безсенсності психологічних просторів, в яких знаходяться герой, їх розмірковування про життя лишаються лише на рівні пустих слів і саморефлексій. Герой С. Процюка видаються настільки аморфними, що навіть не здатні стати в опозицію до світу, який їх оточує: вони не намагаються щось змінити чи стати вільними від зовнішнього світу, бо, зрештою, протиріччя між зовнішнім світом і внутрішнім немає, вони обидва прогнилі, безнадійні й невиправдано пессимістичні. Герой, перебуваючи в суперечці з суспільством і з самими собою, не здійснюють жодного фізичного руху до недосяжної цілі. Але чи існує ця “недосяжна ціль” взагалі?

Отже, організація внутрішнього світу персонажів є основною площиною для моделювання екзистенційного хронотопу в романі С. Процюка “Тотем”. Письменник конструює його на основі індивідуального переживання героями кризового світовідчуття, яке свідчить не тільки про їх здатність до побудови хворих і дисгармонійних просторів, а й демонструє рецепцію невротизованого суспільства, народженого цілим комплексом незадоволених потреб.

3.3. Простір жіночого тіла і тілесності як об'єкт освоєння і руйнування у романі “Съомга” С. Андрухович

Проблема тілесності в сучасному філософсько-гуманітарному дискурсі розкривається через термінологічне відокремлення понять “тіло” й “тілесність”, завдяки якому розрізняють розуміння фізичного тіла як матеріальної субстанції й “живого тіла” людини.

Тіло людини, зауважує В. Подорога, – відносно пізній продукт культури, його поява співпадає з розвитком відчуття смертності людської істоти. Між мною, що переживає присутність у власному тілі, та тілом розміщується смерть. Перші

образи тіла скоріше належали мертвому тілу, трупу, ніж живому, тіло з'явилось зі смерті [139, с. 11]. Із розвитком науки тіло починає сприйматись як біологічна машина, котра при дбайливій експлуатації здатна справно служити своєму власнику певний (довший чи коротший) відрізок часу. Таким чином втрачається ототожнення тіла й власного я. Цінність тілу повертає філософія життя й феноменологія. “Організм” у Ф. Ніцше – це не набір біологічних функцій, а вмістилище “волі до життя”, сили й активності. Е. Гусерль, виводячи тілесність (*Leiblichkeit*, нім.) із розрізnenня понять – *Leib* (живе тіло, нім.) та *Körper* (річ, фізичне тіло, нім.), говорить про здатність тіла людини бути живим, тобто бути уособленням суб’єктивного досвіду.

Тілесність – вважає Н. Медвєдєва, – це субстрат людської життєдіяльності, багатомірне утворення, яке існує в трьох іпостасях і конструктується на їхньому перетині. Перша складова – біологічне тіло людини, тіло як організм. Друга – внутрішня тілесність, що містить у собі сукупність тілесних відчуттів людини, почуття самості, відчуття “Я” як тіла в тілі. Третя – зовнішня тілесність або тіло для інших – тіло як символ, що відображає особистісні характеристики людини, а також, за допомогою якого здійснюється самовираження, те, що безпосередньо сприймається оточенням, завдяки якому людина включається в соціальні зв’язки [120, с. 9].

В. Розін, диференціюючи поняття тіла й тілесності, зазначає, що концепт тіла породжений анатомічним, фізичним і побутово-практичним сприйняттям, а категорія тілесності виникла на межі культурології й семіотики, які підкреслюють, що в різних культурах тіло розуміється і відчувається по-різному. Тілесність, за В. Розіним, – це новоутворення, конституоване поведінкою, те, без чого ця поведінка не могла би здійснитися, це реалізація визначеної культурної та семіотичної схеми (концепту), врешті, це власне тілесність, тобто модус тіла. На відміну від тіла, яке лише росте й потім старіє, тілесність переживає незвичайні зміни. Органи тілесності можуть народжуватись й відмирати протягом життя відповідно до змін і життя психічних структур і функцій. Просторово вони можуть накладатись і проникати навзаем. У людині можуть складатись

(народжуватись, жити й відмирати) також і більш значні тілесні одиниці чи тіла, наприклад, “тіло кохання”, “тіло мислення”, “тіло спілкування”, “емоційне тіло”, “тіло льотчика”, “тіло каратиста”, “тіло танцюриста” і т. д. [152]. Таким чином, тілесність лежить у площині духу, з одного боку – надаючи тілу сакрального значення, з іншого – трансформуючись у здатність свідомості бути власним тілом, ототожнювати себе з тілом.

Тема тілесності у романі “Съомга” Софії Андрухович реалізується пріоритетно двома шляхами: 1) через ототожнення тіла з маргінальними приміщеннями та 2) через процес становлення сексуальності. Перший шлях пов’язаний зі “своїми” інтер’єрами, які набувають здатності ставати продовженням фізичного тіла геройні. У розділі “Володар світла, повелитель води” квартира, в якій живуть герої, є втіленням маргінесу. Про це свідчить не тільки розмір цієї території (кімната десять квадратних метрів), але й розміщення на неіснуючій на жодній мапі вулиці Трудовій, 7. Софія і Міша намагаються зберегти свою приватну сферу від стороннього вторгнення, активізуючи захисні механізми різних рівнів. Спочатку дівчина ховається в туалеті, але “навіть тут, у цій двометровій туалетованній зі стоячим душем та пліснявою на стінах, я не можу почуватись безпечно” [1, с. 3], потім зачиняє кватирку та змінює старі штори на щільні жалюзи. Врешті, коли й міліція нічим не може допомогти, герої починають задумуватись про можливість переїзду, а відтак можливість втечі. Захист власного особистого простору втілюється також у матеріальному плані: у бажанні мати дім-притулок. Софія хоче опинитись у віддаленому, захищенному від непроханого спостерігача місці: “Будинок за містом, подумала я. Краще серед лісу. Або в гірській ущелині. На острові, серед ріки. Добре, якби на дні каньйону було море – бажано холодне, крижане, північне, з айсбергами, вітрами і гострими скелями навколо завішеного мжичкою і туманами острова. Будинок видовбати у камені” [1, с. 57].

Поняття “свого простору” пов’язане з потребою у безпеці, свободі, можливості контролювати власне життя (обирати оточення, будувати стосунки різного ступеня близькості, взаємодіяти з речами, які свідчать про характер та

коло інтересів), відновленні сили та, зрештою, приватності. З появою “підглядача” квартира геройв втрачає семантику “свого простору”, адже всі можливі межі, що допомагають відокремитись від не свого, чужого простору, порушені: “Хтось в цей час вивчав мене, обмачував зсередини, вивертав на зовні. Хтось виламав замок, вибив двері і прокрався туди, куди входити було заборонено. Туди, звідки не повертаються [1, с. 43].

Інший шлях реалізації тілесності в романі проявляється на рівні таких мотивів: дитяча сексуальність, сексуальна патологія, садо-мазохістський комплекс, деструкція жіночої тілесності, гіперсексуальна жінка, вуаєрізм.

Тіло як особливий, найближчий нам простір, стратифікований і даний в ієрархії своїх органів, внутрішній і відкритий для нас, ми поступово, як невідому територію, починаємо обживати від нашого народження і освоюємо до самої смерті. Навіть ідучи з життя, ми залишаємо тіло (або воно нас) так і не обжитим, неосягненим, тому що не всі його органи є видимими, як не всі невидимі належать саме нашему тілу [139, с. 84]. Про неможливість осягнути, а відтак, і обжити власне тіло йдеться в розділі роману під назвою “Кров”. В образі тітки Галі, яка була “вродженим секс-символом”, втілюється мотив гіперсексуальної жінки: “Важливо те, якою вона завжди була. Важлива ця невідповідність її тіла і невідповідність сексу, який вона в собі носила, до життя, в якому жила <...> навіщо в ній було стільки сексу? Вона сама не знала, що з ним робити, вона ніяк його не використовувала, вони заважали одне одному навзаєм, не вміли давати одне з одним раду, копали одне одному ями – так ціле життя в них і просиділи” [1, с. 67-68]. Неприучена сексуальність цього жіночого персонажа втілюється в деструктивних потягах: “Їй подобалось псувати і нищити – настрій, любов, стосунки, життя, себе” [1, с. 71], а садизм реалізується не лише в стосунках з іншими людьми, але й переноситься на власне “я”, трансформуючись у мазохізм. Нереалізована гіперсексуальність геройні детермінує стан невдоволення життям. Лише зрідка, виконуючи подружній обов’язок, тітка Галя відчувала спокій і радість, “але це майже не було пов’язане із сексом всередині неї, вона відчувала, наскільки далеко те, що вона має, від того, що повинно бути” [1, с. 68].

Єдине, що героїня зробила у відповідності до свого тіла – облаштувала власну простору спальню і встановила там безліч дзеркал, які символізують нарцисично-мазохістські потяги. На думку М. Мерло-Понті, дзеркало промальовує й розширює метафізичну структуру нашої плоті, висловлює й відтворює своєрідну рефлексивність чуттєвого. Завдяки йому мое зовнішнє доповнюється, все найпотаємніше, що у мене було, виявляється в цьому образі, цьому пласкому й закритому в своїх межах сущому [121, с. 23]. Тітка Галя встановила трюмо з дзеркалами так, щоб з будь-якої точки кімнати можна було споглядати себе одночасно з усіх боків: “Їй подобалось бачити <...> свої руки, що доторкалися то до стегон, то до грудей, то до літок чи стіп, подобався безпорадний вид ззаду, подобався королівський вид збоку, вона сідала на низький табурет посеред кімнати, сідниці і ляжки розплюскувались і тонули в шершавій бордовій подушці, вона рвучко втирала пахучу вологу у свою шкіру, закидала голову, піднімала руки догори і кілька хвилин вдивлялась у темні закамарки під пахвами” [1, с. 69]. Втираючи креми в оголене тіло, вона відчувала їхню приємну прохолоду не тільки на власній шкірі й пальцях, але й у тих виставлених напоказ, тільки видимих доторках, відображеніх у сотнях дзеркал. М. Мерло-Понті зазначає, що привид дзеркала виволікає назовні плоть, і ще щось невидиме, що було і є в тілі, відразу ж знаходить можливість наділяти собою інші видимі мною тіла. З цього моменту мое тіло може містити сегменти, запозичені у тіл інших людей, так само як моя субстанція може переходити в них: людина для людини виявляється дзеркалом. Саме ж дзеркало обертається інструментом універсальної магії, який перетворює речі в зrimі уявлення, зrimі уявлення – в речі, мене – в іншого й іншого – в мене [121, с. 23].

Гетеротопним у своїй суті простором в романі, змальованим у розділі “Райський сад і прилеглі території” є “райський сад дурдому”, в якому Софія, головна героїня роману, проводить багато часу, граючись зі своїми друзями та спостерігаючи за психами. Якщо поняття тілесності неодмінно носить соціальний, статево диференційований та індивідуалізований характер, то лікарня для божевільних стає простором деформованої тілесності. По-перше, психічно хворі

люди ізольовані від “нормального” суспільства, по-друге – між чоловіками й жінками стерті зовнішні тілесні відмінності, по-третє – їхні тіла позбавлені “жаги жити”: “На них ніби повдягали ковпаки з товстого непробивного скла. Отак вони ходили у своїх піжамах, халатах і спортивних штанах, в гумових шльопанцях і покоцаних сандалях, ніби розмотували якусь нитку, яка, коли її не розплутати, могла їх задушити” [1, с. 101]. Ця гетеротопія яскраво демонструє принцип відкритості/замкненості, відокремлення. Не зважаючи на те, що божевільня – це, відгороджений муром від “нормального” світу простір знедолених і відкинутих соціумом, геройня частково проникає в нього (ілюзорне проникнення, яке самим фактом входу виключає це входження) і почувається там комфортно, як і серед яблунь з покрученими стовбурами і високої трави, а в жителях прилеглих вулиць вбачає явні ознаки психічних відхилень. Будучи ізольованим простором, ця гетеротопія розташована не на віддаленій території, а прямо серед міста (аномальне розташування).

Божевілля, за Ж. Бодріяром, завжди є лише лінією, яка відмежовує нормальнє від божевільного. Будь-яке суспільство, яке інтернує божевільних, саме глибоко інфіковане божевіллям, що врешті-решт виявляється єдиним і повсюдним предметом символічного обміну під легальними знаками нормальності. Довготривала робота божевілля над суспільством, що ув’язнює його, тривала кілька століть, і сьогодні стіни притулків зникають – не через якусь чудесну терпимість, а просто тому, що процес нормалізації суспільства через безумство завершено: божевілля стало повсюдно поширеним, залишаючись, як і раніше, в становищі вигнанця. Притулок для божевільних ніби розчинився в соціальному просторі, тому що нормальність дійшла до такої ідеальної точки, де вона сама знаходить характерні риси божевільні, бо вірус ув’язнення проник в усі фібри “нормального” життя [26, с. 235].

Роман “Съомга” – це “спроба скласти людину з міriadів детальок, зі значних і незначних подій, зі спогадів, з ран, образ, травм” [60], а відтак і пояснити формування дорослої тілесності на тлі дитячих травм. За З. Фройдом, випадки сексуального зловживання з боку дорослих настільки ранять дитячу

психіку, що діти не спроможні перенести ці жахливі переживання, які витісняються в несвідоме, а потім проявляються у вигляді психопатологій. І причина не стільки в самій травмі, скільки в патогенних спогадах про неї, що залишаються неусвідомленими, але такими, що викликають сексуальне збудження в період статевого дозрівання і в більш пізнньому віці. У розділі “Райський сад і прилеглі території” садистська поведінка виховательки дитячого садка Людмили Пилипівни формує у дітей нахили до садизму: будила в тишу годину, зривала труси і вела мити горщики в яслях; “вона чомусь дуже любила мене цілувати”, “цмъок, цмъок, цмъок. Мокро і смердюче” [1, с. 126]; “давайте, дітки, бийте мене... сильніше, не бійтесь! Шмагайте! Це дуже корисно, кропива – лікарська рослина... дітям це починало подобатись” [1, с. 129]. Історія з педофілом детермінує потяг до нездорових сексуальних стосунків, чи радше до стосунків, які треба терпіти, жертвуючи власними бажаннями і відчуттями: “А він уже запустив свою жахливу руку з волосинами на пальцях, брудом під нігтями іrudими від тютюну пучками мені в труси. Я несміливо пручалася і терпіла” [1, с. 147].

Слово “терпіти” перетворює все сексуальне життя головної героїні на якесь суцільне непорозуміння. Перший зустрічний Вова позбавляє Софію невинності в тісній убогій квартирі: “Квартира смерділа перегаром, сцяками і блювотою <...> В кімнатці все було задрипаним: стіни з облупленою і запацькою побілкою, штори на вікнах, розхитаний столик, потертий розкладний диван” [1, с. 218]. Інтер’єр квартири перегукується із психологічним відчуттям героїні власного тіла: даються знаки і порізи на ногах, з яких сочиться кров, і прищ посеред чола, і стрілка на колготах. Не менш важливим є й одяг дівчини, який є теж ніби продовженням її тіла: “Натягнула на себе капрони і червону спідницю до колін, яку ніколи ні доти, ні після не одягалася. Одягнула якусь Христинину блузку, яка завалялась далеко в шафі” [1, с. 218]. А. Кемпінський зауважує, що одяг є найважливішою частиною життєвого простору людини й, навіть більше ніж помешкання, здатен вбирати індивідуальність. Як анатомічний епідерміс, одяг ізолює людину від оточення й водночас є контактною поверхнею з оточенням. Таким чином, героїня приміряє до свого тіла чужий одяг, простір чужої квартири

й тіло чужого чоловіка, що в сукупності моделює експериментальний простір, у якому вона намагається ідентифікувати свою сексуальність: “Він вгризався в мене, втискався і тер, муляв і протискався, все це було якось так нудно і тяжко – абсолютно зайве і непотрібне” [1, с. 220]. Секс сприймається дівчиною не як наслідок пристрасті чи взаємної симпатії між чоловіком та жінкою, а як нудне механічне дійство, позбавлене будь-якого сенсу.

Другий сексуальний досвід ще болючіший, ніж перший. До того ж, згвалтування у напівсвідомому стані пов’язане з крадіжкою сімейної реліквії – образу Діви Марії. Лише через декілька днів пам’ять дівчини відновлює події тієї ночі, зіткані з примусу й бажання, сорому, жаху й приниження – “місиво з роздергого м’яса, политого соусом із добре настоящих, переброджених виділень” [1, с. 256]. Вже традиційно простір розграбованої квартири перегукується з вторгненням в простір тіла геройні: “Тепер, дивлячись на понівечений, розпачливо роззявлений, беззахисний у своїй покаліченості дім – місце, де раніше можна було відчувати себе захищено і затишно, де завжди залишалася певність знайти якусь втіху <...> я навіть не могла уявити, що зможу коли-небудь перебувати тут, не відчуваючи страху, огиди, сорому, не думаючи про квапливі загребущі руки, котрі мацають мене зсередини” [1, с. 241-242].

Третій Вова (насправді не Вова, а Олекса чи Олександр) у житті геройні з’являється із просторів інтернет-чату. Він “злий, закомплексований і дуже розумний” [1, с. 279], “діє підступно і ницо” [1, с. 279], “уміє навіювати депресію” і “ламати віру людей у себе самих” [1, с. 230]. Звісно, такий типаж не міг не зацікавити Софію. Свою одержимість незнайомцем з демонічним ніком дівчина асоціює з образом черниць із Середніх віків, одержимих дияволом, який домінував, був брутальним, грубим і дарував яскраві фізичні відчуття. Кохання до віртуального сатани “було збудоване із блювотних рефлексів, нудоти і сп’яніння” [1, с. 289]; вже саме його ім’я збуджувало так, що “із більшості ущелин та отворів починала сочитись морська, добре відстояна, вода” [1, с. 289]. Зустріч у реальному часопросторі з героєм чату приносить розчарування, адже він зовсім не відповідає тому образу, що малювала уява дівчини: “Його непривабливість була

кумедною і дрібною. Колаж із маленьких вад – ніби карикатура або чийсь дружній шарж. Закислі очка, білі загострені гнійнички, сірка у вухах (ось тобі і диявол, і пекло, і сірка) [1, с. 296]. Запопадливість і галантність Гавриляка навіють Софії сум. Натомість сповна реалізується потяг до “нав’язливої повторюваності”, що відтворює також і такі переживання з минулого, які не містять жодної можливості задоволення, які не могли б спричинити задоволення навіть витіснених до того потягів [188, с. 26].

Тілесність Софії прагне бути поневоленою грубою чоловічою силою; і навіть розуміючи, що Гавриляк не має нічого спільногого ні з цією силою, ні з омріянним демонічним чоловіком, героїня, все ж, вирішує “якось врятувати його для себе” [1, с. 299] й продовжити стосунки. Нанизуючи пов’язані з хлопцем зорові й нюхові образи, авторка посилює відчуття хворобливості й огиди: “Від запаху його поту я п’янію” [1, с. 300], “наче закоханий диплодок, тицяється він об мене своєю крихітною плескатою голівкою” [1, с. 301], “ентузіазм так і прискає з нього у вигляді слини” [1, с. 302], “бадьорий і смердючий” [1, с. 303], “ступає своїми ногами мультиплікаційного жабеняти” [1, с. 314]. Загалом, стосунки Софії й Гавриляка розвиваються в деструктивно-перверсійному руслі. Поцілунки, а точніше “обсмоктування губ і облизування лиця”, викликають “незатишні спогади про те, як няньки підмивали нас у дитсадку, не зважаючи на дитячу вразливість, на інтимність і сором’язливість” [1, с. 302]; спілкування обтяжливе й позбавлене інтересу, саме так, на думку Софії й Гавриляка, поводяться подружні пари з сорокарічним досвідом. Письменниця актуалізує стереотипне уявлення, наче б пари з великим досвідом спільногого життя повинні обов’язково бути не тільки не зацікавленими в сексі, що виглядає вповні правдоподібно, але й не відчувати ніжності й поваги один до одного. В описі своїх сексуальних стосунків героїня роману не завжди послідовна. Іноді це секс із жалощів: “Я нерухомо лежала, закинувши голову, і чекала. Нехай уже собі, думала я доброзичливо, нехай уже собі, бідне телятко” [1, с. 312]; іноді – вияв непідробного фізичного потягу: “Мене раптом почало накривати такими хвилями збудження <...>, від яких темніло в очах і перехоплювало подих” [1, с. 315].

Завершує цей парад сексуальних девіацій еротичний потяг Софії до молодшого брата Гавриляка (“Молодший замугикав таким солодким хриплим голосом, що мене кинуло в жар” [1, с. 315]) і гомосексуальні стосунки між братами: (“Молодший підвів голову і подивився на нього посоловілими очима. А тоді почав дрібно-дрібно обціловувати його обличчя” [1, с. 327]).

Съомга, як символ водної стихії, з одного боку, втілює жіночу енергію й сексуальну гармонію: “Я думала про съомгу. Про непристойну рожеву рибу, жирну і соковиту, м’яку і пахучу...! У ній мало було рибного. Вона мала в собі більше людського. Ніби їси людське серце. Або, швидше, вагіну – присипану сухим базиліком і збрізнути лимонним соком” [1, с. 31]. З іншого – незадоволене чоловіче бажання, бо саме через запах съомги, яку дівчина їла в один із вечорів, відбувається процес впізнавання Леонідом своєї жертви: “Це був запах жінки. І разом з тим – запах моря, запах первісного бульону, в якому зародилось життя” [1, с. 332]. Одержанім пристрастю чоловік реалізує своє сексуальне бажання насамперед через вуаєристський комплекс. Вуаєрізм (візіонізм) – парафілія, при якій для сексуального збудження людині необхідно підглядати (або спостерігати) за оголеними людьми, людьми, які роздягаються, або які здійснюють статевий акт, не виявляючи при цьому бажання вступати з ними у статевий контакт та мастурбуючи. Походження розладу представники різних психотерапевтичних напрямків пов’язують із наслідками набутого в дитинстві досвіду підглядування, прагненням отримати уявну владу над іншими людьми, намаганням компенсувати сексуальну або соціальну сором’язливість [119, с. 364].

Хворобливе бажання спостерігати, забарвлена сексуальним потягом, повністю оволодіває героєм: “Він крав. Брав те, що йому не належить. Крав найцінніше і недоторканне: інтимність, справжність, оголеність. Робити це було легко. Так само, як вбивати безоборонне немовля. І не менш жахливо. Бо ніколи не залишатись самому, вічно перебувати у чиємусь полі зору – все одно, що не бути. Бути позбавленим інтимності – опинитися раптом без нічого” [1, с. 56]. Софія, знаходячись у просторі власної квартири, дому, який має надавати притулок і захист, відчуває себе у небезпеці. За її діями і словами постійно слідкує

невидимий спостерігач, цілком реальний чоловік із плоті та крові, який щоденно розкладає її життя на детальки, краде інтимність, перетворюючи маленьку квартирку на в'язницю, її мешканців – на в'язнів, себе – на тюремщика-наглядача. У роботі “Наглядати і карати” М. Фуко прослідковує історію взаємодії тіла і влади, розглядаючи останню як знаряддя матеріальних модифікацій тіла. Еволюціонуючи від тілесних тортур до гуманного споглядання, влада перетворюється на “камеру проскура”, оптику, що візуалізує тіло: той, хто бачить – володарює [192]. Таким чином, сантехнік Леонід Кухарук отримує владу над підконтрольним тілом Софії, може впливати на нього не тільки на душевному рівні, без дозволу зазираючи в те, що сковане від стороннього ока, але й відчуває себе зобов’язаним докопатись до суті біологічного тіла, і хоча “не можна лізти туди, де немає виходу. Не можна витягати назовні те, що від початку було сковане всередині” [1, с. 339], вже ніяка сила не може його стримати – він мусить піznати внутрішній світ геройні, випустити на волю її кров і відчути на руках тепло пульсуючого серця.

Будучи життєво необхідним органом та символом життя, серце впевнено утримує своє верховне значення у багатьох культурах, зокрема і в українській. Серединність та центральність розташування серця в тілі людини зрівноважує верх та низ, є тією віссю, яка знімає їх опозиційність, робить їх явищами одного порядку [46, с. 135]. Ще в традиціях древніх ацтеків існував обряд жертвоприношення, що мав на меті задобрити богів і сонце, які для підтримки існування світу потребували людської крові. При цьому жертві розрізали грудну клітку і виймали серце, таким чином поповнюючи запаси тепла у цілому всесвіті. Звідси і культ крові як джерела енергії не тільки для окремого індивідуума, але й для небесного світила: “Він зробив акуратний повздовжній розріз під моїми грудьми, рівно посередині <...> I нарешті чоловік знайшов його і охопив з обох боків долонями. Воно вже майже затихло, тільки час від часу слабенько здригалося, ніби щойно народжене кроленятко. Таке маленьке – майже губилося в його руках, але жар, який ішов від нього, нарешті повністю повернув чутливість до його рук [1, с. 347-348]. Вбивство Софії одночасно набуває значення

жертвоприношення й акту абсолютної влади над тілом жінки – оволодіння, детермінованого чоловічою сексуальною силою. Деформована психіка героя ототожнює вбивство з сексом: “Це так солодко. Втрутатись, пхатися якомога глибше, в гарячі тіsnі глибини, де й ворушитися тяжко, де нестерпний дух, тертя, протистояння і покірність. Схоже на секс” [1, с. 339].

Причини патологічної сексуальності свого героя авторка знаходить у дитинстві, яке Леонід провів поряд із бабусею, з-під ліжка слідкуючи, як вона патрала курей, оббіловувала кролів і випорожнювала свинячі кишкі. Улюблена іграшка хлопчика – нутрощі розчленованих тварин. З дитячих травм розвиваються деструктивні нахили, старанно сховані за соціальним життям, але непереможні: “Taємні нутрощі не дають йому спокою. Розколупувати, відкривати, виймати їх – так соромно, тривожно і непристойно, і разом з тим від цього неможливо відірватися, він не має змоги зупинити себе і не бачить сенсу себе зупиняти” [1, с. 335].

В останній частині роману героїня (її душа, дух?) описує подію власної смерті. Вона ніби стоїть збоку і спостерігає, як вбивця акуратно заглиблюється в її тіло. О. Озdemір зауважує, що ця символічна смерть головної героїні роману знаменує кінець зовнішньо-фізіологічної авторської самоідентифікації та готовність розпочати нову, яку можна означити, перефразувавши назву останнього розділу роману: “Я хочу піznати свій внутрішній світ”. Саме до такого пізнання готова та людина, котра пізнала, усвідомила та прийняла те “Я” себе, яке мають змогу бачити інші [127, с. 170]. Йдеться про так звану неможливість символічного визначення або констатації смерті, яку описував Ж. Бодрійар. Незворотність біологічної смерті, її об’єктивно-точковий характер – сучасний науковий факт. Вона специфічна для сучасної. Деякі культури стверджують, що смерть починається ще до смерті, що життя триває і після життя, що життя неможливо відокремити від смерті. Всупереч уявленню, згідно з яким вони утворюють межі один одного, потрібно намагатися розглядіти радикальну невизначеність життя і смерті й неможливість їх відокремити в символічному порядку. Смерть – це не крайній термін життя, а її відрізок; або навпаки, життя є

відрізком смерті. У сучасному ж понятті про смерть закладена зовсім інша система уявлень – про машину і її функціонування. Машина працює або не працює. Так само і біологічна машина буває жива чи мертвa. У символічному порядку не буває такої абстрактної бінарності. Навіть біологія допускає, що організм починає вмирати з самого свого народження, але це ще не виходить за рамки функціонального розуміння [26, с. 285].

Висновки до Розділу 3

Важливим компонентом організації хронотопу в сучасному українському романі є суб'єктно-особистісна центрованість, що виявляється в тенденції до побудов часопросторової моделі дійсності, позначеної тяжінням до ескапізму та екзистенційних пошуків. Основними характеристиками образної моделі *homo excapsans* (аутсайдер, непристосуванець, самітник, вразливий дивак) на ґрунті сучасного українського роману є несприйняття соціуму, внутрішня та зовнішня ізоляція, здатність до створення шляхів глибокого пізнання світу й себе, до спонтанної активності, творення нових часопросторів та втечі фрагментованими просторами з метою подолання екзистенційної розгубленості. Інтерпретація текстів І. Роздобудько показала, що тип людини-втікача, представлений у її романах, має в своїй основі ескапістську свідомість або особисту здатність до глибокого і множинного пізнання світу. На відміну від більш пристосованої до навколишнього світу моделі *homo excapsans* І. Роздобудько, модель Л. Дереша можна трактувати як агресивну, адже його герой часто вирішують екзистенційні проблеми радикальними методами (психотропні речовини, самогубство, вбивство).

У романах “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку” Г. Пагутяк оперує образом Притулку як особливим внутрішньо-психологічним простором для втікачів від світу. Його часопростір пріоритетно будується на двох світоглядних системах: перша – буддистська модель світобудови (життя людини – суцільне страждання, причину якого треба шукати в

бажаннях), друга – філософія екзистенціалізму з її концентрацією на самотності як основі людської екзистенції.

Екзистенційний хронотоп у романі С. Процюка “Тотем” моделюється на ґрунті внутрішнього світу персонажів, а отже, зосереджений на створенні замкнених просторів. Основними компонентами внутрішніх і зовнішніх хронотопів героїв є: невротична світобудова (сукупність розладів й комплексів); мотив імені (побудований на іронічній невідповідності іменного архетипу особистості його фізичному й метафізичному втіленню); простір самотності (який неминуче супроводжується взаємним відторгненням зовнішнього світу й трагічними розладами); географічний простір провінційності (що трактується через метафізичний простір нереалізованого потенціалу); онтологічна криза (проблема ідентичності).

Особливого значення в контексті суб’єктно-особистісної центрованості хронотопу набуває простір жіночого тіла й тілесності. Простір жіночого тіла на сторінках роману С. Андрушович “Съомга” реалізується в системі образів тілесності, що перебуває на межі духу й фізичного тіла, трансформуючись у здатність свідомості бути власним тілом, ототожнювати себе з тілом. Тілесні образи детермінуються сприйняттям тіла крізь призму маргінальних приміщень та процесом становлення сексуальності.

ВИСНОВКИ

В дисертації здійснено опис структурної будови й запропоновано функціональну, жанротворчу, психоекзистенційну й інтертекстуальну характеристики образів часопростору в сучасному українському романі. Жанрове буття сучасного українського роману характеризується здатністю виконувати роль “когнітивної лабораторії” й тяжінням до агонізму. Безпосередній вплив на специфіку моделювання часопростору здійснюють жанрові трансформаційні процеси (дифузія, конвергенція, змішування популярної та елітарної літератури тощо) всередині романного жанру. Всі ці процеси зумовлюють: 1) поєднання реального та фантастичного часопросторів; 2) акцент на зображені внутрішнього світу героїв і розмивання меж між зовнішнім та внутрішнім хронотопом; 3) застосування ігрових прийомів, що передбачає оперування різними видами хронотопів (свій/чужий, внутрішній/зовнішній часопростір, екзистенційний хронотоп, простір тіла тощо).

Включення в аналіз художнього часопростору міжтекстових зв'язків допомагає значно розширити межі інтерпретації романних хронотопів. Різні форми інтертекстуальності (цитати, аллюзії) та архітекстуальності (жанровий зв'язок текстів) збільшують семантичне поле тексту, підкреслюючи зв'язки зі світовими літературними традиціями. Численні інтертекстуальні вплетення, що зумовлюють творення нових смыслів в процесі інтерпретації тексту, зокрема й на хронотопному рівні, яскраво представлені у романі Ю. Винничука “Танго смерті”.

У дослідженні осмислено низку часопросторових концепцій у філософії та літературознавстві (М. Бахтін, Г. Башляр, Ю. Лотман, В. Топоров, Н. Копистянська, М. Еліаде та ін.) та ідентифіковано чимало форм їх художнього вираження. Поряд із традиційними методиками дослідження часопростору в художньому тексті, в дисертації застосовано також гетеротопний аналіз. Слідом за М. Фуко та його послідовниками К. Бойєр, М. Дехааном, Л. де Каутером, Н. Тріфтом, Д. Харві, було відзначено функції та характерні ознаки, які допомагають диференціювати місця-гетеротопії в текстах: 1) аномальне

розташування (просторові конструкції чи фігури думки, вставлені в описи міст чи дискурси, що виявляються недоречними, ненормальними або ілюзорними); 2) функція медіального простору, що здатен акумулювати час; 3) характер експериментального ландшафту (“світи прихованої зовнішності”, де “особливі суспільства” акумулюють свої сили); 4) абсолютний розрив з традиційним часом. За принципами гетеротопії змодельовано образи львівської сміттярки й бібліотеки (“Мальва Ланда”, “Танго смерті” Ю. Винничука), притулку і замку Яна Щасного (“Писар Східних Воріт Притулку”, “Писар Західних Воріт Притулку”, “Магнат” Г. Пагутяк), божевільні (“Съомга С. Андрухович), церкви, морового міста, замку (“Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова” В. Шевчука).

Дослідження часопростору в текстах сучасних українських письменників дозволило з’ясувати специфіку часопросторової організації, зумовленої насамперед тяжінням до психологізації. Саме цим пояснюється поглиблений інтерес авторів до діалектичного поєднання зовнішнього та внутрішнього, реального і містичного хронотопів (В. Шевчук “Дім на горі”). У часопросторовій канві трилогії “Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова” В. Шевчука образи дому, саду, церкви, острова, замку, мотив подорожі та вічного мандрівника набувають семантики простору для екзистенційних метаморфоз, морального й духовного прозріння. У романі Ю. Винничука “Мальва Ланда” гетеротопія сміттярки в контексті постмодерного тексту актуалізує риси лабіринту-ризоми й стає образно-смисловим ядром, що поєднує між собою відмінні часопросторові площини та образи, зв’язуючи в єдину цілість зображеній автором фантастичний світ та реальну дійсність. Вдало трансформує хронотоп подорожі в форму міського квесту В. Даниленко на сторінках роману “Кохання в стилі бароко”. Сюжет обертається навколо розгадки таємничого кросворду, що наділяє Колядевича рисами казкового героя, який проходить низку ініціацій, доляючи містично-історичні простори Києва. Така подорож-квест включає в себе образ дороги, мотиви мандрів і зустрічі, онірічний простір, які відображають шлях пошуку самоіндентичності героя.

Вивчення проблеми співвідношення людини, часу і простору підводить до висновку про суб'єктно-особистісну центрованість часопростору в сучасному українському романі, що яскраво простежується в моделюванні персонажного типу *homo excapsans*, частому використанні мотиву дороги в значенні духовного шляху та мотиву психологічних і тілесних метаморфоз. Модель характеру *homo excapsans* трансформується в стратегію організації хронотопу роману за рахунок подорожей-втеч фрагментованим простором (шляхом монтажу реального, підсвідомого та сакрального просторів). Агресивно-деструктивний тип людини-втікача представлений у романах “Культ”, “Трохи пітьми”, “Поклоніння ящірці” Л. Дереша. Натомість І. Роздобудько у романах “Вона: шості двері”, “Він: ранковий прибиральник”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Дванадцять, або виховання жінки в умовах, непридатних до життя” моделює компромісну версію такої особистості, що характеризується здатністю до спонтанної активності та творення нових часопросторів з метою пошуків сенсу життя, подолання дискомфорту, страху, стресу та екзистенційної розгубленості. Звернення Г. Пагутяк до образу притулку в романах “Писар Західних Воріт Притулку” та “Писар Східних Воріт Притулку” актуалізує духовно-ментальне вираження ескапізму, зосередженого на філософському пошуку гармонії з собою та світом.

Екзистенційний хронотоп, описаний на прикладі роману С. Процюка “Тотем”, зосереджений на творенні замкнених на собі хронотопів і репрезентує кризовий простір внутрішнього світу герой. Основними прийомами вираження екзистенційного хронотопу в цьому творі є невротична світобудова (сукупність розладів й комплексів усіх, без винятку, персонажів), мотив імені (іронічна невідповідність іменного архетипу особистості його фізичному й метафізичному втіленню), простір самотності (який неминуче супроводжується взаємним відторгненням зовнішнього світу й трагічними розладами), географічний простір провінційності (що трактується через метафізичний простір нереалізованого потенціалу), онтологічна криза (проблема ідентичності).

Про суб'єктно-особистісну центрованість хронотопів у сучасному українському романі свідчить також оперування концептами тіла й тілесності.

Категорія тілесності, за В. Розіним, – поняття, що виникло на межі культурології й семіотики. Воно здатне надавати тілу сакрального значення й виконувати роль модусу тіла або трансформуватися в здатність свідомості бути власним тілом. Простір тіла та тілесності актуалізується шляхом розуміння тіла як біологічної конструкції (організм) й суб'єктивного переживання тілесного досвіду, зокрема й через просторові образи. У романі “Сьомга” С. Андрухович концепт тіла пов’язаний зі “своїми”, маргіналізованими інтер’єрами, які набувають здатності ставати умовним продовженням фізичних тіл геройв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрухович С. Съомга. Роман. К.: Нора-Друк, 2007. 352 с.
2. Антипович Т. Нудні радоші ескапізму. URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/nudni_radoschi_eskapizmu.html (дата звернення: 10.01.2015).
3. Артюх А. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю: автореф. дис. ... канд. філол. Наук. Київ, 2009. 21 с.
4. Барма О. Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 16-22.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. С. 413-423.
6. Барт Р. S/Z. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
7. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31848/01Barabash.pdf?sequence=1> (дата звернення: 14.11.2017).
8. Баршацька Г. Маргінальність і відчуження: взаємовплив понять та явищ. *Наукові праці [Чорноморського державного університету ім. Петра Могили]*. Серія: Соціологія. 2014, Т. 244, Вип. 232. С. 12-16.
9. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop4.html. (дата звернення: 8.12.2015).
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 809 с.
11. Башляр Г. Вода и грэзы. Опыт о воображении материи. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.

12. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1999. 344 с.
13. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. 376 с.
14. Башляр Г. Психоанализ огня URL: http://royallib.com/book/bashlyar_gaston/psihoanaliz_ognya.html (дата звернення: 10.12.2015).
15. Бедаш Ю. Гетеротопология как практическая философия. Практзация философии. Современные тенденции и стратегии. Вильнюс: ЕГУ, 2010. Т.2. С. 139-150.
16. Бергсон А. Материя и память URL: https://royallib.com/book/bergson_anri/materiya_i_pamyat.html (дата звернення: 11.11. 2016).
17. Біла І. Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2011. 20 с.
18. Біла І. Мотив втечі від міста в романах Галини Пагутяк “Писар східних воріт притулку” та “Писар західних воріт притулку”. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст.,* 2010. Вип. XXIII, ч. 1. С. 194-199.
19. Білоус П. Давня українська література у творчості Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* 2004. Випуск 12. С. 10-18.
20. Білоус П. Тяжіння Святої Землі: Українська паломницька проза: Монографія. Київ: Академвидав, 2013. 208 с.
21. Блєдних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука. *Слово і час.* 1993. № 4. С. 52-58.
22. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману: Монографія. Харків: Вид-во “Діса плюс”, 2015. 368 с.

23. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2009. 519 с.
24. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Москва: Республика, 2006. 179 с.
25. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла URL: http://royallib.com/book/bodriyyar_gan/prozrachnost_zla.html. (дата звернення: 15.05.2016).
26. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: “Добросвет”, 2000. 387 с.
27. Борхес Х. Циклическое время. *Письмена бога* Москва: Республика, 1994. С. 92-96.
28. Бочечка С. Карнавальна стихія понад усе! Рецензія на “Мальву Ланду” Ю. Винничука: URL: <http://sumno.com/4u>. (дата звернення: 23.08.2015).
29. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: в 2 ч. Лекційний курс: Навчальний посібник. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка, 2007. 280 с.
30. Букатчук Х. Національно-імперські тоги Степана Процика. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=115662> (дата звернення: 12.10.2017).
31. Васьків М. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генетика й архітектоніка: Монографія. Камянець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2007. – 208 с.
32. Вернадський В. Философские мысли натуралиста. АН СССР. М.: Наука, 1988. 512 с.
33. Винничук Ю. Мальва Ланда. Львів: Ла “ПІРАМІДА”, 2007. 428 с.
34. Винничук Ю. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2013. 379 с.

35. Войтович В. Генеалогія богів давньої України. Рівне: Видавець Валерій Войтович, 2007. 556 с.
36. Войтович В. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 392 с.
37. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 662 с.
38. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
39. Галайчук В. Українська міфологія. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 288 с.
40. Гегель Г. Філософія духа. М. Москва: Наука, 2000. 495 с.
41. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль: Монография. Москва: Наука, 1975. 472 с.
42. Геннеп А. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. Москва: “Восточная литература”, 1999. 198 с.
43. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі: антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття*. Київ: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 284-309.
44. Голобородько Я. Ірраціональні модуси Галини Пагутяк. Літературознавчий есей. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012. № 11. С. 2-5.
45. Голобородько Я. Літературна емісія Ірен Роздобудько. *Київська Русь. Грунт*. 2007. № 20. С. 173–180. URL: <http://1576.ua/books/5459> (дата звернення: 18.11.2015).
46. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси. Київ: Наук. думка, 2001. с. 293.
47. Горнятко-Шумилович А. Фольклорна поетика у сучасній українській прозі (на матеріалі творів “Лебедина зграя” В. Земляка, “Ирій” В. Дрозда, “Дім на горі” В. Шевчука). *Acta Polono-Ruthenica*. 2014. № 9. С. 85-96.

48. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ: Твім інтер, 2006. 216 с.
49. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 171-195.
50. Греков М. Феномен эскапизма в медианасыщенном обществе: автореф. дис. ... канд.. философ. Наук. Омск, 2008. 19 с.
51. Грифцов Б. Теория романа. Москва: ГАХН, 1927. 151 с.
52. Гульчак О. Способи образотворення у романі Галини Пагутяк “Смітник Господа нашого”. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. 2012. № 35. С. 21-28.
53. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. К.: Грані-Т, 2012. 548 с.
54. Даниленко В. “Кохання в стилі бароко” й інші любовні історії: Роман та оповідання. Львів: ЛА “Піраміда”, 2011. 254 с.
55. Дереш Л. Культ. URL: http://www.many-books.org/auth/5769/book/32541/deresh_lyubko/kult/read (дата звернення: 08.02.2016).
56. Дереш Л. Поклоніння ящірці URL: http://aldebaran.ru/author/deresh_lyubko/kniga_pokloninnya_yashirci/ (дата звернення: 12.02.2016).
57. Дереш Л. Трохи пітьми URL: http://aldebaran.ru/author/deresh_lyubko/kniga_trohi_pitmi/ (дата звернення: 21.02.2016).
58. Деріда Ж. Дарувати час / пер. з фр. М. Ющенко. Львів: Літопис, 2008. 208 с.
59. Десницкий А. Интертекстуальность в библейских повествованиях. *Вестник московского университета. Серия 9. Филология*. 2008. № 1. С. 14-20.

60. Дудко Н. Софія Андрухович: Съомга – уявний сеанс психотерапії. I стриптиз. I харакірі...”. Інтерв’ю. *Ратуша*. 2007. URL: <http://portal.lviv.ua/uncategorized/2007/04/12/143153> (дата звернення: 15.06.2016).
61. Еко У. Заметки на полях “Имени розы”. URL: <<https://www.e-reading.club/book.php?book=67026>> (дата звернення: 18.07.2017).
62. Элиаде М. Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом-Анри Роке. *Иностранный литература*. 1999. №4. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/4/labir.html> (дата звернення: 11.05.2015).
63. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбицтво та культурні уподобання. Київ: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. 591 с.
64. Елиаде М. Под тенью лилии. Москва: Энигма, 1996. с. 864. URL: <http://royallib.com/read/eliade_mircha/pod_tenuy_lilii_sbornik.html#2921691> (дата звернення: 18.07.2017).
65. Е. Курціус. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
66. Есин А. Время и пространство. *Литературоведение. Литературное произведения: основные понятия и термины*. URL: http://taviak.ru/distance/wp-content/uploads/2014/obshcheobrazovatelnye_distsipliny/Literatura/Chernec.pdf (дата звернення: 12.12.2015).
67. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
68. Жмуров В. Большая энциклопедия по психиатрии. URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/978> (дата звернення: 15. 03. 2015).
69. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави. *Дім на горі: Роман-балада. В. Шевчук*. Київ, 1983. С. 468 – 486.

70. Замбжицька М. Зображення церкви і священика в романі “Сповідь” Валерія Шевчука. *Sacrum чи anty-sacrum? Наукові праці. Філологія. Літературознавство.* Миколаїв, 2013. Випуск 210. Том 222. С. 68-71.
71. Замбжицька М. “Обернуте SACRUM” у прозі Валерія Шевчука. *Науковий вісник Чернівецького університету.* Ченрівці, 2016. Випуск 772: Романо-слов'янський дискурс. С. 75-79.
72. Затонський Д. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловорщении изящных и неизящных искусств. Х.: Фолио. 2000. 256 с.
73. Захарченко А. Валерій Шевчук: “Те, що роблю, за мене не зробить ніхто”. Інтерв’ю. URL: <http://litakcent.com/2010/12/24/valerij-shevchuk-te-scho-roblju-za-mene-ne-zrobyt-nihto/> (дата звернення: 20.06.2015).
74. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема. *Слово і час.* 2007. № 6. С. 3-8.
75. Звєрєв А. Що таке “масова література”? *Лики масової літератури США.* Москва, 1991. С. 33-34.
76. Зелінська Л. Олізар загинув – Одіссея повернувся: драма В. Шевчука “Птахи з невидимого острова” як специфічний катарсис української ментальності. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* 2004. Випуск 12. С. 36-46.
77. Зенкин С. Воображение Башляра (Г. Башляр. Избранное: Поэтика пространства). *Отечественные записки.* 2006. №6. URL: http://magazines.russ.ru/oz/2004/6/2004_6_28.html (дата звернення: 07.06. 2016).
78. Золотницький М. Квіти в легендах і переказах. Київ: ВД “Калита”, 2007. 152 с.
79. Зубарєва Н. Об эволюции пространство-временных представлений в художественной картине мира. *Художественное*

творчество. Вопросы комплексного изучения. Ленинград: “Наука”, 1983. С. 25-37.

80. Зубрицька М. *Homo legens:* читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.

81. Ильин И. Интертекстуальность. *Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник.* Москва, 1999. С. 206-207.

82. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.

83. Карасев, Л. Онтология и поэтика. *Вопросы философии.* 1996. № 7. С. 62.

84. Кембелл Дж. Тысячеликий герой. URL: https://www.litmir.me/br/?b=110099&p=#section_1 (дата звернення: 15.08.2016).

85. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2010. 525 с.

86. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму.* Москва: Прогресс, 2000. С. 427-457.

87. Ковалевська Є. “Танго смерті” Юрія Винничука – вир історії й містифікації. Інтерв’ю. BBC Україна. 2012. URL: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_ek.shtml (дата звернення: 18.03.2017).

88. Коваленко Д. Внутрішньо-психологічний простір у романах Галини Пагутяк “Писар Східних воріт притулку” та “Писар Західних воріт притулку”. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету Серія: Філологічні науки. Випуск 14, 2017.* С. 126-134.

89. Коваленко Д. Екзистенційні пошуки homo exscapans в сучасному українському романі (на матеріалі творчості Ірен Роздобудько та Любка

- Дереша). *Наукові праці: Науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство.* ЧДУ ім. П. Могили, 2015. Вип. 247. Том 259. С. 84-89.
90. Коваленко Д. Екзистенційний хронотоп: нудьга, невроз, метафізичний бунт як світоглядні домінанти у романі С. Проценка “Тотем”. *Науковий вісник Миколаївського національного університету. Філологічні науки (Літературознавство)* №2 (20), 2017. С. 103-109.
91. Коваленко Д. Інтертекстуальність як засіб розширення тексту у романі Юрія Винничука “Танго смерті”. *Слово і час.* Київ, 2018. № 2. С. 80-86.
92. Коваленко Д. Процеси жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі (на матеріалі романів Ірен Роздобудько). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: “Філологія”.* № 2(36), 2016. С. 142-147.
93. Коваленко Д. Простір тіла: концептосфера тілесної свідомості у романі Софії Андрушович “Съомга”. *Збірник наукових статей Spheres of Culture.* Maria Curie-Sklodowska University, Poland. Volume XV, Lublin, 2016. С. 281-288.
94. Коваленко Д. Ризоморфний лабіrint як гетеротопія в романі Ю. Винничука “Мальва Ланда”. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* № 9 (310), 2015. С. 60-66.
95. Коваленко Д. Часопросторові мотиви та образи у новелі Валерія Шевчука “Панна сотниківна”. *Збірник наукових праць та матеріалів. Валерій Шевчук ув інтертекстуальному діалозі гуманістичних епох.* Львів, 2015. С. 139-148.
96. Козачук Н. Валерій Шевчук як герой творів Володимира Даниленка. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* 2010. № 20. С. 93-101.

97. Кокотюха А. Не для еліти: Масова контркультура. URL: <http://www.webstandart.net/magaz.php?aid=7299> (дата звернення: 05.03. 2015).
98. Кононенко І. Що таке “синдром провінційності”. *День*. 2004. URL: <<https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/shcho-take-sindrom-provinciynosti>> (дата звернення 10.09.2017).
99. Корабльова О. Символістська концептуалізація самотності у “маленькому романі” Галини Пагутяк “Радісна пустеля”. *Вісник Житомирського держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2004. Вип. 16. С. 202-204.
100. Корабльова О. Художня антиномія “смітника” і “притулку” як лейтмотивів постурбанистичного буття у прозі Г. Пагутяк. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII, ч. 1. С. 199-207.
101. Коркішко В. Часпростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ БДПУ, 2010. Вип. XXIII: Лінгвістика і літературознавство. Ч. I. С. 388-395.
102. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини. *Дзвін*. 1996. № 3. С. 135 – 154.
103. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму. *Слов'янські літератури: Доповіді*. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.). Київ, 1998. С. 57. URL: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11891> (дата звернення 21.11.2015).
104. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
105. Копистянська Н. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна. *Вісник Львів. Ун-ту серія філол.* 2008. Вип.44 Ч.1. С. 219 - 229. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/44_2008/44_2008_kopystianska.pdf (дата звернення 21.11.2015).

106. Лавринович Л. Урбаністичний час в українській прозі на межі тисячоліть: минуле vs сучасність. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск ХХІІІ. Частина 1. С. 310-320.
107. Лановик З. Біблійна герменевтика: становлення, методологія (символіко-алегоричний аспект літературознавчого дискурсу): автореф. дис. ... док. філол. наук. Київ, 2006. 36 с.
108. Левицька О. Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта”: монографія. Львів: Українська академія друкарства, 2014. 232 с.
109. Левченко Г. Трюк, атракціон і гротеск у поетиці роману Юрія Винничука “Танго смерті”. *Сучасні літературознавчі студії. Літературні виміри видовищних форм культури. Збірник наукових праць*. Київ: Київський національний лінгвістичний ун-тет, 2017. Випуск 14. С. 264-275.
110. Лестер Р. Буддизм: Путь к нирване. *Религиозные традиции мира*. В двух томах. Том 2. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 264-394.
111. Леоненко О. Жанр фентезі в українській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Черкаси, 2010. 20 с.
112. Лефевр А. Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015. 432 с.
113. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Изд.третье. Москва, 1979. 360 с.
114. Літературознавчий словник-довідник. Київ: ВЦ “Академія”, 2006. 752 с.
115. Ліщинська Н. Зло як “втеча від свободи”: сучасний український і польський роман (Валерій Шевчук – Стефан Хвін). *Збірник праць ТО НТШ*, Т.: Рада, 2007. Том 3: Українсько-польські відносини вчора і сьогодні. С. 386-395.

116. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php (дата звернення 13.01.2016).
117. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. С. 251-292. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolspace.htm> (дата звернення 25.01.2016).
118. Лысенко В. Г. Буддизм. Индийская философия: Энциклопедия. Москва: Гаudeamus, 2009. С. 169-177.
119. Максименко С., Коваль І. Максименко К., Папуча М. Медична психологія: Підручник. Вінниця: Нова книга, 2008. 520 с.
120. Медведєва Н. Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві: автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2005. 24 с.
121. Мерло-Понти Морис, Око и дух. Москва: Искусство, 1992. 63 с.
122. Можайко, М. Трансгрессия. Постмодернизм. Энциклопедия Минск: “Интерпресссервис; Книжный Дом”, 2001. С. 842-843.
123. Набитович І. Sacrum (сакральне) / profanum (профанне) vs святе (священне)/світське: концептуальна парадигма семантики в літературознавчих та культурологічних дослідженнях. Науковий вісник Чернівецького університету. 2016. Випуск 769. С. 22-27.
124. Николюк Т. Іrrаціональне у прозі Володимира Даниленка. Актуальні проблеми української літератури i фольклору. 2013. Вип.20. С. 11-20.
125. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
126. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. Черновцы: “Рута”, 2007. 520 с.
127. Оздемір О. Форми ego-наративної об’єктивації гінопрозвової non-fiction альтернативи (на матеріалі роману С. Андрухович “Съомга”).

Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету.
2016. Випуск XI. С. 166-174.

128. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе. URL:
<http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega13.txt> (дата звернення 12.11.2016).
129. Павлишин М. “Дім на горі” Валерія Шевчука. *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ: Видавництво “Час”, 1997. С. 98-112.
130. Павлишин М. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука. *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ: Видавництво “Час”, 1997. С. 143-156.
131. Пагутяк Г. Магнат: роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 256 с.
132. Пагутяк Г. Небесна кравчиня. Книга беззахистності: Романи, повісті. Львів: ЛА “Піраміда”, 2017. 300 с.
133. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку: роман. Львів: ЛА “Піраміда”, 2011. 140 с.
134. Пагутяк Г. Писар Західних Воріт Притулку: роман. Львів: ЛА “Піраміда”, 2011. 136 с.
135. Пастух Б. Степан Процюк: “У кожного свій колір справжності”. URL: <<http://litakcent.com/2009/06/01/stepan-procruk-u-kozhnoho-svij-kolir-spravzhnosti/>> (дата звернення 10.09.2017).
136. Пелешенко Н. Вінітативний мотив еклезіяста в українській літературі 1960-1980-х років (на матеріалі творів О. Ільченка, В. Дрозда, В. Шевчука). *Sacrum i Біблія в українській літературі*. Lublin: Ingvarr, 2008. С. 307-318.
137. Переломова О. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: Монографія. Суми: Вид-во СумДУ, 2008. 208 с.

138. Поветкін Є., Потеляхіна М. Інтерв'ю з письменницею Ірен Роздобудько. URL: http://kut.org.ua/books_a0068.php (дата звернення 07.10.2015).
139. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Москва: Ad Marginem, 1995. с. 9-98.
140. Поліщук О. У пошуках незайманого світу. URL: <http://md-eksperiment.org/post/20171023-u-poshukah-nezajmanogo-svitu> (дата звернення 11.09.2016).
141. Поліщук Я. Київ як локус культурної пам'яті. Досвід URL: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=10807&chapter=1> (дата звернення 23.06.2016).
142. Процюк С. Тотем. URL: <http://www.ukrlit.net/lib/protsyuk/1.html> (дата звернення 17.03.2017).
143. Потебня А. Теоретическая поэтика. М.: Высш. шк., 1990, 344 с.
144. Пьерге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.
145. Разинов А. Мировоззрение. Современный лабиринт. URL: <http://www.sunhome.ru/philosophy/52891> (дата звернення 12.03.2015).
146. Роздобудько І. Він: ранковий прибиральник. Вона: Шості двері: Романи. К.: Нора-Друк, 2011. 312 с.
147. Роздобудько І. Все, що я хотіла сьогодні. Харків: Фоліо, 2011. 154 с.
148. Роздобудько І. Гудзик: Психологічна драма. Харків: Фоліо, 2008. 222 с.
149. Роздобудько І. Дванадцять, або виховання жінки в умовах, не придатних до життя. Харків: Фоліо, 2009. 287 с.
150. Роздобудько І. Ескорт у смерть: Роман. Харків: Фоліо, 2007. 159 с.
151. Роздобудько І. Зів'ялі квіти викидають: Роман. К.: Нора-Друк, 2006. 208 с.

152. Розин В. Как можно помыслить тело человека или на пороге антропологической революции. URL: <<http://www.antropolog.ru/doc/persons/rozin/rozin8>> (дата звернення 27.12.2016).
153. Романенко О. Принципи інтерпретації творів масової літератури у сучасному українському літературознавстві. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ, 2012. №1. С. 85-90.
154. Романишин В. Часопростір міста – “вибраної країни” Бруно Шульца. *Annales. Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF: Philologiae*. Люблін: Вид. Університету Марії Кюрі-Склодовської, 2011. Vol. XXIX, 2. С. 59–72.
155. Романко Т. Художня трансформація обряду ініціації у романі Любка Дереша “Культ”: семантичний і прагматичний аспект. *Антропологія літератури: комунікація, мова i тілесність. Studia methodologica*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. Вип. 25. С. 172-176.
156. Рубинштейн Г. Асимметрия синтаксических свойств русских названий частей суток. URL: http://slaviccenters.duke.edu/sites/slaviccenters.duke.edu/files/media_items_files/rubinstein.original.pdf (дата звернення 19.01.2016).
157. Садлер У., Джонсон. Г. От одиночества – к аномии. *Лабиринты одиночества*. Москва, 1989. URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/loneano1.htm> (дата звернення 27.12.2016).
158. Свиридов Л. Сучасний молодіжний роман в українській, німецькій і російській літературах (на матеріалі творчості Л. Дереша, С. Ушkalova, Б. Леберта, В. Геррндорфа, Є. Альохіна): дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2016. 220 с.
159. Семенов А. И. Мифопоэтическое пространство в литературе XX века. URL: <http://www.tolkien.spb.ru/mifop.htm>. (дата звернення 11.03.2016).

160. Славінська І. Галина Пагутяк: Людина не повинна прагнути щастя. Українська правда. Життя. Інтерв'ю. URL: <http://life.pravda.com.ua/person/2011/01/18/70491/> (дата звернення 26.07.2016).
161. Словарь символов. Лабиринт. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/422>. (дата звернення 12.03.2015).
162. Соловей О. Оргазм і відчай: Випадок Степана Процюка (Пролегомени до вивчення творчості). Вінниця: Простір Літератури, 2017. 136 с.
163. Стародубцева Л. В. Метафизика лабиринта. *Альтернативные миры знания*. Санкт-Петербург, 2000. С. 238-296.
164. Стаківська Ю. Володимир Даниленко: “Письменник у політиці часто поводиться, як корова на льоду”. Інтерв'ю. *Літакцент*, 2012. URL: <http://litakcent.com/2012/09/24/volodymyr-danylenko-pysmennyk-u-polityci-chasto-povodystsja-jak-korova-na-lodu/> (дата звернення 03.05.2016).
165. Степанищенко В. Культурний ландшафт Києва у містичному романі В. Даниленка “Кохання в стилі бароко”. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. №2 (261). Ч. II. С. 86-91.
166. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Акад. Проект, 2004. с. 992.
167. Сулима М. Функціонування релігійних топосів в українській нерелігійній поезії кінця ХХ ст. *Біблія і культура*. Зб. наук. статей. Випуск 4. Чернівці, 2002. С. 133-140.
168. Супрун А. Текстовые реминисценции как языковое явление. *Вопросы языкознания*. 1995. № 6. С. 17-29.
169. Сушкевич Т. “Поліфонія” у тексті роману “Кохання в стилі бароко” В. Даниленка. *Житомирські літературознавчі студії*. Житомир: ЖДУ, 2013. Вип. 7. С. 77-82.

170. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ: Смолоскип, 2010. 632 с.
171. Тарнашинська Л. Прояви іrrаціонального та іnobуття в прозі Валерія Шевчука. *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. 534 с.
172. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. 224 с.
173. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект). *Слово i Час.* 2006. №9. С. 51-58.
174. Темирболат А. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Монография. Алматы: Ценные бумаги, 2009. 504 с.
175. Терновая Л. От караванного пути до хайвея: семантика дороги. Уфа: Изд-во БИСТ (филиала) ОУП ВПО “АТиСО”, 2014. 286 с.
176. Топоров. В Пространство и текст. *Текст. Семантика и структура*. Москва: Наука, 1983, С. 227-284.
177. Тороп П. *Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы*. URL: <http://diction.chat.ru/xronotop.html>. (дата звернення 06.12.2016).
178. Труфанова Е. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий. *Философия и культура*. 2012. № 3. С. 96-107. URL: http://nbpublish.com/view_post_225.html. (дата звернення 19.11.2016).
179. Убежища и убежищные города. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Еффона* т. XXXIV. Санкт-Петербург, 1901. С. 414-416. URL: <http://runivers.ru/lib/detail.php?ID=363763> (дата звернення 20.11.2016).
180. Ученова В. Современные тенденции развития журналистских жанров. *Вестник московского университета. Серия 10. Журналистика*. 1976. №4. С. 131-139.

181. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, Или интертекст в мире текстов. Москва: КомКнига, 2007. 280 с.
182. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН –XXI, 2011. 432 с.
183. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. *Исследования по теории искусства*. Москва: Мысль, 2000. С. 79-421. URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm#zp (дата звернення 11.12.2015).
184. Флоренский П. Имена. URL: <<http://magister.msk.ru/library/philos/florensk/floren03.htm>> (дата звернення 10.09.2017).
185. Фоменко И. Цитата. *Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины*. Москва: Высш. шк., 1999. С. 496-506.
186. Франк С. Сочинения. Москва: Правда, 1990. 607 с.
187. Франчук М. Демонологія у романі Валерія Шевчука “Дім на горі” як жанртворчий засіб. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31871/23-Franchuk.pdf?sequence=1> (дата звернення 28.08.2017).
188. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. URL: <<http://knigger.org/freud/jenseits-des-lustprinzips/>>. (дата звернення 27.12.2016).
189. Фридан Б. Загадка женственности. URL: <<https://www.e-reading.club/book.php?book=1019773>>. (дата звернення 10.09.2017).
190. Фромм Э. Бегство от свободы URL: <http://www.litmir.info/br/?b=116385>. (дата звернення 23.10.2015).
191. Фуко М. Другие пространства. *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*. Москва: Практис, 2006. Ч. 3. С. 191-204.

192. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюремы. URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Fuko_Turm/01.php>. (дата звернення 27.12.2016).
193. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Москва: Прогресс, 1977. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_slv/. (дата звернення 03.05.2016).
194. Хакен Г. Синергетика. Москва: Мир, 1980. 406 с.
195. Харви Д. Пространство как ключевое слово. *Topos*. 2011. № 1. С. 10-38.
196. Харламов Н. Гетеротопии: странные места в городских пространствах постгражданского общества. *Философско-теоретический журнал*. 2010. С. 189-197.
197. Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом. *Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб.* Київ: ВЦ “Академія”, 2008. С. 52-68.
198. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва: Издат. группа “Прогресс”, “Прогресс-Академия”, 1992. 464 с.
199. Хокинг С. Краткая история времени. От большого взыва до черных дыр. URL: www.psylib.net/books/hoking01/index.htm (дата звернення 11.05.2016).
200. Чухонцева Н. Міфологема двійництва у романі Галини Пагутяк “Магнат”. *Наукові праці: науково-методичний журнал. Вип. 264. Т. 276. Філологія. Літературознавство.* Миколаїв, 2016. С. 151-154.
201. Шевчук В. Дім на горі: роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. С. 297-315.
202. Шевчук В. Музя Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко. Київ: Либідь, 2004. 400 с.

203. Шевчук В. Сад житейських думок, трудів та почуттів. *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. Культурно-історична епоха модернізму. Пізній модернізм (1961-1991). Постмодерна література дев'яностих років.* – Київ: “Аконіт”, 2001. С. 153-165.
204. Шевчук В. Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. К.: Рад. письменник, 1990. 470 с.
205. Шевчук Я. Homo excapsus: Герой сучасної польської та української “молодої” прози: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. 350 с.
206. Шестакова Э. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект. *Критика и семиотика.* 2014/1. С. 58-72.
207. Шукuroв Д. Дискурс М. М. Бахтина и теория интертекстуальности. *Известия вузов. Серия “Гуманитарные науки”.* 2012. № 3 (2). С. 105-109.
208. Щукин В. Офилологическом образе мира (философские заметки). *Вопросы философии.* 2004. №10. С. 47-64.
209. Юнг К. Бог и бессознательное. Москва: Олимп, ООО “Издательство АСТ-ЛТД”, 1998. 480 с.
210. Юрасова Н. Проблемы методологии анализа художественного времени. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского.* 2008. № 3. С. 253-258.
211. Яблонська Н. Романістика В. Даниленка в контексті художніх шукань великої прози початку ХХІ ст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2016. №1 (326). С. 232-237.
212. Яковлева Е. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). Москва: “Гнозис”, 1994. 344 с.

213. Ясперс К. Психологія світоглядів. Київ: Юніверс, 2009. 464 с.
214. Boyer Ch. The many mirrors of Foucault and their architectural reflections. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*. London and New York, 2008. P. 53-75.
215. Dehaene M., De Cauter L. The space of play: towards a general theory of heterotopia. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*. London and New York, 2008. P. 87-103.
216. Cenzatti M. Heterotopias of difference. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*. London and New York, 2008. P. 75-87.
217. Chandler D. Eine Einführung in die Genre Theorie; Deutsche Fassung: Alexander >molosovsky< Müller, Juli 2009. URL: http://antville.org/static/sites/molochronik/files/chandler_genre.pdf (дата звернення 17.08.2016).
218. Fowler A. Genre and the Literary Canon. *New Literary History*, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), pp. 97-119. Published by: The Johns Hopkins University Press. Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/468873> (дата звернення 17.08.2016).
219. Hoffmann, G., Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit,. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart, 1978. S. 55-57.
220. Saricks Joyce G. The readers' advisory guide to genre fiction. Chicago: American Library Association, 2009. p. 387.
221. Thrift N. Overcome bz Space Reworking Foucault. *Space, Knowledge and Power. Foucault and Geography*. Burlington: ASCGATE, 2007. P. 53-59

ДОДАТОК А

До дисертації Коваленко Діани Олександрівни на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

“МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ ЧАСОПРОСТОРУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ”

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙ:

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Коваленко Д. Часопросторові мотиви та образи у новелі Валерія Шевчука “Панна сотниківна”. *Збірник наукових праць та матеріалів. Валерій Шевчук ув інтертекстуальному діалозі гуманістичних епох.* Львів, 2015. С.139 – 148
2. Коваленко Д. Екзистенційні пошуки homo excapsans в сучасному українському романі (на матеріалі творчості Ірен Роздобудько та Любка Дереша). *Наукові праці: Науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство.* ЧДУ ім. П. Могили, 2015. Вип. 247. Том 259. С. 84 – 89.
3. Коваленко Д. Ризоморфний лабіrint як гетеротопія в романі Ю. Винничука “Мальва Ланда”. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* № 9 (310), 2015. С. 60 – 66.
4. Коваленко Д. Внутрішньо-психологічний простір у романах Галини Пагутяк “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку”. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки. Випуск 14, 2017.* С. 126 – 134.
5. Коваленко Д. Процеси жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі (на матеріалі романів Ірен Роздобудько). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: “Філологія”.* № 2(36), 2016. С. 142 – 147.

6. Коваленко Д. Екзистенційний хронотоп: нудьга, невроз, метафізичний бунт як світоглядні домінанти у романі С. Проценка “Тотем”. *Науковий вісник Миколаївського національного університету. Філологічні науки (Літературознавство)* №2 (20), 2017. С.103 – 109.
7. Коваленко Д. Інтертекстуальність як засіб розширення тексту у романі Юрія Винничука “Танго смерті”. *Слово i час.* Київ, 2018. № 2. С. 80 – 86.

У зарубіжному фаховому виданні:

8. Коваленко Д. Простір тіла: концептосфера тілесної свідомості у романі Софії Андрушович “Съомга”. *Збірник наукових статей Spheres of Culture. Maria Curie-Sklodowska University, Poland. Volume XV*, Lublin, 2016. С. 281 – 288.

ДОДАТОК Б**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Всеукраїнська наукова конференція “Онтологія літератури в сучасному комунікативному просторі” (Миколаїв, 2015 р.).
2. Міжнародна наукова конференція “Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій” (Луцьк, 2015).
3. Міжнародна наукова конференція “Поетика дому” (Київ, 2016).
4. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю “Українська література в загальноєвропейському контексті” (Ужгород, 2016).