

На правах рукопису

Штогрин Мар'яна Володимирівна

УДК 821. 161. 2-2-3

**УРБАНІСТИЧНІ ТОПОСИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ: ТРАДИЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ (2000-2014 рр.)**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор

КОГУТ Оксана Володимирівна,

Івано-Франківський національний

технічний університет нафти і газу, професор,

завідувач кафедри філології та перекладу.

Житомир – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО УРБАНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ	10
1.1. Розвиток теми міста в українській літературі.....	10
1.2. Міський дискурс як «текст у тексті».....	24
Висновки до першого розділу.....	33
РОЗДІЛ 2. ПРЕЗЕНТАЦІЯ УРБАНІСТИЧНИХ ТОПОСІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ	35
2.1. Місто як спогад у романах «Ворошиловград» Сергія Жадана та «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича	35
2.2. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору: антитези центру та околиць.....	51
2.3. Пізнання урбаністичного хронотопу як ініціаційна модель.....	75
Висновки до другого розділу	92
РОЗДІЛ 3. ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО МІСЬКОГО ДИСКУРСУ В ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХІ СТ	97
3.1. Місто як текст-міф у сучасній українській драматургії.....	97
3.2. Міське життя як світоглядна парадигма.....	111
3.3. Апокаліптичний та постапокаліптичний дискурс міста в сучасній українській драматургії.....	129
Висновки до третього розділу	150
ВИСНОВКИ	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	161

ВСТУП

Актуальність теми. Історичний розвиток людської цивілізації зумовлює нові теми в літературі, ті, які відображають реалії та прикмети оновленої сучасності. Справжнім художнім відкриттям для української прози та драматургії минулого століття стала міська тематика, яка відтворювала стрімкі процеси урбанізації та науково-технічного поступу, що суттєво позначились на суспільно-політичному та духовному житті людської цивілізації.

Початок ХХІ століття вирізняється «урбанізацією» літературного простору загалом. До проблеми становлення та утвердження «міського тексту», «міської літератури», «урбаністичної літератури» зверталися у своїх дослідженнях Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Олена Бондарева, Микола Ільницький, Олексій Кискін, Володимир Моренець, Соломія Павличко, Ярослав Поліщук, Марія Ревакович, Елеонора Соловей, Оксана Філатова, Ольга Харлан. Українська урбаністична проза ХХ століття стала предметом фундаментального дослідження Віри Фоменко. Міські локуси Києва, Львова, Івано-Франківська (Станіславова), Житомира, Рівного, Тернополя, Харкова, Чернівців знаходимо в наукових розвідках Григорія Грабовича, Нінель Заверталюк, Лілії Лавринович, Людмили Малес, Раїси Мовчан, Наталі Позняк.

У контексті радянського літературознавства міський дискурс оминали як тему не надто привабливу з погляду ідеологічних настанов, а посттоталітарний період вирізнявся тяжінням до власне національних концептів. Проте політично-економічні чинники та незворотні впливи глобалізаційних процесів змінили вектори як творчих, так і критичних домінант. Тож у центрі естетичних і мистецьких зацікавлень опинилося місто. Воно презентоване у прозових, драматичних і поетичних текстах. Рефлексії письменників на тему міста спроектовано в художні образи, які творять авторський урбаністичний міф, виповнюють лакуни історичних проекцій, вибудовують постмодерну деконструкцію міських локусів і топосів.

Сучасний урбаністичний простір репродукує нові сенси, значення та коди, відображаючи в них людину і час. Водночас місто – це текст самопродукуючий, синкретичний і саморефлектуючий. Місто творить нескінченну шеренгу сюжетів, особистостей, відчуттів і вражень. Воно давно формує певний спосіб мислення, тип свідомості та світобуття.

Зацікавлення темою міста в гуманітарному просторі засвідчують збірники урбаністичних студій, які вийшли друком в Україні завдяки підтримці фонду імені Гайнріха Бьоля («Стратегії урбаністичного майбутнього Києва: збірник громадських дискусій, статей, інтерв'ю та проектів» (2011 р.), «Анатомія міста: Київ. Урбаністичні студії» (2012 р.), «Місто й оновлення» (2013 р.). Розроблено курс лекцій «Урбаністика: сучасне місто», який презентовано в межах Ініціативи з розвитку аналітичних центрів в Україні під патронатом Міжнародного Фонду «Відродження» у партнерстві з Фондом розвитку аналітичних центрів (ТТФ) за фінансової підтримки посольства Швеції в Україні (SIDA). У провідних університетах країни проведено «Міждисциплінарний науково-дослідний семінар «Місто-як-текст: людина в інтер'єрі міста» (Національний університет «Києво-Могилянська академія»), Міжнародну наукову конференцію «Місто-як-текст: літературні проєкції» (Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету, 2009).

Урбаністичний дискурс у сучасній українській прозі та драматургії – явище нове та неординарне, а відтак, і системно не проаналізоване. Тож назріла потреба комплексного наукового дослідження зазначених провідних новаторських тенденцій, які доцільно розглядати як характерний вияв сучасного міського тексту.

Ця дисертаційна робота – спроба систематичного й послідовного визначення домінант сучасної української літератури, презентованої як нові «тексти про місто» та «місто як текст», утвердження цілісного урбаністичного дискурсу, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в рамках науково-дослідницької роботи над проектом «Історична поетика української літератури» колективу кафедри українського літературознавства та компаративістики Житомирського національного університету імені Івана Франка. Тему дисертації затверджено на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 12 травня 2015 р.) та на вченій раді Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 3 від 24 жовтня 2015 р.).

Метою дисертації є комплексне дослідження дискурсу міста в сучасній українській прозі та драматургії (2000-2014 рр.), тематичної своєрідності та принципів художньої організації.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- висвітлити процес зародження, становлення та розвитку дискурсу міста в національній прозі та драматургії;
- схарактеризувати співвідношення центру та маргінесу в сюжетах сучасної української драматургії;
- означити ключові локуси міського хронотопу, апокаліптичного та постапокаліптичного дискурсу;
- розглянути міське життя як світоглядну парадигму головних героїв;
- проаналізувати творення міського тексту-міфу та урбанізаційної моделі ініціації.

Об'єктом дослідження стали прозові та драматичні твори українських письменників означеного періоду, у працях яких найбільш яскраво презентовано урбаністичні топоси, окреслено зв'язок із міською тематикою: романи «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка, «Ворошиловград» Сергія Жадана, «Місто з химерами» Олеся Ільченка, «Рівне / Ровно (Стіна)» Олександра Ірванця, п'єси «На початку і наприкінці часів»

Павла Ар'є, «144000» та «Любов у центрі міста» Ярослава Верещака, «Станція, або Розклад бажань на завтра» Олександра Вітра, «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» Наталії Ворожбит, «Єврейський годинник» Сергія Кисельова і Андрія Рушковського, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупю італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року» Олени Клименко, «Дзеркало» Володимира Коваленка, «Маняки» Ігоря Липовського, «Коли повертається дощ» та «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої (Надії Мірошниченко), «Осінні квіти» Олександри Погребінської (Хребтової), повість «Я, Победа і Берлін» Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка).

Предметом дослідження є головні традиції становлення урбаністичного дискурсу та способи його трансформації в сучасній українській літературі.

Теретико-методологічною основою дисертації є наукові розвідки Віри Агеєвої, Ніни Анісімової, Олени Бондаревої, Людмили Бондар, Інни Вихор, Тамари Гундорової, Оксани Когут, Нонни Копистянської, Оксани Левицької, Раїси Мовчан, Ігоря Набитовича, Соломії Павличко, Марка Павлишина, Ярослава Поліщука, Елеонори Соловей, Оксани Філатової, Віри Фоменко, Ярини Цимбал, Анатолія Ткаченка, Олени Юрчук. Як засадничі використано часопрострові концепції Михайла Бахтіна, Олександра Кирилюка, Олексія Кискіна, Нонни Копистянської, Юрія Лотмана, Володимира Топорова. Історико-літературною та теоретичною базою роботи стали праці Ролана Барта, Жана Бодріяра, Анрі Бергсона, Макса Вебера, Умберто Еко, Георга Зіммеля, Юлії Крістевої, Клода Леві-Стросса, Герберта Маркузе, Нортропа Фрая, Зигмунда Фройда, Карла-Густава Юнга.

Засадничим у **науковій методології** для нашого дослідження став комплексний підхід. Застосування різних методик дозволяє всебічно розглянути дискурс міста, скористатися для відображення аналітичних узагальнень понятійно-категоріальним апаратом соціології, філософії та психології. Ключовою в роботі є структуралістська та постструктуралістська методологія, репрезентована напрацюваннями «московсько-тартуської школи». *Порівняльно-*

типологічний метод дає змогу виявити трансформацію інтертекстуальних образів, мотивів, смислів; *інтертекстуальний* – дозволяє звернутися до основних концепцій інтертекстуальності в контексті постструктуралізму та постмодернізму; *герменевтичний* метод використовуємо для інтерпретації художніх творів, тлумачення певних образів і мотивів. Метод *тематології* зосереджено на розгляді теми міста (її презентації, рецепції, трансформації, декодифікації) у текстах сучасних авторів. *Семіотичну* методологію зацентровано на низці творів, де урбаністичні мотиви, тема полісу увиразнюються в сюжетному хронотопі, який апелює до художньо-образного представлення міста як тексту. Специфіка наукової аналітики урбаністичної теми в сучасній українській літературі передбачає також використання порівняльно-історичного, типологічного, культурологічного методів.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

- *вперше* здійснено спробу комплексного аналізу урбаністичного дискурсу сучасної української літератури;
- простежено процес творення міста як тексту-міфу, уведено в науковий дискурс низку нових текстів;
- розглянуто принципи сюжетно-образної організації урбаністичного хронотопу;
- означено семантичні моделі урбаністичного топосу в українській драматургії та прозі початку XXI століття;
- доведено домінуючу роль авторської урбаністичної концепції;
- визначено спогад-пам'ять про реальні місця як спосіб деконструкції урбаністичного хронотопу.

Уточнено понятійно-термінологічний апарат як базовий для аналізування творів на урбаністичну тематику (міський простір, міський текст, міський пейзаж, міська міфологія, міські локуси, урбаністична символіка).

Поглиблено розуміння:

- постчорнобильського дискурсу як апокаліптичної моделі у контексті деконструкції імперського міфу;

- урбаністичного тексту-міфу, що постає синкрезисом сакрохронотопу та пантеїзму;
- хронотопу як однієї з визначальних категорій у рецепції образу міста.

Розширено зміст понять «міський хронотоп», «урбаністичний хронотоп», «сюжетний хронотоп», «сакрохронотоп».

Практичне та теоретичне значення одержаних результатів полягає в подальшому використанні матеріалів для розширення поля наукового дослідження української літератури доби постмодернізму та початку XXI століття. Висновки, теоретичні положення та фактичний матеріал дисертації можна застосовувати у процесі підготування лекційних і семінарських курсів, спецкурсів із історії національної літератури у вищих навчальних закладах, створення підручників і посібників, розроблення спецсемінарів із проблем урбаністичної літератури, міфу та сучасної прози і драматургії.

Апробація результатів дисертації. Результати дослідження апробовано у формі доповідей на звітних наукових конференціях кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (2014 – 2016 роки), на Міжнародній науково-практичній конференції «Лінгвокомунікативні аспекти професійної підготовки майбутніх фахівців нафтогазової галузі в контексті освітньої євроінтеграції» (Івано-Франківськ, 2014, 2015), Всеукраїнській науковій конференції «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» (Рівне, 2014), I Всеукраїнській заочній Інтернет-конференції «Українська література як художній феномен» (Луцьк, 2015), Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (о. Світязь, 2015), Міжнародній науковій конференції «Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури» (Бердянськ, 2015), V Міжнародній науково-практичній заочній конференції «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Острог, 2015), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Митрополит Андрей Шептицький в релігійно-церковному і громадсько-культурному житті України» (Івано-Франківськ, 2015),

V Міжнародній конференції «Європейські прикладні науки: виклики та рішення» (Відень, Австрія, 2015).

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено в 7 одноосібних публікаціях, 6 із яких опубліковано у провідних фахових виданнях України, 1 – у закордонному збірнику.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (235 позицій). Повний обсяг тексту дисертації – 182 сторінки. Основний текст – 160 сторінок.

Розділ 1

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО УРБАНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Розвиток теми міста в українській літературі

Як і тисячі років тому, місто є центром людської цивілізації. Сучасний урбаністичний простір репродукує нові сенси, значення та коди, відображаючи в них людину і час. У своїх дослідженнях Віра Фоменко наголошує на універсальності урбаністичної тематики в світовому літературному процесі, адже художній образ сучасника, його мрії та прагнення, процес становлення як особистості, подолання кризи самоідентифікації та вирішення нагальних проблем «відбувається в основному в контексті міста» [183, с.129].

Знаковою і визначальною у становленні національного урбаністичного дискурсу є межа XIX-XX століть. Поетика модернізму сприяє формуванню неповторного образу українського міста. Міська тематика «вибухає» майже в усіх родах і жанрах літератури. Варто пригадати творчість Лесі Українки (драматичні поеми «Блакитна троянда», «Бояриня», «У пущі»), Івана Франка («Борислав сміється», «Перехресні стежки», «Для домашнього вогнища»), Володимира Винниченка (романи «Чесність з собою», «Сонячна машина» та п'єси «Брехня», «Закон», «Пророк»), Михайла Козоріса «Голуба кров», Миколи Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Отак загинув Гуска», «Зона»), Михайла Івченка (роман «Робітні сили»), Віктора Петрова-Домонтовича (романи «Без ґрунту», «Доктор Серафікус», повість «Дівчинка з Ведмедиком»), Олекси Слісаренка (роман «Чорний ангел»), Юрія Яновського (роман «Майстер корабля»), Миколи Хвильового («Повість про санаторійну зону»). Погоджуємося з міркуваннями Ярини Цимбал щодо тривалого і болісного процесу «щеплення урбанізму» в українській літературі, коли «... національний літературний організм відштовхував його як заразу, як чужорідне тіло, хворів і боровся, щоб, зрештою прийняти й змиритися. Попри двозначне

ставлення до міської культури, попри одночасні любов і ненависть до неї, в українській літературі урбанізм, як і скрізь в Європі та світі означав модернізм» [194, с. 28].

Диференціація творів, що їх можна ідентифікувати як урбаністичну літературу, традиційно відбувалася на тематичному рівні. У літературознавчому аналізі зазвичай акцентували на соціально-побутовому конфлікті (антитези: село / місто, духовність / бездуховність, природність / штучність, бідність / багатство), ідеологічних і політико-економічних домінантах. Еталонним для національної урбаністичної літератури став роман Валеріана Підмогильного «Місто» (не варто випускати з уваги ще один його роман «Невеличка драма»), який стартував як перший твір в українській літературі, що «від початку і до кінця написаний на міському матеріалі», де місто постає як проблема [161, с. 128].

З означенням поняття теми пов'язана категорія мотиву. Тему міста найчастіше розкривають у мотиві подорожі, повернення, прощання та осягнення міста. Володимир Халізов визначає мотив як «компонент творів, що має особливу значущість (семантичну насиченість). Він активно взаємодіє з темою та концепцією (ідеєю) твору, але не тотожний їм. (...) Мотив так або інакше локалізований у творі, але при цьому може бути виявлений у різноманітних формах. Він може поставати як окреме слово або словосполучення, що повторюється і варіюється, або позначатися за допомогою різних лексичних одиниць чи виступати як заголовок чи епіграф, або залишатись прихованим у підтексті» [189, с. 172].

Подальша творча рецепція теми міста відбувалася в означених напрямках, і лише на межі ХХ-ХХІ століть українська література сповна актуалізувала урбаністичні тексти. Вітчизняна рецепція міста поглибилась міфологічно-християнською моделлю, авторськими текстами-міфами (соціально-політичним, тоталітарним / посттоталітарним, космогонічним, апокаліптичним / постапокаліптичним міфами), урбаністичною символікою. Пам'ять / спогад як

образний контрапункт структурує урбаністичний сюжетний хронотоп у більшості сучасних міських текстів.

Водночас, у сучасній вітчизняній літературній критиці відсутній єдиний підхід на означення поняття «урбанізм». Нам імпонують міркування Ярини Цимбал: «хоча сам термін «урбанізм» походить від латинського «*urbus*», тобто місто, нині він охоплює значно ширшу проблематику. В українському літературознавстві не існує більш-менш задовільної дефініції цього терміна [194, с. 27]. Відтак у нашій роботі поняття «урбаністична література» поєднує різновидові та різножанрові художні твори, що розгортають тему міста (місто як текст, міські локуси та топоси, символи, міський пейзаж, хронотоп, міська міфологія), намагаються розкрити онтологію міського світогляду та способу буття.

Освітньо-громадська організація «Культурний проект» зініціювала проведення курсу лекцій «Історія літератури в авторах і текстах», до викладу яких залучила найвпливовіших сучасних українських письменників, що творять живий мистецький дискурс. У рамках цього проекту Юрій Іздрик презентував тему «Сергій Жадан: постколоніальна урбаністика». Під час Книжкового Арсеналу-2016 відбулася дискусія в книгарні «Є» – «Інтимна урбаністика. Місто в найновішій українській художній літературі» за участю Ірен Роздобудько, Жанни Слоньовської та Тетяни Трофименко.

Така активна діяльність, скерована на досягнення урбаністичного простору та світоглядної парадигми його мешканців, вказує на раціональність твердження Станіслава Гурина, що «для міста характерні семантичне навантаження, смислове згущення, емоційна напруга, раціональна впорядкованість. Місто реалізує ідею організації простору перебування людини, включаючи різні форми тілесності: саму людину і внутрішню тілесність (житло, комунікації). Місто провокує людину на вчинки, генерує події, незворотні, і тому й доленосні [74].

Щодо об'єктів нашого дослідження, то варто відзначити, що роман Сергія Жадана «Ворошиловград» визнано книгою десятиліття за версією Бі-Бі-Сі.

Розпочато роботу над екранізацією цього твору. Тамара Гундорова у своєму дослідженні виокремлює цього автора як одного з найталановитіших та самобутніх письменників сучасності. Науковець вирізняє творчість Сергія Жадана як окремий варіант сучасної української літератури, який «позначає гібрид постмодернізму, авангарду і поп-культури» [69]. На думку дослідниці, його твори презентують своєрідний національний тип постмодернізму [69, с. 323].

Роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія» – книга року 2014. Цей художній текст неначе ілюструє твердження про український постмодернізм, що «вирастає з пережитої епістемологічної драми, в якій людина кінця ХХ століття зіткнулася з надмірністю архіву, куди було записано всю минулу світову й національну історію та культуру. Така людина спробувала іронічно й дещо грайливо вивільнитися від цієї надмірности, створюючи власний культурний інтертекст» [71, с. 332]. На сторінках роману Софії Андрухович реальне місто Станіслав зазнає містичного перетворення на місто-мрію, місто-ідеал. Це дивна точка в космогонії світоустрою, де можуть збуватися найзаповітніші мрії. Місто балансує на межі уяви / спогаду / фантазії про нього. Запропонована письменницею модель міста поєднує прагнення героїв роману – Стефи та Аделі – осягти антологію буття разом з приземленими та цілком реальними побутовими проблемами (ведення господарства, світське життя родини та майже фізичне відчуттям галицьких наїдків того часу). Ханс Бертенс, аналізуючи особливості постмодернізму, вказує на його визначальну роль для культури та науки загалом. Головну увагу дослідник зацентровує на процесі децентралізації та домінанті малих дискурсів, які підсилюють онтологічну невизначеність особистості. Людина вкотре стає центром тяжіння у постмодерному суспільстві, практично до всіх соціальних зрушень. Відтак «світ відносно неї виступає як «Інший», далеко не завжди люб'язний і приємний» [117а, с. 285].

З історичної відстані почасти може видатись, що в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» у вигнанні, у ролі Іншого / Чужого опиняється

ціле місто Станіславів разом з усіма його мешканцями. Юлія Крістева пропонує власну диференціацію «Чужинців», виокремлюючи такий їхній тип як «маленхолійну закоханість» у втрачений простір [115, с. 17]. Власне це і маємо у сучасному урбаністичному тексті-міфі. Окремо дослідниця вирізняє «панцир байдужості», що його одягають на себе як соціальну маску ті особистості, які прийшли до усвідомлення приреченості, неминучості кінця незалежно від місця перебування чи статусу (Чужинця/Вигнанця).

Тип вигнанця мимоволі представлений у романі «Рівне / Ровно (Стіна)» Олександра Ірванця. Це перша спроба автора у великій прозі. Твір видався нам цікавим, адже в ньому зображено такі актуальні для сучасної України проблеми: поділ людей на україномовних та російськомовних, переслідування містян через їхню громадянську позицію тощо. Автор говорить про роман так: «Сьогодні кожне місто і село в Україні розділене на західну і східну частини, тобто на ту, яка прагне жити якимось по-новому, інакше, і ту, яка хоче жити по-старому: батонами по 19 копійок та ковбасою по 2.20. Я думаю, що й кожна людина розділена сьогодні на східний і західний сектори, якщо так можна сказати» [97]. Роман «Рівне / Ровно (Стіна)» – це яскравий взірць урбаністичної літератури, де тему міста зображено одразу у двох аспектах: з одного боку, сучасне європейське місто Рівне, якому, однак, «притаманні всі хиби та недоліки капіталістичної системи господарювання: високе безробіття, інфляція, корупція» [98, с. 3], з іншого – радянське Ровно, що «заздрісно й захланно десятками й сотнями тисяч різних очей позирало з-за Стіни на тихе, сите, вмиротворене західне Рівне (...). Небо тільки й було спільним для двох частин одного міста, ідехто це розумів» [98, с. 73]. У романі Олександра Ірванця ключовим постає концепт «Чужого / Іншого», що є актуальним для мешканців обох частин міста. На думку Юлії Крістевої, кінець Чужинцю приходить тоді, «коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв'язків і спільнот» [115, с. 7].

«Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка та «Місто з химерами» Олеся Ільченка привертають увагу своєю наскрізною містичністю. В обидвох

романах зображено Київ як «вічне місто над Дніпром», де навіть скульптури можуть кохати, мріяти, ненавидіти. Глибокий літературознавчий аналіз з погляду урбаністичних рефлексій здійснив Ярослав Поліщук у своїй праці «Ревізії пам'яті». Науковець означає Київ як місто, варте культу, вирізняє архетипну природу столиці, вважає її місцем, «в якому кожен жест, не кажучи вже про слово, набуває архетипної знаковості» [156, с. 9]. Дослідник наголошує на унікальності епічного образу Києва в сучасному літературному дискурсі, адже рефлексії Володимира Винниченка та Валер'яна Підмогильного презентують місто минулого століття [156, с. 10]. Як зразок сучасних урбаністичних текстів у національній літературі літературознавець розглядає романи Олеся Ільченка «Місто з химерами» та Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко», даючи їм як жанрове, так і тематичне означення – «київські романи». Ключовим принципом у цих романах, на думку дослідника, є архітектура як код культурної пам'яті. Узагальнюючи, Ярослав Поліщук вказує на необхідності у сучасній літературі «по-новому здефініювати не лише простір (Україну, Європу, світ), а й час» [156, с. 5].

Сучасний науковець Віра Фоменко в фундаментальній монографії «Місто і література: українська візія» вказує на кардинальні зміни, що відбуваються в процесі соціально-суспільного розвитку. Дослідниця наголошує на зміні стратифікаційних прерогатив, коли «Вічне Село» поступається «Вічному Місту» [182, с. 305]. Відтак, особливої ваги в контексті нашої роботи набуває твердження, що «урбаністична література – це, перш за все, переміщення точки зору письменника у площину і світ міста, де місто виступає генератором людського історичного розвитку. Одне із найважливіших досягнень урбаністичної прози – значення міста в творі, де місто – основний сюжет, концепція, образ» [182, с. 308]. Саме в такому контексті постає метаобраз міста в мегаурбаністичному постмодерному романі Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст». Це своєрідна авторська енциклопедія, довільний «посібник з геопоетики та космополітики», як зазначає сам автор. Роман є об'єктом нашого дослідження через надзвичайно велику кількість топоніміки (111 міст). Явище

урбанізму не обмежено однією країною. Навпаки, автор розбудовує просторові та часові координати тексту до кордонів Європи та світу. Людмила Тарнашинська, аналізуючи працю Марії Корті «Європа як «ментальний локус» і «можливі світи в літературі», вказує на зацікавлення італійської дослідниці категоріями універсальних понять, зокрема спонукає до аналітичних роздумів щодо узгодження «універсального / самобутнього, свого / чужого, європейського / національного, реального / можливого» [168, с. 455]. Український науковець, ґрунтуючись на положеннях Марії Корті, вважає, що «діалог у площині архетипального образу Європи можна вести з позиції, яка віддзеркалює не тільки довільність вибору вражень і переконань, на яких базуються умовиводи, а й певну віртуальну реальність як змодельовану уявою паралельну дійсність, у якій компоненти «європейськості» постають у суб'єктивному забарвленні» [168, с. 455]. Науковець вирізняє проблему «присутності» в літературі образу Європи як духовного окциденту. Разом з тим, як стверджує Поль Рікер, у європейській художній літературі присутнє наскрізне відчуття загубленості, чужості власній ідентифікації. Обґрунтовуючи концепт Чужого / Чужинця / Чужоземця, він вказує на парадоксальність цього явища для європейської культури в аспекті рецепції та інтерпретації сюжетів Старого Заповіту: «наша пам'ять сама собі чужа». Відтак дослідник робить висновок проте, що «ми всі чужинці» [176, с. 268].

Повість «Я, Победа і Берлін» Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка) стала культовим твором одразу після виходу в світ. У повісті автор зображує подорож з Новоєврейська (терену) до Берліна (столиці), під час якої проходить низку ініціаційних випробувань. Скрябіна читають усі покоління, тому ми також не змогли оминати увагою його твори, а повість «Я, Победа і Берлін» видалася нам найцікавішою з погляду урбанізму. Таким чином, означені тексти підтверджують наші судження про домінанту міської тематики та проблематики у літературознавчому дискурсі, котрі суголосні також із думками Лілії Лавринович, що «образ міста у сучасній українській прозі – один із найбільш часто артикульованих. (...) Місто – основний життєвий простір особистості,

який визначає її буття» [118, с. 319].

Не менш цікавими в урбаністичному аспекті дослідження є драматичні твори. Руйнація актуальної колись єдності місця, часу і дії дала змогу розширити межі сюжетного хронотопу сучасних п'єс, розвинути і поглибити особистісний часопростір персонажа. Використовувані драматургами постмодерні прийоми моделювання сюжету й образу переструктуровують драматичний твір на складну багаторівневу хронотопну модель. Обрані для аналізування п'єси вітчизняних драматургів зацікавили нас передусім завдяки складній взаємодії на рівні хронос-локус-топос. У відібраних творах, на нашу думку, можна чітко простежити різноаспектне втілення міської тематики з усією повнотою постмодерних прийомів і розширити межі сюжетного хронотопу від минулого і майбутнього до глибин свідомості та підсвідомості.

Генеza міського дискурсу в українській літературі сягає часів Київської Русі [185]. Згодом «виникають легітимізувальні епоси окремих українських країв – Острожчини, Вишневецьчини тощо (...). Залежно від регіону написання того чи того твору «столицями» – центрами політичного й культурного розвитку – виступають то Остріг, то Львів, то Київ; пізніше, у другій половині XVII ст., до цього переліку додалися нові центри Гетьманату – Батурин, Черкаси, Глухів» [175, с. 20]. У творах Симона Пекаліда, Себастьяна Кленовича, Мартіна Груневега посутньо сакралізуються постаті князів та їхніх земель. Поетики Києво-Могилянської академії продовжують усталені традиції та міфологізують означені топоси: Київ-Троя, Київ-Рим, Київ-стольний Город, Київ – другий Єрусалим, виокремлюється також і ріка Дніпро-Бористен як символ могутнього краю («Дніпрові камени», «Похвала Дніпрові») [175, с. 21-22].

Піднесення та порівняння цих міст із Небесним Градом – Єрусалимом – є традиційним для європейських літератур того часу. Адже незаперечним є вплив християнського вчення на формування образу міста як одночасного втілення добра та зла. У четвертій главі книги Буття [35] оповідається про синів Адама та Єви – Каїна і Авеля. Коли вони досягли зрілого віку, то принесли Богу жертву з праці рук своїх, але дар Каїна не був прийнятий. Він із заздрощів убив

брата, був проклятий Богом і став вигнанцем. Прийшовши у місцевість Ном, Каїн заклав перше в історії людства місто та назвав його на честь свого сина Єноха. Згодом нащадки розбудували місто, запровадили свій устрій і заклали основу різноманітних міських ремесел. Жак Ле Гофф, розглядаючи простір і час у середньовічній уяві, вказує на особливе значення пустелі та лісу. Дослідник виводить генезу культурних моделей середньовічного Заходу з тексту Біблії. Відтак пустеля в цьому контексті постає водночас «географічно-історичною та символічною реалією» [120, с. 68]. Учений акцентує на її амбівалентній природі, зокрема «зі сторони Каїна – цивілізація, особливо матеріальна в її чотирьох основних формах: міське життя самого Каїна, який побудував перше місто; пастуша цивілізація пустелі Явала, нащадка Еноха, сина Каїнового, який «був батьком тих, що живуть у шатрах і випасають худобу»; мистецтво у формі музики Ювала, брата Явала, який «був батьком усіх гусярів та дударів»; ремесла Тувал-Каїна, брата Ювалового та Явалового, який «кував з міді й заліза всяке знаряддя» (Бут. 4:17-22) [120, с. 68].

Текст Біблії подає ідею міста як місця, де живе Всевишній (небесний Вавилон, пізніше – Єрусалим), у якому все облаштовано та діє згідно з Його волею. Водночас це історія про земні міста, що знехтували основами благочестя та віри, порушили волю Бога і були покарані Ним – Содом, Гомора, Ніневія, Вавилон. У Книзі книг місто почасти стає метафорою втраченого раю.

У контексті священного міста на горі постає образ Києва в романах Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» та Олеся Ільченка «Місто з химерами». Такою ж землею обітованою є Рівне / Ровно в однойменному романі Олександра Ірванця та міфічний Ворошиловград – у Сергія Жадана.

У нашій роботі ми акцентуємо на аналізуванні метатекстів Києва та Львова, намагаємось також охопити урбаністичні портрети Івано-Франківська (Станиславова), Луганська (Ворошиловограда), Новояворова, Калуша, відстежити українську рецепцію Парижа, Берліна, Рима. Стефанія Андрусів, наголошує на особливості сприйняття та «читання» Львова, де «простір перебував в опозиції наш / не наш як в українському семіозисі міста, так і в

польському, що продовжує існувати донині. З містом як ім'ям пов'язані численні львівські космогонічні міфи про заснування міста та його деміурга, воно ж виступало неспростованим аргументом для зміцнення семіозису Львова як осереддя українського географічного і символічного простору, досягнення якого для українського села було своєрідною духовною і громадянською ініціацією» [5, с. 124].

У сюжеті роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» автор намагається донести до читача-реципієнта відчуття стабільності, сталості та непорушності описаного життєвого устрою того часу. Така статичність вражає завдяки історичним знанням та сприяє міфологізації «добрих часів» старої Австрії. Образ міста як втраченого Едему на околиці Європи доповнює відчутний пафос щодо науково-технічного прогресу епохи. Провінційне місто Станіславів поступово набуває рис, притаманних Відню, та модернізується суголосно потребі часу. У сюжеті роману відстежуємо певну опозицію технічного прогресу та соціально-політичного консерватизму у стилі міського життя. Станіславів та його мешканці ще не знають, які жахіття чекають на них. Події Першої та Другої світових воєн майже зітруть із пам'яті значущість для містян «мармулядової пожежі».

Марія Зубрицька стверджує, що в сучасному інформаційному суспільстві особистість суттєво трансформує як процес своєї самоідентифікації, так і означення часопросторової присутності: «Людина була істотою географічною та історичною, а сьогодні є істотою ангельською, тобто вона, подібно до ангелів, вільна від земної прив'язаності та не обмежена власною тілесністю, – тож відповідно набуває дару всюдиприсутності та невагомості. (...) Тепер людина сама хоче визначати свою ідентичність, свою належність необов'язково зважати на традиції та спадщину, і цьому сприяє поєднання зі світовою мережею та динамічний обмін інформацією «World is global village», і ми всюди хочемо почуватися як вдома. Однак ніби й не зауважуємо, як перетворюємося в туристів, а не мешканців планети» [93, с. 24]. Такі міркування дослідниці спричиняють ще одне визначення роману Юрія Андруховича «Лексикон

інтимних міст» – антитуристичний путівник. У тексті цього твору немає традиційних описів подорожі, що повинні б містити рекомендації про відвідини якихось визначних місць. Це фіксація особистісних переживань письменника, пов'язаних із певним містом, або просто його роздуми щодо означеного в абетці місця, де автор навіть і не був, як-от у Єрусалимі, проте впевнений, що «все-одно буваю – завжди, коли намагаюсь молитися» [9, с. 137]. Письменник довільно поєднує часопростори своїх мандрів, вказуючи роки усвідомлення та фіксації цих міст у своїй географії світу. Більшість із міст, представлених у лексиконі, мають конкретно означену дату такого знайомства, і лише деякі з них вирізняються чималою хронологічною тяглістю (Берлін, 1993 – 2009; Варшава, 1989 і пізніше; Венеція, 1992, 2001; Вроцлав, 2002, 2003, 2005, 2006, 2008...; Грац, 2003, 2006; Ікс, 1970-1986; Київ, 1972-2017; Лісабон, 2000, 2005; Москва 1989-91; Прага, 1968, 1970; Філадельфія, 1998, 2009; Франкфурт-на-Майні, 2003, 2005; Харків, 1995, 1997; Чернівці, 1983 і згодом;). Окрім того, цілком «нерівномірні» сторінки художнього портрету цих урбаністичних топосів, адже одні заледве сягають кількох рядків, натомість враження від інших міст розгортаються на кілька аркушів.

Лише Львів означено як місто, що є завжди. Якщо йому Юрій Андрухович надає абстрактних означень Місто-дурисвіт чи Місто-жертва, то Прагу означає за урбаністичними топосами: Моджани, Скліпек, Орел і Півень, Парк імені, Дівадла. Цікавими в цьому контексті нам видаються твердження Григорія Грабовича, що «Львів став міфом, який однак не мав можливості перетворитися в міфологему, позаяк Львів є ти текстом, рецептивні можливості якого невичерпні, його не можна остаточно (викінчено) прочитати» [68, с. 16].

Літературознавець Тамара Гундорова, аналізуючи художні процеси в сучасній українській літературі, вказує на прикметні ознаки національного постмодернізму, як-от: політичність та емоційність / чуттєвість. Науковець виокремлює такі його різновиди: «гротескний (Володимир Діброва, Лесь Подерев'янський, Богдан Жолдак), карнавальний («Бу-Ба-Бу»), феміністичний (Оксана Забужко), апокаліптичний (Юрій Іздрик, Лесь Подерев'янський, Тарас

Прохасько), попкультурний (Сергій Жадан), популярний (Юрій Винничук)» [70, с. 323]. Також дослідниця наголошує на «регіоналізмі» українського постмодернізму 90-х років ХХ ст., виділяє «львівсько-івано-франківську школу» та «києво-житомирську» «як його найяскравіші прояви». До останньої вона зараховує й Володимира Даниленка [71, с. 75]. Це дає нам підстави твердити про виразну урбаністичну генезу національного постмодернізму.

Анна Біла в монографії «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» визначає певні моделі міського простору: «Урбаністичний світ, як наслідок технологічних потенцій людини, на межі ХІХ-ХХ століть стає наріжним об'єктом художнього зацікавлення, трансформуючись у вербальному і образотворчому мистецтві через дві «новоміфологічні» структури – умовно означимо їх як «регресивну» і «прогресивну». Регресивна полягає у сприйнятті міста і технізації як гуманістичного занепаду (наприклад, есхатологічний мотив у ліриці символістів), прогресивна інтерпретує ці факти нового часу як вивільнення деміургійно-креативних можливостей людини (мотив робітника в лабораторії Природи у футуризмі. Природа, що постає об'єктом в пейзажній ліриці, заміщується зображенням міської «флори і фауни», і в такий спосіб місто виступає категорією Природи, натурального – але в системі цінностей нової людини» [36, с. 106-107]. На нашу думку, тут ідеться про природність міського способу життя, його органічність. У романах сучасних авторів місто постає як цілісний організм, який живе та дихає разом зі своїми мешканцями. Водночас на сторінках романів можна відстежити авторську мандрівку урбаністичними хронотопами – і не лише в процесі пригадування знайомих вулиць, площ та кав'ярень, але й творення міського міфу. Юрій Лотман акцентує на тому, що місто – це «складний семіотичний механізм, генератор культури», «являє собою котел текстів і кодів, по-різному побудованих і гетерогенних» [129, с. 282].

Небезпідставними є твердження деяких дослідників про притаманну сучасній національній літературі ризоматичність (за Жилем Дельозом) у рецепції художнього образу міста. Слушними нам видаються міркування

Нортропа Фрая, який говорить: «Місто, яке або називають Єрусалимом, або ні, апокаліптично ідентифікується з одним будинком або святинею, «домом із багатьох палаців», де люди – це «жваві камені», за словами з Нового Завіту. Якщо людина використовує неорганічний світ, то це стосується гостинця або дороги, а також міста з його вулицями, і метафора «шляху» нерозривно пов'язана з усіма літературними творами, у яких відбувається процес шукання...» [186, с. 154]. Урбаністична література активно міфологізує художній часопростір міст.

Гарсія Канкліні Н., аналізуючи процес урбаністичного відродження (перебудову центру Берліна в 1998 році), зазначає: «Глобалізаційна модернізація пропонується як вистава для тих, хто насправді залишається поза її межами, й легітимізується за допомогою створення нових уявлень інтеграції та спогаді із сувенірами того, що досі не існує» [99, с. 172]. На нашу думку, це перегукується з теорією симулякрів четвертого рівня (без будь-якої реальності) Жана Бодрієра [37], коли місто стає вже не мрією, а віртуальною реальністю, імітуючи часопростір справжнього буття.

Окреме положення в нашому дослідженні займає проекція «Іншого» в урбаністичному дискурсі. У творах сучасних авторів образ «Іншого» постає як у контексті мультиетнічного суспільства, так і власне Людини, котра доволі часто відчувається Чужою у міському часопросторі. Юлія Крістева вказує на присутність Чужого «всередині нас, якого ми не помічаємо, від якого відмовляємось, і з яким водночас себе ідентифікуємо» [115, с. 248]. Така позиція дослідниці спонукає до логічного висновку про можливість сприйняття / розуміння позиції Іншого як і власної. Інший необов'язково Чужий / Ворожий стосовно власного «Я». Співвідношення Іншого та Чужого, на нашу думку, радше нагадує сув'язь предмета та об'єкта у дослідженні «Я – Інший». В урбаністичному дискурсі, розглядаючи концепти Іншого та Чужого, не можна оминати поняття «маргінальності» як одного із аспектів відторгнення / неприйняття власного «Я». Це чітко відстежуємо у сучасних художніх текстах українських письменників, зокрема в сюжетах та образах героїв, їхній життєвій

позиції, певному небутті, «зависанні» між міським способом життя та архетипним типом свідомості. На думку Оксани Ференц, «фактично більшість взаємодій у сучасному місті – взаємодії з Чужими. У сучасних мегаполісах Чужий стає невидимим або всюдисущим (Рудольф Штіхве), а отже універсальним (Рудольф Штіхве, Зигмунт Бауман)» [179, с. 34].

1.2. Міський дискурс як «текст у тексті»

Можемо припустити, що міський дискурс в українській літературі веде свій початок ще від періоду XVI-XVIII ст. Латиномовна поезія вказаної доби дає підстави для таких суджень. Зрештою, самі автори (Григорій Чуй із Самбора, Григорій з Тичина, Іван з Туробіна, Павло з Кросна, Юрій Дрогобич) означували себе у зв'язку з певною топонімією, окреслюючи водночас міста та містечка не лише як місця народження, але й художні образи.

Ідеться про унікальність міста як соціального, економічного та політичного феномену, що відрефлектовано в текстах української літератури. Роланд Робертсон вважає, що в період глобалізації світ стає єдиним місцем, яке слугує системою координат / орієнтирів для кожного. Глобалізація – це рефлексивний процес [232]. Урбанізм тісно пов'язаний із процесами глобалізації. Цікаві міркування висловлює Роланд Робертсон – соціолог та теоретик глобалізації – про розвиток цього явища ще від XV століття. Дослідник поділяє його на п'ять етапів: зародкову (гермінальну) фазу – з 1400 до 1750 рр.; ранню (початкову) фазу – 1750-1875 рр.; стартову фазу / фазу злету – 1875-1925 рр., «боротьбу за лідерство» – 1925-1969 рр. і, нарешті, невизначеність, яка триває й досі [232]. Сучасному українському урбаністичному тексту також притаманна певна розрізненість у концепті презентації міста. Типовим є поєднання рис поезики небароко, модернізму та постмодернізму.

У буквальному значенні глобалізацію трактують як процес переходу місцевих та регіональних проблем у глобальні. Цим терміном частіше послуговуються для позначення економічних явищ, тобто «інтеграції національних економік у міжнародну економіку через торгівлю, іноземні інвестиції, людський капітал та суспільство загалом» [226, с. 2]. Тому термін «глобалізація» у його ширшому значенні вживають як ключове поняття економіки і лише як сленг – у науковому середовищі 1990-х років. У зв'язку з цим термін «глобалізація» був одним із найбільш дискусійних понять минулого

та теперішнього століття в інших сферах людських знань: соціальній, політичній, культурній та літературознавчій [226, с. 3].

Джон Томлінсон називає глобалізацію евфемізмом до західного культурного імперіалізму. Учений розглядає комплексний феномен «розширення соціальних взаємозв'язків по всій планеті». Глобалізація змінює контекст побудови значень / сенсів, впливає на людське відчуття самоідентифікації, простору і себе у просторі [227, с. 269]. Ентоні Гідденс твердить, що глобалізація – це інтенсифікація всесвітніх соціальних відносин, що зв'язують віддалені населені пункти таким чином, що місцеві події формуються під впливом подій, які відбуваються на відстані багатьох миль і навпаки. Це діалектичний процес, тому що події місцевого значення рухаються в зворотному напрямку від далеких відносин / зв'язків, що їх формують. Місцеві трансформації є такою самою частиною глобалізації, як і латеральне розширення глобальних зв'язків у часі та просторі [223, с. 64]. Тож актуалізація у сучасній українській літературі теми міста стає логічним відображенням глобалізаційних впливів.

Якщо у ХІХ столітті люди, які мали доступ до науково-технологічних переваг сучасності, просто насолоджувалися ними, то в епоху пізнього модернізму (прихильники цього терміна – Ентоні Гідденс, Скот Леш, Зигмунт Бауман) виховання базувалося на принципах масового споживання, суспільство стало надто добре інформованим, щоб сумніватися щодо вигод, які воно дає. Це саморефлексивність, яка породжена негативним досвідом, розділеним у глобальному масштабі, наприклад, Чорнобильська катастрофа. Це індивідуалізм, породжений масовою освіченістю і заохочений вседозволеністю і самоосмисленням пізніх 1960-х рр. [234, с. 153]. Повість Андрія Кузьменка «Я, Перемога і Берлін» стала своєрідною рефлексією на тему масової свідомості пострадянського періоду. Письменник у притаманній йому манері самоіронії, стьобу та карнавалу розгортає повновартісну картину країни в постколоніальну добу. Свідомість мешканців цього простору насичена радянськими стандартами добробуту, коли головними цінностями у побуті стає процес «діставання»

дефіциту. Автор руйнує усталені норми масового споживання цих людей, відкриваючи закордон як місце зберігання усіх можливих побутових мрій та прагнень (телевізорів, холодильників, меблів).

Поняття «міський дискурс» розглядаємо як наслідок взаємодії «міського тексту», що постає як «текст у тексті» (цілісна семіотика міського тексту). Термін «дискурс» – «одне з найскладніших понять структурально-семіотичних досліджень літератури, яке найважче піддається чіткій дефініції» [11, с. 790]. Така кількість визначень у гуманітарній сфері значно ускладнює дослідницьке завдання. У «Літературознавчому словнику-довіднику» (за редакцією Романа Гром'яка) дискурс визначено як «сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємних зв'язках між собою. Одиницями дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип дискурсу, а також простір, у якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює» [126, с. 201]. «Літературознавча енциклопедія» (за редакцією Юрія Коваліва) визначає дискурс як мовленнєву одиницю, що «уявляється як семіотичний процес різних дискурсивних практик зі специфічними способами організації усного та писемного мовлення... Тому дискурс інколи асоціюється як із загальним стилем (бароко чи модернізм), так і з ідіостилем» [125, с. 282]. Тож спираючись на зазначені положення, визначаємо міський дискурс як явище, притаманне постмодернізму, і як низку висловлювань, пов'язану урбаністичною тематикою (міський текст; текст міста; міський хронотоп; міський міф) та онтологічними проблемами буття.

Як засвідчують тексти сучасної української прози та драматургії, поняття «міський пейзаж» (Анатолій Ткаченко) суттєво доповнюють та розширюють візіями, що зринають у пам'яті, спогадами, що, відповідно, породжують місто-міф, ідеальне місто. Уперше зацентровано на процесі милування краєвидом, на який здатен переважно не надто навантажений господарсько-побутовими

обов'язками міський житель. Проте поняття «краєвид» та «пейзаж» давно утвердилися як літературознавчі терміни та тісно пов'язані з категоріями «закритий» і «відкритий» простори. Стефанія Скварчинська у своїх дослідженнях тлумачить ці поняття, чітко диференціюючи визначення «краєвид» стосовно відкритого простору та «пейзаж» на означення лише баченого. Науковець обстоює думку про безмежні властивості хронотопу у художньому творі, залежно від літературного роду / жанру та поділяє простір на визначений (вирізняючи топографічні особливості простору) і невизначений (розрахований виключно на уяву реципієнта).

Імовірно, тому в більшості аналізованих творів переважають «індустріальний пейзаж» та відверте захоплення гармонією міських архітектурних стилів в урбаністичному краєвиді. Ці пейзажі є хронотопно узалежненими. Рецепція баченого (за допомогою пригадування) репродукує новітні символи-коди міського тексту, увиразнюючи його в урбаністичному хронотопі. Міський простір розширює свої межі урбаністичними локусами (квартирою, лікарнею, заправкою, будинком, кладовищем, церквою, собором), почасти міфологізуючи їх.

У своїй роботі апелюємо до праць Юрія Лотмана, де зацентровано на тлумаченні міста як тексту. Цей процес, на нашу думку, взаємозумовлений, адже місто постає в тексті, а письменник, відповідно, створює художній образ міста. Вважаємо доцільним зосередити увагу на амбівалентності урбаністичного дискурсу в національній літературі. З одного боку, образ міста виринає в сакральному контексті як Божий Град (уподібнення Єрусалиму), а з іншого – як місце лімінальне, позначене інфернальним.

Головними в семіотичному аналізі міського тексту постають символіка та міфологія урбаністичного хронотопу. Простір міста в сучасному тексті декодифікують за допомогою певної маркованості (історичної, архітектурної, географічної, топографічної). Його увиразнюють типові образи, мотиви, локуси, які визначають урбаністичний часопростір кожного конкретного міста. Час і простір у художньому творі – проблема, яку досліджують і активно

висвітлюють у численних працях сучасні вчені-літературознавці. Нерозривний зв'язок часу та простору, що базується на теорії відносності Ейнштейна, став основою введення поняття «часопростір» у літературознавство, а згодом дав підстави розглядати цей термін як структурний закон жанру художнього твору.

Уперше поняття «хронотоп» (від грец. χρόνος «час» і τόπος «місце») використав Олексій Ухтомський в психології та потрактував його як закономірний зв'язок просторово-часових координат [178, с. 347]. Відомий російський вчений Михайло Бахтін переніс це поняття в літературу, поєднавши час і простір в одну парадигму, називаючи хронотопом «визначальний взаємозв'язок часових і просторових відносин» [25, с. 234]. Згідно з міркуванням дослідника, хронотоп у літературі є здебільшого жанровим чинником, який визначає структуру твору і як формально-змістова категорія суттєво впливає на процес побудови художнього образу людини в літературі загалом [25].

Провідним у хронотопі є час, який у літературному тексті, за визначенням вченого, гусне, стає плоттю, робиться видимим і дає заряд сюжету та історії. Великі хронотопи можуть складатися з необмеженої кількості «дрібних», адже, як стверджує Михайло Бахтін, кожен мотив може мати свій хронотоп [25, с. 400]. Науковець описує їхні властивості: «хронотопи можуть поглинати один одного, співіснувати, переплітатися, змінюватися, зіставлятися, протиставлятися або перебувати в складнішій взаємодії. Загальний характер цих взаємовідносин є діалогічним (у широкому розумінні цього терміна)» [25, с. 401]. Відтак, поняття часопростору та хронотопу не тотожні. Науковець трактує термін «хронотоп» як явище, головною дефініцією якої є органічний зв'язок часу та простору.

Засадничим у нашій роботі є визначення категорії топосу як універсального «змістового простору, що має здатність існувати поза текстом і водночас реалізовуватися в тексті, а також надзвичайно динамічно, дієво й різноманітно впливати на організацію художніх творів незалежно від того, де,

коли, ким і в рамках якого напрямку чи художнього методу вони були написані» [202, с. 68].

Знаковими для нашої праці є також теоретичні узагальнення часопросторової проблематики, представлені у працях видатного польського теоретика та історика літератури Стефанії Скварчинської. Науковець називає час і простір конструктивними категоріями. Ключовою дослідниця вважає універсальну категорію простору, що з огляду на свою поліфункціональність має органічний зв'язок із родожанровою природою художнього твору. У своїх роботах літературознавець пропонує чималу кількість дефініцій для визначення часопросторових інварантів, проте головними є визначеність / невизначеність простору, що пов'язані з реальністю. У категорії часу науковець акцентує на понятті відбиток / знак часу («*riętno czasu*»), обстоюючи думку, що навіть за умови мінливості поняття часу, або ж статичності, що домінує в описах, завжди є елемент, що фіксує саме цей час і входить у загальну картину презентованої історико-культурної доби. Дослідниця вирізняє час реальної дійсності, час представлений та час фабули. Щодо останнього визначення, то Стефанія Скварчинська вводить термін «пустоти», розтлумачуючи це явище як брак інтенсивного подієвого поля на певний час у фабулі художнього твору. Науковець також вводить термін «майбутній час часу минулого», що пов'язаний із процесом читацької рецепції. Відтак, у нашій роботі ми застосовуємо цей термін у пропонованій дослідницею концепції, «при якій зображене в минулому часі спрямовує в уяві приймача майбутній розвиток подій» [109, с. 49]. Стефанія Скварчинська також уводить такі терміни: часове скорочення і розтягання представлених подій, часова інтенсифікація, часова перспектива, повтор часу представленого та його синхронізація [109, с. 45-50].

Нонна Копистянська у своїх теоретичних працях суттєво розбудовує термінологічні означення, запропоновані Стефанією Скварчинською. Дослідниця обґрунтовує доцільність використання терміна «соціально-історичний час» замість пропонованого польським науковцем означення «час реальної дійсності», що занадто зумовлює взаємозв'язок часу реального та

художнього. Разом з тим науковець наголошує на співвідношенні вертикального (часового) та горизонтального (просторового) контекстів. [109, с. 281]. Науковець обстоює думку, що час окремих людей зіставляється з історичним часом, через що простір може звужуватися до будинку (як-от дім доктора Ангера у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія») або заправки (як у романі Сергія Жадана «Ворошиловград») і розширюватися до життя Станіслава чи взагалі Австро-Угорщини періоду правління Франца Йосифа чи Ворошиловграда / Луганська або ж цілої країни (Україна посттоталітарного періоду).

У літературознавстві проблемою просторово-часової організації художнього твору, окрім Михайла Бахтіна, займалися Юрій Лотман, Володимир Топоров та ін. Юрій Лотман, наприклад, вважає, що простір переважає над часом і саме просторова структура твору є засадничою як така, що презентує модель світобачення автора, втілену в художньому творі [129]. Учений розглядає місто як час в контексті міфопоетичної перспективи трьох хронотопних моделей Санкт-Петербурга. В одній з них – це реальне місто в конкретному історичному часопросторі. Друга проекція – це сакральний Петербург, а третя розглядає місто як примару, що перебуває в ірреальному вимірі. Науковець вирізняє два типи міст: концентричний та ексцентричний. Окрім того, Юрій Лотман запроваджує дефініції в семіотиці міста (місто як простір, місто як час, місто як ім'я). У першому типі міста дослідник розглядає його як символ простору (столицю держави), антитезою цьому слугує другий тип, коли місто опозиціонує простору / країні [128].

Володимир Топоров стверджує, що для архаїчної свідомості простір не протиставлено часу, вони утворюють єдиний просторово-часовий континуум із нерозривним зв'язком елементів. Простір ніби «втягується» в рух часу, і вони стають нерозривно пов'язаними [172]. Цікавим є міркування науковця про те, що «свідомості вчорашніх пастухів і хліборобів представлено два образи міста, два полюси можливого розвитку цієї ідеї – місто прокляте, занепадне і розпусне, місто над прірвою, місто-безодня, що очікує небесної кари, і місто,

оновлене і прославлене, новий град, який спустився з неба на землю» [173, с. 122]. Автентично цьому баченню постає образ Ворошиловграда в однойменному романі Сергія Жадана, де місто асоціюється у головного героя з Єрусалимом, але водночас – це і реальне місто Луганськ, яке приречене на занепад через колоніальну свідомість його мешканців.

Вікторія Коркішко розглядає часопростір як формотворчу категорію художнього тексту, що впливає на родово-жанрову специфіку тексту, втілення естетичних засад літературного напрямку, композиційну структуру, висвітлення художнього образу в творі [110]. Олексій Кискін у своїх працях звертається до поняття «урбаністичний хронотоп» як одного з визначальних елементів постмодерністського роману, досліджує ознаки часопросторових змін доби постмодернізму, особливості емоційної напруги та характер психологічного окреслення індивідуального часопростору [103]. На рефлексію героїв міського пейзажу впливає час доби (ранок, день, вечір, ніч) і пора року (зима, весна, літо, осінь). Особливо виразно ці акценти відображено у драматичних творах аналізованого періоду. Так, у п'єсі «144000» Ярослава Верещака посеред лютої снігової хурделиці ангели відпочивають, гріючись на сонці та смакуючи екзотичними фруктами. У драмі «Станція» Олександра Вітра упродовж доби змінюється кілька пір року та місце перебування героїнь, залежно від їхніх бажань; у творі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої процес пригадування дозволяє вільно пересуватися в будь-якому часопросторі, подорожуючи від Парижа до Рима всього лише впродовж кількох хвилин; у «Дивній і повчальній історії Каспара Гаузера...» Олени Клименко напередодні Різдва просто неба розцвітають троянди. У цьому контексті виявляємо й увесь образ міста з його неповторними моментами художнього часопростору. Ті самі вулиці, площі та сквери, парки, будинки, храми, кав'ярні цілком по-іншому презентують це місто залежно від означених чинників. Окрім того, багато важить психологічно емоційний стан героїв під час перебування в місті. На початку стосунків Колядевича та Юлі в романі «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка перед нами постає піднесено романтичний Київ, що відкриває героям свої

містичні таємниці. Проте вже у фіналі – це зловісно фатальне місце, що хоронить незвичне кохання, присипаючи його снігом та хурделицею. У такий спосіб сучасні автори підкреслюють суголосність стану героїв та їхнього міста.

Марія Котик-Чубінська у своїх дослідженнях розглядає опозицію «столиця-маргінес», аналізуючи «міську» та «провінційну» тематики у творах сучасних авторів. Авторка торкається теми втечі з провінції до міста, переваг та недоліків життя на периферії. Науковець підкреслює важливу роль фактору місця у становленні особистості [113]. Тож часопростір міста розглядаємо не лише як міський пейзаж чи фон, на якому відбуваються життєві перипетії героїв. Це насамперед місце самоствердження та самопізнання, територія екзистенційного вибору людини, врешті, місто в більшості аналізованих творів постає самодостатнім героєм.

Провідними в нашій праці є також положення психогеографії як системи «точних законів та специфічних ефектів географічного середовища, свідомо організованого чи ні, і його вплив на емоції та поведінку індивідів» [177, с. 155]. Таке визначення стало результатом спільних теоретичних напрацювань французьких організацій «Леттрристський інтернаціонал» (1953-1957 рр.) та «Ситуаціоністський інтернаціонал» (1957-1962 рр.). Дрейф містом має поліфункціональну природу – подорож у реальному та історичному, урбаністичному часопросторі, мандрівка «островами пам'яті» та перебування у своєму уявленні про місто, що може стати місцем для реалізації амбітних планів, мрій та прагнень.

Висновки до першого розділу

Традиційно місто в українській літературі тривалий час постає як ворожий національній ментальності часопростір. У художніх текстах зазвичай це лише тло, на якому розгортаються головні події. Урбаністичні мотиви притаманні українській літературі впродовж усього періоду її розвитку. Проте найяскравіше тему міста, способу життя та світоглядних парадигм, а відтак і особливостей міського хронотопу репрезентовано в національній літературі на

межі XX-XXI століть. Це зумовлено процесами глобалізації та урбанізації у світовій спільноті загалом, що потребували художнього осмислення.

У сучасних урбаністичних текстах пізнання / осягнення / розуміння міста стає втіленням самоідентифікації / самореалізації особистості. У зображенні міста сучасні українські автори акцентують не лише на візуальному аспекті (архітектурі, структурі, колористиці, динаміці), але й емоційно-чуттєвому художньому відображенні міського буття (запахах, звуках, музиці, настроях).

Узагальнюючи питання літературознавчого дискурсу міста в сучасній українській літературі, можемо твердити про домінанту структурно-семіотичного напрямку. Саме в його руслі отримало теоретичне обґрунтування поняття міста як тексту.

Тож місто в національній постмодерній літературі презентовано як тему, образ, код, символ, знак, міф. У нашому дослідженні ми відчитуємо місто як спогад / пам'ять, тип свідомості, модель ініціації, текст-міф, інтертекст, апокаліптичну / постапокаліптичну модель, усесвіт. Тексти сучасних письменників – це не ілюстрації чи традиційні описи міського побуту, натомість вони фактично стали ретрансляторами нових ідей, світоглядних парадигм і концептів буття людини в урбаністичному часопросторі.

Використовуючи виражальні засоби модернізму та постмодернізму, урбаністична література націлена на сугестію раціонального та емоційного первнів людського світосприйняття, відтак можемо твердити про її надзвичайну інтелектуальну та чуттєву наповненість. Письменники пропонують власний «історизм зображення», котрому притаманні іронія, довільне часопросторове конструювання, гротеск та міфологізація. Сучасна рецепція міста як тексту – це певним чином свідомо інтелектуальна провокація, що спонукає до актуалізації знань з історії, літератури, культури, мистецтва, архітектури, релігієзнавства.

В урбаністичній літературі відсутні абсолютно позитивні герої. Місто постає каталізатором духовності, гуманізму, краси, любові та милосердя для людської цивілізації. Переважна більшість історичних і соціально-політичних зрушень презентується в урбаністичній літературі як трагіфарс, що оголює

пропоновані суспільству псевдоцінності.

Розділ 2

ПРЕЗЕНТАЦІЯ УРБАНІСТИЧНИХ ТОПОСІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

2.1. Місто як спогад у романах «Ворошиловград» Сергія Жадана та «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича

Анрі Лефевр, відомий французький соціолог і філософ, у своїй праці «Творення космосу» визначає: «Місто символізує двосторонні відносини з країною: по-перше, місто як сутність, яка притягує надлишок сільського суспільства, а по-друге – як сутність, в якій наявні адміністративні і військові ресурси, щоб забезпечити захист. Інколи якась із цих ролей переважає. Захоплюючи сільський простір, місто уособлює реальність, схоже на «материнство» (воно накопичує надлишковий продукт, вигідно обмінює певну частину, а решту повертає до витоків) та на «чоловічий рід» (воно захищає під час експлуатації, чи експлуатує під час оберігання; у ньому вся сила, вона передбачає, регулює, а інколи (як на Сході) організовує аграрну промисловість, беручи на себе відповідальність за важливі проекти дамбобудівництва, зрошення, водостоків та ін.)» [228, с. 257].

Сергій Жадан у романі «Ворошиловград» художньо трансформує топографічну реальність Луганська / Ворошиловграда. Ключова ідея роману – нікому не віддавай того, що належить тобі. За допомогою спогадів головного героя – Германа – автор вибудовує ціннісну життєву концепцію, що дозволяє хлопцеві вистояти перед викликами часу. Головним кодом у процесі самоідентифікації чоловіка постає його генетична пам'ять, занурена у спогади дитинства про дивне місто Ворошиловград. Герман упевнений, що «так чи інакше – ми рухаємось своїми маршрутами, потрапляючи в невідомі місця, проникаючи за лаштунки власного досвіду, і всі, кого нам довелося зустріти, лишаються в нашій пам'яті своїми голосами й своїми дотиками. Навіть якщо я ніколи не зійду з цього потяга, навіть якщо мені до скону доведеться лежати на

цій поліці, в загубленій пастці, ніхто не відбере в мене спогадів про побачене, що вже не так і погано [85, с. 208].

Ворошиловград – місто-міф, місто-ілюзія, місто-спогад, що залишився лише як відбиток у пам'яті Германа та зображення на старих поштових листівках. Водночас це наскрізний символ роману, утілення неперевершеної краси та гармонії у сприйнятті юнака, для якого Ворошиловград – «небесний Єрусалим». У своїх спогадах він естетизує не лише описи місцевості, а й загалом спосіб життя та мислення друзів дитинства і людей, які зараз трапляються на його життєвому шляху.

У почуттях Германа в ставленні до «дому» відстежуємо певну амбівалентність. Обриси «дому» є доволі незвичними: це автозаправка, що розташована за межами міста. Письменник вибудовує свій сакрохронотоп (термін Ігоря Набитовича, що означає єдність сакрального часу та простору) [145], наділяючи цими рисами занедбану автозаправку (урбаністичний топос). Водночас це і маргінальний простір, що розташований на околиці великого міста. У сюжеті письменник акцентує на зміщенні сенсів, коли продаж не надто вигідного братового бізнесу постає як сакральна історія про Каїна та Авеля.

Тривалий час Герман перебуває на помежів'ї осягнення «свого» / «чужого» простору. Це колись він тут жив, потім поїхав / зрадив / утік. Місцеві сприймають його як Чужого / Іншого, такого, який неодмінно невдовзі знову їх залишить. Зрештою, Герман не знає, що йому робити далі. Цей екзистенційний вибір постає у двох площинах: власного самопізнання і буття загалом. Юнакове рішення здатне змінити той усесвіт, що обертається навколо заправки. Знаковими для чоловіка стають слова, сказані священником на похороні тьоті Маші: «Навіщо їхати туди, де тебе ніхто не чекає? Навіщо тікати від тих, хто любить тебе? Якщо ти сам не можеш постояти за себе та своїх близьких, що дає тобі право нарікати на долю? Чи намагався ти щось зробити, перш ніж здався й опустив руки? Як ти подивишся в очі тим, хто йшов перед тобою і хто тепер на тебе сподівається? Що ти відповіси на питання тих, хто ступає твоїми слідами? Адже життя відбувається з тобою кожного дня. І любов виправдовує всі

помилки і спроби» [85, с. 151]. Герман вторгся у злагоджене протистояння кукурудзників, авіаторів, газовиків та прикордонників. Лише братові віддавна відома якась певна таємниця цього світоустрою. Юрій свідомо оформлює увесь бізнес на Германа. Постає інваріант близнюкового міфу: старший брат їде, натомість повертається молодший, спрацьовує функція заміщення одного персонажа іншим. Водночас це урбаністична ініціативна модель.

Мотив пам'яті – головний код сюжету – вибудовує цілісну канву тексту роману Сергія Жадана «Ворошиловград». Полеміка з минулим деконструює міський простір відповідно до авторських візій, посутньо міфологізуючи художній урбаністичний хронотоп. У площину екзистенційного вибору письменник переносить мотив подорожі, повернення героя на малу батьківщину, а відтак обстоювання права жити на власній землі як боротьбу за життя (вибір між життям і смертю): «... я опинився поміж давно знайомих і зовсім невідомих мені людей, які дивилися сторожко, щось від мене вимагаючи, чекаючи на якісь вчинки з мого боку. Вони всі ніби завмерли, слухаючи, що ж я тепер скажу і як саме почну діяти (...). Я звик відповідати за себе і за свої вчинки. Але тут був дещо інший випадок, інша відповідальність (...). На мене тут, схоже, розраховували» [85 с. 72-73]. Ретроспективна подорож у 1990-ті рр. презентує процес становлення героя та водночас ініціативні випробування в реальному часі (перевірка на міцність юнацької дружби; оборона не лише дрібного бізнесу, а власної території, як в архаїчні часи; гра в домовленості; пізнання Самості).

Рефлексії над спогадами юності та дитинства повертають Герману відчуття справжності. Хлопець поступово долає страх бути знівельованим і втраченим у реальному житті, де він має трохи грошей і доволі непевну роботу (у чужому місті) консультанта / експерта невідомо з чого і для кого. Єдиний місток між теперішнім і минулим Германа – його друзі – Льолік і Болік (герої популярного польського мультсеріалу епохи розбудови країн соціалістичного табору), розуміння важливості взаємин із якими хлопець пізнає лише в зануренні в минуле, поверненні до самого себе, коли дружба є чи не єдиним

індикатором справжності / реальності, головним ціннісним орієнтиром у житті. Лише через багато років Герману вдається зрозуміти взаємини свого брата з друзями. Показником справжньої чоловічої дружби став вчинок Кочі, який узяв на себе відповідальність за п'яну бійку вночі біля ресторану. Так він опинився у в'язниці замість Юрка, адже той кинувся захищати честь його дружини. Науковець Наталія Ткачик, аналізуючи ініціаційну парадигму міфологічної подорожі героя у міському топосі, апелює до Юрія Лотмана, який стверджує, що «нічний світ» міста, цей «травестований світ зорієнтований на антиповедінку» і «розташований на кордоні простору культури або за її межею» [127, с. 189]. Нам імпонують такі твердження, адже герой Сергія Жадана – Герман – розуміє, що відтепер саме на нього покладено відповідальність за Кочу і Травмованого, цей клопоть землі між неозорих полів кукурудзи. Він переконаний, що «... потрібно вміти пригадати все, що було з нами і що було з тими, хто поруч із нами. Це головне. Бо коли ти все згадаєш, піти тобі буде не так просто [85, с. 207].

У певний момент рефлексії героя над власною роздвоєністю перетинають межу реального / ірреального. Цей прийом властивий поетиці постмодернізму. Як засвідчує Марія Шимчишин, багатоперспективний підхід до простору у модерністів «дав змогу осягнути складність та неоднозначність сингулярної реальності, то цей же підхід у парадигмі постмодернізму вможливорює експеримент змішування, поєднання, взаємопроникнення та зіткнення всіляких реальностей (вигаданих, реальних, теперішніх та майбутніх)» [201, с. 64].

Футбольний матч, грати у який герої Жадана їдуть у гості до газовиків, яскраво ілюструє таке поєднання реальностей. Домінантним є відчуття «колишнього щастя»: вірні друзі дитинства, футбол, протистояння у грі, бійка, мандрівка неозорими просторами полів.

Абсурдним видається розташування типово міського локусу – станції постачання газу посеред безкрайого українського степу, де господарями є вихідці з Прикарпаття. Ці чоловіки не лише видобувають корисні копалини з

надр землі, але й освоюють та обживають «чужий» простір. Їхні зустрічі з місцевим населенням часто завершуються бійками за право перебувати на цій території. Символічною є сама футбольна гра, що замінила силове з'ясування стосунків на цивілізовану, притаманну саме міському типу свідомості форму.

Постфактум автор розкриває цілковиту містичність цього матчу в реальному житті, що цілком відповідає традиційній ініціаційній моделі (подорожі у потойбіччя). Врешті, поїздку в автобусі на футбольну гру до газавиків прочитуємо у контексті міфічної історії про подорож потойбіччям. Автобус стає сучасною префігурацією міфологічного човна, що перевозить померлі душі через річку Стікс. Неозорі поля, немов хвилі, огортають дорогу, якою він рухається. Герман пригадує, що так само п'ятнадцять років тому навесні «ми їхали цією ж таки компанією, лише друзі мої не виглядали, як зомбі з розмальованими кінцівками, всі були молодшими, хоча добрішими не були» [85, с. 82]. Як і колись, тепер на нього знову чекають Саша Пітон, Андрюха Майкл Джексон, Семен Чорний Хуй, Діміч Кондуктор, брати Балалаєшнікови (Барух, Шаміль, Равзан), Коля Півтори Ноги, Іван Петрович Комбікорм, Карпо З Болгаркою, Вася Отрицало, Геша Баян, Сірьожа Насильник, Жора Лошара, Гогі Православний – «увесь золотий склад «Меліоратора – 91 [85, с. 86]. Усі вони їхали «назад у чорноту, назад в нікуди, через смерть до народження, поближче до бога й диявола, котрі сиділи на задніх сидіннях у розжареному салоні й підспівували разом з усіма» [85, с. 88]. Насправді це кітчева презентація страшного суду, де ті, хто судить і кого судять, опиняються в одному часопросторі і легко можуть міняти ролями.

Головний герой упевнений у правдивості всього того, що відбувається: футбольної майстерності Травмованого, агресивної поведінки гравців (бий своїх, щоб чужі боялись). Повернення Германа в реальність відбувається в місці лімінальному – міському цвинтарі, де він знову зустрічає всю футбольну команду, лише тепер над кожним з них височіє надгробний пам'ятник. Гра постає визначальним сюжетотворчим елементом. Футбольний матч – модель

ініціації, випробування не лише на право залишитися власником автозаправки, а взагалі жити на своїй землі.

Мотив вини як відповідальність за минуле в теперішньому є наскрізним у романі «Ворошиловград». Автор презентує суб'єктивний досвід як післядію, що відчитуємо як модель пізнання: «неподолане минуле / непереборне минуле» (за Крістою Вольф) [132, с. 41]. Гера суттєво дистанціюється у сприйнятті прожитого і пережитого. Відтак його оцінка стає більш об'єктивною. Ян Ассман вирізняє два параметри пам'яті: комунікативний і культурний. Перший із них стосується недавнього минулого, спогадів, які єднають особистість із сучасниками. Відповідно, історична реальність, що постає через такі спогади, презентує історію «ізсередини», «колективна пам'ять функціонує бімодально: в модусі спогаду, який є основою, стосується витоків, і – в модусі біографічного спогаду, який пов'язаний із власним досвідом та його передумовами» [16, с. 51]. Науковець визначає: «Міф – це історія, яку розповідають, щоб орієнтуватися в самому собі і у світі, правда вищого порядку» [16, с. 76]. Через декодифікацію розрізнених історій, спогадів і розповідей Германа постає цілісний авторський текст-міф небесного Ворошиловграда, що і надає життєвого сенсу усім персонажам роману.

Хлопець бачить та осягає це місто як особливий сакральний простір: «Незабаром ліси закінчились, і навколо нас потяглися широкі, наповнені туманами й вологою площини, за якими в сонячному мареві тяглась і поставала легка й глибока порожнеча, розгортаючись просто з-під наших ніг у східному та південному напрямках, тяглась і всотувала в себе рештки води й зелену, наповнену світлом траву, втягувала ґрунти і озера, небеса і газові родовища, котрі світилися цього ранку під землею, золотими жилами проступаючи на шкірі вітчизни. І десь на півдні, за рожевими хмарами світанку, по той бік ранкової порожнечі, чітко проступали в повітрі легкі й оманливі брами небесного Ворошиловграда [85, с. 138]. Таке сприйняття Германом цього міста вказує на інтертекстуальний зв'язок із відомою піснею «Над небом голубим».

Ще одним сюжетотворчим елементом роману Сергія Жадана «Ворошиловград» є концепт гри. Почасти вона набуває імітаційної природи, стає симулякром подій у реальності. Так, футбольна гра – це заміщенням «битви» між власниками заправок та газовиками. Наступною грою сенсів, що має на меті не лише збереження бізнесу, але й права на самореалізацію Германа, є його зустріч з партійцем Гнатом Юровичем, який, здається, єдиний здатен вирішити ці проблеми. Цей фрагмент роману перегукується зі «Пропалою грамотою» Миколи Гоголя (гра в карти Козака та чорта за свою та інші християнські душі), проте сучасні герої грають у скраклі. Світ предметів у романі є доволі обмежений, навіть аскетичний. Персонажам твору не властивий «речизм», який притаманний більшості сучасників. У Германа є лише навушники, плеєр (музика) та одяг, що на ньому (старі пошарпані джинси). Проте автор надає неабиякої ваги саме цим предметам. Це ознака індивіда / особистості, тож у кризовій ситуації ототожнюється з можливістю для самоствердження та самореалізації. Знаковими є слова партійного працівника: «Потрібно захищати те, що належить тобі по праву. А то так і будеш ходити – без навушників, без бізнесу і партійного стажу» [85, с. 128]. Речизм вкотре зазнає поразки, адже ані гроші, ані успішний бізнес не дають відповіді на питання про справжній сенс життя.

Символічним є протистояння усіх власників-працівників-мешканців автозаправки фермерам. Новітній бізнес прагне поглинути урбаністичну оазу, зримий відбиток міста серед неозорих зелених полів. Село наступає на місто. Отже, місто – «міський простір – має симбіотичний зв'язок із сільським простором, який його оточує. Селяни схильні до занепокоєння, а пастухів, кочових чи напівкочових, містам завжди було важко стримувати, бо вони, насправді, потенційні завойовники міста. Саме тому поліс створює незмінний центр, привілейовану точку фокусу, огорожену периферійними районами, кожний з яких має своє клеймо» [228, с. 137].

Описи пейзажів постають неначе декорації для деяких сцен у теперішньому, що тісно переплітаються з уламками спогадів: «На вулицях було

порожньо. Сонце, ніби течією, повільно відносило на захід. Воно рухалось над кварталами, від чого повітря ставало густим і теплим, і світло по ньому осідало, як річковий мул. Була це стара частина міста, будинки стояли тут одно- або двоповерхові, з червоної потрісканої цегли. Хідники були всуціль засипані піском, на подвір'ях пробивалась зелень, так наче місто спорожніло й заростало тепер травою та деревами. Зелень забивала собою всі шпарки й тяглася в повітря легко й наполегливо. Я минув кілька дрібних магазинів із відчиненими дверима. Зсередини пахло хлібом і милом. Незрозуміло було, де покупці» [85, с. 33]. Певна клаптиковість, уривки спогадів, відчуттів і почувань презентують питомо постмодерністську картину світу. Зображення скроєно в єдине ціле з окремих і розрізнених частин. Зафіксовано стани і переживання героя в цьому містичному часопросторі. Тож має рацію Мішель Фуко, означуючи сучасність як епоху простору, наголошуючи, що «ми живемо в епоху симультанності, в епоху протиставлень, в епоху безпосередності й опосередкованості, лінійності, дисперсії. Зараз настав час, я вважаю, коли ми сприймаємо життя не в його розвитку в часі, а радше як мережу, що з'єднує окремі вузли та сама визначає свої сплетіння» [221, с. 22].

Заправка стала центром всесвіту для кількох людей і, насамперед, для Германа. Повернення хлопця додому ототожнюється із пробудженням, коли він пригадує ту реальність, із якої приїхав сюди, вже як давноминулу. Час тече по-різному «там» і «тут». Домінантним є відчуття застигlosti та завмерlosti часу, що презентує простір, де все минуле та колишнє має дивну властивість знову зринати в теперішньому часі. Така циклічність вказує на переважання міфічного часу, здатного в цьому замкнутому колі репродукувати щоразу нові сенси.

У тексті роману також увиразнено погляд збоку, що презентовано за допомогою відчуженості сприйняття, відстороненості. Герман водночас перебуває немов усередині і назовні подій, що відбуваються. Врешті, це неначе нескінченна подорож у незнайоме-знайоме місто Ворошиловград. Герой одночасно постає в кількох іпостасях: організатора, учасника, спостерігача і коментатора, що перегукується з міркуваннями Зигмунта Баумана про чотири

типи мандрівників, які втілюють життєві стратегії постмодернізму: Гультяя, Волоцюги, Туриста, Гравця [22, с. 53]. Може видатись, що клаптиковість спогадів, вражень і почуттів героя неспроможна на цілісну рефлексію міфологізованого часопростору Ворошиловграда. Зосередженість письменника на семантиці околиць великого міста, та описах залишеності, покинутості урбаністичних локусів виповнює картину апокаліпсису посттоталітарного простору, де непотрібними та десакралізованими стали не лише аеропорти, заправки, ленінські кімнати, піонерські табори, футбольні поля, механізовані станції, але й ідеї і, найстрашніше, – люди. Викинуті на маргінес життя, вони навіть не усвідомлюють своєї віджилості / зайвості в глобальному поступі цивілізації.

Тож у розмові з Пастором Герман справедливо звинувачує самих мешканців цього краю в тих проблемах та незгодах, що спіткали їх: «І чому ти вважаєш їх беззахисними? Вони всі тут народились і тут живуть. Але поводять себе, мов на вокзалі, ти розумієш? Так, наче потяг уже подали і вони тут із усіма прощаються. І вже нікому нічого не винні, і можна все розхуячити і спалити, тому що потяг – ось він, стоїть, чекає. Ось так вони поводяться. І я не розумію – чому? Вони ж, суки, тут живуть. У цих містах. Вони тут виростили. Ходили до школи, пропускали уроки, грали у футбол. Вони тут жили все життя. Так що ж вони випалюють усе за собою? Вся ця підарня, яка пре звідусюди, яка зараз посправжньому стає на ноги. Уся ця банківська наволоч, мінти, бізнесмени, молоді адвокати, перспективні політики, аналітики, власники, блядь, капіталісти – що вони поводять себе так, ніби їх сюди прислали на канікули? Ніби їм завтра звідси їхати? Вони ж насправді нікуди не поїдуть. Вони залишаться тут, ми з ними закупаємося у тих самих магазинах. Які вони беззахисні, отче? Які слабкі? В них сталеві щелепи, чувак, вони загризуть тебе, коли їм це буде потрібно. Де ж їхня беззахисність? – Ти теж все правильно говориш, – відповів він на це, – але забуваєш про одну річ: агресію породжує саме беззахисність. І слабкість. – По-твоєму, вони вкінцець охуївають саме через власну слабкість? – Так. І через беззахисність. – І що з цим робити? – Роби, що робив, Гера, –

відказав пресвітер. – Роби, що робив. Не ігноруй живих. І не забувай про мертвих [85, с. 307-308].

Ще одним із кодів прочитання сюжету роману Сергія Жадана «Ворошиловград» є концепт відсутності як певних героїв, так і явищ та місць. Ключовим є мотив пошуку. Спершу це відповіді на запитання: чому так несподівано залишає місто брат? Наступним життєво пріоритетним питанням для головного героя постає проблема визначення власної приналежності до цієї землі, пошуку відповіді на запитання: «Навіщо це йому?». Сергій Ільїн вважає, що «відсутність – це не небуття, а «художник, який дбає про своїх героїв (...) аби довести собі й іншим реальну присутність цих персонажів, тим самим переконує нас тепер уже остаточно в тому, що відсутність є і первинною, і субстанціальною» [94].

Відсутністю марковано і назву роману – Ворошиловград. Це місто, образ якого тяжіє над героями роману, проте він одночасно є відсутнім і головним у хронотопі роману. Ворошиловград втілює метафору шляху Германа Корольова до самого себе. Це місто є центром тяжіння сенсів і смислів буття Гери та його друзів. В уламках спогадів та відчуттів, натяків та напівснів і марень постає містичний Ворошиловград. Фелікс Штейнбук вважає, що «згадування закономірно набуває амбівалентного штибу через те, що навіть у момент розповіді про старі добрі, а чи й не надто добрі часи, і навіть попри актуальність в цей момент згадуваних персонажів, усе одно неможливо позбутись розуміння того, що йдеться про персонажів і події, які давно канули в лету й відсутність яких парадоксально доводиться за посередництво дискурсу, що розгортається тут і зараз. Або: дискурс за такої перспективи репрезентує відсутність як онтологічну рису, бо оповідь можлива тільки про відсутніх і про відсутнє» [202, с.71].

Ворошиловград є архетипом Самості для Германа Корольова. У свої спогади Герман заманює Олю, Кочу та Травмованого. Для кожного з них це свій, власний простір міста: для Олі – листівки із зображеннями Ворошиловграда, які вона надсилає в німецьке місто Дрезден для незнайомого

хлопчика; для Травмованого – це спортивна перемога (гол, забитий на останніх хвилинах футбольного матчу десь у 1990-х рр.). Герин Ворошиловград – місце утвердження власної маскулінності, її апогей (завоювання території та жінок – Тамари або Таміли) і, врешті, зречення всього та сходження на абсолютний маргінес (просторовий і життєвий).

Мотив зустрічі / дороги, за допомогою якого презентовано характери персонажів (аналогічно, як у повісті Кузьми Скрябіна «Я, Победа і Берлін»), є засадничими в сюжеті роману. Це повернення-мандрівка до глибин підсвідомого, що є пошуком втраченої / забутої батьківщини (архетип дому). Дорога стала символом пошуку «Я». Автобус стає метафорою суспільства загалом, яке рухається в невідомому напрямку, як, наприклад, подорож Германа додому. Старий «Ікарус» переповнений дрібними комерсантами з Донбасу, що везуть свій нехитрий крам, сподіваючись заробити бодай якусь копійку на прожиття. Цікавим є авторське порівняння їх із зомбі. Таке ототожнення з живими мерцями неодноразово зринає в тексті роману.

Роман насичений чималою кількістю біблійних історій, образів і символів. Знаковим є і вік чоловіка – тридцять три роки (вік Ісуса Христа). Префігурацією головних героїв різдвяної містерії стає історія народження дитини (сцена приношення дарів) Сивіллою (античний код), котра пророкує в майбутньому порятунок для Германа. Письменник акцентує на особності кочівників у цивілізаційному тлумі. Фінальна оповідь про Даниїла в ямі з тиграми перетворює проповідь пресвітера ледь не на циркову виставу, коли він видихає полум'я вогню на ошелешену паству. Відбування такого «чуда» вказує на карнавалізацію, водночас не заперечує семантичного зв'язку міст, що представлені в Священній історії.

Також у сюжеті твору є чимало ірраціональних виявів цивілізації, євроінтеграції та глобалізації (кочівне плем'я, історія зародження джазу, пастор-ілюзіоніст тощо). Спогади головного героя накладають свій відбиток на реальні події. Переглянуто цінності, що були загублені і стерті в буденному плині життя. Вони зринають у пам'яті Германа та змушують уже дорослого чоловіка

змінювати своє ставлення до багатьох речей. Маренням раю, прагненням висоти постає спогад Германа про пілотів. Вони – втілення юнацьких мрій. «Ми хотіли стати пілотами. Більшість із нас стали лузерами» [85, с. 23]. Герману часто сняться сні про авіаторів. Відбувається балансування на межі реального та видінь і спогадів. Дивним і потворним маркером, що єднає ці два часопростори, стає «радянськість». Вона переслідує героїв та просочується в сучасність. Це інтер'єр у вагончику Кочі, залишки атрибутів ленінської кімнати, де тепер проводять релігійні зібрання (вигорілий на тканині профіль Ілліча, який замінив християнський символ, адже духовну порожнечу треба заповнити). Ідеологію та партійний контроль замінила релігійна турбота про тих, хто залишився.

Письменник вибудовує цілісну модель урбаністичного хронотопу, що немов переливається з однієї форми в іншу і, врешті, набуває головного сенсу (Ворошиловград / Старобільськ – Луганськ – Єрусалим). В аспекті нашого дослідження абсурдним видається протистояння – автозаправка за межами міста (що дає якийсь прибуток) та непереборне бажання фермерів ліквідувати її (засіяти кукурудзою). Для друзів Германа (Травмованого та Кочі) автозаправка – це цілий Усесвіт, у якому сконцентровано всі їхні життєві сенси. Покинуті, занехаяні місця (центральна площа міста, парковий бар, телевежа) стають стратегічно важливими урбаністичними локусами у процесі самоідентифікації всіх персонажів твору. Саме Герман покликаний зберегти їх і цим самим врятувати рідних йому людей: «Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи те, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди. Мені здається, що саме так і повинно бути, і сама наша близькість обумовлена загальними переживаннями, спільним життям і можливістю спільної смерті. Десь за всім цим і починається любов» [85, с. 313]. Минуле міста в тексті роману представлено лише як уламки спогадів Германа. Ворошиловград для нього є простором – і містичним, і сакральним водночас. Натомість Луганськ постає як територія боротьби та відвойовування власного простору в інших.

Отже, використання ретроспективної оповіді-спогаду про місто у романі «Ворошиловград» Сергія Жадана створює авторський текст-міф з особливою урбанізованою моделлю ініціації. Автор ідеалізує та сакралізує особистісні переживання та спогади героя, презентуючи це як інтимність психологічного часопростору, талановито вписаного в сюжетний хронотоп.

Роман Юрія Андрухович «Лексикон інтимних міст» пропонує літературну середньовічну гру у «грашки». Спершу автор означає цей твір як особисту авторську енциклопедію, адже в тексті є неймовірно велика кількість топоніміки (сто одинадцять міст), систематизованої відповідно до алфавіту. Це безперервна гра сенсів. Передмова постає певним декодифікатором лексикону, ключем до пізнання сенсів новітніх конструкцій міського тексту. Автор цитує сам себе, апелюючи до тексту анотації книги Чеслова Мілоша «Абетка».

Текст роману прочитуємо як деконструкт авторської візії географії та рецепції урбаністичного хронотопу. Це певне продовження попередніх текстів Юрія Андруховича, зокрема розбудова збірки есеїв «Дезорієнтація на місцевості» та роману «Перверзія». Але тепер уже подорожує автор, а не літературний герой. На нашу думку, цей процес є нескінченним. Змінюючи послідовність міст, вилучаючи чи додаючи певні оповіді, нові відчуття та переживання, можна творити безкінечне число нових рецепцій. Порівнюючи український та латинський алфавіти, автор пропонує нову гру, намагаючись змінити сенси і знаки, переставляючи місто-цифру та відстежуючи зміни їхніх дефініцій. Як варіант він розглядає можливість хронологічного розташування міст у романі.

Міський текст Юрія Андруховича демонструє дивний процес творення спогадів і відчуття себе у світі. Особливістю роману є не лише «автобіографічний атлас світу», але й своєрідний часопростір, який має не тільки рецепцію «проживання» відчуттів, а й мелодії (за мотивами книги польська група «Карбідо» створила альбом «Atlas Estremo»). Львів єдиний, який у романі означено як місто «перед початком і після кінця», «завжди».

Оповідь про Львів Андрухович означає словом «завжди». Автор починає її з мотиву відомої польської пісні «Тільки у Львові» з кінофільму «Батяри / Волоцюги», знятого у 1939 році. У своїх рефлексіях письменник вирізняє Львів як Місто-порт, Місто-перехрестя, Місто-цирк, Місто-дуривіт, Місто-кат, Місто-жертва, Місто-патріот, Місто-дисидент, Місто-цвинтар, Місто-симулякр, Місто-фантазм.

Юрій Андрухович також означає Львів як «романний», місто, яке просто «тяжіє текстами ненаписаних творів». Вочевидь, письменник намагається виповнити цю лакуну, пропонуючи деякі сюжетні матриці всередині презентованих означень. Це роман – без кінця та початку, герої постійно змінюються, він «може помістити в собі все – як може помістити його Львів. Назва роману – «Ротації» [9, с. 234]. Або ж це «запаморочливі каруселі, палац привидів, бочка сміху, криві дзеркала, незліченні кіоски та кабінети, де скуповуються наївні й зачаровані душі приміського пролетаріату» [9, с. 237]. Виокремлюючи урбаністичні локуси Львова, письменник водночас поєднує реальний історичний час, спогади, свою рецепцію та створює ілюзію улюбленого міста. Ці сюжетні матриці «романів у романі» слугують доказом його поліфонічних означень усього того, що ідентифіковано як Львів. Автор навіть намагається відсторонитись від захоплення цим містом, проте його намагання «викрити» непривабливі сторони, як-от: Місто-кат, жертва чи цвинтар, – виразно тяжіє до оспівування. Прочитуємо зв'язок із твором Іваничука «Аптекарь». Львову в тексті Юрія Андруховича також надано геополітичного значення. Це місце зламу та перетину Західної та Східної цивілізацій, місто на межі капіталізму та соціалізму, де гасло «Хай живе радянська влада і ми коло неї» сприймають вже не так бравурно.

Місто ототожнюється із живою істотою, якій притаманні біль, любов, страждання, радість та навіть амбіції, що виявляються «переважно в зовнішньому вдаванні, уявлянні себе та умовлянні в себе» [9, с. 250]. Автор вибудовує нескінченну шеренгу схожостей Львова: Париж, Рим, Прага, Будапешт. Вони неначе розділяють між собою цілісний і самодостатній Львів на

шматки. Львів нагадує суцільний інтертекст, збірник чужих цитат та висловів, окремих реплік, образів та символів, що й утворюють його цілісність та цінність.

Львів Юрія Андруховича окреслює також постать ще одного відомого письменника, закоханого в це місто, – Станіслава Лема, який написав роман «Високий Замок». Величезну кількість інтертекстуальних покликань до цього твору виявляємо в контексті художнього образу Львова. Дитячі враження-спогади Лема постають, неначе заспів до урбаністичного міфу Юрія Андруховича.

Автор увиразнює деякі урбаністичні локуси в міському тексті саме як свої інтимні переживання та стани, презентуючи екзистенційний спектр. Кожне з міст персоналізовано шляхом авторських рефлексій, осягнення та певних «проживань» топосів у визначеному проміжку часу. Отже, у сюжеті роману вибудовано психологічний часопростір головного героя, що реципіює власне історичний, соціально-політичний та урбаністичний хронотопи.

Відтак, вважаємо доцільним відчитувати текст роману крізь призму «психогеографії» (термін Івана Щеглова) [177, с. 155]. Текст презентує техніку освоєння урбаністичного часопростору «фланер» (з фр. Flaneur – прогулянка, блукання). Особистісне освоєння міського простору скеровано не на відторгнення, а на взаємне «обживання» міста в людині та людини в місті. Отже, письменнику вдається «прочитати місто» через своє сприйняття, що загалом базується на емоційно-чуттєвому реєстрі реципієнта, а відтак, лягає в літературний текст.

Рефлексії на тему Києва мають чіткі хронологічні рамки (1972-2017). Автор рефлектує на тему історичної долі та місії Києва початку минулого століття. Якщо в дитинстві це «місто футбольного клубу «Динамо» [9, с. 190], радіоточка, то в студентські роки – це вже «перша категорія постачання», що дозволяла насолоджуватися такими жаданими та недоступними для загалу закордонними книжками та платівками. Місто полонене селянами, для яких українська мова – спосіб демаскування (авторські коментарі про паралелі між

Донецьком майбутнього та Києвом 1984 року). Окремим є 1984 рік як час, коли в мистецькому просторі з'явилося літературне угруповання «Бу-Ба-Бу», із захватом прийняте київською публікою. Це незрівнянне відчуття дому, що народилося між вереснем 1989 р. і липнем 1991 р. і означає Київ як Немосква, «місто своїх і наших» [9, с. 193]. Антитезою до цього постають пізні 1990-ті рр., просякнуті зневагою та ненавистю до столиці, коли Київ – це «вічний молодший брат, вічний невдаха і вічний учень, дурень, лопух, лох і поц, двійочник і другорічник, брат-1 і брат-2 в єдиній особі» [9, с. 194]. Апогеєм любові до цього міста «стали помаранчева осінь і такий же грудень 2004-го». Київ ототожнюється з повією. Київ – це вічне тісто [9, с. 202].

Нам імпонують міркування Тараса Возняка, який вважає, що пошук іншого відбувається завдяки подорожам, знайомствам, дослідженням, вивченню, продумуванню та колекціонуванню, а сенсу *«буванню-у-світі надає причетність-до-буття, яка і по-ставляє, ставить перед нами ці колекції, ці різності, ці іншості, яка і робить наше існування на-повненим, не нудним, яка єдина є основою нашої в-тіленості-в-світ»* [59].

У романі Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст» є латентний дискурс Європи. Цей художній образ у Юрія Андруховича мандрує з одного роману в інший. У постмодерній конструкції письменника він є основним. Хронотоп дороги в романі наскрізний та визначає рецепцію усього «Лексикону». Письменник не акцентує на дорозі як семантичному ключі для прочитання роману, хоча відрефлектовує у класичному бахтінському розумінні (подолання простору, зокрема критичних життєвих моментів, випробування, самоусвідомлення та самоствердження особистості). Подорож, а відтак і хронотоп дороги, є головним композиційним прийомом, що структурує та зумовлює як зовнішню, так і внутрішню дію твору. Домінантним образом роману є місто. Це символ / знак / дискурс буттєвого світосприймання героя роману, що мандрує світом. Він артикулює увесь непізнаний простір за допомогою означення букв-міст. Ернст Роберт Курціус, аналізуючи культуру середньовіччя, зокрема світоглядні парадигми гомілетиків, вказує на

практиковане сприйняття усього живого світу як освітлених літер. Це дозволяє прочитати за допомогою них довершеність самого Творця [117, с. 352]. Тож «Лексикон» постає як містерія землі, де букви-міста так само презентують Бога та Його творіння – людину / мандрівника / митця. Цей роман є творенням надтексту у тексті подорожі.

Сергій Жадан та Юрій Андрухович у своїх романах використовують прийом ретроспективної оповіді. У цих міських текстах виразними є ідеалізація та сакралізація особистісних переживань і спогадів, що виражено як інтимність психологічного часопростору, талановито вписаного в сюжетний хронотоп.

2.2. Принципи сюжетної та образної організації урбаністичного простору: антитези центру та околиць

Із соціального погляду, простір має двоїсту природу та в будь-якому суспільстві – двоїсту загальну сутність. З одного боку, хтось (член суспільства), мабуть, пов'язує, асоціює себе з простором, а комусь комфортно у своєму світі свідомості і мети. Хтось уявляє себе в центрі, призначає, вимірює і представляє себе мірилом, а дехто є суб'єктом. Особливий соціальний статус – це постійна стабільна інформація та рішучість; стан – роль і функція: індивід та громадська тотожність. Також важливе місце посідає розташування, місце в суспільстві та становище. З іншого боку, простір виконує якусь посередню роль: десь за межами звичної плоскої поверхні, пітьми, хтось намагається роздивитися щось інше. Саме це перетворює соціальний простір на прозоре, очевидне середовище, повністю заповнене світлом, його впливом [229].

Тарас Возняк стверджує, що «масований пресинг мас-медій призвів до того, що львівський чи станіславський дискурс був елімінований петербурзьким чи московським» [59, с. 91]. У координатах художнього міського простору роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» презентовано цілісний *imago mundi* (образ світу). Провінційне містечко – Станіславів, розташоване на маргінесах величної Австро-Угорської імперії, є центром усесвіту для його мешканців.

Виникає відчуття ірреальності існування й головних героїнь роману – Аделі, яка уособлює Небо цього світу, Стефанії, яка презентує Землю, та міста, у якому розгортаються описані події. Це місто-міф, місто-спогад, місто-ілюзія, місто-мрія. Читач мимовільно проектує Станіславів, представлений у художньому часопросторі Софії Андрухович, на сучасний Івано-Франківськ. Зівставлення зі спогадами про тодішні часи вимальовують урбаністичний пейзаж, далекий від романтичного ореолу ідеального міста.

Роман сприймаємо в контексті «кресознавства» (за Тарасом Возняком). «Втрачені» землі (місто в Галичині постає як загублені креси: подвійність співвідношення «центр / маргінес») Австро-Угорської імперії – як рай / міф ідеального міста, де навіть служниці вільно розмовляють латиною і мало чим відрізняються від своїх пань, часом можуть навіть перебрати на себе їхню роль. Як зауважує Тарас Возняк, поняття «галичанин» пов'язане з «австрійським мітом» Галичини, набуттям статусу Коронного краю – Королівства Галичини та Володимирії (Königreich Galizien und Lodomerien) [59, с. 234]. Автор створює ілюзію певної статичності та непорушності усіх механізмів буття, що століттями укладалися та знайшли своє відображення в цьому міфі про непорушну та цілісну імперію. Посилює це відчуття в тексті роману домінуючий мотив незримої присутності цісаря Франца-Йосифа I. Його величний образ єднає жителів міста у моді на бакенбарди, кулінарних уподобаннях (рецепт бульйону, записаний дружиною), спільному святкуванні іменин. Це ще один семантичний ключ, що декодує у тексті роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» міф єдиної родини – символічна концепція сім'ї, що почасти ототожнюється з імперією загалом. Тут Франц-Йосиф – люблячий батько для всіх, який єдиний розуміє почуття і прагнення жителів занедбаного коронного краю.

Сюжетно-образна організація художнього часопростору роману, позначена ілюзорністю та загадковістю, вказує на неможливість спрогнозувати життєвий шлях героїв. Водночас автор чітко маркує часові відтинки роману, що охоплює період з 9 січня по 18 листопада 1900 року. Відтак, цілком очевидні

риси баченого (уявного) чи представленого набувають інших значень у ревізії реального світу. Як слушно зазначає науковець Вікторія Коркішко, «хронотоп персонажів уособлює собою так званий психологічний хронотоп, що генерує самосвідомість персонажів художнього твору. Це суб'єктивний часопростір діючих осіб. Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів персонаж художнього твору може перебувати одночасно в декількох локусах – у конкретному місті й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів тощо» [110, с. 391].

За типом поєднання зовнішнього та внутрішнього хронотопів Софія Андрухович вибудовує сюжет роману «Фелікс Австрія». Так, одна з героїнь – Стефанія Чорненько – своє буття доволі часто не може ідентифікувати в конкретному часопросторі, перебуваючи в полоні надуманих подій та почуттів. Вона переконана, що цей світ «немудрий». Дівчина вигадує своє особливе місце у житті пані Аделі та прихильність отця Йосифа. Вона навіть «додумує» передсмертні слова доктора Ангера. Стефа так сильно вірить у свої вигадки, що перестає відчувати відмінність і межу між реальністю та фантазією. Усе її життя побудоване на ілюзіях – нерозривного зв'язку з Аделею, забороненого кохання до отця Йосифа. Уява Стефанії породжує навіть фантазм про кровний зв'язок з доктором Ангером.

У сюжетно-композиційній організації роману важливу роль відіграє невідповідність ситуації, що розгортається, тим оціненням, які дівчина отримує у сприйнятті героїв роману. Назва роману вказує на подвійну гру символів, як-от: щаслива Австрія або ж Фелікс (хімерна дитина із незвичайними здібностями-хворобою), що уособлює саму імперію на теренах Станіславава. Письменниця вибудовує кілька часопросторів для кожного з героїв роману, що взаємно накладаються та співдіють у загальній канві сюжету. В основі художнього конфлікту роману – нездоланність ілюзій, що постають в уяві служниці Стефи (позашлюбної доньки доктора Ангера, змушеної виконувати його передсмертну волю – опікуватися Аделею; коханої учня лікаря / отця Йосифа) та правдивих подій. Головна причина цього криється у самому місті,

що стало основною спонудою чи то фатумом, який поєднав у єдину родину німецького пана лікаря та дитину служниці-русинки. Трагедія сталася в Станіславові 28 вересня 1868 року, коли «у Лотрінгера в саду смажили мармуляду і згоріло півміста, (...) загинула Аделина мати» [7, с. 27] та батьки малої Стефи. Відтоді дівчатка були завжди разом.

Почуття любові пояснюють і частково виправдовують поведінку та вчинки героїв роману. Це підтверджують слова ілюзійніста шевальє Торна: «Кожен отримує те, що хоче, кожен має таку любов, якої прагне. Хтось народився панею – хтось служницею, і служниця була б нещасна здобути волю від пані. Пані любить у той спосіб, що приймає від служниці її служіння, і таким чином робить служницю щасливою, саму її перетворює на пані – у цьому чарівному палаці. Хоча й палац цей, який є водночас кораблем, далеким островом, венецьким палацом, римським храмом – може бути страшною в'язницею, як в'язницею може бути – і буває – сама любов. Хтось любить їжею, хтось – каменем, хтось – молитвою» [7, с. 187]. У певний момент життя вісь світу служниці значно змістилася, вивільнивши в душі дівчини місце для малого Фелікса та отця Йосифа. Петро та Аделя Сколик, живучи в любові та злагоді, були пригнічені лікарським вердиктом про безплідність дружини. Справжнім чудом для них стала поява невідомо звідки дивної дитини, названої на честь імперії – Феліксом. Дві «інакшості» – хлопчика та служниці, створюють певну гармонію в їхніх життях.

Наскрізною в романі є метафора міста-людини / міста-організму. Письменниця вдало вводить образ-деталь – анатомічний атлас людини, складений Карлом Фон Рокитанським, який детально розмальовує малий Фелікс. Місто в уяві дитини несподівано набуває обрисів людського тіла. Хлопчик детально вимальовує всі вулиці, вулички та провулки хаотичної забудови середмістя, не минаючи жодної майстерні, крамниці, перукарні, кав'ярні, фабрики чи аптеки. Він доволі вправно наносить їх на атлас. Спочатку Стефа й Аделя сприймають це як звичайне дитяче бешкетування, але придивившись уважніше, жінки помічають не лише художній хист Фелікса, але

і його надзвичайну спостережливість. Хлопчик по-особливому виявляє свою любов та приязнь до членів родини, яка його прийняла. Стефа ж відчувається безпечно в цьому світі лише з отцем Йосифом. Сповідь своєму духовнику під каштанами асоціюється в дівчини із поверненням у материнське лоно.

Письменниця вдало відтворює саму атмосферу старосвітського життя у його злагодженому ритмі та суворій відповідності відведених їм від народження ролей. Юліус Евола стверджує: «Традиційна людина знала і «надсвіт» – перший як «падіння» другого, а другий як «звільнення» першого. Вона розуміла духовність як те, що виходить за межі як життя, так і смерті. Вона знала, що зовнішнє існування, «життя» є нічим, якщо воно не є наближенням до «надсвіту», до чогось «більшого, ніж життя», якщо вищою метою не є співучасть у ньому і активне звільнення від всяких людських зв'язків. Вона знала, що несправжньою є всяка влада, несправедливим і насильницьким є всякий закон, безглузда і тимчасова всяка установа, якщо вони не є владою, законом та установою, які підлягають вищому принципу Буття – який даний згори і спрямований до світу горішнього. Традиційний світ знав Божественну Царську Владу. Він знав акт переходу – Ініціацію (два великі шляхи наближення до надсвіту) – героїчний Чин і Споглядання; посередників – обряд і вірність; велику опору – традиційний Закон і Касту; земний символ – імперію. Такими є основи ієрархії та традиційного суспільства, які були цілком і повністю зруйновані тріумфуючою «гуманізованою» цивілізацією сучасних людей» [219, с. 194]. Мешканці міста налякані та обурені зникненням християнських та єврейських sacramentів, вважаючи це ознакою наближення кінця світу.

Образи жінок у сюжеті роману створено за допомогою асоціативних зв'язків з певною частиною міста – центром та окраїною. Автору вдалося надзвичайно точно і чуттєво відобразити духовно-емоційні переживання героїнь та низку соціально-стратифікаційних нюансів. Зимові свята асоціюються у Стефи зі збільшенням кількості домашніх обов'язків, необхідністю супроводжувати Аделю на всі можливі карнавали та натовпами

п'яної міської бідноти, що тамує голод дешевою з цієї нагоди горілкою. Світське життя у місті бурхливе та різноманітне, тож пані Аделя намагається не пропустити жодної події, ані «бал техніків у театральній залі, перший «вовняний» вечір в музичному товаристві ім. Монюшка, у казино – академічна вечірка, костюмований раут, який організував місцевий «Сокіл» [7, с. 7], танці у міському казино та Міщанському товаристві чи забави у єврейському клубі. Розлогі описи вбрання та прикрас провідної верстви міста, яка зібралася на виставу ілюзійста Ернеста Торна в театрі, манери їхньої поведінки та спілкування створюють ефект присутності. Але такі розваги втомлюють Стефу і викликають нестерпні напади меланхолії та нудьги, вона відчувається тут цілковито зайвою та чужою. Її появу у вишуканому товаристві також сприймаємо як присутність Іншого. Служниці ворожий та незрозумілий простір бальних зал, і таке проведення часу вона вважає безглуздим та марнотратним. Навіть фортепіанний концерт юного віртуоза Рауля Кочальського нагадує їй уміння шаткувати капусту. А участь у весільній подорожі Петра та Аделі до Кракова, Відня та Будапешта викликає у неї нервовий розлад.

Особливістю тексту є чітка візуалізація міста, де тісно сплітаються містичні топоси з історичними назвами вулиць, районів, означають час наукові винаходи та кулінарні шедеври. Нам імпонують міркування Ярини Цимбал стосовно типового набору, притаманного урбаністичному пейзажу: «Тож до трамвая та ліхтарів додамо ще кав'ярню, ресторан, театр і кінотеатр, ілюзійон, кабаре, автомобілі, вулиці, вітрини, тротуар, міський сад, парк, алеї, панель, повію – і матимемо повноцінний міський простір» [194, с. 28]. У Софії Андрухович це автентичний історичним реаліям простір, де вилають одразу трьома мовами нечупару-служницю, а болото та розбиті дороги містично проростають у Івано-Франківську XXI століття.

Художня особливість образотворення роману «Фелікс Австрія» полягає в презентації жіночих образів з погляду сучасниці, котра перебуває в силовому полі впливу фемінізму. Відтак, маємо погляд на реальний світ крізь призму свідомості героїні Стефи Чорненько. Дівчина розкривається в контексті

родинних взаємин і контактів із зовнішнім світом. Відстежуємо дещо полярний рівень сприйняття подій роману у психоемоційному світі Стефи та решти персонажів. Автор фіксує перебіг думок, мрій, станів, вражень та фантазій героїні, якому дзеркально відповідає місто. У тексті навіть околиці з їхньою убогістю та перенаселеністю постають милими і почасти кумедними.

Місто стало головним центром тяжіння для діда та батька доктора Ангера. Вони були німецькими колоністами з Нойдорфа, що поблизу «Бредтгайма, приблизно на середині шляху між Коломиєю та Станіславовом, які утворюють рівнобічний трикутник із Надвірною» [7, с. 29]. Батько першим намагався осісти в місті, коли свого часу залишив це поселення і спробував змінити селянську працю на ремісничу. Йому добре вдавалося варити мило за допомогою різноманітних хімічних сполук. Міський обиватель не надто переймався питаннями естетики, тож не хотів купувати дороге та духмяне мило, коли натомість можна було придбати значно дешевше зі свинячого лою. Сім'я вимушена була знову повернутися до роботи на землі. По-справжньому вкорінитися в місті вдалося лише його сину, що повернувся сюди знову після вивчення медицини в Граці та Кракові. Отже, зреалізувалася містична географія родини Ангерів з центром їхнього світу у Станіславові. Анрі Лефевр стверджує: «Місто нагромаджує все, що його оточує, зокрема природне і божествене, все зло світу та добрі сили. Як образ всесвіту (*imago mundi*) міський простір відображається в сільському просторі, що його оточує і, у певному сенсі, є його частиною. Поза межами напрямів економіки, релігії чи політики міста ці відношення вміщують елемент символіки, образ і відображення: місто уособлюється у двоїстій формі: у своєму відлунні, самоствердженні, з висоти своїх веж, воріт і дзвіниць, воно споглядає сільську місцевість, яку створило, – своє творіння [229].

Софія Андрухович пропонує свою ойкуменію Станіславова, центром якого є химерний будинок Аделі та Петра. Вулиця Липова, де мешкає родина Сколиків, облаштована по-модерному, постає антитезою до самого міста, що нагадує «хаотичний клубок випадковостей, що несла дошукатися тут жодної

логіки» [7, с. 61]. Їхній новий будинок побудовано на згарищі колишнього помешкання лікаря Ангера. Будівля і сама скидається на примару, яка, врешті, розвіється.

Будинок дивний і незвичний з архітектурного погляду. Жителі Станіславова по-своєму сприймають це твориво русинського архітектора. Для мешканців міста він асоціюється зі слимаковою мушлею, підводним палацом, маревом, химерами потойбіччя, адже постав на згарищі, а у фіналі перетворився на попіл. Клод Леві-Строс акцентує на протиставленні чоловічого та жіночого простору в будівництві стародавніх поселень, що суголосне опозиції сакральне-профанне / центр-околиця – «центральный комплекс, утворюваний чоловічим будинком і майданчиком для танців, служить місцем для церемоній, у той час як периферія віддається для домашніх справ жінок, що не беруть участі у релігійних таїнствах» [121, с. 127].

Особливість дому, збудованого Петром, – скляна стеля. У романі вона є уособленням зв'язку зі Всесвітом, вищими силами і водночас символом відкритості, вседоступності, незахищеності. Служниця часто нарікає на непрактичність такого архітектурного рішення, бо, лише на вулиці починає падати дощ, у будинку йде справжня злива. Ця велична споруда з міцними стінами та фундаментом є ще одним уособленням могутньої імперії, проте так само химерної та нетривкої. Дім постає з попелу і на попіл перетворюється. Вогонь у романі набуває очисного сенсу. Будинок у вогні – образ-символ початку і кінця оповіді – вказує на циклічність міфічного хронотопу. Так, це інший будинок, інший час, але він незмінний у прагненні довести людині власну маріонетковість у руках Вищих Сил. Спосіб життя Петра, його світогляд та мистецькі уподобання вказують на схожість з архетипом давньогрецького бога Аїда. Стефанія переконана, що без нього «не буде ні цвинтаря, ні катебри, ні церкви в Княгинині, ні шести каплиць у Станиславові, ні самого Бога» [7, с. 54]. Згідно з теорією першоелементів Гастона Башляра, ключовою стихією є вода. У романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович ця стихія теж постає визначальною і зазнає чимало семантичних трансформацій. Насамперед це

образ незвичайного будинку. Дощ, який невинним потоком ллється з неба і проникає крізь його скляний дах, немов обстоюючи власне право на всюдисущість і первинність, рятує жінок від загибелі наприкінці роману, намагаючись поглинути полум'я вогню. Осібно образ води постає в описі околиць міста, вулиць, що потопають у багнюці та брудних патьоках. Брудний одяг мешканців немов засвідчує «загрозливість» науково-технічного прогресу, що так і не сягнув бідних кварталів. Також можна провести паралель із почуттями жителів міста, що почасти розчиняються у важких краплях дощу.

Деміургом у романі постає чоловік. Спершу це лікар Ангер, який творить особливий світ для двох дівчат – різних і за походженням, і за світосприйняттям. Згодом цю естафету перехоплює скульптор Петро, осягаючи невідомий простір очима коханої жінки, поєднуючи у химерний спосіб мрії живих і застигли символи вічності. Світ Петра обертається навколо красуні дружини, майстерні та химерного будинку, де є кумедна та наївна служниця, що захоплюється виставами ілюзіоніста та котру нарешті необхідно віддати заміж. У своє архітектурне творіння він багато переніс із «цвинтарного світу». Складно не погодитись із твердженням Юрія Лотмана, що «мистецтво розширює простір непередбачуваного – простір інформації – і одночасно створює умовний світ, що експериментує з цим простором і торжествує над ним» [127, с. 108]. Кожен будинок – це маленьке відображення великого міста. У домі є своя таємниця – різьблена з піщаника статуя жінки з очима, звернутими до неба, та піднятими вгору руками. Коли проміння сонця торкається її кам'яного тіла, воно немов оживає. Ще одна родинна загадка, на якій мимоволі акцентує увагу авторка, – прогнозованість сексуальних взаємин між Аделею та Стефою (латентна вказівка на лесбійський зв'язок), що перекреслює черговий сюжетний поворот. Виявляємо, що Пані не чорна душею та не сповнена нищих бажань плотської втіхи. Світовідчуття жінок відображено також за допомогою таких нюансів та деталей, як-от: історія із тонкими шовковими панчохами та срібним гребінцем. Ці деталі-образи набувають

сюжетотворчого значення (як і хустинка в п'єсі Вільяма Шекспіра «Отелло і Дездемона»).

Жіночі панчохи – дорога та інтимна деталь гардеробу, доступна не кожній із представниць прекрасної статі того часу. Усталене звичаєве право, що пристойна пані не з'являється без них у товаристві навіть у спеку. Місто диктує власний дрес-код, чітко диференціюючи станову приналежність його мешканців. Уперше про панчохи мріє дружина священника – Іванка, гортаючи модні журнали Відня та Парижа. Впадає у вічі надзвичайна обізнаність їмості навіть у найменших тенденціях моди, і це на тлі панівного безладу та бруду у власному помешканні. Її сподівання на сите та заможне «міське життя» не виправдовуються через сподвижницьку та просвітницьку діяльністю чоловіка – отця Петра. Сільська жителька не може впоратися із труднощами міського побуту, а найняти служницю їй не дозволяє матеріальне становище. Аделя, бачачи душевні поривання жінки до світського життя, дарує їй шовкові панчохи. Проте священник має інше бачення цієї ситуації. Він вважає це надміром і розкошами, які не потрібні дружині духівника. Тож він повертає цей предмет гардеробу власниці. Стефа, яка мимоволі стала свідком цього вчинку, трактує його як свідчення адюльтеру між Аделею та Петром. Відстежуємо ще одну деконструкцію сенсів у Стефиному сприйнятті цього чоловіка. Вона живе в полоні спогадів про лікаревого учня, який і досі закоханий у неї. Водночас лише Петрові вдається достукатись до адекватності Стефиного сприйняття зовнішнього світу.

Акцентування на внутрішніх переживаннях Стефи домінує над зовнішньоподієвим розгортанням сюжету. Це суттєво загострює інтригу, адже до останніх сторінок усі події, пов'язані з родиною Аделі та Петра, сім'єю священника, Феліксом і, зрештою, містом, подано винятково крізь призму Стефиного сприйняття. Парадоксальним є поєднання в цьому образі закоріненості в щоденний побут, надзвичайної практичності із фантазіями, візіями та маренням.

Є в романі і своя terra incognita для служниці – Америка – неznана земля, куди кличе її поїхати найкращий єврейський наречений – Велвеле. Він – втілення духу периферії, околиць міста, брудних і захарашених, котрі мріють про світло та блиск заможного центру. Стефа, наче медіатор, вільно мандрує між центром і околицею та його мешканцями, дивно поєднуючи в собі знання перших та навиків виживання других.

У повісті Кузьми Скрябіна «Я, Победа і Берлін» мова йде про співвідношення терену (Новояворівська) та справжнього міста (Берліна). Письменник називає його Новоеврейськ. Це поселення постало як продукт радянської індустріалізації. Невід'ємною рисою урбаністичного простору є типовий образ мешканців міста, схожих, неначе клони з фантастичного трилеру: всі одягнуті в уніформу – светри «Бойс», котрі сусідка Кузьми Ориська возила з Туреччини й успішно продавала серед «українських трударів», які вважали «ознакою хорошого тону лазити по місті» в цих закордонних «трендах».

Визначальним для аналізованого сюжету також є мотив незворотності, минулості часу, який зникає, і вже ніколи не можна буде повернути ті події, а головне – почуття та стани (аналогічно до фіксації станів постмодерного героя). Латентна ностальгія за часами молодості постає в побутових маркерах, притаманних пострадянській епосі. Це вишнева горілка «Кірш» – «тягуча солодка зараза, яка мала 30 градусів алкоголю, і її можна було пити без закуси», і популярні французькі цигарки «Жітан» (елемент артистично-літературного іміджу), комплект бритви «Харьков», вода «Моршинська» і сандалі фабрики «Прогрес» [163].

Тарас Возняк висловлює думку, що «місто вибухає на терені – торпедує його просторову та часову тканину. (...) Воно рішуче та безкомпромісно облаштовує простір та час під свої потреби. На відміну від «села», що є компромісом людини та природного простору і часу, природного хронотопу, місто творить свої, концентровані, сутнісні простір та час – свій, більш пристосований для людини, чи більше нею перетворений, урбанізований

хронотоп» [59, с. 7]. У генезі міст дослідник виокремлює три першоджерела, як-от: «які засновувались / закладались ще у мітологічному часо-просторі, (...) в історичну епоху, і міста, які взагалі не засновувались, а неначе виростили з поселень іншого типу» [59, с. 21].

Берлін – прадавнє місто, подвійно міфологізоване, адже постає крізь призму антифашистської та антикапіталістичної радянської пропаганди. Воно поділено на дві частини, владу над якими також розділили антагоністичні сили. Це і містичне місце, що стало символом межі / переходу між цими світами. Автор любовно називає його мешканців не інакше як «фашики» (дається ознаки радянська пропаганда), а країну загалом – Бундесом (за аналогією до назви будинку уряду). В авторській космогонії столиця Німеччини – втілення свободи, рай, де є все на фоні кризових 1990-х рр. в Україні. Водночас виявляємо опозицію на макрорівні: об'єднана держава та самостійна і незалежна Україна, що постає в контексті взаємин центру та маргінесу. Зміщення «центру» з Москви у Європу у свідомості пострадянської людини є знаковим для розуміння поетики цього твору. Мак Люен називає місто «рукотворним соціальним середовищем як розширенням фізичного тіла людини... яке, як... форма політичного тіла відповідає на нові загрози та подразнення новими плідними розширеннями...» [59, с. 75].

Ретроспективне розгортання сюжету повісті водночас демонструє лінійний час подій, який актуалізується за допомогою певних історичних локусів. Одним із них є Берлінська стіна – бар'єр, який протягом багатьох років розмежовував Східний та Західний Берлін, ставши символом протистояння та «холодної» війни між Заходом та Сходом. Ненависний мур розділив і понівечив долі багатьох людей. Історики говорять про сотні вбитих та тисячі ув'язнених, які намагалися перетнути «стіну ганьби». Вона, немов міфологічний Стікс, забирала життя людей, які хотіли подолати межу цих двох світів, по обидва боки. Цей образ демонізовано, він виринає в контексті інфернальних сил. Зло ще не знищили, стіна, що роз'єднала народ, актуалізує код латентної війни, котра триває упродовж багатьох років, незважаючи на угоди та домовленості

про мир. Її падіння знаменувало кінець розколу Європи, а для громадян Німеччини – початок нової ери.

Образ Берлінської стіни амбівалентний: з одного боку, демонізований, у контексті інфернальних сил асоціюється з міфологічною рікою Стікс, а з іншого – це невпинний карнавал, втіленням якого є нічний клуб «Тахелес» (схожий на стіну, що постає як лімінальне місце у романі Олександра Ірванця «Рівне / Ровно»). Головний герой наприкінці своєї подорожі опиняється в цьому містичному місці, але, обсервуючи його відвідувачів, зізнається, що нічого надзвичайного не відчув. Проте відвідини цього клубу назавжди відбили охоту до «тусовок» нічними клубами та сформували його першу музичну пристрасть до техногенної музики, ініціювавши на роль непересічного митця. Тож німці не сакралізують простір стіни, натомість намагаються якомога швидше позбутись усіх жахливих спогадів, що пов'язані з тим часом (розбрату та присутності чужих на тілі країни). Іронічним є відчитування посттоталітарного дискурсу, а отже, автор ще раз вказує на домінуючу роль останнього як складника сюжетотворчої лінії твору. Українці – неначе неслухняні діти на колінах у Бабусі Європи. Визначальним є незнання ціни себе, країни та власного народу.

Тарас Возняк вказує на взаємозумовленість гетероглосії міста та поліфонії повісті: «Якщо дослідити історію повісті XIX – XX сторіч, то виявиться, що найвидатніші літературні досягнення у цьому жанрі є своєрідними описами міст, причому ці міста зовсім не відіграють роль «тла» для розвитку сюжету повісті, а виступають як герої першого плану» [59, с. 90].

У повісті постає два світи: реальний та ірреальний. Уособленням першого є Новоєврейськ – «місто романтиків і вар'ятів», де «бабульки тоннами поїдали сємки під під'їздом і обсосували в різних площинах абсолютно кожен новину, яка попадалася їм на очі», місто з «вонючими під'їздами», яке ночами нагадувало «колонію «Бойсів». Берлін же уособлює ірреальний, фантастичний світ, який з кожною хвилиною і кожним кілометром стає ближчим і набуває все більш реальних рис. Дорога у фантастичний світ лежить через цілком реальні і не такі оптимістичні локуси. Вражає пункт пропуску на Раві-Руській:

«величезна черга машин, які їхали до Польщі, але їх не пускали, просто в мого однокласника Феді, який працював на митниці, був день народження, і митниця неспроможна була обслуговувати недисципліновану масу туристів. Про нас знали, бо я дзвонив Феді, що ми будемо їхати. (...) Скільки раз протягував він мене через безнадійно довгі, як романи Толстого, черги до кордону» [163, с. 19-20]. Польська митниця – не така «романтична», все більше нагадувала Андрієві про Європу. По-справжньому в Європі Кузьма відчув себе вже на польсько-німецькому кордоні: «німець був митником не з Рави-Руської, а з Котбуса, і він не знав, що можна брати в людей гроші, а також приймати від них хабарі товаром» [163, с. 31].

Час і відстань, до речі, відіграють важливу роль у творі, адже в міру того, як минає час і пролітають кілометри автобану за вікном «Победи», герой стає ближчим до мрії. Омріяні «іншосвіття» та «іншобуттєвість» остаточно перетворюються на реальність у німецькому клубі «Бункер». Саме тут Андрій проводить найяскравішу клубну ніч у своєму житті, хоча і відчуває себе інопланетянином «у мохеровому в'язаному светрі і джинсах «Авіс», куплених у воєнторгу» [163]. Герой Кузьми Скрыбіна відчуває себе загубленим та чужим у часопросторі, зміненому музикою свідомості. Реальність бюргерського міста суттєво відрізняється від уявного «закордоння».

Найкраще демонструє співвідношення понять часу та швидкості в різних за ідеологічно-економічною суттю системах виїзд «раритетної» «Победи» на німецький автобан. Освоєння ноу-хау капіталістичного бренду ексклюзивним радянським авто має трагікомічний характер. Теорія відносності Альберта Ейнштейна зумовлює взаємозв'язок простору, часу та матерії, вказує на змінність їхніх властивостей (збільшення швидкості тіла сповільнює час). Стиль життя, ритм, а відтак, і швидкість суттєво відрізняються в країні героя та Німеччині, де «машина не розкіш, а засіб пересування», тож рух автобаном старим та непридатним для цього авто не додає власнику ані упевненості, ані престижу. Так само іронізує з виміру часу Сергій Щученко у своїй драмі «Шляхетний дон». Дійові особи п'єси мають унікальну можливість

подорожувати в часі та просторі. Тож поки в сучасному Нью-Йорку годинник відраховує лише дві години, в Радянському Союзі минає дві доби.

Особливу роль у творі відведено «Победі» – автомобілю, який стає основною «причиною» усіх пригод Кузьми. Це радянський легковий автомобіль, який серійно виготовляли на Горьківському автомобільному заводі в 1946-1958 рр. Значну частину твору присвячено опису цього культового авто. Герой їде до Берліна на «Победі», чи то «Победа» їде на Берлін – семантична гра в душі всеохопної постмодерної іронії. Це авто постає окремим локусом, ніби частинка Батьківщини, що мандрує разом із юнаком: «Салон «Победи» — це історія, гідна окремої повісті (...) Заднє віконце (...) створює незабутню атмосферу спокою і комфорту. Крізь нього не видно нічого ані з салону, ані з вулиці (...). Над заднім диваном аркоподібне склепіння даху машини підкреслює нескінченність всесвіту і створює ілюзію прекрасного чистого неба, яке загинається у вас за головою і падає нафіг кудись за диван, тим самим стверджуючи гіпотезу, що земля кругла. Випукла люстра посередині височенного, як австрійські перекриття львівського вокзалу, даху «Победи» включалася таким самим помпезним і великим тумблером, щоб не промахнутися в темноті. Коли світло заливало салон машини, вам не вистачало тільки одного – вазонів на прекрасних овальних вікнах автомобіля. Переднє, тобто вітрове скло, щоб не відволікати водія від спокійної, по-домашньому затишної атмосфери внутрішнього світу «Победи» бардаком, який твориться на дорозі, було продумано вузькою щілинкою, переділеною посередині планкою, як захисні окуляри токаря» [163, с. 7]. Кузьма неодноразово вдається до розлогих описів авто, і щоразу ми відчуваємо сум і ностальгію, вміло приховані за іронічною манерою розповіді.

Цікаво, що реакція людей на «диво» радянського автопрому на вулицях Львова та німецькому автобані майже однакова, що вказує на здорове почуття гумору та спільне для представників обох країн відчуття адекватності ситуації та здорового глузду. Оскільки «Победа» імітує дороге та раритетне авто в мріях її нового власника, що невдовзі збагатиться завдяки продажу, то і Берлін постає

симулякром землі обітованої для мешканців колишнього Союзу.

У своїй повісті Кузьма часто проводить паралелі із сучасністю, поєднуючи часопростори минулого і сьогодення. Особливої уваги заслуговує постать Барда (Віталіка) – друга Кузьми, який і «сподвигнув» Андрія на подорож до Німеччини. Він часто туди їздив «чи то просто подихати вільним повітрям об'єданого Берліна, чи покурити шмаль з друзанами на Курфюрстендамі, чи подивитися концерт Ніка Кейва, чи сходити на паті в Тахелес або Трезор, чи відвезти пару манекенів, які він купував по три рублі за штуку, а там заганяв безголовим швабам по 150 курва-дойч-марок за облуплену страшидлу – ніхто того не знав. Бард кайфував од тих поїздок» [163, с. 11]. Якщо в поїздках Барда помітна певна циклічність (маятниковий двотижневий рух), мотивації якої ніхто не знає, то Кузьма їде туди вперше. І, як може видатись на перший погляд, ця поїздка відбувається винятково з меркантильних міркувань: продати «ексклюзивну» «Победу» та заробити трохи «грошенят».

Ретроспективна проекція буремних дев'яностих на теренах Західної України має виразний присмак гендлю, коли майже кожен із її мешканців їздив за кордон продавати «всякі чуда світу». У процес «човникового» бізнесу залучено всі верстви населення України незалежно від соціально-статусної приналежності, як, зрештою, – і до роботи на дачах, «фазендах» і городах. Отже, постколоніальна людина освоювала чужий / ворожий простір.

Використовуючи конкретні історичні події та постаті, автор вказує на вік машини. Кожну запчастину цієї чудернацької машини метафорично означено та представлено за допомогою маркерів офіційної історії СРСР (Стаханівський рух визначає час згорання реле; повороти, які не блимають, вказують на відбиток періоду радянської електрифікації; ручні ж гальма працювали лише в момент підписання пакту Молотова-Ріббентропа) [163, с. 32].

Більшість із оточення Кузьми в Новоєврейську були особами маргінальними, як-от колоритна постать К'юра – чоловіка, здатного вкрати будь-що і будь-звідки та вирішити більшість проблем за допомогою сили. Брати Лесик і Вовчик – давні друзі Андрія, найдальша подорож яких була «на рибу на

Оселю», що не завадило їм так самовіддано прокладати Кузьмі та Барду шлях на Берлін. Себе Кузьма ототожнює із типовим образом безробітного лондонського докера, долучаючись бодай у такий спосіб до західної культури та вводячи свою персону в контекст одного з найбільших мегаполісів світу.

Біля воріт такої жаданої Європи стоїть його однокласник Федя – митник з Рави-Руської. Кордон як метафора порогу – це межа, за якою починається інший, чужий і непізнаний світ. Відмінність у буттєвому сприйнятті людини пострадянського простору автор відзначає в описах зовнішності стражів границь усіх трьох держав. З батьківщини Андрія проводжають злегка тверезі, трохи пом'яті, але добре знайомі прикордонники. На польському боці кордону офіцер, за яким тягнеться шлейф із парфумів «Пані Ковальська», прискіпливо оглядає автомобіль із надією бодай на якусь зачіпку та заробіток. Німецькі прикордонники шоковані тим технічним засобом, який опинився в них перед очима. Заскочені зненацька, чоловіки не знають, як реагувати на побачене. Автор змальовує образи стражів порядку в реалістичній манері зі значною долею іронії. Зате польську пані Кляудію він зображує як ірреальну особу, здатну впродовж кількох хвилин розмови вибудувати перспективний план щасливого європейського майбутнього для Кузьми, в ролі невтомного зварювальника та Барбари.

Текст повісті насичено значною кількістю інтертекстових покликань, що пов'язують часові континууми дев'яностих та сучасності, як-от: порівняння купівлі старого автомобіля з пафосом «гідним Біла Гейтса, який вирішив прикупити фірму Apple Macintosh» [163, с. 6], чи подолання черг до кордону, таких безнадійно довгих, як «романи Толстого», або ж ототожнення поїздки на «Победі» із мандрями Дон Кіхота на Росінанті.

Разом з образом Барда у повість введено поняття «європеєць» із конкретною географічною прив'язкою до справжнього закордону – Німеччини. Автор вирізняє ознаки, що дозволяють диференціювати європейську приналежність його товариша: «штани, які пройшли всі можливі світові війни, і куртка, яка мала за собою подібну дорогу. Так ходила вся Європа, і так ходив

Бард» [163, с. 7]. Разом з Бардом-європейцем у творі з'являються й інші ознаки цього стилю життя: «паті» в значенні вечірки та «фак» на позначення категоричного невдоволення. Кузьму ж зображено як непереборного маргінала, який лише на певний час приміряє на себе роль Гультья та Волоцюги (за Зигмунтом Бауманом). Його дрейф Берліном має свої специфічні локуси, що трансформуються в окремі образи міського тексту. Насамперед це квартира Томаса в районі Нойкьольні – винятково інтимний простір життя однієї людини, який стає ледь не країною в країні, куди прибувають нескінченні потоки неординарних творчих і не дуже особистостей з теренів країн колишнього соцтабору. Голос цього чоловіка був схожий на дискант Робертіно Лоретті. Крім того, могутня постать Томаса викликає асоціації переважно із Пантагрюелем – велетнем, який вважає своїм покликанням опікуватися українцями. Часом простір квартири набуває містичного четвертого виміру з огляду на ту кількість осіб, які вміщаються в ній. Це неначе казкова рукавичка. Окремим місцем життєвої локації на певний час стає паркінг «Победи» – місце, котре намагаються відвоювати турки (злегка змінивши презентабельний вигляд автомобіля), звільнити поліцейські чи зайняти місцеві мешканці. Наступна локація – «європейське бір-паті», тобто місце нірвани, у якому всі щось жують, курять, нюхають, слухають і опиняються в іншосвітті, де на них полюють фантастичні дракони або цілком реальна пристаріла сексуальна маніячка фрау Лінда. Це територія, де, по суті, немає культового для німецької держави закону і порядку, що й руйнує ще один стереотип.

Метро перетворюється на місце розваги, де бідолашний контролер отетеріло спостерігає за натовпом чужинців, яким вдається всім разом їхати з одним квитком. Центр – стара зруйнована церква (маркер пам'яті про страхіття війни), навколо якої згуртовуються представники різноманітних молодіжних субкультур: «панки, хіпі, наріки, педіки, хлопці, дівчата, гермафродити, сімейки, коти, собаки і всяке інше» [163, с. 47].

Серед загального гамору та веселощів нічного клубу вирізнялася постать діджея, котрий стрибав у ритмі шалених звуків техномузики з двома

наплічниками, у яких спало двійко його маленьких дітей. Ритм міста вимагає колосальних затрат людського організму.

Паралельно розгортається історія ще одного товариства, яке вирушило освоювати простори Берліна. Особливою є постать Олежика – типу індивіда, який бачить ціль та не зважає на будь-які перепони. Є тільки він і його мрія. У пошуках шроту хлопець щоденно проходить пішки по п'ятдесят кілометрів, нишпорить мільйонним містом, сподіваючись на «халявні» автозапчастини. Берлін для нього – лише місце, де можна заробити гроші.

Олександр Ірванець у романі «Рівне / Ровно» зображує дві частини одного міста, що розділено між Західною Українською Республікою (ЗУР) і Соціалістичною Республікою України (СРУ). Авторську візію майбутнього спроектовано в минуле («майбутній час часу минулого», за С. Скварчинською). Письменник насправді розгортає автобіографічні спогади, перетворюючи їх на фантазмагорію можливого майбутнього. Головний герой роману – письменник Шлойма Ецірван, що є художньою префігурацією автора роману. Він за дивного збігу обставин опинився в тій частині міста, що згодом стала Західною, натомість уся його родина живе в соціалістичному Ровно. Невдовзі місто розділила Стіна, яка «постала в ту коротку літню ніч, коли командуванню військ СРУ нарешті обридло протистояння з натовськими підрозділами, які до того часу зміцнили свої лави бронетранспортерами та кулеметами. Пропускні пости вже існували, існувала й колюча загорожа по периметру теперішньої Стіни» [98, с. 29]. Образ стіни в романі Ірванця, як і сама ідея поділу міста, постає в контексті симулякром історичної події: поділу стіною Берліна на східну і західну частину. Знаковим є факт руйнування Берлінської Стіни, що став початком побудови єдиної Європи.

Дійство розгортається в переддень прем'єри вистави за п'єсою Шлойми Ецірвана «Програма передач на післязавтра», постановку якої здійснив німецький режисер Георг Маульвюрф. Головну роль у п'єсі мала зіграти прима «південно-німецької сцени, молода зірка театрів Баварії та Баден-Вюртембергу» [98, с. 14] – Ізабелла Штольц.

Шлойма за довгі роки нарешті отримує дозвіл відвідати рідних по той бік стіни. Подорож та пригоди, що відбуваються з ним у СРУ, можуть видатися сюрреальними. Розділене місто постає у творі як метафора долі стичної свідомості сучасників, що застрягли в радянському минулому, але прагнуть досягти західноєвропейських стандартів. Перехід головного героя із заходу на схід викликає асоціації з подорожжю в часі. Це наче стрибок у минуле. Текст роману насичено топонімікою рідного міста, де найменший закуток промовляє у спогадах дитинства та юності. Письменник вибудовує марковані пам'яттю головного героя міські локуси та топоси. Рівне як текст оживає та кличе до себе. Відбувається парадоксальне освоєння героєм чужого / власного часопростору міста.

Повернення Шлойми Ецірвана у власний / чужий простір Східної частини міста витримано в найкращих традиціях радянських спецслужб. З моменту проходження контрольного пункту і аж до кінця чоловіка безперервно контролюють та супроводжують «квадратноплечі» Микола Іванович і безіменний Самчук. Перший спогад дитинства приходить із майже фізичним відчуттям смаку тістечка «Лимонне» по п'ятнадцять копійок, з білим верхом, притрушеним якоюсь жовтуватою субстанцією, смак, звичайно, зовсім не лимонний, якийсь пісно-солодкий, борошністий, смак нікелевої монетки-п'ятнадцятки, смак убогого дитинства, супроводжуваного походами на танці у клуб будівельників, бійками з пацанами з Проспекту, вином «Золота осінь» за карбованець двадцять сім, ну а вже лимонним тістечком частувалося дівчинку, з якою класі в сьомому вибирався в кіно у неділю, та досить вже спогадів!», вище за «Супутником» починався парк, цілий ненаписаний роман, три чверті, п'ять шостих, ні, дев'ять десятих юності твоєї, за гранітним метровим бордюром» [98, с. 34].

Герой Олександра Ірванця без особливого подиву сприймає соціально-політичні реалії Східного Ровно: повернення радянських назв вулиць (Соборна / Ленінська, Колоденка / Молодіжна), побутова необлаштованість, щоденні виплати зарплати, талони на таксі, тотальний дефіцит і нескінченні збори та

засідання різноманітних бюро та спілок. Проте вершиною цього повернення у часі стає повідомлення письменника Зубчика про розташування «Думально-уніфікуючого променевого агрегату» (скорочено – ДУПА) в актовій залі Дому ідейної роботи. Це секретна наукова розробка вчених Соціалістичної України, покликана робити «думку колективу одностайною» [98, с. 149], тож таким і було рішення усіх представників «трудолюбивих та прогресивної інтелігенції міста і області» щодо «позору і ганьби відступнику Ецірвану!». Тож суголосна з нашими міркування думка сучасної дослідниці Марії Шимчишин, що «у полі літератури змалювання гетеротопії або ж локусів інакшості стає засобом ілюстрації ідеології конкретного часу, наприклад, гетто як простір расового / національного / епічного Іншого чи божевільня як прихисток постмодерного Іншого» [201, с. 67].

Поетика постмодернізму засадничим має карнавал, гру. Тож цілком у цьому дусі постає й обговорення роману «Стіна» письменника Ецірвана з обов'язковим рішенням про засудження та категоричним неприйняттям цього буржуазного твору. Письменник у тексті вибудовує потрійний дискурс роману, про який і пише. Автор коментує те, що вже стало предметом для публічної дискусії стосовно цього художнього твору. Окрім того, авторська уява моделює ситуації, коли містом мандрують у пошуках автентичних із текстом місць, як це відбувається із творами Віктора Гюго чи Вільяма Шекспіра.

Ще одним зрушенням незламного авторитету та світлого образу патріарха рівненської літератури стає сцена в лікарні, де на ліжку лежить «сама помираюча й вічно жива Українська Радянська Література» [98, с. 124] – Степанида Добромалець, авторка трьох романів («Шлях до волі», «На волі краще, як в неволі», «З волі в неволю не хоче ніхто»), що назавжди закарбувались у пам'яті Шлойми. Короткий зміст усіх цих «шедеврів» автор переказує вустами головного героя – карнавал триває. Такий собі постмодерний поступ: від пера до пера, естафета письменницьких поколінь.

Герой Олександра Ірванця мандрує і своїм потойбіччям. Через двадцять років він знову опиняється в приміщенні колишнього моргу, та цього разу – в

ролі «пацієнта». Як і тоді, його найбільше вражають голе тіло, присутність Облі (Олени Ігорівни Бляшаної) та історія юної самогубці. Інтертекстуально постає образ Енея з однойменної поеми Івана Котляревського, який зустрів на тому світі свою Дідону, але повернувся нагору неушкодженим. Така несподівана актуалізація «маргінесу свідомості» переносить чоловіка в спогади про юнацькі роки, де він як справжній архетипний герой освоював і відкривав простір міста через пізнання жінки. Це був невинний поцілунок у тому ж таки міському парку, що спричинив радше фізіологічний дискомфорт, аніж позитивний емоційний вибух.

Жінка означає своє життя по цей бік стіни як «тьмяне». Цікаво, що жахіття, які переслідують героя наприкінці роману, пов'язані з об'єднанням Рівним, де зникають всі яскраві вогні міста, знакові архітектурні будівлі, й воно знову стає невиразно-уніфікованим помежів'ям геополітичного поділу Сходу та Заходу. Антитезою до наскрізного образу-символу Стіни постає Парк. Це безтурботне дитинство чоловіка, місце юнацької ініціації, серце міста, єдина стала величина в усі часи. Зміщено семантику муру як головної захисної споруди міста: тепер Стіна руйнує те, що було Рівним / Ровно. Парк по той бік Стіни став префігурацією Райського саду.

Місто обертається для Шлойми на небезпечну, інфернальну істоту, що намагається його вполювати та знищити не лише морально (заборонити побачення з рідними, привселюдно засудити та принизити як творчу особистість), але й фізично (побиття «роботягами» в парку, обстеження та лікування, обвинувачення у вбивстві). Головний мотив – спокуса – це не тільки пропозиція зрадити друзів і життя в Західному Рівному, а благородна ціль – об'єднати не лише місто, а й допомогти всім його мешканцям позбавитись від внутрішньої дилеми свого / чужого-минулого / майбутнього.

Автор залишає фінал відкритим. Не відомо, чи Ецірван натиснув важіль, чи ні. Варто відзначити психологічно-емоційну напругу, з якою написано фінал роману. Це схоже на сцену спокушення та доведення до самогубства водночас. Спонука до дії «відкрий-відкрий-відкрий!» – нав'язлива ідея, що набуває

інфернально-містичного підтексту. Символ / знак – ключик (який має відкрити каналізаційні люки для проникнення спецпідрозділів СРУ, щоб об'єднати місто) – щоразу опиняється в руках Ецірвана. Зринає паралель із історією з роману Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита» про Фріду та шовкову хустинку, котру щоранку кладуть жінці біля ліжка як нагадування про вчинений злочин. Так само золотистий ключик опиняється на шиї домашнього улюбленця – kota Боніфация, який і приносить його до театру. Постмодерний карнавал декодифікує традиційний символ – ключ від міста, применшуючи до важіля каналізаційної системи. Наскрізно лунає гротескний сміх, що обидві політичні системи (Східну / Західну – капіталістичну / соціалістичну) поєднують фекалії, це посилюють ще й авторські новотвори на кшталт СРУ та ДУПА чи «повернення до першоджерел» прізвища плеяди письменників Гуменюків, які вважають себе автентичними Гімнюками.

Роману притаманний цілком реалістичний погляд на геополітичне становище України поміж двох векторів. Захід також втомився чекати результатів вибору та опікуватися демократичними зрушеннями. У фіналі твору автор складає панегірик на жалібний погреб такого рідного і водночас чужого міста: «На твоїх вулицях, під твоїми дахами пізнавав я уперше і пекуче нестерпне щастя, і таку солодку ганьбу. Перемогу й поразку їв я тут досхоchu. Пил доріг твоїх, вулиць і площ, алей, стежок і завулків повік віків не струшу я зі стіп своїх. Блідий і грішний стою перед лицем твоїм, безлике і пересічне місто моє, велике й опере точне місто моє, заздрісне і шляхетне, жадібне і продажне, велико-малодушне, часом навіть цілком бездушне, всепрощаюче й незлопам'ятне» [98, с. 213]. Відтепер це не лише повернення блудного сина чи подорож лабіринтами пам'яті, а й утвердження свого права на життя в тому місті та часі, яке вибираєш сам. Нове освоєння простору виражено за допомогою хронотопу зустрічі зі знайомими / незнайомими людьми. У фіналі твору стає очевидною спланованість усього сценарію перебування письменника на малій батьківщині. Час у романі міфологізований, він триває необмежену кількість і вміщує чимало подій, але насправді це лише доба. Упродовж

короткого терміну змінюється свідомість головного героя, а його реальне життя стає чужим і далеким. Дрейф Ецірвана соціалістичним Ровно відбувається симультанно у двох часопросторах: спогадах і тій реальності, що йому демонструють.

Проте останній акорд роману звучить вітаїстичною мантрою: «...місто моїх снів місто моїх міст чаша нектару й лайна вип'ю її до дна це не моя вина (...) дух твій неначе дзвін в небо повільно сплива виросте інший син як навесні трава може про тебе він знайде інакші слова» [98, с. 216-217].

Отже, урбаністичні сюжети творів «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Я, «Победа» і Берлін» Кузьми Скрябіна, «Рівне / Ровно (Стіна)» Олександра Ірванця вибудовано на опозиції центру міст та його околиць. Деякі оповіді складаються в цілісний урбаністичний текст, що зображує маргінес як невід'ємну частину, без якої не можна ідентифікувати центр. Сучасний міський текст презентує протистояння центру та околиць як певну гру, не позбавлену елементів карнавалу, проте антагонізм переважно зміщується у світоглядну парадигму героїв.

2.3. Пізнання урбаністичного хронотопу як ініціаційна модель

Символи та символіка є тими темами, які активно обговорюють, але не з інтелектуального погляду. Надто часто забувають про те, що деякі символи або й усі мали матеріальне та конкретне існування ще до того, як почали будь-що символізувати. Наприклад, лабіринт насправді був військовою та політичною структурою, розробленою для того, щоб ввести ворога в оману. Він також слугував як палац, фортеця, притулок і прихисток до того, як почав символізувати утробу. Згодом лабіринт набув нової символічної характеристики в ролі модулятора дихотомії між існуванням і відсутністю. Інший приклад – зодіак, який уособлює пастуха на фоні горизонту і неосяжності пасовищ: фігура, а далі – відмежування й орієнтація. Спочатку і фундаментально абсолютний простір має відносний аспект. Відносні простори

приховують абсолютні [229]. Особливо цікавими з цього приводу нам видаються аналітичні міркування Володимира Даниленка як літературного критика, що на підставі порівняння з літературами інших країн акцентує на значущості «співвідношення між кількістю та вагою письменників, народжених у столиці та провінції» [77, с. 67], обґрунтовує «горизонтальну модель» сучасної української літератури. Як письменник, він виповнює лакуни «столичних» і «урбаністичних текстів» у романі «Кохання в стилі бароко».

Як слушно зазначила Соломія Павличко, «місто є типом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію» [151, с. 206]. Саме такого типу герой – Валерій Колядевич – постає на сторінках роману Володимира Даниленка. Це рафінований інтелектуал, талановитий архітектор, зрілий і самодостатній чоловік, який береться за доволі не звичну для нього справу – розгадування «Кросворду Сарана». Укладений з урахуванням особливостей столичної забудови кросворд приховує причину загадкової смерті чоловіка Юлії Маринчук (ім'я суголосне Морені – праслов'янській богині долі та смерті) – клієнтки архітектора.

З перших рядків роману автор натякає на незвичайне походження жінки, починаючи з опису її зовнішності, де найбільше вражали великі темні очі, «повні легкого смутку, ніби вона знала, чим закінчиться їхня зустріч і куди рухається цей світ», до деталей одягу, де «чотири чорні бутони (троянд) – парне число смерті – підкреслювали її стриманий смак» [76, с. 13], а для міфічних істот вона «жадібна чорноока хижачка, схожа на гніду кобилицю з чутливими губами» [76, с. 11].

Сюжет роману автор розбудовує із розв'язки – сумної історії кохання Заплаканої Вдови, скульптура якої розміщена на одному з будинків міста. Талант архітектора і незвичайне бачення цього світу, уміння вирізнити красу навіть у не надто привабливій формі розтопив кам'яне серце Медузи-Ізиди,

котра оплакує втрату коханого. Таке розгортання оповіді вказує на мотив античного міфу про Пігмаліона та Галатею.

Отже, у сюжеті відстежуємо подвоєння містичної природи й оповідачів історії кохання, і її учасників – Валерія та Юлі. Це незвичайний любовний трикутник: чоловіка-митця – загадкової жінки – кам'яної скульптури. Право оповідача по чергово перебирають на себе ледь чи не всі фігури, що прикрашають фасади міста. Водночас усі вони мають конкретну прив'язку до певного будинку та місця в Києві: каріатиди на Пилипа Орлика та Володимирській; русалки (Полудниця, Жалиця, Росяниця, Мавка, Повітруля), стара нереїда Фетіда, слон, восьминіг, жаби на Будинку з химерами, іфрити з аптеки на Саксаганського, Горгуля на Великій Житомирській, атланти з Костьольної, Тім і Сім Нечистюки із Будинку зі шпилем на Ярославовому Валю. Кожна з цих істот має свої прототипи в міфології, фольклорі чи прадавніх слов'янських віруваннях.

Окрім цього, автор наділяє їх незвичайними властивостями: Горгуля часто вдає жінку, лякаючи пізніх перехожих, п'яниць чи рибалок, а Тім може набувати подоби світського молодика, перетворюватися на «пиловий вихор, завірюху, клубок вогню» [76, с. 26]. Окрема історія пов'язана із заклиттям Будинку з химерами. Дивне та химерне життя очікує не лише на кожного наступного власника, крім Владислава Городецького, але й місто та країну загалом. Письменник вдало перемежує історичні факти та постаті з чутками, легендами та переказами, створюючи своєрідну бароково-архітектурну міфологію Києва.

Чимало містичного закодовано в самому тексті роману «Кохання у стилі бароко». Це й особи з середньовічної історії Києва, що зринають у XXI столітті, різноманітні архітектурні знаки і символи, що вказують на сакральне значення міста над Дніпром. Лиса гора постає як місце сили, де в давнину українці молилися язичницьким богам. Упродовж багатьох століть ця місцевість зазнала перевтілень, набуваючи цілком утилітарного та практичного призначення. Проте сьогодні вона має славу місця, з якого можна потрапити в потойбіччя.

У романі чимало істот та людей, які подорожують у часі та просторі, а іноді навіть виринають зі світу мертвих. Окреме місце тут посідає мешканець потойбіччя Симха Іцкович Ліberman. Перебуваючи під землею, він мандрує снами померлих людей, які жили в Києві та добре пам'ятають, як течуть ріки «з гарними назвами – Либідь, Глибочиця, Клов, Западинка, Горянка, Скоморох, Мокра, Совка, Любка, Киянка, що дзюркоче за Львівською площею в улоговині Киянівського завулку, і навіть мертві ріки – Курячий Брід і Почайна, в якій князь Володимир хрестив киян» [76, с. 95]. Зелений театр (Провалля) також пройшов шлях від оборонної споруди до осередку злочинців та таємничої влади Хазяїна цієї території, де тепер улітку показують кінофільми. Надзвичайними властивостями наділено ковану браму будинку клініки Петра Кочковського – приват-доцента Київського університету Святого Володимира. Викований узір «удар батога» містично спричинився до смерті російського чиновника Петра Столипіна, перебравши на себе функції карального меча за вивіз зі столиці України історично цінних стародруків, архівів та документів княжої та козацької доби.

Київ – «вічне місто» концентричного типу (за Юрієм Лотманом). За визначенням Ярослава Поліщука, аналізований роман Володимира Даниленка – «києвоцентричний» через його оприсутнення в житті героїв (монументальне і містичне). Погоджуємось із судженням науковця про створення «... чергової версії фаустівської теми спокуси та жертви, солодкої миті, заради якої герой готовий заплатити найвищу ціну. Історія Колядевича огорнута багатого й субтальною символікою, що нагадує читачеві численні літературні й позалітературні (скажімо, історичні або актуальні політичні реалії України) аналогії. Володимир Даниленко сприймає Київ як сакральний простір» [154, с. 32]. Виразна символіка роману – це і кросворд у формі сарани, що асоціюється зі смертю, і поломка автомобіля Валерія на мосту Патона (місце переходу між двох світів) як ще одне застереження від нерозважливого вчинку. Зрештою, всі ключові події сюжету розгортаються або на вулиці Гоголівській, або на Подолі, Андріївському узвозі чи Лисій горі (семантика топоніма «Лиса

гора» упродовж віків зазнала низки змін – від місця поклоніння давнім богам до фортеці та в'язниці). Ці локуси Києва тісно пов'язані з його містичними виявами.

Міські топоси у творі представлено за допомогою запахів, адже, як переконує Горгуля, «від озера Вирлиця до Харківського шосе висить каналізаційний дух. (...) Як подме з Бортничів, хоч падай комусь на голову. Від Дарниці тхне сіркою, від Куренівки – чинбарнею і миловарнею, від залізничного вокзалу – креозотом і затхлою річечкою Либідь, від Печерської лаври – запахом воску й немитих тіл, від Корчуватого – тютюном, від гідропарку – шашликами, від Оболоні – солодом, над Деміївкою висить запах карамелі від цукерні «Рошен», Повітрофлотський міст пахне здобою, Труханів острів – збудженими чоловічими й жіночими тілами» [76, с. 36]. Автор використовує назву певних топосів і на означення деяких персонажів. Так, наприклад, з інфернальним Баал-Зебубом розважається пишногруда дівка з Русанівки.

Як і в епоху бароко, просторова-часова структура роману Володимира Даниленка розгортається в кількох площинах: земній (реальний час у Києві), потойбічній (нижній світ – інфернальні істоти), міфічній (ніч і розмови скульптур) та історичній (Київ X-XXI століття). Автор вдало перемежує містичні історії з реальними картинами міського побуту, надаючи їм комічного та травестійного забарвлення. Яскравим є епізод із сп'янілим чоловіком, який повісив торбину на руку Тіма Нечистюка (бо той не встиг стати на своє місце під балконом), а сам пішов справляти малу нужду в під'їзд. Повернувшись, чоловік був щиро подивований, як це він міг видряпатись так високо, але остаточно протверезів, коли атлант кинув йому торбу навздогін. Або ж колоритна постать Акуліни Курочкіної як вияв агресивного російського невігластва та твердого переконання, що увесь світ належить до «русского мира» та повинен завдячувати йому своїм існуванням.

Головну сюжетну лінію, як і в епоху бароко, сконцентовано навколо боротьби сил добра і зла за душу людини. Сюжет про смерть, яка ходить за

чоловіком, – архетипний для нашої літератури, на що вказують сучасні дослідники [107], виводячи його генезу з образу Козака Мамая. Марія Бурдастик, аналізуючи трансформацію готичної традиції в новелістиці Володимира Даниленка, визначає як головний у творчості письменника «образ фатальної жінки (*femme fatale*), жінки-смерті – втілення об'єкта бажання та Іншого: як Річ, вона заповнює нестачу, приховуючи жахаючу відсутність і підсилюючи неслухняну втіху (*jouissance*); як означник закону й заборони, вона розподіляє нагороди й покарання, що полягають у її суб'єктному продовженні (уявна закоханість у неї суб'єкта) і формують символічну сублимацію та регуляцію бажання (через смерть суб'єкта). Метафорично жінка-смерть утілює ідею, що насолода та задоволення бажання короткочасні, як і саме життя, і за них треба платити» [50, с. 80].

У романі Володимира Даниленка смерть – це молода, вродлива та заможна жінка, що обирає собі офірну жертву – найталановитішого чоловіка сакрального міста Києва. Вона не лише використовує його знання та спокушає й намагається знищити як чоловіка, але прагне повного упокорення та нівеляції Колядевича як особистості. Символічними та містичними є обставини та час смерті архітектора. Він неодноразово отримує попередження та застереження про те, що над ним чигає смерть. Прикметною є його подорож до Житомира та зустріч із «найбароковішою» постаттю сучасної української літератури – Валерієм Шевчуком, який іде містом у товаристві героїв власних творів, але проганяє з порогу Юлю. Бароковість сучасного роману постає і в стилізації описів, у притаманній бароко красномовній і велемовній манері: «... коли у фіолеті передсвітанкових снів за Бортничами засіріло гаптування поснулих верб і до Києва кошачою ходою підкрався ранок...» [76, с. 175].

Як і в кожному постмодерному тексті, особливе місце в романі Даниленка посідає книга і бібліотека. Книжник Михайло Бабак постає перед читачами в образі ледь чи не схимника-самітника, який закоханий лише у власне зібрання книг, і, за іронією долі, чоловік якимось мало не загинув під їхньою купою. Він, як ніхто інший, знає силу слова, тож резонно застерігає

самовпевненого Колядевича навіть від читання книги. Адже історії, що зринають зі сторінок, безпосередньо пов'язані з таємними знаннями, призначеними лише для посвячених. Підтвердженням цього є книга Аполінарія Закревського «Містика Києва», за якою тягнеться дивна і незрозуміла вервиця загадкових смертей усіх її власників, адже текст не завжди містить лише позитивну інформацію.

Київ стає центром авторської космогонії. Його герої актуалізують урбаністичні топоси вулиць (Лютеранської, Пилипа Орлика, Саксаганського, Хрещатика, Набережно-Хрещатицької, Гоголівської), Андріївського узвозу, перелазу на Чорній горі, Княжого Затону, Львівської площі, Бабиного Яру, Печерських Пагорбів та Подолу. Цікавими семантичними означниками міського простору постають у тексті назви ресторанів («За двома зайцями», «Масандра», «Бельмондо»), ганделик «Під осокором», кафе «Креп де Шин» на Гоголівській, кабачок «На бочок».

Письменник, творячи урбаністичний текст-міф, насичує його власною есхатологією та інфернальними істотами. Сили зла вже котре століття поспіль намагаються полонити сакральний простір Києва, знищити душу вічного міста. З неабияким завзяттям береться за цю справу постмодерний люцифер – Баал-Зебуб. Символічним є його гостювання у настоятеля Печерської лаври та теплий прийом у будинку під скляним куполом у той час, коли священики-екзорцисти чигали на нього в усіх можливих місцях. «У цій країні, де земля народжує стільки геніїв, що не знає, як від них здихатись, де жінки в спальнях скидають одяг красивіше, ніж дерева листя, де найабсурдніша думка стає реальністю, де циніки оголошуються святими, а святим накидають анафеми, де злодії пишуть закони під свої злочинства, де є усе, а для повного щастя у річках не вистачає лише крокодилів, у цій країні Баал-Зебуб почував себе вдома» [76, с. 174]. Його ім'я співзвучне з Вельзевулом, очевидна типологічна схожість із романом Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита», зокрема в епізоді прибуття Воланда в Москву на бал.

Ярослав Поліщук, розглядаючи аналогії поміж аналізованими романами

Володимира Даниленка та Олеся Ільченка, вказує на те, що «обидва письменники відображають у своїх творах певну загальну тенденцію і по своєму відповідають на актуальний запит сучасного читача, який не просто хоче знати більше про свою столицю, а й прагне її містифікованого образу, на зразок інших популярних міських міфів нашої ери» [154, с. 11]. Дослідник вирізняє три головні риси, що притаманні обом романам: 1) концептуальність образу Києва; 2) інтерпретація матеріальних пам'яток міста як кодів культурної пам'яті, де головним постає будинок з химерами авторства Владислава Городецького; 3) вписування «київського» «міського тексту» в постмодерні координати із переважними елементами інтерактивної гри [154, с. 11-12]. Проте поза увагою науковця залишається домінантний, на нашу думку, урбаністичний хронотоп, що розгортається як модель ініціації для героїв обох романів.

У романі Володимира Даниленка «Кохання у стилі бароко» смерть в образі вродливої жінки Юлії Маринчук випробовує головного героя – архітектора Валерія Колядевича. Він, розв'язуючи «кросворд Сарана», відстежує і спостерігає деякі архітектурні локуси-загадки урбаністичного тексту Києва, водночас реципіюючи та рефлектуючи своє розуміння та осягнення пропонованої гри-пізнання.

Жінка не лише спокушає Колядевича, але й перевіряє, чи здатен він піднятися у своїй творчості до генія Владислава Городецького. Уперше про смерть чоловікові говорить знайомий книжник Михайло Бабак, до якого архітектор приходить, щоб позичити книгу Апполінарія Закревського «Містика Києва» (прототип – Микола Закревський; створив фундаментальні праці «Нарис Історії міста Києва» (1836), «Літопис і опис міста Києва» (1858 і 1868)). У книзі автор висловлює думку про те, що Київ – містичний центр світу, адже тут є перелаз, що з'єднує світ живих зі світом мертвих. Через висловлені думки про містичну природу міста, яка не мала нічого спільного з його комуністичною реальністю, весь наклад книги знищують. Дивовижно вціліли лише три екземпляри, один із яких потрапляє до Бабака. Проте з цим виданням пов'язана справді містична історія.

Усі власники книги помирають за загадкових обставин. Книжник застерігає Валерія від повторення трагічної долі людей, які хоча б колись тримали в руках цю працю. Архітектор вирішує відмовитися від незвичного замовлення, про що повідомляє Юлію, адже «не любить, коли в спину дихає смерть», на що жінка резонує: «Смерть – спокуслива жінка. Якщо вона вже когось вибирає, то від свого не відступить» [76, с. 23]. Роман насичено інтертекстуальними покликаннями. Так, Валерій та Юлія переглядають у театрі виставу за п'єсою Ярослава Стельмаха «Кохання в стилі бароко» за мотивами драми Івана Карпенка-Карого – «Паливода XVIII століття», а подорожуючи Житомиром, зустрічають Валерія Шевчука в супроводі майже всіх його літературних героїв.

Урбаністична ініціація талановитого містобудівничого розширює сюжетний хронотоп, наповнюючи його історичними реаліями доби бароко, ренесансу, класицизму, модерну. Текст роману насичено реальними історичними постатями, які певною мірою долучилися до формування містичного «київського» тексту: Серж Лифар, Леонід Родзянко, Олександр Мурашко, Владислав Городецький, Іван Сулима, Олексій та Кирило Розумовські, Петро Столипін, Олександр Архипенко.

Нонна Копистянська обґрунтовує думку, що «відсиланнями автора до минулого, прямими або опосередкованими, створюється вертикальний (часовий), а до сучасного – горизонтальний (просторовий) контексти. Вони створюються і автором, і в рецептивній поетиці. Якщо в першому зберігається відносна стабільність, то в другому, навпаки, постійна мінливість. Горизонтальні (просторові) зв'язки відкривають те, як явища однієї культури перебувають у взаємозв'язках контактних або типологічних з подібним або контрастним в інших культурах» [109, с. 281]. Сучасний автор вміло нанизує історії про людські долі, які пов'язані з Вічним Містом над Дніпром, вибудовуючи повновартісний урбаністичний міф Києва. Інтелектуальна гра, що розгортається на сторінках «києвоцентричного» роману (Ярослав Поліщук), не лише ініціює головного героя на обранця Смерті, але й змушує читача

актуалізувати знання з історії України, етнології, релігії та мистецтва. Столицю одухотворено в образах храмів, будівель, вулиць, проспектів, що починають жити своїм життям, почасти вивищуючись над людською суєтою. Авторський прийом оповіді від імені скульптур, що прикрашають фасади будинків (атлантів, каріатидів), не лише містифікує сюжет роману (розбудовує типовий київський бестіарій в імпозантному образі жінки-смерті, інфернальній постаті Баал-Зебуба), але й створює враження безпосередньої присутності та «живого слова» очевидців.

Зокрема це прочитуємо в образі вулиць середньовічного міста та їхніх сучасних проєкцій (Контрактової Площі, Андріївського узвозу, Софії Київської). Або ж у дивній та сумній оповіді про середньовічного боржника, що карається за чужий гріх.

Грицько Кукібка – наймолодший урядовець Київського магістрату, проклятий відьмою Явдохою з урочища Кожум'яки за розтрату, тепер мучиться вічним життям. Тож уже кілька століть поспіль раз у рік його сумна постать з'являється на Подолі в супроводі кабана. Чоловік відбуває кару за злочин, у якому він не винен. Київський війт Ждан Тадрина відрядив хлопця до боярина Івана Кобиліна з хабаром і скаргою до царя на мешканців Києва, які нехтують Магдебурзьким правом. Люди порушують Литовський статут, усі прагнуть самовільно оселитися в Києві. Скрізь панує безлад, студенти Київської академії дозволяють собі бешкетувати, нищити міське майно та лупцювати жителів міста, а «духовенство так знахабніло, що знову захопило Кожум'яки, Оболонь, Пріорку і Труханів Острів, які завжди належали міщанам» [76, с. 129]. Щороку кабан, потрапляючи зі своїм господарем під дуб на Подолі, з'їдає жолудь. Це відлічує час, який має минути до моменту спокути, і водночас органічно доповнює образ міста. З одного боку, це міфічно-містична історія звичайної людини, з іншого – абстрактне втілення всієї безглуздості бюрократичної системи того часу.

Відтак, топос міста є наскрізним у історичному часі та просторі. Цей рух крізь час і простір віків неначе оминає певні знакові для роману та міста локуси

та топоси міста. Незважаючи на зміну міських реалій Києва – XVIII століття (моцні дороги, вози та карети, запряжені кіньми, гінці, панування духовної влади, велелюдні базарні площі), XIX (бруківка, телеграф, перші автомобілі, паровози, електрика), початок XXI століття (автомагістралі, мобільні телефони, швидкісні авто), чітко визначеними залишаються художні доміанти урбаністичного пейзажу: Софія Київська, Хрещатик, Поділ, пагорби над Дніпром, Києво-Печерська лавра.

Пеетер Тороп як представник тартусько-московської семіотичної школи вирізняє у хронотопі три ключові позиції, що визначають сюжетний хронотоп: 1) топографічний (вписаний у певний історичний час і місце); 2) психологічний (пов'язаний із персонажами); 3) метафізичний (сконцентований на описі та створенні метамови). Узагальнюючи, вчений наголошує, що «рівень топографічного хронотопу є світом, який спостерігають, рівень психологічного хронотопу – світом спостерігачів, а метафізичний хронотоп – світом, який встановлює мову його опису» [174]. У романі Володимира Даниленка відстежуємо певний синкретизм усіх трьох хронотопних рівнів. Парадоксально, проте, розгадавши (вигравши) цей квест, довівши талант та непересічність свого мистецького бачення, чоловік програє життя. Він підтверджує свою обраність перед містичною жінкою-смертю, тобто сам собі виносить вирок. Архітектор проходить ініціацію на геніальність. Він пізнає себе через зв'язок з дивною жінкою. Відбувається боротьба еросу і танатосу, яку, зрештою, виграє останній. Міська міфологія Володимира Даниленка апелює до традиційного сюжету спокушення. У цій моделі ініціації головний герой є ініціантом та офірою одночасно.

Валерій Колядевич є водночас ключем (носієм історичних знань, обдарованим будівничим і ретранслятором вікових традицій і цінностей нації) і маріонеткою в театрі смерті Юлії Маринчук. Це вистава одного актора з чітко визначеним фіналом та жорстким режисером-постановником – смертю. Урешті, чоловік не зреалізувався як архітектурний геній, він лише компілятор, який вміє «прочитати» і зрефлексувати на тему архітектурних пам'яток.

За його проектом збудовано кабачок «На бочок» та котеджі Бігуна й Скринника в Конча-Заспі, і, хоча Смерть поціновує його творіння, як і «П'яний Будинок Владо Мілуніча у Празі, Будинок-Гриб Террі Брауна у Цинциннаті і Кривий Будинок Яцека Карновські у Сопоті» [76, с. 14], він гине, так і не зреалізувавши власний архітектурний хист сповна. Цілком імовірно, що це і була місія Юлії – вбити генія до того, як він створить власний шедевр. Очевидно, це її покликання, адже всі, із ким уже зустрічалася жінка у червоному капелюсі, відбулися та сталися в певному мистецькому амплуа: художник Олександр Мурашко, Олександр Архипенко, архітектор Владислав Городецький. Лише Валерій Колядевич – творець елітного шинку – симулякр своїх геніальних попередників, який так і не відбувся як митець гори – високості неба.

Тема міста посутньо розширилась і трансформувалась у сучасному літературному просторі. У романі Володимира Даниленка «Кохання в силі бароко» місто «вилось» за рамки тематичного спектру. Тепер це не лише урбаністичний пейзаж із описами київських топосів і локусів. Київ – головний герой, причина конфлікту, місце зіткнення сил добра та зла, опозиція гори та низу людського життя, протистояння сакрального та профанного в бутті цивілізації. В аналізованому романі відстежуємо унікальне явище, коли «тема Києва» містично перетікає / розкриває / проектує / фокусує урбаністичний маргінес Житомира. Водночас творча матриця містичної урбаністики безпосередньо корелює з художньо-образним конструктом текстів Валерія Шевчука. Це вже інше місто, новопосталої альтернативної реальності, що народилося на сторінках творів письменника і притягує концентрично інший «києвоцентричний містичний текст» Володимира Даниленка.

Інфернальні сутності літературних творів обох письменників навіть мають нагоду зустрітися. Деконструкт реального та ірреального у тексті Даниленка майже стирає межу між ними. Тут цілком реальний та живий сучасний письменник Валерій Шевчук чимчикує в історичній частині міста в супроводі своїх літературних героїв (козопаса Івана, горбунки Зої, Місяцевої

Зозульки, Раї-Чортиці, старого Підгаєцького, Меланки Шевчук, дівки Гальшки, Віталіка Волошинського, цілителя Лаврентія, пана Твардовського, панотця та паніматки з Гапонівки), а за цим сумирно спостерігає герої Даниленка (художній часопростір роману). Валерій Шевчук своєю неприязністю намагається застерегти Колядевича. Якщо герої Шевчука оповиті історико-релігійним серпанком середньовіччя, то персонажі Володимира Даниленка вільно пересуваються в різних століттях. Ця мовчазна процесія, відповідно, вибудовує асоціативний ряд із середньовічною ходою черниць (притаманною містеріям).

У сюжетному хронотопі роману визначальне місце посідає сакрохронотоп (Ігор Набитович), адже конфлікт розгортається в боротьбі сил Добра та Зла за Київ як втілення Божої Благодаті [145]. Водночас у романі відстежуємо десакралізацію та зниження статусу Києва як духовного центру нації. Варто згадати епізод, коли демон Баал-Зебуб відвідує настоятеля Києво-Печерської лаври. А його візит ввічливості до будинку зі скляним куполом витриманий у дусі традиційного мефістофелівського дискурсу закладання-продавання духовних цінностей в обмін на потреби сьогодення. Доля нації опиняється в руках людей, що ладні закласти демоні душу задля доволі тривіальних потреб. Письменник свідомо вивершує дію роману напередодні Різдва, переносючи головного героя в потойбіччя, продовжуючи літературну традицію Миколи Гоголя, адже саме в цей час активізуються не лише Сили Добра, а й мешканці нижнього світу.

Олесь Ільченко вибудовує дію роману «Місто з химерами» в середмісті Києва на межі XIX-XX століть (лімінальний час). У цьому тексті місто на Печерських пагорбах постає як самодостатній герой, який живе, любить і ненавидить. Київ впускає до себе час, що залишає відбитки в його архітектурі, культурі і мистецтві. Письменник вписує в історичний контекст знакові постаті «киян»: родину Косачів (Ларису Косач / Лесю Українку, Петра Косача, Олену Косач), Анну Горенко-Ахматову, Миколу Біляшівського, Вікентія Хвойку; мистецький бомонд минулого століття – Давида Бурлюка, Олександра Екстера,

Казимира Малевича, Абрама Маневича, Олександра Архипенка, Олександра Богомазова, перекидаючи місток до сучасності – юнаків Влада та Артема, які беруться за відкриття головної мистецької таїни архітектури Владислава Городецького – будинку з химерами. Модерн в архітектурі Києва постає як відображення типу свідомості, певної світоглядної парадигми, котра виростає з українського бароко, його замилювання експресією. Оксана Левицька під час аналізування часопросторової організації виокремлює «горизонтальний (одночасний, просторовий) і вертикальний (різночасовий) контексти. Горизонтальний контекст топографічно маркований, деталізований просторовими характеристиками. Вертикальний контекст, зазвичай, має поліхромну структуру, містить широкий контекст різних історичних періодів, хронологічно маркований художніми датуваннями» [122, с. 45]. У своєму романі Олесь Ільченко також вдається до художнього маркування часу, виокремлюючи знакові для долі головного героя роки (1895, 1896, 1899, 1904, 1908, 1909), що вимірюються подіями.

Головний герой роману – Владислав Городецький – постать легендарна та почасти містична, у якій одночасно поєднано кілька іпостасей: ексцентричного чоловіка, архітектурного генія (автора кенаси караїмів (Будинок актора), музею старовини і мистецтва (Національний музей), римокатолицького костелу (Святомиколаївський костел), будинку з химерами), шукача пригод та неперевершеного мисливця. Його талант архітектора стає ареною боротьби містичних сил за право керувати генієм. До Городецького в сни часто навідується демон в образі змія та вимагає знищити головну святиню міста: «Змій воліє, аби архітектор продовжив творити власне Змієве місто, яке з давніх-давен належало Йому, його поріддю... Змій незнищений, йому і досі належать незліченні, неміряні ходи, печери, підземні лабіринти Вічного міста над Дніпром. І стільки б не називали те Місто святим, одухотвореним, «Єрусалимом землі руської», однак – воно належало й належатиме Змієві! Жодний жалюгідний кожум'яка чи змієборець не здолає у вівік Володаря пагорбів і підземель» [96, с. 27]. Під вплив змія потрапляють й інші архітектори

прадавнього міста, підпорядковуючись йому та продовжуючи процес десакралізації Києва.

Нортроп Фрай зазначає, що «... у Біблії, де демонічна спільнота представлена Єгиптом і Вавилоном, провідників ототожнюють з потворними хижаками: так, згідно з Даниїлом, Навуходоносор стає потворою, а Єзекиїл називає Фараона річковим драконом. Тут дракон є відповідним прикладом, тому що він не тільки величезний та зловісний, але також є казковим персонажем, представляє парадоксальну природу зла, як морального факту і як вічне заперечення. В Апокаліпсисі дракона називають «Потворою, що була, але не є, хоча таки існує» [186, с. 158]. Саме в такому ракурсі зображено інфернальні сили в романі Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» та Олеся Ільченка «Місто з химерами». Дніпро постає як межовий лімінальний простір, який ділить місто. «В апокаліптичному символізмі маємо «живу воду», чотирикратну річку Едем, яка з'являється у Божому Місті і яка представлена у ритуалі хрещення» [186, с. 155]. Дніпро постає своєрідним Едемом в аналогічному Божому місті, що протистоїть річковому дракону.

Символічний простір мосту в романі Олеся Ільченка «Місто з химерами» є свідком та архітектурною пам'яткою того містичного досконалого та гармонійного Києва, що назавжди зник у вирі історичних перипетій. Він водночас таємниця та сховок ключа до щоденника та креслень Владислава Городецького. Ці папери постають як префігурація популярного для творів постмодернізму образу книги – вмістилища таємних знань, які залишає нащадкам митець. Кожне з архітектурних творінь Городецького – окрема історія, в яку вписано місто та яку пише місто. Чітка опозиція між високим архітектурним мистецтвом (кесара, костел) та міською каналізацією символізує верх і низ міста, його душу та проблеми утилізації людської життєдіяльності. Сучасні райони Києва – колишня околиця. І тоді, і тепер це – «недомісто» – спальні райони.

Владиславу Городецькому вдається розгадати містичний трикутник в архітектурі Києва, що має знищити сакральне серце міста – Святу Софію

Київську. Архітектор постає як префігурація самого Києва, втілюючи його реальну та містичну історію. Лише мистецький талант зодчого та справжня християнська віра дозволяють йому вистояти в нерівній боротьбі зі силами зла.

Отже, антагонізм сакрального та інфернального в романах Олеся Ільченка та Володимира Даниленка – наскрізний, що визначає традиційна бінарна будова сюжету. Герой-творець (архітектор) протистоїть інфернальним силам і в цій боротьбі не лише відвойовує право на талант і його реалізацію, але й, як справжній воїн світла, деконструє навколишній часопростір, що здатний змінити космогонію загалом. Тексти обох романів кодують сюжетний часопростір, перетворюючи Київ на місце ініціаційних випробувань для його творців. Герої проходять ініціацію на право бути «зодчими» та «обраними», а не лише «модними архітекторами». В образах Владислава Городецького та Валерія Колядевича втілено силу дарованого Богом таланту, який бореться зі злом. У сюжетах цих романів міф Києва перепрочитуємо в контексті місця боротьби не лише власне християнських космогонічних уявлень, але й язичницьких вірувань. В обох романах відчитуємо префігурацію образу Смерті, що постає як деконструкт еротично-маскулінного дискурсу, перебираючи функції долі. Відтак, концепт-образ Будівничого презентовано як надчасовий і позаконфесійний, що вивищується завдяки осягненню краси та гармонії як втілення Божої Благодаті.

У назві своєї повісті Кузьма Скрябін вибудовує цілісний семантичний ряд: «Я, Перемога і Берлін», що постає ключовим концептом у розумінні твору. Головний герой повісті – сам автор, який пригадує свою подорож із Новояворівська до Берліна, від якої минуло близько двадцяти років. Ретроспектива оповіді в повісті Кузьми Скрябіна «Я, Перемога і Берлін» сприяє міфологізації пострадянського періоду, зображеного насамперед як картина відчуттів юнака, його розуміння та сприйняття всього, що відбувається. Кузьма постає в ролі романтичного героя, який долає всі перешкоди на шляху до своєї мрії (ініціація на статус самодостатнього чоловіка) – фінансової незалежності.

Мотив подорожі є головним у сюжеті повісті Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка) «Я, Победа і Берлін». Почасти це казковий сюжет про героя, який мандрує в тридев'яте королівство, щоб здобути гроші або машину (півцарства, дівчину-красуню, якусь магічну істоту чи предмет). Цю подорож простежуємо в контексті біблійного міфу про яблуко пізнання. Його префігурацією стає автомобіль «Победа», що втілює поліаспектні почуття радянської людини: гордість, заздрість, врешті, це предмет розкоші та статусної приналежності. Це авто постає локусом, ніби частинкою Батьківщини, що мандрує разом із юнаком.

Новітній Одиссей вирушає в подорож безкінечними просторами незнаного закордону. Під час своєї європейської ініціації герой долає три цілком реальні кордони: між Україною, Польщею та Німеччиною, а також один символічний – берлінську стіну. Текст повісті розгортає постмодерний карнавал іронії, що зриває завіси «житій» переможців та переможених. Очевидною є психологічна налаштованість героя на сприйняття життя як гри – небезпечного квесту, закінчення котрого неминуче.

Кузьма часто вдається до розлогих описів «буремних дев'яностих», і щоразу ми відчуваємо сум і ностальгію за Вітчизною (архетип дому), приховані за іронічною манерою розповіді. Іронічним є відчитування посттоталітарного дискурсу, а отже, автор ще раз вказує на домінуючу роль останнього як складника сюжетотворчої лінії твору. Отже, герой-автор аналізованого твору успішно долає усі ініціативні випробування під час подорожі та постає як самодостатня особистість.

Висновки до другого розділу

Отже, сучасна українська постмодерна література вибудовує новітній урбаністичний дискурс, структуруючи сюжети за принципом бінарних опозицій: добра / зла; темних і світлих сил; священного / інфернального. Окрім усталеного протиставлення центру міста та околиць маргінесу, створено антитезу спогадів (концепт пам'яті) про місто та реальності (сюрреальності).

Письменники вибудовують міські тексти як боротьбу і протипагу своїх рецепцій, історичних та міфологічних рефлексій. Урбаністичні топоси та локуси презентуються як ініціаційна модель або авторський текст-міф, розкриваючись у сюжетному / міському, психологічному / особистісному хронотопах.

Художній образ міста Києва в романах Олеся Ільченка «Місто з химерами» та Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» містить складну схему семантичних протиставлень.

Сюжетна структура за принципом бінарної опозиції вказує на три ключові мотиви в аналізованих текстах: 1) мотив прощання з містом; 2) мотив повернення в місто; 3) мотив досягнення міста.

Герої романів прощаються з містом по-різному. З одного боку, це духовна проща митця Владислава Городецького, яку він відбуває через талант та геній архітектора Валерія Колядевича в романі Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко», чи текст-послання, адресований майбутнім поколінням, як у романі «Місто з химерами» Олеся Ільченка. Водночас це прощання з духом міста, котрий ризикує зникнути назавжди разом зі знищеними архітектурними пам'ятками.

Назавжди залишається в минулому місто юності Новояворівськ / Новоєврейськ у повісті Кузьми Скрябіна «Я, Перемога і Берлін», Ровно – для героя Шлойми Ецірвана однойменного роману Олександра Ірванця, Ворошиловград – у спогадах Германа в романі Сергія Жадана.

Проблему екзистенційного вибору героя-автора повісті Кузьми Скрябіна «Я, Перемога і Берлін» представлено в іронічному ключі. Суспільну розгубленість пересічного обивателя у постколоніальний період представлено як нестримний карнавал абсурду. Це лімінальний час, коли відкриваються нові світоглядні горизонти, де в спільному просторі повсякденного життя поєднано Новояворівськ і Берлін.

У семантично інші міста повертаються герої аналізованих творів. Для сорокарічного письменника – героя Олександра Ірванця – входження у Рівне /

Ровно відбувається через хвилю спогадів та рефлексії пригадування, відтворення і перепроживання деяких життєвих епізодів, пов'язаних із топосами цього міста. Спогад та концепт пам'яті репрезентує новий фантазмагоричний міф міста-спогаду та міста-вигадки Рівне / Ровно.

У романі «Ворошиловград» Сергія Жадана повернення Германа Корольова в місто уособлює шлях героя до самого себе. Особливу міфогеографію творить Юрій Андрухович у романі «Лексикон інтимних міст», вписуючи та наносячи на карту власних відчуттів 111 великих і малих міст та містечок, творячи особисту онтологію урбаністичного буття та Абетку-ключ до її пізнання. Спогад та концепт пам'яті створює новий фантазмагоричний міф міста-спогаду та міста-вигадки Рівне / Ровно.

Освоєння міського часопростору в аналізованих текстах відбувається здебільшого у драматичних перипетіях кохання. Місто постає не лише декорацією чи місцем дії, а є головним учасником, причиною фатальної пристрасті, як зображено це в сюжеті роману «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка (взаємини Юлії Маринчук та Валерія Колядевича). Заборонений статевий зв'язок у місті стає одним із випробувань у процесі проходження ініціації (секс Германа з сестрами Тамарою і Тамілою в романі Сергія Жадана «Ворошиловград»; незадоволене бажання інтимної близькості жінки бальзаківського віку та Андрія в повісті Кузьми Скрябіна «Я, Победа і Берлін»). Прикметно, що порушення морально-етичних норм Шлоймою Ецірваном розцінюють як переступ в обидвох соціально-політичних частинах міста Рівне / Ровно однойменного роману Олександра Ірванця.

Поведінка героїв роману Олександра Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)» політично детермінована. Образ міста презентовано крізь призму ідеологічних змагань, бінарної опозиції ціннісних ідеалів соціалізму та капіталізму. Так само внутрішньо «розполовиненим» почувається головний герой. Міський текст Олександра Ірванця – тотальна гра у літературу. Відстежуємо суцільне колажування самопороджуючих рецепцій: 1) письменник про письменника / вигнанця по обидва боки Стіни (ефект дзеркала); 2) психоаналітичні екскурси у

спогади дитинства та юності, намагання відновити втрачену особистість (як і самим містом Рівним) ідентичність (знаменитий і успішний у Європі письменник Ецірван чи нездара та зрадник рідного краю); 3) архетипні переживання ініціаційних випробувань на шляху до пізнання Самості (прийняття рішення щодо подальшої долі міста); 4) гра з реальністю (симулякр четвертого рівня – відсутність будь-якої реальності (за Жаном Бодріаром); 5) творення власного урбаністичного міфу.

У романі Сергія Жадана «Ворошиловград» протистояння кукурудзників та авіаторів вказує на латентну опозицію села – міста. Індустріальні топоси (автотраса, заправка, покинуте летовище, поселення нафтовиків) оточують велике місто та нескінченне море кукурудзи, яка намагається поглинути все те, що цивілізації вдалося відвоювати у природі.

У романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» антитеза центру та околиць постає через соціальні контрасти як самих міських топосів, так і його мешканців. Пригоди, що відбуваються на вулицях Станіслава, урочистості та святкування, в яких беруть участь містяни, перетворюють саме місто на величезний амфітеатр. Художнє зображення міста насичене ідеалізовано-мрійницькими та романтичними рисами, через які письменниця презентує суспільство того часу. Це досягається за рахунок зосередження на побутових деталях, що, незважаючи наплинність часу та історичних катаклізмів, завжди присутні в житті людей. Окрім захоплення героїв роману новітніми винаходами науково-технічного прогресу відчитуємо також образ розпаду та негачії урбаністичного меганаративу Австро-Угорської імперії. Водночас місто Станіславів не прочитується як маргінес могутньої наддержави, радше навпаки, авторкою досягнуто «ефекту дзеркала», коли велике відбивається в малому і навпаки. Ці зображення у певний момент накладаються і стають ідентичними. Таким чином авторський міф Станіслава стає альтернативою знаній історичній реальності.

Споглядання міського краєвиду постає як спосіб долучення до вищого знання, доступного лише особам, посвяченим у таємниці життя в ньому

(«Ворошиловград» Сергія Жадана, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Рівне / Ровно (Стіна) Олександра Ірванця», «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка). Архітектура міста постає як матеріальне вираження його душі.

У текстах романів відбувається космогонізація міста, що стає цілим усесвітом, єдиним тілом, де гармонійно співіснують люди / вулиці / будинки. Відстежуємо також явище поетизації процесу розбудови міста, естетизації та оспівування архітектора як творця, зодчого.

Сучасним урбаністичним романам притаманна пряма / персональна номінація міст – офіційні назви населених пунктів (Київ, Львів, Новояворівськ, Берлін, Париж, Калуш, Рівне), історичні (Станіславів, Ворошиловград, Ровно) чи авторські новотвори (Новоєврейськ).

Розділ 3

ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО МІСЬКОГО ДИСКУРСУ В ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

3.1. Місто як текст-міф у сучасній українській драматургії

Сучасний процес міфологізації життя відбувається доволі спорадично. Певною мірою це спричинено «входженням» у щоденне життя донедавна екзотичних країн і явищ, надшвидкісним обміном новинами та думками завдяки новітнім технологіям. Насправді простір земної кулі став цілісним інформаційним потоком, де почасти окреслюються персоналії, міста, фіксуються події та враження від них. Методологічною основою нашого дослідження є теорія Ролана Барта про різні рівні міфологізації твору. У праці «Міф сьогодні» дослідник викладає положення про створення новітнього мистецького міфу, що формується як результат взаємодії традиційно-архетипного та ідеологічного базису [21]. Постмодерні драматичні тексти насичені інтертекстуальними покликаннями, що апелюють до архетипних образів і сюжетів [107]. Відтак, творення сучасного урбаністичного міфу – процес живий і багатовекторний.

Юрій Лотман вважає, що для того, аби побачити місто як власне текст, «необхідно відчувати семіотичну фактуру культури, вловити знакові системи, які виникають як денотати, які є за ними. Денотат є обов'язковим для існування знака, бо він його детермінує і полегшує прочитання семіотичних кодів культури та історії» [130, с. 75]. Якраз на кодах культури та історії вибудовує «міський текст» Наталія Ворожбит у п'єсі «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є». Головна героїня – Маріка – виросла в столиці Радянської України, проте в його маргінальному районі – Дарницькому. Жінка згадує цей мікрорайон як місце, де «нічого не було! Там не було чоловіків і жінок, там були дядьки і тітки. Там не було серіалів, а було «Сімнадцять миттєвостей весни». Там не було фільмів жахів, а були німці. Там навіть не можна було

купити слона! Там не було минулого!» [61]. Це був окремий підвид людської цивілізації – радянська людина, котра застрягла в міжчасі, у неї не було не лише минулого, але й майбутнього, тільки суцільні постанови та рішення ЦК КПРС. Такий життєвий простір у дитинстві наклав свій відбиток на доросле життя Маріки.

Мешкання в місті ще не означає, що людина стала органічною часткою того, що називається міським життям, та осягла міський спосіб мислення. Наталія Ворожбит у п'єсі «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» демонструє перебування своїх героїв у середовищі міста. Проте засвоєння нових соціальних стандартів є болісним і ледь не призводить Маріку до психологічного зламу. Свідомість жінки дисонує між цінностями, засвоєними в дитинстві, та сучасними вимогами для успішних людей.

Усі її дитячі та юнацькі комплекси і переживання сконцентрувались на голові у формі риб'ячого хвоста, що часом починав рости, і приховати його від сторонніх очей ані зачіскою, ані капелюшком вже не можна було. Почасти це не самодостатня людська особистість, а маріонетка, яку смикають за нитки.

Імітативний характер має бінарна опозиція пригадування-забування у п'єсі Наталії Ворожбит «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є». Те, що залишив Маріці в пам'яті у спадок радянський Хвіст, не дає можливості розвиватись їй у трансформованій глобалізаційними змінами реальності. Драматург демонструє сьогодення, позбавлене будь-яких ознак національної приналежності. Усе максимально стандартизовано та уніфіковано згідно з вимогами «брендів», «трендів» і «стилів». Такий стан речей мимоволі викликає асоціації з радянською безликістю та сірістю життя, побуту, одягу та способу світосприйняття. Місто, презентоване у п'єсі, – безлике та типово для постколоніального простору. Єдине, що вирізняється на тлі типового урбаністичного пейзажу, – Дарницький вагоноремонтний завод.

Бажання жити без Хвоста тотожне прагненню позбутися пам'яті. Перехід Маріки в категорію людей без пам'яті вибудовує такий логічний ланцюг: без родини / сім'ї, без батьківщини, «без ґрунту». І всі ці потуги лише заради

одного – бути, як решта успішних, відповідати цьому тренду. Не кимось самодостатнім, а усього-на-всього, як усі. Тож одна модифікована модель соціальної інженерії – «радянська людина» – регенерує новий тип уніфікованої істоти – «людину успішну».

Дитяча психологічна травма (розлучення батьків) проектується у свідоме доросле життя героїні. Відтепер їхня сім'я – це одночасно «свій» і «чужий» простір, у якому медіатором постає маленька Маріка. Дівчинка почергово мандрує від батька до матері, намагаючись поєднати колись спільні життєві часопростори. Дещо пролетарський спосіб життя батьків та одвічне «квартирне питання» змушувало жити разом колишнє подружжя (їх розділяє лише шафа). Маріка мріє про власний будинок та щасливу родину без брехні, зради та облуди.

Батько вибудовує такий фантасмагоричний простір для їхньої сім'ї на листку білого ватману. З-під його олівця в одну мить виростає чималий будинок, сад, баня, ялинка та басейн із голою гумовою русалкою, а за бажанням доньки батько оселяє в ньому ще й слона, коня та пантеру. Дитина хоче вірити в намальовану реальність і в те, що дорослий здатен втілити в життя цю картину. Маріка сподівається запросити в гості тітку Галю, дядька Колю та навіть товстого Юрку. Дисонує з поняттям добробуту та розкоші (навіть у їхній уяві) запропоноване меню. Вершиною кулінарної фантазії чоловіка, втомленого радянським побутом, стають макарони по-флотськи, хліб зі смальцем і салат «Олів'є». Хоча натхнення творити бодай на папері бажану реальність невдовзі залишає дівчинку через засторогу, що батько її обдурить, як і завжди, бо по-справжньому він проектує лише каналізацію.

Сюжет п'єси структуровано так, що ані в ремарках, ані в репліках дійових осіб немає вказівки, коли Маріка пригадує реальні події з минулого, чи це їй лише сниться, чи це видіння, спроектовані Хвостом. Назва п'єси «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» також не дає відповіді на це запитання, хоча пропонує два способи прочитання. Тож сон, як загальновідомо, – це занурення у сферу підсвідомого, повторне проживання життєвих епізодів, пошук відповідей на

запитання, що найбільше непокоять людину. Юрій Лотман називає сон «семіотичним дзеркалом», що проектує перетворену через сновидіння інформацію на знаки та символи. Дослідник пояснює це певним часовим проміжком, який минає між подією та її сприйняттям, відтак, людський сон – «резерв семіотичної невизначеності, простір, який ще потрібно наповнити сенсами» [127, с. 125]. Вірогідно, що підсвідомість героїні п'єси Наталії Ворожбит якраз і намагається в такий спосіб «відчитати» коди минулого. Уже у зрілому віці Маріка намагається відшукати причинно-наслідковий зв'язок між власними невдачами, розлученням батьків та їхньою подальшою поведінкою.

Символічним є епізод із поїздкою на ринок та розгляд інваріантів розвитку подій (батько поїхав (не поїхав) на курорт, спокусив (не спокусив) дружину товариша (лікаря-онколога), він врятував (не врятував) його від раку). У такий спосіб драматург пропонує свої варіанти розвитку сюжету. Психологічна проблема героїні постає на лікувальних сеансах-пригадуваннях під час візитів до психотерапевта. Діалогу між минулим і сучасним немає. У сюжеті п'єси прочитуємо цілковите заперечення, відкидання минулого. Героїня під час сеансів психотерапії не артикулює страхи, що полонили її свідомість та уяву, а лише пропонує доволі розрізнений візуальний ряд із дитячих спогадів. Натомість драматург немов виставляє на огляд реципієнта-глядача / читача цю проблему, заохочуючи до незалежного оцінення «страшного минулого», що стало причиною невдач у теперішньому часі.

Свідомість Маріки структурують типові радянські ідеологеми та побут великого, але провінційного місця. Дівчина, як і мільйони її ровесників, слухала магнітофон із піснями «Миллион алых роз», «Надежда – мой компас земной», а також «стрибала з шафи на диван. Втопила ганчірку для підлоги в унітазі. Пришивала манжети. Їла штукатурку в підвалі. Пила березовий сік і аерон. Любила Ольбрихського і Джо Дассена. Не любила Андерсена. Мріяла про окрему кімнату. Отримувала по шиї, – так чомусь називали дупу. Душила себе у ванній хусткою. Просиналася у садку. Вивчила п'ятнадцять республік» [61]. Типовість побуту та мрій вибудовує чергову уніфіковану молоду особу із

заздалегідь запрограмованим планом дій на майбутнє. Дія в сюжеті п'єси розгортається в контексті «майбутнього часу часу минулого» (термін С. Скварчинської) [109, с. 124-138]. Героїня здебільшого пригадує минуле, проходячи курс психотерапії. Пам'ять Маріки спорадично вихоплює з потоку спогадів деякі уривки, що стали вирішальними в процесі становлення її як особистості. Тож у фіналі не таким абсурдним здається запитання: «Як я зможу жити спочатку, коли я все знаю заздалегідь?» [61, с. 16]. Пропонована Русалкою терапія – життя без помилок – схожа на процес комп'ютерної гри, де можна вкотре здолати всі труднощі під час проходження квесту впродовж значно коротшого часу і без видимих втрат.

Минуле виявляє себе не лише у спогадах Маріки, але й у певних символічних діях (спаленому купальнику) та мріях (про будинок та слона). Усе це мимоволі спричинює ріст Хвоста. Це особливо загострює страхи та боязнь героїні через можливість повернення в реальність до того часу, відчуттів та подій. Навіть у своїх снах-мареннях Маріка забороняє людям зі спогадів (рідним і близьким) бодай якось виправдатись чи хоча б залишитись у її пам'яті. Внутрішній діалог героїні з власним «Я» так і не відбувся. Натомість є лише хвороблива уява та тверде переконання в тому, що саме ці чинники з радянського дитинства винні в усьому.

Мрії дівчинки про майбутню професію піддано радянсько-урбаністичній ревізії. Маріка хоче бути дресирувальницею (візуалізація кіноісторії «Смугастих рейс»), а Дідусь бачить її ткалею (радянська історія Попелюшки «Москва сльозам не вірить»). Проте життя вносить свої корективи. Дитинство минуло, а разом із ним зник «радянський Київ» та окреслені в ньому чіткі життєві вектори, натомість з'явилося безліч нових, але дівчині надто складно зрозуміти їх.

Семантика соціальних клонів, що постають зі сторінок глянцевого видання у періодиці, вказує також на заперечення колективного підсвідомого – архетипу української жінки. Відтак, український архетип постає у дитячому спогаді (стилізованому як народні казки та гоголівські оповідання про відьом).

Вочевидь, такий дисонанс сільського архетипу суперечить міському типу свідомості.

Ментальна пам'ять Маріки насичується радянськими ціннісними взірцями, що призводить до руйнування її психологічного первня. Маніпуляції зі спогадами під час психотерапевтичних сеансів спричинюють зрушення психологічного здоров'я жінки. Так, Русалка на килимі оживає та перебирає на себе роль психотерапевта. Такий художній прийом вказує на абсурдність та жорстокість уніфікованого глобалізаційного світу загалом. Поведінка Маріки стає вираженням ціннісних прерогатив урбанізованого та глобалізованого світу. Проте й тут вона лише імітує поведінкові матриці, властиві сучасному соціальному простору: «Мандрівник», «Волоцюга», «Гравець», чи «Фланер». Драматург демонструє намагання головної героїні розірвати буттєвий ланцюг минулого – теперішнього – майбутнього.

Маріка хоче досягти бодай теперішній час або майбутній. Проте Хвіст занурює її лише в минуле і з цієї позиції примушує діяти в теперішньому, він спонукає жінку до вчинків, що суперечать її новій природі. Дівчина прагне виокремити щось своє, самоцінне лише для неї. Їй не до вподоби таке життя, яке нагадує відкриту сторінку в соціальній мережі, що складається з чужих думок і почуттів, доволі часто поверхових і надуманих. Прагнення Маріки звичайні, хоча вона постійно порівнює себе з якимись зовнішніми чинниками – висловами письменників, громадських діячів, поп-зірок. Навіть бажання нормальності їй нав'язали інші. У професійній діяльності (рекламному агентстві) дівчина не спроможна відокремити власну «творчість» від напрацьованих і набутих інтертекстів. Вона створює рекламні слогани з відомих художніх творів, переконуючи саму себе та всіх в агентстві, що це твориво оригінальне та належить їй: «Гроші – сьогодні. Квартири – завтра» [61, с. 11].

Маргінес Дарницького району столиці спричинює також і маргіналізацію його мешканців, певну відособленість і замкнутість усередині великого міста. За його межами розташований базар, де все-таки можна купити слона і де життя

триває взагалі по-іншому. У цьому контексті слухними нам видаються міркування Жана Бодріяра, який асоціює сучасний міський простір із гетто: «телебачення, реклами, гетто споживачів / спожитих, наперед прогнозованих читачів, кодованих декодувальників масмедій, циркулювальників / циркульованих у метрі, розважальників / розважаних на дозвіллі тощо. Кожен часопростір міського життя становить певне гетто, і всі вони між собою пов'язані» [37, с. 131]. Варто також наголосити на подвійній замкнутості героїв в урбаністичній реальності, презентованій Наталією Ворожбит, – соціальною та ідеологічною, котра з часом змінює лише форму, залишаючись і надалі кодом міського постінформаційного гетто.

Маріка усвідомлює можливість інакшого життя, лише покинувши межі Дарницького району. У місті її дорослого життя є окрема та затишна квартира, коханий чоловік і перспективна робота. Усе би склалося якнайкраще, якби не Хвіст. Вона переконана: «Всі ці письменники, мудреці, поети! Це вони винні, що я в рабстві у цитат та спогадів! Не було б у мене хвоста!» [61, с. 11]. Це утворення на голові збирає та накопичує абсолютно всю інформацію, що бодай якось стосується бідолашної жінки. Водночас це художня проекція ключового постмодерного образу – бібліотеки – сховища мудрості всіх попередніх поколінь. Бібліотека як урбаністичний локус має кітчеву форму – хаотичне зібрання різноманітних цитат, розташованих на голові в риб'ячому хвості.

Аналізуючи психологічний і соціологічний аспекти, Георг Зіммель розглядає процес становлення, розвитку та буття людини в міському локусі. На його думку, «велике місто своєю вуличною штовханиною, швидким темпом і різноманіттям господарського, професійного і громадського життя створює досить складні психологічні умови, які вимагають більшої затрати свідомості. І той глибокий контраст, що існує між життям великого міста і життям маленького міста чи села, що відрізняється повільним, звичним і рівномірним духовним і розумовим ритмом, цей глибокий контраст вноситься до наших органів чуття, – фундаменту нашого духовного життя, – і в ту кількість свідомості, витрати якої жадає від нас велике місто, як від істот, що пізнають

лише на підставі розбіжностей» [91, с. 315].

Дарницький вагоноремонтний завод має глобалізаційний вплив на мешканців району – звичайних радянських людей. Драматург акцентує на певній примітивності життєвих прерогатив та їхній соціологізації в рамках чинної політичної системи. Натомість робітничо-радянське середовище столиці нівечить дівочу душу. Жан Бодріяр вважає, що «матриця міського середовища – це вже не реалізація сили (робочої сили), а реалізація певної відмінності (оперування знаком). Металургія обернулася в семіургію» [38, с. 131]. Вагоноремонтний завод у Дарницькому районі Києва став центром тяжіння не лише спогадів, проєктованих риб'ячим Хвостом, але й свідомим бажанням дорослої Маріки повернутися саме туди. Як з'ясуємо, саме це місце асоціюється в неї з домом, саме там вона почувається добре та затишно.

Проте часопростір радянського дитинства героїні якось розширено до НДР (Німецька Демократична Республіка). Саме з-за кордону потрапив до дитячих рук журнал з оголеними жінками та чоловіками. Те почуття сорому, страху та дискомфорту стосовно всього, що не вкладається в рамки визначених правил, назавжди осіло в пам'яті Маріки.

Єдиний, хто по-справжньому корелює з минулим героїні, – це її психіатр, товариш батька Анатолій Іванович, проте, як і його пацієнтка, він також уражений «хворобою хвоста» – сентиментальними спогадами про спільне життя в радянський період. Маріка – людина без дому, позбавлена свого «куточку світу», особистість, у якої порушено сприйняття «першого світу», деформовано «... космос, у повному розумінні цього слова» [26]. У її радянському дитинстві сакральний простір дому розділено між нею та батьками. Але в обох просторах (батьківському та материнському) вона почувається Чужою / Іншою. Новий дім дівчини облаштований з «Ікеї» (типові меблі першої необхідності) вказує на брак ідентичності у Маріки. Це вкотре вказує на те, що безликі люди обирають накинута їм стандарти.

У п'єсі «Дзеркало» Володимир Коваленко зображує місто без міста. Драматург розкриває урбаністичні топоси та зміни історичного обличчя міста,

відображаючи його за допомогою хронотопу цілої епохи. Він міфологізує простір комірчини, у якій розташувалися старі та раритетні речі. Час у цьому місці також міфологізовано. Усі мешканці цього міфічного часопростору «прокидаються» вночі та набувають властивостей і характеристик людей. Вони розмовляють, пригадують своє минуле, розмірковують уголос про людей та навколишній світ.

Замкнений простір – комірка Дідуся, де розташовано всі зібрані предмети (переважно зі смітника). У сюжеті п'єси саме речі (Дзеркало, порцелянова Балерина, порцелянова Чашка, скляний Гранчак, Самовар) виражають час-місце-соціум. Вони постають як відбиток / знак часу (за С. Скварчинською). У кожного з них є своя життєва історія, а в деякого – навіть ім'я (Балерина – Мішель). Як і в справжньому міфі, вони проживають низку тимчасових смертей і проходять певні етапи ініціації, змінюючи сенси та призначення: Дзеркало відчуло блиск і захоплення минулої епохи; полум'я, гуркіт і страх революційних років; пилюку та забуття горища та музейного сховища, меркантильність і забобонне невігластво сучасності, врешті, – смітник і незвичайний флігель поруч із ринком. Чашка також прожила шлях від елітної порцеляни ручної роботи до надтріснутої самотньої речі. Самовар ледь пригадує той час, коли у ньому парувал гарячий і духмяний чай, потім він лише зберігав квасоллю, аж поки, як і всі, не опинився викинутим за межі людського побуту. Статуетка Балерини зазнала перетворень від декоративної прикраси за склом у шафі до втілення абсолютної жіночої краси, благоговіння та повного забуття. Гранчак мав по-справжньому надщербнуту долю, проте відчував себе рівним людині у боротьбі із життєвими негараздами, аж доки не перетворився на пастку для мишей. Речі розмірковують над сенсом людського життя, котре, проте, залишається невідомим та незрозумілим. Лише поведінка Старого зрозуміла їм. Він береже зібрання цих дивних предметів, милується ними. Його життєва історія спонукає речі до висновку, що сенс людського життя – «любити і творити».

З-поміж усіх речей вирізняється старовинне Дзеркало, що постає наче

Деміург цього замкнутого міського простору Дідової кімнати. Воно пам'ятає теплі та міцні руки свого Майстра, адже було виготовлене на замовлення. Дотепер в його уяві живе карета, якою воно подорожувало та насолоджувалося мальовничими краєвидами. Дзеркало виготовили для доньки графа. У його свічаді відобразилося все життя цієї жінки – від дитинства і до смерті. Дзеркало бачило її переродження з дівчинки у жінку, красуню-наречену, матір п'яťох дітей та поважну стару пані. Воно скрушно зазначає, що не помічає часу.

Дзеркало має власне життєве кредо – «Відображати сутність речей, які потрапляють у коло мого бачення» [106]. Проте в нього є ще одна властивість, про яку не здогадуються люди. Воно показує головні цінності їхнього життя, глибинну суть особистості, але не кожен з людей може це побачити у відображенні старого дзеркала. Воно по-справжньому мудре, пізнало онтологію буття не лише речей, але й людського життя. Своє перебування у графському палаці Дзеркало пригадує як найпрекрасніший період, на зміну якому прийшли дивні люди. Так почалась його історія перебування в молодого і красивого Комісара: «Кімната, в якій мене повісили була навіть гірша, ніж горище, з якого зняли. (...). Господар мій був темним. (...). Він увесь час про це думав. Не знаю вже, чим ті люди завинили, але Комісар дуже часто мив руки, наче хотів щось змити... Довго дивився на них, стоячи переді мною. Сумні думки поглинали його... Одного разу не витримав і приставив якусь залізку собі до голови. Потім – так бемкнуло... Я ледь не тріснуло...» [106].

Дзеркало пережило і війну та евакуацію, і музейну шарпанину, аж врешті потрапило до нових господарів. У них була дитина, котру доглядала Нянька, у якої були «самі лише темні думки... Неприємна людина, якась бридка...» [106]. Вона була маля заради розваги, а коли поверталися Господар та Господиня, то вдавала покірну та віддану родині людину. Дзеркало намагалося показати правду людям, але Служниця таки переконала їх винести його на смітник, бо саме через нього плаче дитина. Розповідь про життя порцелянової чашки сповнена болю та страху. Адже колись у неї була чималенька родина: «шість, разом із Блюдцями, а ще – пузатий Заварничок». Тривалий час вони простояли у

шафі за склом, але одного разу їх узяли на свято. Там і розбилася одна з них. Найстрашніше було те, що Люди сміялися і переконували один одного: «нічого страшного. На щастя!», – а невдовзі розбилися й інші. Чашка також тріснула, але дбайливі руки Діда склеїли її та повернули до життя.

Класову та соціальну антитезу в сюжеті п'єси представлено в ідеологічних конфліктах між Гранчаком (представником пролетаріату) та порцеляною Чашкою («буржуйським створінням»).

Балерину автор означає як «подобу інтелігенції». У порцелянової фігурки також своя історія. Упродовж перебування в людей вона навіть встигла закохатися. Фігурку балерини колись подарувала бабуся своєму онукові. Він захоплювався витонченим творінням, аж допоки виріс, а його обраниця наказала викинути «цей мотлох». Балерина по-справжньому відчуває і кохання, і біль, й образу, незважаючи на те, що її порцелянове личко залишається незмінним. Головна її мрія – танцювати, а не застигло стояти на полиці.

Кожна з речей уособлює свою приналежність і до певного часу, і до того соціального стану, який був у людей, котрим вони належали. Гранчак промовляє лозунгами та пропагує єдиний правильний «пролетарський дух». Він, як і його господар, щиро ненавидить усю буржуазію та жінок, вважаючи їх утіленням усесвітнього зла. Ця склянка належала чоловікові, «сильному і доброму», якого називали «Контуженим», він постійно пиячив та розмовляв з Гранчаком, жалівся на своє життя та несправедливість цього світу. Коли ж у нього був приступ епілепсії, то затискав Гранчак між зубами «так міцно, що крайці надколювались й різали йому губи і язик». Навіть у інший світ він відійшов, міцно затиснувши Гранчак у руці. А згодом його Жінка почала використовувати предмет як мишоловку. Гранчак дуже важко сприймав перетворення з «Товариша на Мишолова», аж згодом дід виміняв його в Жінки на три звичайні мишоловки.

Речі живуть у світі людських бажань, де увесь світ – людська воля. Проте люди глибоко нещасні та самотні, маючи власну волю, серце, розум та душу.

Щастя та радість їм недосяжні, навіть незважаючи на велику кількість речей та повну владу над ними: «Люди – дивні істоти. Вони створюють нас, продають, ламають, викидають, а потім знову виготовляють і ремонтують, вважаючи, що саме вони Наші господарі і саме Вони Нас обирають... Так! Але людський вік не довгий, а пам'ять – ще коротша. Натомість Ми пам'ятаємо все! Що того людського життя? Воно, як свічка – займається жваво, горіти намагається яскравіше, а коли догорає – старається ледь тліти, щоб прожити хоч на мить довше. А ми за всім цим спостерігаємо. Вони платять гроші, купують нас, незрозуміючи, що насправді – ми лише змінюємо домівку та спостерігаємо за новою свічкою» [106].

Одного дня стався прикрий випадок на блошиному ринку. Прибиральниця ненароком штовхнула стіл із крамом Дідуся та розбила чашку – так почалася історія кохання самотніх людей. Вони, як і речі, опинилися на маргінесі життя. Лише у фіналі п'єси знеособлені Дід і Прибиральниця врешті отримують особистісні характеристики. Чоловік самотній і бездітний, проте все життя присвятив школі; коли постарів, то шкільний учитель став нікому не потрібний. Так він опинився на блошиному ринку та в холодному флігелі в оточенні цих дивних речей. А Прибиральниця колись теж мала чоловіка та дітей і працювала лікарем-хірургом. Вона склеїла розбиту чашку та наважилась на телефонний дзвінок до Діда. Порцелянова Балерина та Дзеркало помітили теплі взаємини між самотніми старенькими. Почуття, що виникли на блошиному ринку між Дідом та Прибиральницею, немов підтверджують судження Миколи Бердяєва, що «у любові – вища доля і призначення, воля вища, аніж людська. (...). Любов завжди космічна, потрібна для світової гармонії, для Божих призначень. (...) любов є шлях сходження пішої людини до богоподібної» [30, с. 269].

«Міський текст» (за Володимиром Топоровим) у п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ» постає за допомогою системи гри. Відсутність назви у міста вказує на позабуттєвість цього топосу, адже немає самого акту творення-називання, а відтак, увесь цей простір набуває ознаки межового (лімінального). Такий пороговий стан місця дії свідчить про міфологізацію та містифікацію

сюжетного хронотопу. Водночас це місто Без Назви є центром тяжіння для всіх його жителів, адже, незважаючи на всі події, його мешканці не хочуть покидати цей простір. Вони тут обжилися та зачаїлися в очікуванні нових жертв для власної утіхи – чужинців.

Жителі міста – вже невід’ємна частина цього урбаністичного простору, що назавжди вросла в небуття міста Без Назви. Це інфернальне місто, про яке нічого не відомо, лише зацентровано на браку знакових для життя будь-якої людини подій: «тут давно вже ніхто не народжується і не помирає, тут нічого не відбувається». У сюжеті п’єси урбаністичний пейзаж та хронотоп відображають внутрішній стан героїв. Це місто нібито з типовим устроєм, адже тут є весільний салон і модельєр Марта, засоби масової інформації та головний «творець» новин Марк, керівник музею Андрій та директор міського кладовища П’єро (Петро). Це світське товариство, яке є закритим клубом для обраних, головна мета якого – позбутися небажаних гостей у місті. Однак Марта не має бажання більше грати та вдавати справжність буття в місті Без Назви. Жінка зважується на справжній вчинок – назавжди припинити гру та покинути це місто: «І я б хотіла випити за тих, хто тут зібрався, хто прийшов вшанувати пам’ять – за моїх друзів. Я сподіваюсь, коли мене не стане на цій землі, ви ще раз зберетесь пом’янути мене. І я хочу побажати вам тільки одного – щоб з моїм відходом у вашому житті бодай трішечки щось змінилося. І щоб нарешті пішов дощ» [147, с. 274]. Ця життєва реалія спонукає учасників гри переосмислити свої вчинки та світоглядні парадигми.

В українській ментальності місто традиційно асоціюється з місцем, де рівень життя значно вищий, ніж у сільській місцевості, а праця не є такою виснажливою та трудомісткою. Відтак, принцип свободи вибору передбачає вільне пересування країною, право жити там, де хочеш. Зигмунт Бауман зазначає, що «добре жити» означає перебувати в русі, а точніше, відчувати приємну впевненість через можливість залишити будь-яке місце, у якому не хочеться більше залишатися» [22, с. 170].

Місто Без Назви – просторова та часова пастка. У це незвичайне місце

можна приїхати чужинцю, але нереально залишитись, а ті, які живуть тут, вже ніколи не покидають його. Це місто, у якому немає дощу, все висохло і спрагле вологи. Нортроп Фрай, розглядаючи архетип води в постапокаліптичному дискурсі, наголошує на тому, що «вода колує у тілі всесвіту, немов кров в окремому тілі» [186, с. 155]. Відтак, бездощів'я в Місті сприймаємо як знекровлення, знищення, занурення в небуття. Сучасна дослідниця Оксана Когут вважає, що це місто викликає асоціації з «пустелею, де урбанізоване світосприйняття має свою спрагу, що засвідчують випалені душі мешканців. Відстежується наскрізний символ пустелі і його демона Азазеля, адже в Біблії цей образ пов'язаний з ідеєю спокутування гріхів народом, присутній у драмі латентний архетип головного міста – Єрусалима. Час постає антитезою порожнечі. Він, як і буттєвий простір дійових осіб, триває у кількох проекціях: особистісній, ігровій та абсолютній. Своєрідна трьохплощинність проживання певних подій і відчуттів у різних буттєвих вимірах спричинює амбівалентність у сприйнятті реального життя та смерті» [107, с. 146]. Місто Без Назви у п'єсі Неди Нежданой «Коли повертається дощ» асоціюється з віртуальним простором Тараса Прохаська в романі «НепрОсті». Письменник також оселяє своїх героїв у вигаданому місті Ялівець, яке розташовує десь поміж реальних Карпатських гір.

У п'єсі Неди Нежданой «Коли повертається дощ» пейзажний міський топос відображає внутрішній стан героїв. Коли на початку п'єси він гармоніює з духом самого міста, то у фіналі очевидний дисонанс. Місто готове до переродження, воно не лише чекає дощу, а здатне подолати пустелю в душах своїх мешканців. Їхній ритуал-гра у фіналі перетворюється на ритуал-офіру задля порятунку життя в місті.

3.2. Міське життя як світоглядна парадигма

Проектування міста можливе також через свідомість його мешканців. Процес формування міського світогляду є взаємним. Місто форматує світоглядні парадигми своїх мешканців, натомість люди творять місто

відповідно до свого світобачення. Сучасна дослідниця Ганна Степанова використовує терміни «сагітталі» – у значенні «лінії буттєвого простору міської свідомості, що містить пам'ять про місто, пов'язує минуле з теперішнім і майбутнім, історію – з грядущими перспективами культурного розвитку, що породжує іманентний образ міста, реалізований у міських міфах, легендах» та «егональ» – «індивідуальний вектор переміщення особистості в хаосі буття, що становить трансцендентний образ міста й набуває в естетичній свідомості різних образних конфігурацій: лабіринт (Дублін Джойса, місто N Кафки, Нью-Йорк Дос Пассоса), коло (місто Сонця Томмазо Кампанели, Касталія Гессе), спіраль (кільцева дорога як досвід набору висоти в образі Алушти у Сергія Сергєєва-Ценського) та ін.» [167, с. 2].

Крізь призму екзистенційних пошуків головної героїні Вілени презентує урбаністичний хронотоп Олександра Погребінська у п'єсі «Осінні квіти». Драматург акцентує на символіці міського імені часу епохи «розвинутого соціалізму» – Вілена (В. Ленін). Дивний постколоніальний синдром – відторгненість головної героїні від усього, що формує неповторну людську особистість. Віктор – батько, який насправді лише мамин коханець (одружений і обіймає високу партійну посаду), Ісак – його товариш, який погодився одружитись і виховував їхню доньку, яка вважає себе росіянкою. Знудившись від власної нереалізованості, жінка прагне відшукати сенс життя або побудувати його згідно зі своїми уподобаннями. Єдиним життєвим надбанням тридцятисемилітньої жінки є квартира у престижному районі столиці, яку вона вирішує передати достойному спадкоємцю-доглядальнику – Сашку. Хлопець навчається в медичному університеті, мріє стати психіатром, родом із Дніпропетровська. «Киянка у 5 поколінні» відверто глузує з його провінційності та міста його народження: «Чудове містечко! Промислове серце країни! Оаза для юного психіатра. Які теми! «Дія мартенівських печей на внутріутробний психічний розвиток». Запросто можете суміщати педіатрію з психоаналізом. Не гріє?» [152]. Традиційно постає антитеза «столиця-провінція», водночас героїня чітко артикулює прогнозований варіант

подолання маргінальності разом із прогностичною функцією: «можна знайти старушенцію, в якій троє синів полягли на фронтах Другої світової і котра тепер мочиться під себе в трьохкімнатній комірчині на Печерську. Місяць-другий повиносити горшки – і ось ви гордий столичний житель, завидний жених для тих, кому не пощастило завербуватися в турецький бордель» [152]. Тож жінка справедливо обурюється, почувши відмову хлопця, адже сценарій вона пропонує той самий, але, як наслідок, він отримує кілька додаткових бонусів: тут ще не тхне сечею, та й вона не така вже немічна.

Оригінально означає Вілена свій вік. У газетному оголошенні жінка зазначає, що їй необхідний догляд і піклування, а квартира повинна стати гідною винагородою для опікуна після її кончини. Драматург, використовуючи постмодерний прийом презентації «відчування» персонажами себе, досягає трагікомічного ефекту, адже декларована Стара є. Водночас це виказує в героїні Погребінської певну перенасиченість життям, втому від щоденної боротьби за виживання в чужому та ворожому просторі міста. Тож старість у контексті суспільно-економічних відносин перетворюється на «соціальну смерть» [38, с. 268]. Окрім того, психологічний стан Вілени можемо означити як межовий. Жінка зациклена на дослідженні причин смерті матері та пошуку винуватців. Вона переконана, що її рідний батько – вбивця. Він заради управлінської кар'єри морально знищив жінку, яку кохав, а коли постала загроза викриття цієї позашлюбної інтриги, просто ліквідував її.

Вілена обмежує простір свого життя до території квартири. Драматург вибудовує «урбаністичну егональ» (за Г. Степановою) головної героїні як місце страти бажань, надій і сподівань. Квартира перетворюється на саркофаг для всіх, хто бодай раз переступив її поріг.

Київ у п'єсі постає лише в спогадах героїні про кілька невдалих шлюбів та «міські» професії її колишніх чоловіків. Відтак, сагітталі столиці України вкрай знеособлено та радянізовано, позбавлено культурно-історичного обличчя. Місто наділено також і монструозними рисами. Саме в ньому нехтують коханням заради кар'єри; вбивають чи спричиняють самогубство

порушників «морального ідеалу будівничого комунізму»; зраджують, розлучаються, роблять аборти та планують убивство батька, отруюють коханця, збивають літаки з дітьми та ін.

Особливим міським локусом є газета з безкоштовними оголошеннями, за допомогою якої жінка розважається, читаючи часом безглузді повідомлення купівлі-продажу. Цей чужий текст оприявнює в житті Вілени чужі бажання та дає необмежений простір для фантазування та «додумування» означених авторами оголошень історіями. Однією з таких і стала картина «Осінні квіти».

Урбаністичний міф Олександри Погребінської із закритим простором квартири в престижному районі Києва містить і антитоталітарний дискурс. Відчутне постійне тяжіння над долею мешканців квартири привида партійного керівника – генетичного батька головної героїні Віктора Миколайовича. Адже він – справжній партієць, такий, що і «в мавзолей міг би потрапити», але помер надто пізно. Жінка впродовж багатьох років продумує план помсти йому за вбивство (самогубство) матері. Тож, як слушно зазначає Ніла Зборовська, для «психоаналізу не важливо, чи був реальний злочин, а важливо, що він мав місце у психології суб'єкта» [89, с. 265]. Вілена неодноразово подумки «вбиває» свого генетичного батька. Візуалізація цього акту в її уяві переконує Вілену в неминучості загибелі Віктора Миколайовича в реальному житті. Відтак, це стає сенсом її життя, вона перебирає на себе роль благородної месниці не лише за мамину смерть, але й за свою неспроможність любити та бути щасливою в цьому місті та часі. Її теперішнє життя – ніби рух із назад оберненою головою. Зануреність у минуле позбавляє жінку не лише майбутнього, а й теперішнього.

Батько Вілени віддав перевагу партійній кар'єрі та перемозі ідей соціалізму, знищивши не одну людську долю, тож його природна смерть у колі родини позбавляє Вілену навіть мрії про бодай ілюзорне торжество правди життя. Соціально-політичний устрій минулого руйнує внутрішній хронотоп головної героїні. Жінка замикається у своїх фантазіях та обмежує життєвий простір територією квартири. Тут час рухається відповідно до бажання господині. Він оприявнюється для Костя (цивільний чоловік) та Вілени лише як

дотримання певного ритуалу-святкування. Новий рік чи День народження – це шампанське та цукерки «Мишка на Севере» і незмінний бій московських курантів, що відмірює черговий крок у наближенні до «світлого майбутнього». Жінка хоче ласощів, що вже давно стали надбанням радянської епохи. Саме вони відзначали час і обраність тих, хто міг мати ці ласощі чи будь-які інші речі. Ретроспективно постають маркери «щасливого радянського дитинства», що суттєво відрізняються в цивільного подружжя. Кость не випадково іронізує з жінки, вказуючи на соціальну відмінність святкових наборів його та її дитинства. Якщо Новий рік у дитинстві Вілени – це «ялинкові фігурки на прищепках, лимонад за сім копійок і півники на палочках», то в Костя – це «картонні снігурочки, ситро і бублики з маком» [152]. Тож смак свята навіть у соціалістичному місті для радянських дітей теж був різний. Не позбавлені слухності міркування чоловіка, що «маленькі плямки на генетичній пам'яті, як наявність у ранній юності самоката, а не велосипеда «Зайчик», лише формують психофізичні відхилення більш зрілих екземплярів у той чи інший бік» [152].

Лінда Гатчеон в есеї «Іронія, ностальгія і постмодерн» вказує на іронічну постмодерну ностальгію, притаманну сучасній культурі, а елементи постмодернізму у ній усвідомлюють «небезпеки і спокуси ностальгії й намагаються викрити їх з допомогою іронії. При тому, що іронія поєднує сказане і несказане – іншими словами при її нездатності звільнитися від дискурсу, з яким вона вступає у спір – цим культурним модусам годі не ввійти у певну взаємопов'язаність, годі штучно відмежовуватися від культури, частиною якої вони є» [66, с. 185].

Традиційно психологічний материнсько-батьківський код закладається в сім'ї, одним із головних архетипних виразників його в українському фольклорі є культ роду та святкування Святого вечора [18]. Адже тоді навколо святкового столу сходяться всі дуhi роду. Тож виразним є прагнення Вілени осягти цілісність психологічного материнсько-батьківського коду, а відтак, не випадкове довільне святкування Нового Року (радянський аналог Святвечора) та Дня народження – початок власного життєвого циклу, вписаного в

космогонію світу. Вілена позбавлена родового та національного коріння. Вона новий біологічний вид – радянська жінка, жителька столиці. Більшість її вчинків мають імітативну природу, врешті, як і та політична система, у якій вона народилася і сформувалася. Персонаж виявляє абсолютну байдужість до всіх, окрім себе та своєї ідеї-фікс, – вбити чоловіка / батька / коханця. З іншого боку, таку поведінку можна розглядати як захисну реакцію у відповідь на агресивність зовнішнього світу, де домінує силове поле впливу імперської маскулінності [89].

«Свій» і «чужий» простір долучає поняття приватного і публічного в урбаністичному хронотопі п'єси «Осінні квіти». Амбівалентним є значення квартири як власного / приватного часопростору Вілени, адже жінка заселяє його Іншими світами (чужими – Костя та Сашка), надаючи в такий спосіб певної публічності. Водночас часопростір квартири в сюжетному хронотопі залишається замкнутим і недоступним для інших.

Кость – це чоловік на відповідальній роботі, переконаний, що без нього «замруть заводи, зупиняться поїзди, впаде ТУ-134 з піонерським загоном на борту» [152]. Він, як і Вілена, – дитя радянської епохи, прийняв естафету справжнього партійця – Віктора Миколайовича. Проте в постаті Костя прочитуємо внутрішній дисонанс між бажанням жити новим життям (одружитися з Віленою, народити дітей) та грою за старими правилами (бути посередником між коханою жінкою та її генетичним батьком, виконувати безглузді адміністративні приписи та крутитися невидимою шестернею управлінської системи). Тож чергова авіакатастрофа та виїзд на місце події спонукає його звільнитись з престижної роботи в міністерстві. Кость так само, як і його кохана, втікає від реального світу, прирікши себе на добровільне ув'язнення в квартирі Вілени. Процес його маргіналізації розпочався давно. Чоловік усвідомлює, що ця жінка живе з ним лише через можливість спостерігати за батьком. Вона ніколи не виконає дану йому обіцянку народити дітей. Чоловік усвідомлює і те, що не зробить справжньої кар'єри в міністерстві.

Квартира – локус дегенерації, трансформації свідомості всіх, хто потрапляє в її силове поле. Кость і Сашко – офірні жертви цього дегенеративного простору. Кость опускається до тваринного існування: поїсти, справити фізіологічні потреби, поспати. Чоловіка нічого більше не цікавить у цьому житті. Місто перетравило його разом із усіма амбіціями так само, як і Вілену та Сашка.

У фіналі квартира перетворюється на місце вбивства та страти водночас. Голодний та невиспаний студент-медик Сашко стає жертвою пацієнтки. Інтертекстуально відчитуємо сюжет роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» зі зміною прерогатив – лихварка таки вбиває Розкольникову.

Нам імпонують судження Михайла Бахтіна, що «вчинок людини – це потенційний текст і може бути зрозумілим (як людський вчинок, а не фізична дія) лише в діалогічному контексті свого часу (як репліка, як смислова позиція, як система мотивів)» [25, с. 286].

У сюжеті п'єси Сергія Кисельова та Андрія Рушковського «Єврейський годинник» урбаністичний пейзаж столиці постає як символи професій дійових осіб та їхніх локацій: Бізнесмена (власника годинникового заводу), Депутатши та Охоронця (Верховна рада), Політолога (центр аналітичних досліджень), Вчительки (елітна школа), Повії (міської проститутки, трансформованого образу Вавилонської блудниці, жертви відданого кохання та рятівниці самогубця-невдахи), Лікарки (центр діагностики), що визначається локусами великого адміністративного міста.

Сюжетний хронотоп розбудовано також за допомогою психологічних хронотопів дійових осіб: Сутенера, що представлений в іпостасі псевдопідприємця, який веде віртуальний бізнес із країнами третього світу, чи Першого і Другого чоловіків (представників служби евтаназії), які набувають подоби ангелів – вершителів людських доль. Драматург використовує постмодерний прийом надмірного акцентування на тілесності, що сугестує домінанти бажань, пов'язаних із базовими інстинктами та соціальною адаптацією.

Домінантним образом драми, що відзначається як лімінальний топос міста, постає міст, який є головною точкою переходу дійових осіб в інший світ. Ще одним місцем для суїциду є міський сквер. Цей образ виконує роль сюжетного обрамлення: якщо на початку п'єси це невдала спроба самогубства, то у фіналі продумана імітація суїциду перетворюється на замовне вбивство. І міст, і сквер виступає не лише місцем самогубства, але й точкою переходу в інший статус: із невдахи-депутата – в заступника міністра; із охоронця – в кіллера; із дружини бізнесмена – в депутатшу; з провінціалки – в повію, з міської блудниці – в рятівницю людської душі; із сутенера – в порядного сім'янина.

У сюжеті драми представлено традиційну антитезу «село – місто» в образах сутенера та повії: «Ти ж вважаєш, що я до скону маю тобі дякувати. Поселив бідну провінціалочку. Вивів у люди. Приставив до справи. Закохав у себе. Ти ж за долар удавишся!..» [102, с. 338]. Образ повії у п'єсі споріднений із класичним взірцем української літератури (роман «Повія» Панаса Мирного, драма «Народний Малахій» Миколи Куліша). Драматурги часто вдаються до десакралізації тексту Святого Письма. Особливо цинічно цитати з Біблії звучать із вуст сутенера та політолога. В їхній інтерпретації Божий Град перетворюється на місто, поглинуте силами зла, сприймається як ворожий людині простір в контексті біблійних символів апокаліптичних міст Вавилону, Содому та Гомори, Єрусалима: «Ні, все тримається на волі Божій. Апостол Іаков учив, що не повинна людина заявляти: «Сьогодні або завтра поїдемо у таке-то місто, і проживемо там один рік, і торгуватимемо і матимемо прибуток». А слід говорити: «Якщо забажає Господь і живі будемо, то зробимо те чи інше» [102, с. 349].

Головний символ п'єси і водночас важливий образ-деталь – єврейський годинник, який веде відлік часу у зворотному напрямку. Монополія на виробництво цього приладу спричинює розгляд абсурдного закону про впровадження в усій країні відліку часу саме в такий спосіб. Годинник стає префігурацією Божого провидіння, незрозумілого людям, апокаліптичного часу,

що наближається невпинно. Люди через свої вчинки, сприйняття та світобачення запустили механізм зворотного відліку часу.

Ще одним образом-деталлю є одяг, що сприймаємо як захисний фетиш. Політолог зациклений на вбранні, сприймаючи його як декорацію для своїх дій, втілення соціального статусу: «для розмови з різними людьми потрібен різний одяг. Я не жартую. З одним мені легше розмовляти, коли я в двобортному піджаку, а з іншим – коли в клубному. От зі спікером, скажімо, мені зручніше розмовляти, коли я в гольфі. А з банкіра гроші викачувати – неодмінно в клітчастому однобортнику із зеленою краваткою. Це просто трагедія, коли мені в парламенті треба в один захід переговорити з кількома людьми» [102, с. 372]. Постійні перевдягання створюють ілюзію дії, що пов'язана з тим чи іншим іміджевим образом. Семантика одягу замінює життєві сенси.

Невеличкі спектаклі, що їх розігрують Повія та Бізнемен, Повія та Сутинер, Сутинер та Вчителька, знову по колу повертають дійових осіб до невирішених проблем. Відчитуємо певний квест у стосунках між дійовими особами. Вони всі мимоволі пов'язані між собою містом та буттям у ньому. Сюжетний простір розширюється завдяки порівнянню політичної ситуації з іншими країнами та пошуку шляхів виходу з кризової ситуації: «треба узяти за основу конституцію і звіт законів будь-якої цивілізованої країни. Хочете – Бельгії, хочете – Франції. Німеччини, врешті-решт» [102, с. 373].

Ігор Липовський у п'єсі «Маняки» вибудовує сюжет за властивою постмодернізму бінарною опозицією життя міста вдень і вночі, вдома та на вулиці. Головний герой, міський бездомний-філософ, волоцюга та трікстер – Лондон – «... бродяга, що спить під газетами, нещасний невдаха без сім'ї, без тепла... з розхристаними грудьми аж до самого серця!..» [123, с. 282]. Це людина, задивлена в небо, яка мріє пізнати неозорий світ зірок та осягти власний сенс буття. Його вміння змінюватися та бути завжди тим, ким його хоче бачити кожен із людей, вказує на певну посвяченість у таємниці буття. Він не заперечує причетності до королівської родини. Врешті, вважає себе єдиним і

повноправним володарем нічного міста. Його свита – зграя здичавілих собак, які плентаються услід за ним через шматок хліба чи будь-яку іншу поживу.

Місто у п'есі означено як таке, що оточене рікою, а головним його містичним центром є парк (як і в романі Олександра Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)»). Сучасна дослідниця Оксана Левицька стверджує, що «містичний хронотоп не має визначеної тривалості й окресленого місця. Він умовний навіть при конкретизації місця дії. Він також є межовим: між видимим і невидимим, життям і смертю, реальністю і міфом. Перехід у містику, таємницю, магію (свідомий чи не свідомий) веде до переродження героїв» [122].

Проте у спогадах безхатка зринає й інше місто, у якому завжди падає дощ, а в підвалах ресторану збираються поети-початківці, де подають пиво та тарілки з м'ясом у підливі (пивницю як місце постійних зустрічей письменників представлено в романі Валер'яна Підмогильного «Місто»). Також це «маленька кімната з трамваєм під вікном і холодною кахельною підлогою» [123, с. 268]. Знижуючи пафос таємничості містичного волоцюги, драматург вибудовує семантичний зв'язок між його нелюбов'ю до жиру та творчою невдачею поета. Звичайний смалець, який убив поетичний талантизм назавжди, неначе потверджує судження про те, що поет повинен бути голодний, інакше музи відцураються від нього. Лій знищив не лише перші поетичні потуги чоловіка, але й, врешті-решт, посіяв зерно сумніву у придатності до митецької справи.

Особливу роль в п'есі відіграє образ-деталь – газета. Преса та видавництво різноманітної періодики зазвичай асоціюється з містом, що, відповідно, робить його знаком-кодом урбаністичного простору. Спершу це ковдра для безхатка, що має відповідне практичне призначення: «щоденна «Завтра» під голову, щоб сни добрі наснилися. «Благочестиво-економічний вісник» на груди – для душі, і тижневик «Бізнес не для нас» – на ноги, «плотная бумажка» [123, с. 260]. Така дещо сюрреальна семантика, яка актуалізується в розподілі преси на тілі Лондона, виказує раціональне та прагматичне ставлення до речей, віртуальних і недоречних у його соціальному становищі. Місто, що постає на сторінках газет, – типове й нічим не вирізняється з-поміж інших.

Лондон міфологізує простір нічного міста. Він дає імена своїм несподіваним візитерам (хронотоп зустрічі) – чоловік Без імені удостоюється називатися Неаполем, а його екзальтовану дружину безхатько ідентифікує як Мелісу / Бджолу. Час нічної ініціації в міському парку вимірюється криками птаха кукабари, що лунає лише два рази. Крик також постає початком ініціації Неаполя / чоловіка Без Імені, який у такий спосіб відмежовується від реального світу задля досягнення цілісної космогонії. Він танцює елементи фламенко, відбиваючи лише йому одному відомий ритм, що імітує коливання маятника (ототожнення сакрального часу і танцю ініціації). Сприйняття конфлікту в чоловіка та жінки суттєво відрізняються, проте спонук до сварки однакова – небажання їсти пельмені на вечерю.

Безхатько імітує з чоловіком Без Імені гру в міліціонера та безпритульного, котра дозволяє їм зігрітись холодної ночі. У процесі відтворення та задля більшої вірогідності зображуваного вони використовують неодмінний атрибут влади – міліцейський кашкет. Цей предмет примушує свого носія поводитись зверхньо та агресивно стосовно інших людей. Складений із паперу, цей головний убір невдовзі набирає загрозливої сили, що виражено в поведінці чоловіка. Тож Лондон збиває її з голови Неаполя та топче ногами. Гра в поліцейського та безпритульного завершилась. Монархова приналежність Лондона, про яку він неодноразово говорить, вказує на причетність чоловіка до таємниць будови всесвіту. Споглядання нічного неба постає як ключ до розуміння космогонії. Водночас це лише засіб для спокуси та відволікання уваги Меліси. Фінал п'єси залишає відкритим головне запитання: Лондон, бож чи іспанський король? [123, с. 285]. Навіть дещо мелодраматичний прийом (Лондон – це батько Меліси) не применшує трагічного пафосу самопізнання чоловіка Без імені / Неаполя та Меліси / Бджоли.

Дивак Лондон став тією офірною жертвою місту, щоб ці обое змогли-таки вберегти своє кохання, незважаючи на різні гастрономічні вподобання. Усе, що

він залишає мешканцям міста у спадок, – зграя здичавілих собак і дивна поетична строфа, яка вказує на його причетність до появи на світ Меліси: «Пробач... Це п'яний місяць мене підмовив. У змові були й твої акварельні очі. Дошова хмара була причетна, і лиш холод...» [123, с. 268]. Ієрархію собачої зграї спроектовано на виживання особистості в людському суспільстві, коли верховодять сильні, скажені та безпородні.

Смерть Лондона настає лише після виконання головної місії. Він допоміг Мелісі та її чоловіку пізнати не лише таїну ночі, але й усвідомити потребу один в одному. Таємні знання, отримані Неаполем вночі, профануються в реальному світі. Тут панує вища освіта, що вихолощує сенси тих речей, які відкриває неофітам Лондон.

І вдень, і вночі початок всьому знаменує звук – крик. Драматург пропонує альтернативу біблійній та фольклорній мірі ночі (кукурікання півня). Лондон відзначає одну з власних життєвих істин: «Люди, як речі: ломляться, розбиваються» [123, с. 265], – і запобігти цьому не може навіть посвячений у таїну Всесвіту.

Ще одна гра в п'єсі відбувається на рівні слів та зміни сенсів: маніяки – «маняки», прелюбо – «перелюбо», смисли – «змизли». Окрім того, вибудовуючи діалог між Мелісою та Лондоном / Белісаріо, автор представляє два монологи. Кожен із них говорить про своє: жінка прагне з'ясувати для себе причину сварки з чоловіком та намагається його відшукати, а безхатко захоплюється чіткою ієрархією в собачій зграї. Інтертекстуальні сигнали часто апелюють до тексту Святого Письма, як-от: історія Адама і Єви, покликання вищими силами як вказівка на причетність до старозаповітних пророків, поетичний дебют «Перша птаха» та деякі відомі вислови. Процес називання імен Лондона вказує на пошук людьми спільних з ним рис. Кожен відбивається в Лондоні, і в кожному відбивається Лондон: «Александр, Хуан, Рамон, Антоніо, Хертрудіс Гомес, Хорхе Луїс, Бальдомеро Фернандес, Белісаріо, Конрадо Нале, Мануель Ма Гальянес, Хорхе Каррера, Хосе Сантос» [123, с. 272-273].

Концепція постмодерного світогляду вирізняє як одну з базових категорій – містичний хронотоп. У сучасній літературі його визначають як «певний часовий маркер» [196, с. 27]. Неда Неждана у п'єсі «Мільйон парашутиків» симультанно маркує сюжет п'єси, виокремлюючи теперішній і минулий часи, вирізняючи їх у тексті лише графічно. Може видатись сюрреальним, але в цій п'єсі дві головні героїні – Жінка 25-35 років та Марія Шварц, яка померла ще в сорокових роках минулого століття.

Наша сучасниця – особа по-справжньому маргінальна. Вона не лишень мешканка провінції, але й невдаха, що заледве дає собі раду в житті. Тож мотив спокуси в сюжеті п'єси є головним. Але Жінку зваблюють не так гроші (у реальність яких вона не надто вірить), як бажання пізнати чужий часопростір, спробувати на смак інше життя. Насамперед це стосується далекої та багатой країни – Сполучених Штатів Америки, де незаможним родичам з України залишають мільйонні статки. Містичними також видаються і всі завбачливі кроки невідомої бабусі (попередження про невстановлене відеоспостереження; довідка про психічне здоров'я; квиток на потяг у зворотню дорогу; інструкція для користування патефоном; бразильська кава та чорний французький шоколад).

Ключовим у містичному хронотопі п'єси «Мільйон парашутиків» є часовий маркер головної героїні Марії Шварц – останній день земного буття – 16 жовтня 1941 року. Зустріч зі смертю у неї відбувається вже не вперше. Якось дівчина зазирнула за межу життя, де ледь не втрапила в полон білого марева. Тож цілком свідомо вона приймає рішення «піти зі світу достойно, а не так, як жертвна вівця на олтарі якогось дикого божевільного чорного Бога...» [148, с. 235]. Адже події, що відбуваються в Києві, опиняються за межами її розуміння. Вона людина іншого типу світогляду. Марія усвідомлює, що вже ніколи не повернеться додому з центральної площі міста. Тож вона вирішує в один сонячний осінній день прожити та відчути усе минуле та майбутнє, суджене їй долею.

Марія окремо прощається зі своєю душею та тілом. Дівчина вигадала ритуал для свого тіла, щоб востаннє у ритмі танцю ним насолодитися. Жінка, відтворюючи цей епізод із нотатника, так входить у роль Марії, що мимоволі розбиває дзеркало. Ця дія доволі символічна, адже тепер у квартирі немає вже когось Іншого (онуки), її відображення. Відтепер ці постаті злилися в одну, незважаючи на розпачливе застереження Жінки: «не можна пускати її в себе. Це гра, просто гра, нічого більше...» [148, с. 240]. Це не звичайна гра, а дійство, що схоже на ритуал ініціації – переходу зі стану маргіналки у стан обраної та заможної вищої касты. Як і в діонісійських ініціаціях, героїня переживає тимчасову смерть [18].

Драматург розгортає сюжет як імітацію (інсценізацію) подій, описаних у щоденнику розстріляної дівчини. Це покрокове інструктування з вказівкою не лише на фізичні акти, а й на стани, покликана здійснити її двоюрідна онука, що, за умови вдалого відтворення подій, отримає у спадок мільйон доларів. У товстому зошиті представлено хроніку однієї доби – напередодні масових розстрілів євреїв у Києві восени 1941р. (аналогічно і впродовж лише одного дня розгортаються події в романі Олександра Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)»). У бабусі та онучки спільні мрії – побачити Париж, проте через відмінність світоглядів ставлення до цього міста в обох різне.

Жінка переконана, що здатна зрозуміти, відчутти та осягти велич Парижа. Тож із великим задоволенням вона грає в мандрівку столицею світу. Її сприйняття Парижа доволі кумедне, вона обурюється сучасним архітектурним ноу-хау Лувра, до якого «теперечки якусь теплицю пришпандьорили, бо всі шедевральні твори не влазять туди, хоч стій, хоч плач» [148, с. 243]. Водночас це погляд сучасниці, свідомість якої насичують стандарти туристичної індустрії. Комунікативний простір вибудовує інформаційний образ цього міста, щоразу повторюючи цей ритуал посвяти в таємниці Парижа з новими Пілігримами. Проте і дотепер це місто залишається по-справжньому непізнаним і для авторки щоденника, і для її спадкоємиці. Обоє подорожують в уяві та на карті. Однак, якщо онучка сприймає свою нездійсненну мрію не як трагедію, а

радше, як кумедну історію про намагання бодай подихати повітрям Парижа, де на Монмартрі всі надзвичайно богемні, навіть коти та собаки, то для її бабусі Марії Париж – немов молитва французькою мовою, вершина польоту людської душі, зіткана з поривань поетів, живописців і музикантів. Але це місто назавжди втратило все те, що робило його Столицею Світу для усіх вільних і талановитих людей: «Адже гордий славний вічний Париж віддався сам... (...) почав мавпувати Берлін: знищувати «інших», неважливо за яким принципом – національним, політичним... – «інших». (...) Париж став блідою тінню нацистів. Я зрозуміла, що маю поховати його. Париж уже не мрія, а жити з трупом у серці – важко» [148, с. 248-249]. Марія вирішує спалити поштову картку з фото міста, у якому так ніколи і не була, сподіваючись на очисну силу вогню.

Жінка вважає, що «міста як люди – кожне зі своїм характером. Є магічні, вічні міста. Потрапляєш туди – і вже одне повітря п'янить тебе, як закоханість. А є такі прилизані, причепурені, порядні – ідеш там, ніби якась бацила чи мікроба, тобто мікроб у барокамері... А є взагалі такі, як-от хутір Нові Безрадічі. Хоч і «Нові», а все одно «Безрадічі». Бо немає там радості, ну ніякісінької» [148, с. 242]. Ще одним вічним містом для Марії Шварц став Єрусалим. Його вона відкривала через свою приналежність до власного роду, усвідомлення себе малою часткою предковічної історії єврейського народу. Михасик / Моше – її двоюрідний кузен – часто із захопленням оповідав про невідому та далеку історичну батьківщину. Вона переконана, що «в кожного має бути свій Єрусалим» [148, с. 260]. Марія відмовляється розуміти, чому лише через приналежність до певної віри та народу тебе прирікають на смерть. Вона продовжує ритуал прощання зі своїми друзями, обравши для цього святкування Нового року / Рош Гашани, вчитуючи з книжки про те, як правильно його відзначати. Марія щиро сподівається, що колись усі її рідні, близькі, друзі «зустрінуться в Єрусалимі, тільки вже не в земному, а в якомусь небесному...» [148, с. 266].

Ще одне місце-мрія, з яким прощається героїня, – це Італія. Жінка намагається створити схожу атмосферу батьківщини Ренесансу, піци та карнавалу, але на заваді стає усвідомлення цього краю як такого, що породив фашизм. Окремою локацією у п'єсі постає цирк – типовий міський топос, місце веселощів та сміху, що стає утіленням болю та розчарування для героїні. Саме там Марія таємно зустрічається зі своїм коханим. Чоловік розполовинений між почуттями до дівчини та своєї родини. Амбівалентність ситуації посилюється черствістю та жорстокістю її обранця, який змалку захоплювався усім німецьким і таки знайшов роботу у новій владі. Його останній подарунок – куля, що збереглася разом із щоденником.

Шоста свічка горить на знак прощання з ненародженою дитиною, яка неодмінно отримає подарунок, що спуститься до неї у вікно з чарівного літака: «Все місто буде ніби в завірюсі, від мільйона парашутиків» [148, с. 280]. Сучасна Жінка відбула ритуал прощання з життям своєї двоюрідної бабусі, пройшовши ініціаційні випробування та переродившись у статусі заможної та самодостатньої особистості. Вона знову повертається в місто в ту квартиру, де прожила та психологічно осягнула ще одне життя, щоб зрозуміти, заради кого і навіщо потрібно запалити сьому свічку. Головна цінність людської цивілізації – це любов, яку вона порівнює з будинком, що насправді не купа каміння, а «плід безсонних ночей архітектора. Із задуму Божого виникає дитя божевільної ідеї, яка зводить якихось людей і запалює в них священний вогонь кохання» [148, с. 282]. Міську дійсність Києва в сорокових роках минулого століття, представлену у п'єсі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків», прочитуємо в контексті есхатологічної міфології. Місто полонив кривавий Молох, який жадає щоразу нових жертв. Створений топос квартири асоціюється із Храмом, де пізнають істину буття. Не випадково це помешкання височіє над вулицями та площами сучасного Києва, який хоч і через півстоліття знову осягає статус «вічного міста». Письменниця сакралізує навіть урбаністичний простір неба, наповнюючи його дитячими мріями.

П'єса Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупною італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року» демонструє неподільний зв'язок «славного» міста та долі людини. Драматург переосмислює традиційний середньовічний сюжет (обов'язок перед батьківщиною – понад усе) про незвичайну людину – Каспара Гаузера. Події у п'єсі відбуваються напередодні Різдва в Баварії у «славному місті» Нюрнберзі. Цей юнак дивовижно з'явився в місті та оповідав історію про своє таємниче й тривале ув'язнення та несподіване визволення. Драматург зумисне подає кілька інтерпретацій цієї історії, означуючи її як розповідь про Каспара Гаузера з пам'яті. Тож поява в місті та народження цього хлопця на світ залишаються нерозгаданою таємницею. Одна з версій говорить про його шляхетне (королівське) походження. Цей сюжет і лягає в основу п'єси Олени Клименко.

Дивний чоловік, який також з'являється в Нюрнберзі та причетний до цієї незвичайної вистави, – капельмейстер герцога – Іоганнес Крейслер. Контекстуально він також постає як містична «людина в чорному», яка причетна до вбивства Каспара. Проте залишається без відповіді запитання, чи саме він стріляв у хлопця та чи він є насправді тією людиною в чорному:

«Мати: – Ніякого Каспара не було

Дівчинка: – але ж я його пам'ятаю!» [105].

Радник називає Каспара «покидьком суспільства», на підставі чого й намагається заборонити мандрівним акторам виставу про нього:

«Каспар. Він – Ніхто. Сучасним людям необхідно вірити у Ніщо» [105]. Відстежуємо певну циклічність у народженні та смерті Каспара Гаузера. Він уже вкотре з'являється в місті Нюрнберзі, повертається до його мешканців і дарує їм відчуття гармонії, любові та краси лише для того, щоб з театрального помосту виголосити незвичайні віршовані рядки.

Радник – втілення порядку та закону в Нюрнберзі. Він суворо стежить за дотриманням норм і постулатів міського статуту, щоб не порушили права

громадян міста та його гостей. Кумедно інтерпретує драматург таке віддане служіння, адже за якусь хвилину цей державний муж схиляється від категоричної заборони постановки вистави до суворої вимоги про її втілення на сценічному кону.

Каспар постає як медіатор поміж реальним світом «славного міста», де йому судилось з'явитись на світ і бути вбитим, та романтичним міфом про свої народження, життя та смерть. Завдяки містичному велінню феї хлопець знову повернувся до життя, але так захопився театральною грою, що поцілував смертну дівчину, тож уже не може знову долучитися до світу міфічних істот. Він вигнанець і чужинець в обох вимірах. Тож закономірно, що Каспар зміг повернутися лише завдяки грі у трупі італійських акторів комедії *Dell arte*. Драматург вибудовує сюжет за принципом бінарної опозиції міста та чужинців. Каспар, як і мандрівні актори, постає в іпостасі Іншого, незрозумілого мешканцям Нюрнберга. Він – «сила яку не можна заборонити», «якісь мрії, якісь надії». У фіналі п'єси всі дійові особи опиняються в реальному світі – місті Нюрнберзі в переддень Різдва, де під час вистави про Каспара Гаузера застрелено головного актора.

Умберто Еко переконував: «Автор не повинен інтерпретувати свій твір. Або він не повинен був писати роман, який за визначенням – машина – генератор інтерпретацій. Автор не повинен пояснювати. Але він може розповісти, чому і як він працював. Так звані дослідження з поетики не розкривають твір, але можуть розкрити, як розв'язуються технічні завдання створення твору» [208, с. 90]. Натомість майже кожен із сучасних українських письменників намагається вибудувати своє дискурсивне поле навколо написаного твору. Це стосується і романів та повістей, і п'єс. Автори почасти пропонують інструкцію для рецепції їхніх творів, рекомендуючи прочитувати той чи інший художній образ саме у визначеному ракурсі чи контексті. Така практика посутньо збіднює рецептивне і дискурсивне поле твору.

Почасти історію Каспара Гаузера можна прочитати в іронічному ключі несприйняття цінностей добра та любові як префігурацію головних

християнських чеснот. Ростислав Семків вважає, що іронію можна досліджувати на структурному рівні тексту, зокрема у його постмодерному варіанті як пастиш, що «постає як гіперпародія, постійне змішування різностильових та різнопланових елементів, перенесення традиційних сюжетів у неспівмірні їм стильові рамки і т. д.» Це «наслідування без моделі» або пародіювання умовної моделі» [160, с. 95].

Метафорично появу та вбивство Каспара спроектовано на історію життя Сина Божого. Черствість та відстороненість мешканців Нюрнберга вказує на їхню опосередковану причетність до вбивства цього юнака. Олена Клименко водночас вибудовує кілька постколоніальних контекстів для рефлексій на тему долі Каспара Гаузера. Антифашистський дискурс п'єси вказує на юнака як особистість, що здатна до пасивного спротиву творчої особистості, що руйнує тоталітарну систему. Це також актуально з погляду історичної дистанції, адже саме в цьому місці була одна зі ставок третього рейху. Символічним є і той факт, що найгучніший процес над нацистськими злочинцями відбувся саме в околицях цього міста (Нюрнберзький процес – історична іронія). Умберто Еко переконаний, що «в системі постмодернізму можна брати участь у грі, навіть не розуміючи її, сприймаючи її цілком серйозно. У цьому виняткова риса (але й підступність) іронічної творчості. Хто-небудь завжди сприйме іронічний текст як серйозний...» [208, с.102].

3.3. Апокаліптичний та постапокаліптичний дискурс міста в сучасній українській драматургії

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена потребою новітньої критичної рецепції трагедії на ЧАЕС, яка була б ідеологічно та політично не заангажованою. Рефлексії на тему чорнобильської катастрофи відчутні у творах українських та зарубіжних поетів та письменників: «Чорнобильська молитва» Світлани Алексієвич, «Зона» Любомира Горлача, «Чорнобильська Мадонна» Івана Драча, «Вибух» Сергія Йовенка, «Плач по землі поліській» Віктора Кордуна, «Сім» Богдана Олійника, «Марія з полином в кінці століття»

Володимира Яворівського тощо.

Сучасний літературознавець Тамара Гундорова називає Чорнобиль атомною травмою і саме в цьому контексті відрефлектовує «нуклеарний дискурс» в культурі та літературі загалом. Науковець також вводить поняття «апокаліптичний дискурс» і наголошує на катастрофізмі як моделі гуманітарного мислення, що є основою рецепції трагічного в образі реалій аварії на ЧАЕС [72]. Дослідниця визначає час катастрофи у Чорнобилі як епоху становлення нової постмодерної свідомості та постмодерної літератури в Україні [70, с. 22].

Апокаліптичний дискурс відстежуємо в назві п'єси сучасного драматурга Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів», що оприявнює також і космогонічну модель сюжету. Події п'єси відбувається в селі, неподалік річки Прип'ять. Головна героїня – Баба Пріся – втілення певного «аборигенства» нової цивілізації постчорнобильської катастрофи. Їй вісімдесят шість років, вона надзвичайно любить м'ясо і загалом поїсти, тож споживає все, що відшукує у лісі. Відверто глузує з тих, хто застерігає її про радіаційну небезпеку, приховану в їжі з чорнобильської зони. Ось уже двадцять років поспіль дільничний Василь («круглоголовий жлоб») намагається виселити цю жінку із зони відчуження. Бабу всі в околиці вважають відьмою.

Драматург демонструє буття в постцивілізаційний період, зображуючи його у вчинках старої жінки, яка здатна вижити в зоні відчуження. Вона вміє існувати в природному середовищі, збираючи гриби, трави, ягоди, а в лісових хащах їй знайомий кожен закапелок, ямка чи стежина.

Обивателям властиве сприйняття цієї території як такої, що замкнена, позбавлена життя в його звичному сенсі. Натомість сюжет цієї п'єси розгортає перед нами події в контексті початку нової цивілізації – постядерної. Як і мільярди років тому, мешканці цього відособленого світу мусять здолати упродовж досить короткого терміну увесь культурно-цивілізаційний поступ людства. На думку Ярослави Яковлевої, аварія на ЧАЕС – це «культурна травма ХХ століття». Дослідниця вважає, що «згідно тенденцій актуалізації

«пам'яттєвого дискурсу» в Україні, сьогоденним культурфілософським рішенням проблеми Чорнобильської трагедії як правило відбувається завдяки зверненню до досвіду західної культури» [216, с. 48]. Дослідниця апелює до культурно-історичної концепції «місце пам'яті» П'єра Нора. Науковець обстоює переконання, що «найбільш коректною концепцією, крізь призму якої є доцільним розглядати феномен чорнобильської «зони відчуження», стає концепція «місце пам'яті» П'єра Нора, адже саме в контексті модерних тенденцій повернення української нації до шаблів відродження своєї колективної пам'яті, тема деморалізації превалює її складовим елементом на тлі «живої пам'яті» українців» [150, с. 51].

Саме в контексті «живої пам'яті» розгортає сюжет своєї п'єси «На початку і наприкінці часів» Павло Ар'є. Драматург вибудовує хронотоп драми, перемежовуючи реальність та спогади дійових осіб. Кожній зі сцен він дає певну назву. Вони постають як коди, покликані тлумачити значення подій, що будуть в них розгортатися. Це вказує на барокову традицію назви (номена), що передає короткий зміст п'єси: «Сталкери», «Біг на місці» (27 квітня 1986 (наступний день після аварії)), «Ті, що відкривають Брамун», «На моїх руках кров твого сина» (означено як 1993 рік, десь у степах Криму), «Сумне видовище» (німа сцена з чітким часовим маркером – 1996 рік у чорнобильській зоні на рідному хуторі), «Русальне придане», «Смерть», «Молитва», «Жертворприношення», «Ти жертвуєш або іншими, або собою», «Наркотичний дурман – втеча в метро», «Кіно для візуалів». Водночас процес називання в драматичному дійстві відповідає існуванню, що вказує на притаманний структурі п'єси міфологізм. Такі часові та семантичні маркери в будові драми демонструють процес анамнезу (пригадування). Жак Деріда, оперуючи поняттям анемнезу у роботі «Спогади», акцентує на процесі пригадування як «сполучної ланки між пам'яттю й забуттям, наведенням мосту через безодню між минулим і теперішнім, поверненням до присутності неприсутнього тощо» [83, с. 22]. Чимало сцен аналізованої п'єси постають як актуалізація відсутнього

– людей, ситуацій і відчуття того часу, страху, болю. Це вказує на типологічну схожість із автобіографічними творами, коли процес писання / проговорювання пережитих психологічних травм сприяє зціленню.

Сюжет п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» можна розглядати також у контексті категорій «nachtraglichkeit», що визначено як «післядію» та «zweizeitigkeit» – «двочасовість», що потрактовує «нелінійне часове структурування дійсності в процесі її досвіду суб'єктом, який конститує себе в цьому процесі. Суб'єктивний досвід ґрунтується при цьому не на попередньому, безпосередньому чи емпатичному освоєнні світу цілеспрямованим суб'єктом, який презентує сам себе; він виникає більшою мірою лише «заднім числом» у протіканні дискурсивних практик, які прагнуть засвоїти те, що самі ж продукують» [132, с. 36]. Сюжетний хронотоп аналізованої п'єси містить хронотоп головної героїні Баби Прісі. Він має дуалістичну природу, що поєднує міфологічний хронотоп, космогонічний і апокаліптичний міфи та художню реальність зони відчуження (міфічний хронотоп та власне хронотоп п'єси). В аспекті біблійно-християнського вчення події на Чорнобильській АЕС прочитуємо в контексті об'явлення святого Івана Богослова, в главі 8 Апокаліпсису. Про його початок людям сповіщає шість Ангелів. Сурму третього Ангела тлумачать саме як звістку про ядерну катастрофу: «... і велика зоря спала з неба, палаюча, як смолоскип. І спала вона на третину річок та на водні джерела. А ймення зорі тій Полин. І стала третина води, як полин, і багато людей повмирали з води, бо згіркла вона» [35].

Процес урбанізації тісно взаємопов'язаний із глобалізаційним поступом. Через домінанту глобалізаційних проблем увесь світ перетворюється на єдиний простір. Насамперед це стосується не лише проблем техногенного процесу, збереження природних та людських ресурсів, пошуків джерел альтернативної енергії. Над цим всім вивищується питання екологічної безпеки людської цивілізації. Чорнобиль означає час до моменту віри та переконання у всесильності раціональної науки та час після ядерної катастрофи. Ця подія ділить суспільство на уражених людей із зони та тих, кому вдалося уникнути

радіаційного зараження. Водночас проблема «невидимого вбивці» – «мирного атома» – об'єднує не лише мешканців колишнього Радянського Союзу, а й Європи загалом. Одночасно з глобалізацією актуальним залишається питання збереження ідентичності. Саме це постає одним із домінантних кодів у прочитанні п'єси Павла Ар'є.

Наскрізним є архетипний образ рідної землі, ураженої ядерним вибухом. «Земля наша, вона мати нам усім, на ній небо стоїть, не можна землі своє цуратися» [14, с. 24]. Цей образ прочитуємо в аспекті часопростору героїв та їхньої космогонії, актуалізуючи архетип батьківщини. У тексті п'єси помітна бінарна опозиція: село в зоні протиставлено місту / державі (чужий / ворожий часопростір). Ярослава Яковлєва виокремлює архетип «зони відчуження» як такий, що є визначальним для «процесу формування загальнонаціональних ціннісних площин та самоусвідомлення українців як нації» [216, с. 46].

Ще один семантичний код, навколо якого розгортає конфлікт сучасний драматург, – це панування «поламаного покоління». Воно духовно і морально кастроване і не може породити нічого нового, доброго і конструктивного. Ці люди здатні лише коритися та рефлектувати над вказівками згори. Ціле покоління людей змарноване та перетворене на покручнів уже мертвої політичної системи. Донька Слава не здатна протистояти випробуванням долі, тож мовчки кориться знуцанням п'яного чоловіка, а життя в зоні відчуження сприймає як вічну покуту. Дільничний не може ані захистити Бабу Прісю від чужинців, ані вберегти себе від неї. Єдине, що залишається старій жінці, – просити в Бога справедливої кари для своїх кривдників. Драматург зумисне десакралізує семантику молитви, котра в устах жінки у відчаї лунає прокльоном. Інтертекстуально прочитуємо 11 главу Об'явлення святого Івана Богослова: «Перейшло панування над світом до Господа нашого та до Христа Його, – і Він зацарює на вічні віки! І час настав дати заплату тим, хто Ймення Твого боїться, і знищити тих, хто нищить землю» [35].

Сюжет вибудовано за принципом бінарної опозиції України та Києва як

«не в зоні» та зони відчуження, клаптика рідної землі, що обмежується хатою, подвір'ям, городом і неходженими болотами і лісами. Зв'язок із зовнішнім світом у мешканців зони відбувається лише через уривки повідомлень, що долинають зі старого радіоприймача, та лише тоді, коли вдасться роздобути для нього батарейки. Новини, які лунають з радіоефіру, лякають мешканців та утверджують їх у думці про недоцільність і небезпеку залишати зону.

Двадцять років поспіль місцевий міліціонер намагається виселити Бабу Прісю та її родину із зони. «Живим нагадуванням» про трагедію атомного вибуху для Баби Прісі є її онук і донька, що повернулися на рідне Полісся і живуть разом із нею. Вовчик – двадцятивосьмилітній чоловік з рівнем розвитку восьмилітньої дитини. Він прагне вибратися за межі зони, проте йому там безпечніше, аніж поза нею. Колись він з батьком і матір'ю вже жили в «не-зоні». Але той світ виявився для них чужим і ворожим. Люди сприймали їх як радіоактивну заразу. «Чорнобильці» – а саме так називали сім'ю Савченко – почувалися викинутими за межі соціуму, чужими для людської спільноти, адже оточенню було байдуже до їхніх почуттів, проблем і потреб. Така доля спіткала багатьох тодішніх переселенців із зони відчуження. Чимало з них намагалися повернутись додому будь-яким способом (завдяки хабарям на пропусковому пункті, по «звіриних стежках»), нехтуючи загрозою смертельного опромінення, адже, як казала мати Вовчика – Слава, вони вже отримали свою «дозу радіації і ненависті» [14]. Драматург конструє антитезу буттєвого світогляду своїх героїв до «совкової» свідомості «відірваності» та «безґрунтіства».

Прив'язаність до місця Баби Прісі зумовлена її світосприйняттям. У неї та її родичів своє особливе відчуття часу. Тоді, коли «весь світ спішиться кудись і всігди спізняється», у них «час круглий: всьому своя година, свій день, своя пора року». Адже живуть вони «на початку і наприкінці часів» водночас. Драматург демонструє «імітацію міфу позаміфологічною свідомістю» [138, с. 144].

У сюжеті сучасної п'єси Чорнобиль розглянуто в постцивілізаційному аспекті. Так, на уламках попередньої цивілізації, яка ідентифікується з

Радянською імперією, постають і розвиваються нові форми соціального життя. Тамара Гундорова зазначає: «Чорнобиль в сучасній культурі розглядається в катастрофічному означенні поруч із Хіросімою, Освенцимом, Голокостом, Голодомором. І коли я назвала цей період пострадянської літератури «чорнобильською бібліотекою», то можна було почути такі зауваження, що ніби подібне використання трагедії, внесення її в естетичні рамки – злочин та приниження. Проте тут ми маємо справу із символами: якщо Освенцим – травма війни, то Чорнобиль зіставляється із атомною травмою» [72]. У світовому соціально-політичному дискурсі чорнобильська катастрофа постає як наслідок ідеологічної травми імперської системи. Міф Чорнобиля спричинено тотальною необізнаністю та інформаційним вакуумом, що суттєво викривлює рецепцію цієї ядерної трагедії світового масштабу. Люди, які живуть у зоні відчуження, не лише маргіналізуються, а й випадають за межі соціуму.

Оскільки трагедія стається поблизу Києва, то столицю теж прочитуємо в цьому контексті. В імперському дискурсі, де чітко постає домінанта Москви, Київ – це маргінес, який спричинює катастрофу далеко «непровінційного» масштабу, зміщуючи центр світової уваги. Чорнобиль як місто стає метафорою трагедії.

Павло Ар'є у своїй п'єсі акцентує на тому, що люди в чорнобильській зоні не потрібні нікому. Домінантною постає маргінальність людей у цьому місці і їхньої свідомості загалом. Як зазначає Слава: «Катастрофа на атомці розкатастрофила нас в пух і прах» [14]. У сюжеті п'єси відстежуємо прийом «зміщеного» хронотопу. Дія у п'єсі розгортається одночасно в минулому, теперішньому та у свідомості головних героїв.

Баба Пріся зміщує центр села до себе на обійстя. Відтепер цей камінь – знак і символ її життя на цій понівеченій землі. Адже головний принцип градобудування – розміщення у його центрі храму та вежі. Простір у постчорнобильській зоні демонструє відокремленість від людської цивілізації. Відчитуємо певну надламність, фрагментарність, уламковість, відторгнення цього простору від самих людей у центрі країни. У зоні подолано майже всі

застереження і заборони. Баба Пріся живе там усупереч будь-якій логіці самозбереження та цивілізації. Це актуалізує міф України як території одвічної боротьби її народу за право жити і бути на своїй землі. Міфологічні парадигми світогляду праукраїнців фіксують концепт сакрального у хліборобському культурі. Наскрізним є образ хліборобської праці і символіка саду.

У метафоричному світі Святого Письма сад постає вершиною людської цивілізації, утіленням Божественного граду – небесного Єрусалиму. Антитезою до нього є ворожий і небезпечний для людини ліс, що несе загрозу її життю та населений інфернальними істотами. Павло Ар'є перекодифіковує образ лісу як ворожої території. В авторському тексті-міфі ліс навколо Чорнобиля – земля обітована. Він захищає Бабу Прісю від людей з того іншого світу, дає їй поживу та засоби до існування. Окрім того, вона відкриває доступ до сакрального знання, виказуючи тим самим єдність християнства та пантеїзму, повернення до природи, заглиблення у первні космогонії. Брак елементарного знання про безпеку «мирного атома» спричинило загибель багатьох людей, а наслідки його впливу відчутні і донині.

Аляйда Ассман вивчає художні тексти, розглядаючи метафори пам'яті, модуси спогадів, засоби трансформації культурної пам'яті. Дослідниця аналізує проблематику ідентичності, спогаду, біографічної та колективної пам'яті Вільяма Шекспіра. Для аналізу метафорики спогаду науковець розробляє концепцію біографічної пам'яті, апелюючи до творів Марселя Пруста, в яких наголошує на «*memoire involontaire*, що набуває свого визначення від глибинної моделі пам'яті» [15, с. 173]. Головна героїня Павла Ар'є є носієм предковичної пам'яті свого народу, втіленням архетипного образу Мудрої Старої. Русалку, яка ввижається на болоті Бабі Прісі та її онуку, автор зображує як язичницький міфологічний образ смерті. Жінка намагається відвести біду від родини. Вона ладна добровільно вирушити в потойбіччя заради порятунку Вовчика, адже саме йому вона має передати свої таємні знання про рідну землю.

Драматург виокремлює топос подвір'я Баби Прісі. Це знакове місце: зона у зоні. Внук гине, залишивши по-новому обжитий обшир зараженої території.

Для мешканців з-поза зони це територія тубільців – дика і необжита, де не працюють закони цивілізації. Водночас це відторгнена територія в колонізованому просторі. Імперія винна не лише в трагедії, але й покинутості / зайвості цих людей. Водночас жителі зони вже стали метафорою розпаду імперії та кодом загибелі цивілізації, апокаліпсисом, від якого не можна відмежуватись ані кордоном, ані знайти прихисток в іншій політичній системі. Апокаліптичний дискурс Чорнобиля постає як домінуючий для Європейської цивілізації. Жан Бодріяр вважає, що «двадцять перше століття почалося з Чорнобиля (...) після Чорнобиля Берлінська стіна вже більше не існувала» [38]. Таке зміщення сили тяжіння в аспекті глобальної безпеки та загроз цивілізації вказує на зміни світоглядних концепцій. Відтепер трагедія «мирного атома» стала кодом світової колективної свідомості. Символіка вогню в аналізованій п'єсі є містичною та іронічною водночас (аналогічне явище відстежуємо у п'єсі «144 000» Ярослава Верещака).

В Апокаліпсисі немає моря [35], а у п'єсі Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра» воно є. Тож цей простір не відчитуємо як апокаліптичний. Це місце позачасся, небуття, постмодерне чистилище, де ще є можливість обирати між справжнім / істинним / сакральним і фальшивим / несуттєвим / профанним. Сюжет п'єси постає як вияв міфологічної свідомості, де назвати означало бути – статися в цьому світі. Тож бажання героїнь – Тані, Олі та Іри – виражено в називанні. Це процес нескінченного творення. Дівчата / жінки вибудовують свій ідеальний світ, де з ними відбувається лише те, чого вони бажають. Час у сюжеті п'єси – двадцять хвилин, у які вміщається життя трьох жінок із його минулим, теперішнім і бажаним майбутнім.

Приміщення невеличкого провінційного вокзалу перетворюється на неосяжний простір залізничної станції, автовокзалу, аеропорту та порту водночас. Проте є одна особливість у сюжетному часопросторі цієї п'єси: вирушити у мандри будь-яким із цих видів транспорту можна лише тоді, коли цього по-справжньому хотіти (теорія бажань, за Жилем Дельозом). Бажання повинні бути істинними, але їм на заваді стоїть низка набутих навиків,

виховання та різноманітні стереотипи мислення, вивільнитися з-під влади яких майже неможливо: «ТАНЯ. Тут здійснюються наші бажання. Будь-які! Ті, що сидять всередині нас. Захотіла ананасів – будь ласка, золота – прошу, скільки завгодно!

ІРА. Але ж такого не може бути?! Це ж маячня, ілюзія!

ТАНЯ. Ні! Це не ілюзія! Це все насправді! Ти можеш отримати все! І все буде насправді. Тільки одного ти не можеш. Поїхати звідси.

ОЛЯ. Але чому?

ТАНЯ. Тому що сидить у кожного всередині маленький противний черв'ячок, дуже задоволений таким життям! І ти сама не можеш зізнатися, що не хочеш їхати звідси. Багато хто приїздив сюди, але тільки один поїхав...

ОЛЯ. Багато? Але де вони всі?

ТАНЯ. Хто де. Побудували свої світи і живуть. Кожен зі своїми бажаннями» [56, с. 63].

Окрім надзвичайно розширеного простору станції, сам час теж зазнає значних метаморфоз: тут у будь-який момент літо може змінити зиму, ранок – вечір, а тепле море – зимовий ліс. Часопростір розширюється у людській свідомості, яка має споживацький характер. Водночас цей міфічний часопростір здатен не лише творити та нескінченно множити «бажані світи», але й осягти сенс власного буття.

Баба Пріся у п'єсі Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» спілкується з міфологічними істотами – русалками, мавками та іншими жителями лісу та боліт, вона здійснює певні ритуали, готує цілюще зілля, знає багато замовлянь. Одного разу їй навіть вдається побачити смерть в образі Русалки. Свої знання вона хоче передати онуку, бо вважає доньку безперспективною. Жінка відверто говорить Славі: «Молох життя розламав все твоє покоління, воно гниле, нінашто не здатне, нещасне. Подивися навколо, тепер править твоє покоління – розпука і бездарність, більше нічого» [14, с. 60]. Баба Пріся постає медіатором між сьогоденням і прадавньою історією. Вона може годинами розказувати про трагічні події, які випали на долю українського народу: від турецько-татарської

навали до чорнобильської катастрофи, яку вважає добре спланованою акцією радянської влади, що «пішла на контакт» зі синіми чоловічками (інопланетянами), щоб обігнати в розвитку Європу та Америку. Вона переконана, що через секретну гілку метро, яка проходить під їхнім подвір'ям, ці істоти потрапили до Києва, де зараз правлять в уряді та парламенті, а всі їхні керівні дії націлені на знищення населення України. Така авторська інтерпретація з уст Баби Прісі історії України вказує на творення космогонічного міфу.

Баба разом із родиною живе в домі без елементарних зручностей. І це на тлі тотальної глобалізації суспільства, розвиток якого дійшов до того, що проводять операції з трансплантації органів від померлих людей. Натомість, у «зоні» «ніякого закону нету! Є люди, конкретні люди. В даному випадку це такі люди, від яких я захистити нікого не можу, – каже Дільничний, – депутати, прокурори... Для них закони – це пердъож...» [14, с. 72]. Тут полюють на мешканців, як на диких звірів. Такі «надлюди» підстрелили розумово відсталого онука Баби Прісі.

Вовка постає як неофіт стосовно сучасної цивілізації та українського суспільства зокрема. Сталкери намагаються «посвятити» його в блага міського життя та ввести в силове поле впливу глобалізації, що також торкнулася України. Хлопці з «не зони» намагаються пояснити йому про принади Інтернету, зручності метро, переваги великого міста та доступність і необхідність сексуальних розваг у його віці. Вовчик сам прагне спілкування з людьми з-поза зони – сталкерами. Вони переконують хлопця в тому, що розповіді матері та бабусі про жахіття «того» світу – повна маячня, а він сам вже давно дорослий, і йому треба знайти жінку для втіхи, а не слухати ці вигадки. Слава і Пріся постійно застерігають Вовчика від спілкування з «чужими». Вони прагнуть відгородити його від світу поза зоною, бояться, щоб він не став жертвою «чорних трансплантологів», адже «на дешеві органи охочих много, по всьому світу за ними ганяються». Певною мірою усе, що є поза зоною відчуження, потрапляє в семантичний ряд, означений як іншосвіття,

потойбіччя для родини Баби Прісі. Проте Вовчик прагне потрапити до Києва (міфологічний простір), подивитися, яким є метро, сходити в «Макдональдс», випити «Кока-коли», але це небезпечно для людини з дорослим тілом та дитячою душею.

Тамара Гундорова акцентує на тому, що, окрім метафори «атомна війна» (яка від часів холодної війни переходить у чорнобильську рецепцію), постає ще одна – «хвороба». Уражені «мирним атомом» усі мешканці зони. Хвороба руйнує не лише їхнє тіло, але й душу. Олег Вергеліс вказує на амбівалентність героїв Павла Ар'є, які одночасно є жертвами і переможцями [51].

Баба Прісія має певні видіння, у яких є не лише міфологічні мавки і русалки, а й цілком реальна постать Ейнштейна. Можливо, це галюцинації, спричинені променевою хворобою та поїданням радіоактивних грибів, які вона називає – «ті, що відкривають Брану» (припустімо, йдеться про ворота, які з'єднують світ живих зі світом мертвих). Те, що відкриється, залежить від кількості з'їдених грибів. Адже вона споживає їх в такій кількості, яка необхідна, щоб відійти від реальності. А у фіналі драми доза відвару з грибів стає смертельною для неї та Вовчика, а згодом – і для Слави.

Клодін Бреле-Руеф означає ацтеків як цивілізацію, де все перебувало під впливом галюциногенних грибів: «мистецтво, релігія, соціальна організація й навіть сама мова (...). Не боячись смерті, вони, проте, були охоплені панічним жахом перед хворобою. (...) Це непередбачуваний і нечистий біль, який впливав на їхню смерть, і на їхнє життя по той бік смерті» [47, с. 349]. Баба Прісія теж не боїться смерті, навіть намагається домовитись з нею та виміняти власне життя на онукове. Проте здолати його хворобу вона не в змозі. Гриби спричинюють різноманітні видіння та дозволяють чути голоси Сома Ейнштейна.

Фінал п'єси – деконструкція космогонічного міфу. Так, усі мертві герої постчорнобильської території опиняються в одному вагоні метро (префігурація ріки Стікс) і таки їдуть у Київ.

Павло Ар'є сюжет п'єси «На початку і наприкінці часів» вибудовує в контексті не лише апокаліптичного та космогонічного дискурсу, трактуючи

трагедію Чорнобиля як нівеляцію хронотопу всього покоління. Драматург акцентує на «соціальной» хворобі чорнобильців як людей у зоні, існування яких заперечують. Відтак, створений образ Баби Прісі оприявнює взаємозв'язок пантеїстичних концептів буття та поступальності цивілізаційного розвитку як єдину запоруку виживання.

Ярослав Верещак у п'єсі «Любов у центрі міста» представляє типову, на перший погляд, історію сільських жителів, які завойовують місто. Текст драми має кілька варіантів: «Чоловіча комедія з жіночими сльозами, або Любов у центрі міста на дві дії» та «Жіноча комедія з чоловічими сльозами, або Весільний Злодій на дві дії». Відповідно до гендерних ролей по черзі міняються місцями жертва та мисливець. У першому варіанті ласі до чужих грошей «женихи» полюють на жінку (Любу), у другому – на чоловіка (Марата). У фіналі обох варіантів тексту головні герої зазнають морального та фізичного згвалтування. У нашій роботі для художнього аналізування взято текст, що опубліковано у збірці п'єс Ярослава Верещака «144 000».

Головна героїня п'єси – Люба (Любов) втілює національний ментальний код – жінки-берегині, селянки, високодуховної особистості. Вона ладна жертвувати собою заради порятунку рідного брата – Антона. Проте форма цього пожертвування доволі специфічна. Щоб молодий та перспективний бізнесмен не втрапив за ґрати, сестра повинна закохати в себе його конкурента та кредитора – Марата. Бажання брата втриматися у столичному середовищі на позиції респектабельного бізнесмена таке сильне, що «дрібниці», тобто морально-етичні цінності, аж ніяк не можуть стати на заваді його грандіозних планів.

Через вдалу справу з одруженням Люби він сподівається також поправити та укріпити власне фінансове та соціальне становище. Антон твердо переконаний у дієвості патріархальної схеми – переваги родинних зв'язків у процесі кар'єрного зростання. Але Люба зовсім не бідна родичка, та й здобувати столицю не має бажання, бо є жінкою фінансово незалежною та самодостатньою, а сільський (фермерський) спосіб життя її цілком влаштовує.

Тож на пропозицію дружини брата – Гелі – щодо «рятівного» заміжжя, квартири в центрі та роботи резонно зауважує: «Ти ж бачила мій новий Опель... І взагалі, що ти знаєш про сучасних фермерів? У мене триста гектарів землі, свинофермочка, як намальована, теплички з цілорічним циклом, двадцять три одинички техніки, півсела на контракті» [53, с. 210].

Урешті невістці все-таки вдалося вмовити Любу взяти участь в операції з кодовою назвою «Марат». Проте Геля аж ніяк не самовіддана та безкорисна дружина. Романтичний ореол рятівниці сімейного щастя має цілком меркантильний інтерес. Адже вона сподівається, що, залучившись підтримкою сестри, отримає все майно чоловіка, знову ж таки з благою ціллю – щоб не конфіскували у випадку суду.

Драматург розгортає перед нами типову картину України початку 1990-х рр.: з напівлегальним бізнесом, кримінальними авторитетами та гіперболізованою національною причетністю до державотворчого процесу. Автор традиційно вибудовує сюжет на антитезі село – місто. Київ тут змальовано в доволі непривабливому ракурсі: «столиця! Повітря отруїли, воду отруїли, скрізь жебраки, бомжі, бандити...» [53, с. 208]. Означивши так семіотичний простір української столиці, драматург тим самим вказує на проблеми людей, які опиняються в ній. Насамперед це «мовне питання» та проблема самоідентифікації індивіда не лише на національному рівні, але й особистісному. На фарс у п'єсі перетворює драматург процес повернення мешканців столиці до національних первнів. Так, Антон винагороджує дружину грошима (по десять доларів) за кожне нове слово в її лексиці чи ідею, сформульовану та висловлену українською мовою. Натомість у побуті типові жителі столиці, як-от невістка Геля, розмовляють жахливим суржиком, лише іноді переходять на українську, та й то лише на догоду чоловікові, щоб вирізнитись і бути в «тренді». Столиця постає в іпостасі місця, де знівельовано соціальні та моральні закони: «Тут – мафія, рекет, а може, й кіллери. Нові українці і ще новіші росіяни – ні Бога ні чорта в животі» [53, с. 210].

Драматург фіксує моду на нових українців-бізнесменів та їхнє тиражування національної свідомості. Сучасна дослідниця Людмила Бондар вказує на переважання в сюжеті цієї п'єси прийому гри, що застосовано і в заголовку драми, і на жанровому та сюжетному рівнях. Науковець обстоює думку, що в цій драмі «урбанізований простір репрезентує картину величезного базару, актуалізуючи світоглядну систему споживачів суспільних благ. Однак слід зазначити, що у п'єсі не відбувається відкритого протистояння між способом життя споживачів та способом життя, в основі якого лежать моральні та духовні цінності. (...). Село, у світоглядній системі Ярослава Верещака, є етноцентром, місто – притулком безрідних філістерів» [42, с. 28].

Ще одним колоритним персонажем п'єси «Любов у центрі міста» є Марат Казарін. Постать цього столичного бабія оповита романтичною історією про нещасне кохання та розбите серце, через яке він і став утіленням Казанови в колі нової бізнес-еліти. Змальований у такий спосіб образ новітнього ловеласа є стилізацією також і традиційного образу Дон Жуана. Проте сучасний автор дещо модернізує його, адже таким він став через сплундрований іншим чоловіком сакральний сенс шлюбу. Тож Марат спокушає та нівечить душі і тіла лише доньок та дружин заможних чоловіків. Ще одною відмінною рисою цього новітнього бабія є спричинена стресом німота. Зустріч із Любою позбавляє його цієї фізичної вади, але не повертає душевної рівноваги. Тож маючи з нею статевий зв'язок, чоловік легко та жорстоко віддає її тіло на наругу усім іншим «женихам». На думку сучасної дослідниці Людмили Бондар: «Звернення у текстах драматурга до проблеми тілесності не пов'язане з традицією культивування гедонізму, воно підмінюється ідеєю моральної деструкції та тілесного вандалізму» [42, с. 26].

Брат із невісткою переконують Любу в тому, що вся ця колотнеча зі сватанням – лише гра, вдавання, на що жінка зауважує, що вдаванням «займалася цілих п'ять літ: вдома – алкан, скандали, бійки, а на людях – вдавання: ой, мій Колька він такий жартівник, такий щедрий...» [53, с. 209]. Драматург романтизує побутове пияцтво колишнього чоловіка Люби – Кольки,

представляючи його як жертву перехідного періоду – початку ринкових відносин, коли тонка душа гармоніста не витримала важкої фермерської праці.

Топоси міста означено вулицями, басейном, циркульнею, шлюбним агентством, приватним детективом, подіями, наприклад, презентацією книжки драматургів, котячою виставкою. Усі події відбуваються у квартирі Антоші та Гелі. Час та соціальні норми столиці описано як такі, коли «всі навколо крадуть, хитрують, шельмують, тусуються: хто в бізнес, хто – за кордон, хто – в народні депутати – і жодної тобі моралі чи моралізації: живи сам і дай жити іншим» [53, с. 220]. Також місто постає через «набір женихів». Позначені на папках шлюбного агента Макара їхні особисті справи вказують на соціальну фахову причетність: «Аспірант», «Артист балету», «Профі», «Йог». Кожен із них отримує дуже чітку ціннісну характеристику: Аспірант-неврастенік – це трикімнатна квартира на Університетській на другому поверсі з двома балконами, антресолями, телефонами, паркетом і кахелем без будь-яких родичів та претендентів на спадок. Профі – неодружений круглий сирота з двокімнатною квартирою на Володимирській, бездітний та з чистим паспортом, проте з тридцятью спробою вступити в законний шлюб. Артист з нетрадиційною сексуальною орієнтацією та бажанням влитися в патріархальний соціум як його повноцінний порядний громадянин. Йог – «сивочолий юнак» вісімдесяти двох років, у якого є «особняк, машина, дача, нафта, газ» [53, с. 214]. І якщо першому потрібна дбайлива матуся-дружина, то Профі вкотре прагне гострих відчуттів (його пропозиція пожити платно в квартирі на час випробувального строку, якщо раптом чергова «дружина» не сподобається). Артист хоче прикрити свої сексуальні уподобання офіційним шлюбом від громадського осуду патріархального суспільства. А Йог шукає дружину-служницю, котра самовіддано і, головне, цілодобово буде працювати заради відчуття потрібності такому незрівнянному чоловікові та підтримки його тіла в стані нев'янучої молодості, а це значно дешевше, аніж винайняти прибиральницю, садівника та кухаря.

Драматург використовує традиційний прийом перевдягання, що

супроводжується зміною манер поведінки та типів свідомості. Яскрава косметика та зухвалий модний одяг перетворює милу сільську обивательську Любу на вульгарну столичну авантюристку в пошуках грошовитого чоловіка. Вона одразу бомбардує потенційних «женихів» своїми бізнесовими перевагами, демонструючи неабияку обізнаність зі столичним поведженням. Наголошує, що «всі Римські магазини пішечком обійшла, на Рів'єрі загоряла, в Балатоні промишляла» [53, с. 219], – її поведінка розв'язана та виклична. Але незважаючи навіть на це, всі чоловіки намагаються бодай якось налагодити з нею стосунки, адже загалом увесь бізнес-пакет цього шлюбу надто привабливий для них. Коли ж Люба постає перед ними у своїй звичній подобі, то просто полонить їхні думки. Кожен доволі банально оспівує її природну красу та незіпсуту натуру, але за першої ж нагоди претенденти ладні це все сплюндрувати, щоб довести самим собі та Любі, що вона така сама: жадібна, хтивна, підступна та меркантильна. Місто у п'єсі традиційно представлене як потвора, що пожирає і нищить у людині вияви божественної природи.

У п'єсі Ярослава Верещака «144 000» місто набуває рис монструозності, адже намагається вполювати душу людини, котру нищать і роз'їдають гординя та пиха. Драматург розгортає дійство в контексті апокаліптичних візій, акцентуючи на групі «обраних» осіб, які врятовуються. Ця історія неодноразово поставала на кіноекранах та театральному кону, трансформуючись щоразу в інше сюжетно-образне втілення, як-от: пошук еліксиру молодості, побудову безпечної території, де зможе повторитись історія Ноя і його родини, прихисток для праведних / обраних.

У цій п'єсі Ярослав Верещак вибудовує власний неосвіт міста N, крізь містичну призму якого проступає цілком реальний Київ наприкінці XX століття. «Столиця» символізує наступ агресивного урбанізованого світу, який нівелює людську особистість, відтак виступає профанним простором, натомість у змалюванні «провінції» простежуємо увагу до метафізичних засад буття [52, с. 250].

Це місто форматує людей згідно зі своїми ритмом і світоглядом. Драматург міфологізує урбаністичний простір, надаючи йому сенсів, притаманних космогонічним містеріям. Одоробало (височезна багатоповерхівка) в історичному центрі столиці вибудовує символічну паралель до Вавилонської вежі, у якій дивно опиняються всі, хто щось важить у цьому примарному світі (образ блудниці, міста Содом і Гомора).

Блазнювання всіх трьох небесних безхатченків (Ненажери, Регота, Дума) та їхнє поведження проектує семантику карнавалу в апокаліптичний дискурс. Їхні вуличні розваги, що нівелюють будь-які суспільні заборони, є фантасмагоричними (відпочивають, наче улітку, посеред лютої сніжної завірюхи) й актуалізують топос райського саду (за Михайлом Бахтіним). Персонажі розважаються і кплять з Герцога, граються не лише із зовнішнім виявом відповідності обраних, намагаючись розгледіти обов'язкову наявність певних знаків-символів та атрибутів для тих, хто входить до числа ста сорока чотирьох тисяч. Вони також іронізують над місцем. Ці міські топоси зазнають суттєвих трансформацій, як і їхні власники: палац – елітний будинок – собача будка на кладовищі тварин, тут у певні моменти опиняється головний герой. Це регресивний шлях від могутності та значущості людської персони до абсолютної нікчемності. Ці божественні волоцюги ревізують і детонують внутрішній світ усевладного чоловіка. Герцог у певний момент теж перетворюється на блазня, котрий глумиться з цінностей християнської віри, спонукаючи до цього й присутніх на балу. Драматург вибудовує сюжет за принципом бінарної опозиції: добра / зла – віри / бездуховності – любові / ненависті.

З одного боку, саме тому в просторі є темнота, тіла та об'єкти, центри еферентної дії та бурної енергії, заховані, навіть непроникні місця, осередки в'язкості та чорні діри. З іншого – у просторі є послідовність, безліч об'єктів, велике сплетення тіл, таке велике, що кожний може завжди відкрити нове, і все це вічно плавно протікає з видимої дійсності в невидиму, з помутніння – в прозорість [228].

Герой п'єси Ярослава Верещака «144000» Герцог / пан Президент наш всемогутній / Зюзя / Зюге / Богдан наділений містичними властивостями: 1) можновладний, тож вважає себе ледь чи не всесильним і рівним Богу; 2) здатний подорожувати між інфернальним та людським світом; 3) намагається ідентифікувати свою особистість у часі та просторі; 4) не покидає ідеї віднайти не лише життєвий сенс, але й буття всієї людської цивілізації 5) апробовує постулат про любов і милосердя, які здатні врятувати заблукалі душі. Образ Герцога цілком вписується в означення гротескного.

Гротеск із притаманними йому ознаками (надмірністю, гіперболізмом і насиченістю знаками і кодами), неначе збільшене скло, почасти викривлює зображуване, надаючи йому надмірної значимості. Михайло Бахтін обстоює думку: «Гротескний образ характеризує явище у стані його зміни, не завершеної ще метаморфози, у стадії смерті та народження (...) ставлення до часу – необхідна конститутивна риса гротескного образу, інша необхідна його риса – амбівалентність: у ньому в тій або тій формі дані обидва полюси зміни, і початок і кінець метаморфози» [24, с. 31]. З розвитком драматичної дії головний герой Верещака справді переживає певні перетворення, смерть та переродження: від всевладного Герцога – через приниження та упослідження безхатка – до нової самодостатньої особистості, означеної іменем-кодом – Богданом. Образ Герцога перебуває в постійній динаміці. Цей рух головного героя від могутнього чоловіка до безправного мешканця кладовища для тварин спричинює усвідомлення свого «Я». Безликий / типовий, цинічний, владний, практичний і жорстокий чоловік проходить реінкарнацію та перероджується як Богом обрана людина. Накладання семантики архетипного імені-знаку Богдан (як Богом даний, водночас увиразнює амбівалентну постать прототипу національної історії – Богдана Хмельницького: витязь, воїн, рятівник, і, врешті, – призвідник втрати козацьких вольностей).

У ремарках драматург значну увагу приділяє деталям одягу, їжі, манері поведінки, стилю мовлення, що сприяє візуалізації та певному уречевленню та створює ілюзію чуттєвості зображуваного. Фокусування драматурга на

матеріальному в сув'язі із констатацією фізичних відчуттів дійових осіб (тілесних страждань від холоду та голоду, моральних тортур) зумовлює подібність концептів постмодерного – «речизму», «тіла без органів» (за Жилем Дельозом) – із карнавальною тілесністю (за Михайлом Бахтіним). Це вказує на єдність людської цивілізації та всього органічного, що є в природі.

П'єса Ярослава Верещака «144 000» актуалізує не так космогонічний міф, як апокаліптичний. Адже світ Герцога постає у драмі в момент його розпаду та руйнування, спричиненого вищими силами. Загибель цього світоустрою є неминучою, зрештою, як і умови для тих, хто може врятуватися. Людмила Бондар, аналізуючи творчість Ярослава Верещака, узагальнює, що «людина стає жертвою урбанізованого суспільства, яка або зрікається себе, пристосовуючись до мегаполісу, або ж, не спромігшись підкорити урбаністичний механізм, врешті-решт опиняється на її сміттєзвалищі» [42, с. 264].

Київ постає як префігурація Вавилону. Висотне одоробало втілює метафору біблійної Вавилонської вежі, будівництво якої спричинило руйнацію усталеної в світі гармонії (змішало мови, позбавило можливості людей розуміти один одного). Між мешканцями цього будинку теж немає розуміння. Їхнє мовлення відірване від реальності та виказує комунікативний розрив між сенсами та знаками, промовленим і почутим. «Ідентифікація міста з вогнем з'ясовує, чому в Апокаліпсисі Бог присутній як палаюча маса золота та дорогоцінного каміння, бо кожний камінь символізує вогняні тіла небес, сонця, місяця і зір, і всі вони присутні всередині універсального божеського та людського тіла» [187, с. 155]. Будинок постає як метафора міста Ярослава Верещака в пошуку «обраних», які себе ототожнюють із Богом, адже зібрали навколо себе всі можливі блага земні. Вони глибоко переконані, що саме це дає їм право на вічне життя та порятунок. Дивовижний вогонь, у колі якого відпочивають божественні волоцюги Дум, Ненажера та Регіт, теж постає як префігурація апокаліптичного вогню.

Початок драми теж відзначено дією стихії: у місті шаленіє завірюха – цілком кінцесвітня картина. Проекція топосу райського саду Небесного Єрусалиму постає в образі пташки, яку Богдан годує з рук. Головний герой долає скептицизм і зневіру (домінантні ознаки постмодернізму) завдяки любові в очах пташки.

Любов в очах пташки – Синички – постає у п'єсі префігурацією Божої Благодаті, доводить рятівну силу любові: безкорисної та щирої. Слушними нам видаються міркування Віри Фоменко про сучасну цивілізацію: «Людство якщо і є чиеюсь дитиною, то хіба толерантно нейтрального Бога, і саме тому за кожний свій хибний крок воно розплачується і своїм сучасним, і майбутнім. Без жодних скидок на метафізичну гуманність, якої поза ним не існує. Саме тому література, якщо її цікавить не лише політика, а й доля земної спільноти, мусить тримати в полі зору процеси, що їх генерує і робить соціально зримими, найперше місто» [185, с. 38]. У п'єсі Ярослава Верещака «144 000» Києву надано значення сакрального центру нації, саме так місто назавжди вписане в духовну космогонію Всесвіту.

Висновки до третього розділу

Отже, в сучасній українській драматургії урбаністичний дискурс постає одночасно як конструкт і деконструкт реального та міфологічного відображень світу. Відтак, місто функціонує як «нова доля світу» (Фернан Бродель), детермінуючи розвиток суспільства загалом, пропагуючи міське життя як світоглядну парадигму. Сучасні драматурги створюють власний урбаністичний текст-міф, що поєднує космогонічний, апокаліптичний, постапокаліптичний і пострадянський міфи.

У драмі Володимира Коваленка «Дзеркало» міфологізовано світ речей, що виражає цілісну картину людської епохи. Місто зображено за допомогою соціальної приналежності власників Дзеркала, Самовара, Гранчака, порцелянової Чашки та скульптури Балерини. Єдиною цінністю і у світі речей, і людей є любов, що не дає безладу та руїні поглинути створену цивілізацію.

У п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ» Місто Без Назви у символічному контексті прочитуємо як образ Міста без Дощу, міста-пустелі. Таке порушення природніх явищ, їхня дисгармонія вказує на аномальність і міста, і космогонії того світу, у якому воно постало. Це місто – метафора апокаліпсису.

Аналогічно відчитуємо образ Києва у драмі Неди Нежданої «Мільйон парашутиків». Відтепер він набуває ознак міста-Молоха, міста-звіра, міста-ката, міста-пекла. Осінь 1941-го року означає час цих семантичних трансформацій. Зміни відбуваються не лише у сприйнятті міста головної героїні – Марії, але й у рецепції сучасників. Унікальним є поєднання в сюжеті п'єси наратора (щоденник загиблої жінки) та реципієнта / інтерпретатора / акторки / симулякра – її двоюрідної онуки. Відбувся процес емоційно-психологічного зрощення, взаємопроникнення світоглядних парадигм обох жінок з єдиною метою – осягнення сенсу та ціни людського життя. Урбаністичний модус зображення оприявнює Київ не просто як німого свідка трагедії, а як співучасника, що сприяє цій несправедливості.

Авторський текст-міф вибудовує есхатологічну модель міста. Це місце, де знівельовано онтологію буття. Як у п'єсах Неди Нежданої «Коли повертається дощ» та «Мільйон парашутиків», у драмі Ярослава Верещака «14000» місто застигло в очікуванні катастрофи. П'єса Павла Ар'є «На початку на наприкінці часів» постає в контексті постапокаліптичного дійства, проте не всі люди здатні пройти через духовний катарсис.

Картина, як і назва п'єси Олександри Погребінської «Осінні квіти», – наскрізний символ міського пейзажу, у сюжеті п'єси втілює міський тип свідомості. Адже це не жоржина чи айстри – це квіти, які цвітуть лише восени. Таке знеособлення вказує на семантичну спорідненість з образом головної героїні.

Провідними мотивами в аналізованих п'єсах є самотність людини в місті, її замикання у внутрішньому часопросторі («Осінні квіти» Олександри

Погребінської), коли вершина фінансового та кар'єрного успіху особистості перетворюється на айсберг розчарувань і зневіри («144 000» Ярослава Верещака), прагнення бути, як всі, яке перетворюється на невроз («Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» Наталії Ворожбит). Ці мотиви тісно пов'язані із психологічними та морально-етичними конфліктами, що їх переживають мешканці міста. Неспроможність вирішити проблеми виливається у спробу самогубства (п'єси «Єврейський годинник» Андрія Рушковського та Сергія Кисельова, «144 000» Ярослава Верещака, «Коли повертається дощ» Неди Нежданої), латентного божевілля («Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» Наталії Ворожби), втечі від реальності («Станція, або Розклад бажань на завтра» Олександра Вітра) чи вбивства («Осінні квіти» Олександри Погребінської).

ВИСНОВКИ

Домінантний колоніальний дискурс радянського літературознавства утверджував образ української літератури як питомо селянської, маргінальної, вторинної та меншовартісної. У цій інтерпретації вона постає певним сховищем, архівом різноманітних етнічних цінностей, які, проте, лише увиразнюють її «похідний характер» від імперського мистецько-культурного коду. Тож традиційною стає бінарна опозиція «село-рай / місто-пекло» (від початку до середини ХХ століття).

Урбаністичний дискурс в українській літературі визначено посттоталітарною світоглядною картиною, відображенням у цьому ключі соціально-економічних, політичних і глобалізаційних процесів загалом. Репродукований художній текст сучасних письменників відрефлектовано в контексті міської символіки та міфології, розбудовано урбаністичну семантику за допомогою маргінальних локусів. У досліджуваному періоді літератури вибудовується повновартісний дискурс малих міст.

Дискурс міста визначає посмодерніська чуттєвість, що конструє його відповідний образ. Це підтверджує взаємозумовлений вплив глобалізаційних процесів, що відбиваються в свідомості людини межі ХХ-ХХІ століть як реакція на профанацію ціннісних орієнтирів, загрозу втрати ідентичності, домінанти маргінесу та тиражування релігійних постулатів замість віри.

Простір міста постає в контексті історичного, сюжетного та особистісного хронотопів. Спогад-пам'ять героїв про реальні місця та події є способом деконструкції урбаністичного хронотопу, що сприяє його міфологізації. Полеміка з минулим вибудовує міський простір відповідно до авторських візій. У такий спосіб міський текст пропонує власну життєву модель. Ретроспективна подорож у дитинство та юність розгортає процес становлення героїв. У площину екзистенційного вибору переходять рішення про повернення на малу батьківщину та відстоювання права жити на рідній землі.

У сучасних романах спостерігаємо перекодифікацію традиційно негативного образу міста як ворожого людині простору. Урбаністичний хронотоп набуває позитивної семантики, тепер це місце для самореалізації та здійснення мрій. Автори творять урбаністичний текст-міф, де місто – це не лише художній простір, у якому розгортаються події та перебувають головні герої, а окремий і самодостатній персонаж, який вболіває, мріє і проживає всі події разом із людьми. Образ міста амбівалентний, насичений грою сенсів, тобто лімінальне місце, сповнене містичних і сакральних знань.

Ідея пошуку стає визначальною для постмодерного міського тексту. Головним є процес, шлях, подорож, історія цих шукань реципієнтом / мандрівником, пригоди, етапи пізнання та осягнення урбаністичного часопростору, що почасти сугестують їхню самоідентифікацію.

Пригадування постає як один зі способів міського дрейфу. Реципіювання спогадів про місто утворює нову мистецьку даність (художній світ), де подорож у часопросторі суттєво метафоризується. За допомогою рецепції-спогаду герої художніх творів змальовують свою історичну картину загальновідомих подій. Представлений художній конструкт міського тексту дозволяє зацентувати на баченому як бажаному, а відтак – і правдивому. Тож урбаністичні рефлексії Львова-Києва-Ворошиловграда-Івано-Франківська суттєво відрізняються в кожній письменницькій рецепції.

Апокаліптичний дискурс у сучасній українській драматургії трансформує традиційну християнську семіотику часу та ознак кінця світу, розбудовуючи його постапокаліптичними візіями Чорнобильської трагедії (зона відчуження) та глобалізованої спільноти нанотехнологій (інформаційне суспільство).

Герої проходять ініціацію на право бути «зодчими» та «обраними», а не лише «модними архітекторами». В образах Владислава Городецького та Валерія Колядевича втілено силу дарованого Богом таланту, який бореться зі злом. У сюжетах романів «Місто з химерами» Олеся Ільченка та «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка міф Києва трансформується в контексті місця боротьби не лише власне християнських космогонічних уявлень, але й

язичницьких вірувань. В обидвох романах візуалізується префігурація образу Смерті, що постає як деконструкт еротично-маскулінного дискурсу, перебираючи на себе функції долі. Відтак концепт-образ Будівничого презентовано як надчасовий і позаконфесійний, вивищуючи завдяки осягненню краси та гармонії як втілення Божої Благодаті. Автори порушують у дискурсі міста питання про його душу, за яку так само борються інфернальні та священні сили.

Міфологічний текст роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія» формується на основі синтезу есхатологічного міфу (Мармулядова пожежа), культурних і ментальних традицій (Галичина з її вишуканими гастрономічними уподобаннями та церемонністю в поведженні), топографічних особливостей (креси Австро-Угорської імперії), містичних постатей (шевальє ілюзіоніст Торн, хлоп'я Фелікс) та незвичайного будинку. Письменниця вміло балансує між реальним та ірреальним, творячи історичний симулякр та авторський текст-міф водночас.

Сучасна українська література створює цілісний «міський текст» конкретних урбаністичних локацій (Київ, Львів, Івано-Франківськ, Новояворівськ, Калуш, Ворошиловград, Рівне). Автори водночас значно міфологізують часопростір цих міст, творячи свій текст-міф.

Простежуємо тенденцію вписування традиційних образів та сюжетів в сучасний «міський текст», насичення його інтертекстуальними покликаннями, асоціаціями, алюзіями. Наскрізною є гра з історичним часом та урбаністичним хронотопом. Міський спосіб життя посутньо впливає на людську особистість, тип мислення, світосприйняття та світобачення. Письменники вдаються до художнього пошуку «ідеального міста» в минулому (Станіслав, Єрусалим, Берлін, Ворошиловград, Київ, Львів, Париж) та намагаються створити його в майбутньому. У сучасній українській урбаністичній літературі відстежуємо відхід від усталеної бінарної опозиції село – місто. Відтак, зникають традиційні образи міста-монстра (місто в романі Панаса Мирного «Повія») та села-раю (садок вишневий коло хати в однойменному творі Тараса Шевченка, хутір

Череваня в романі «Чорна рада» Пантелеймона Куліша. (За хутірною філософією Пантелеймона Куліша, хутір постає духовно-етнічним комплексом, що ототожнюється з поняттям «культура» й антиподом цивілізації – поняттям «місто»).

Місто стає не лише тлом, на якому розгортаються сюжетні події, але й повновартісним героєм («Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка, «Місто з химерами» Олеся Ільченка). Місто як текст містить урбаністичні топоси будинків, вулиць, кав'ярень, ресторанів, шкіл, крамниць, бібліотек, храмів, парків, скверів, площ, пам'ятників, кладовищ.

Містичний хронотоп романів Володимира Даниленка та Олеся Ільченка вказує на рецепцію постмодерністської концепції непізнаного світу, коли реальність стає міфом та спричинює переродження у свідомості героїв, змінюючи світобачення, стираючи межу між життям і смертю.

Знаковим у дискурсі міста є поняття «прикордоння». Це явище відчитуємо у бінарних опозиціях «центр / околиця» (Берлін і Новояворівськ у повісті «Я, Победа і Берлін» Кузьми Скрябіна; Київ і Дарницький район у п'єсі «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» Наталії Ворожбит), «місто сакральне / місто інфернальне» (Київ у романах «Місто з химерами» Олеся Ільченка, «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка та п'єсі «144000» Ярослава Верещака), «столиця / маргінес імперії» (Станіславів як окраїна Австро-Угорської імперії в романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович; Ворошиловград як місто-фантом на помежів'ї розпаду Радянського Союзу в однойменному романі Сергія Жадана; Рівне і Ровно як «буферна зона» між Заходом і Сходом у романі «Рівне / Ровно (Стіна) Олександра Ірванця»).

Міський текст «оживляє», естетизує та поетизує деякі урбаністичні топоси та локуси. Символічний простір міста чітко маркований певним стилем архітектури, культури, релігії та світогляду. У художньому урбаністичному образі Києва органічно поєднано архітектуру міста (його міські топоси та локуси) й особливості природного ландшафту. Міський пейзаж став органічною

часткою природи. Архетипний образ Землі вказує на єдність і творіння рук людських – місто.

У творах сучасних авторів місце, де розгорнулося місто, – не тло для загальних подій, а ще один із його героїв. У художньому образі і Києва, і Львова виявляє свою присутність місцевість, у якій вони розташовані.

Сучасна драматургія демонструє урбаністичний спосіб життя як світоглядну парадигму, що розкривається в різноманітних соціально-психологічних аспектах особистості.

Поява урбаністичної літератури в Україні засвідчує її перехід на якісно новий щабель. Міський спосіб життя, а відтак – і мислення все частіше стає предметом художньо-літературних зацікавлень. Соціально-побутові аспекти міського життя поступаються місцем для відображення міської філософії. Художні моделі міста, презентовані сучасними українськими письменниками є доволі поліаспектними. Це і авторські урбаністичні міфи, що перемежуються з мистецько-архітектурними ремінісценціями бароко та модерну (романи Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» та Олеся Ільченка «Місто з химерами»), і карнавальні-історичні проєкції перехідної доби (повість Кузьми Скрябіна (Андрія Кузьменка) «Я, «Побєда» і Берлін», роман Олександра Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)») та особистісно-психологічні рефлексії (роман Сергія Жадана «Ворошиловград»).

У сучасному світі місто стало основою онтологічного буття людини. Саме там тепер розгорнулося необмежене поле для її повноцінної самоідентифікації. У більшості героїв сучасних урбаністичних текстів взаємини з містом є плідними, творчими та націленими на самореалізацію. Герої Софії Андрухович не мислять свого життя поза містом, село для них – це лише епізод, літній відпочинок на лоні природи. Так само і герої Сергія Жадана сприймає заправку як частку великого міста. Він обстоює не так свою приватну власність, як «велике в малому» – сегмент урбаністичного простору посеред неозорого степу. Тепер місто захищає. Це вже не чужий і ворожий простір, а власний дім, який не є тимчасовим притулком, а місцем, яке стало рідним та надихає.

Тема міста розбудовується в Біблійному контексті як міф про пошук «землі обітованої», виявляємо водночас художні образи Міста-блудниці, Міста-мрії, Міста-дитинства. Автори активно розробляють мотив повернення в місто дитинства, що постає як місто ідеального буття, сюжет стає історією пошуку особистого Єрусалиму. Це авторський текст-міф про міста, де життя мало виважений ритм і вирізнялося спокоєм, статикою і стабільністю, певною поступальністю соціально-стратифікаційного руху. Так тему міста розгортає Софія Андрухович у романі «Фелікс Австрія».

Постмодернізм у сучасній українській урбаністичній драматургії постає крізь призму сприйняття смерті як гри, що до останнього моменту видається несправжньою, якоюсь карнавальною, після якої невдовзі наступить яскрава та феєрична розв'язка. Натомість це, здається, єдиний акт реального в житті дійових осіб.

Образ міста у п'єсі Олександри Погребінської «Осінні квіти» глобалізується. Він позбавлений культурно-мистецької самобутності. Це лише столиця, котру оточує нескінченний маргінес, що полонить душу і цього міста, уподібнюючи мешканців до безликих мільйонів жителів багатьох інших столиць світу. Водночас це місце посттоталітарного / постколоніального апокаліпсису.

Глобалізація суспільства й уніфікація морально-етичних норм формує людину з новим типом свідомості – масового споживача, котрий типологічно схожий на соціальний феномен «радянської людини». У п'єсі Наталії Ворожбит «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є» немає особистісної самоідентифікації героїні. Відчитуємо процес нівелювання архетипного та ментального коду Маріки. Через бажання придушити найменші спроби особистісного вияву самоідентифікації драматург розгортає картину світу поглинутого масовою культурою та глобалізаційними процесами. Місто, порожнє та безлике, постає як ідеальне середовище для цих «нових людей».

Неда Неждана у п'єсі «Мільйон парашутиків» розглядає урбаністичну тему крізь призму суспільно-політичних і цивілізаційних викривлень. Київ –

місто, яке віками освячене як духовний центр нації та країни, набуває рис місця страти, несправедливості, нищення людського в людині. У такому самому ракурсі постає Париж і навіть ціла країна – Італія. Абсурдною видається можливість таких антигуманних вчинків. Виявляємо амбівалентність Італії як батьківщини епохи Відродження, головного спадку стародавньої людської цивілізації та місця народження фашизму, який зруйнував устрій старої Європи. Уведення форми спогаду та ведення оповіді від імені головної героїні / автора дозволило вільно оперувати часовими та просторовими площинами. Симультанне розгортання подій у часі теперішньому / минулому / міфічному суттєво епізує образ міста. Увівши наратора та застосувавши прийом розширення хронотопу сюжету, українська драматургія деконструє презентовані парадигми драми, акцентуючи на особистісних колізіях героїв, що водночас трансформуються у суб'єктивну даність глобалізованої сучасності.

Символом замкнутого урбаністичного простору в сюжетах сучасної драматургії є не лише міська квартира (п'єси Олександри Погребінської «Осінні Квіти», Неди Нежданої – «Мільйон парашутиків» і «Коли повертається Дощ»), але й кладовище тварин (драма Ярослава Верещак «144000»), театральний кін (п'єса Олени Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...»), місце за шафою (драма Наталії Ворожбит «Раба Хвоста, або Сон в салаті Олів'є»). Ці локації також декларують себе як виклик міському топосу, адже насправді є відкритими для зовнішнього впливу, і можуть подолати відчуженість між мешканцями та рештою міста. Вони фактично постають як деконструкт чужого / ворожого та свого / захищеного простору.

Володимир Даниленко в романі «Кохання в стилі бароко» вибудовує свій міф України, душу якої полонило гниле тіло Російської імперії. Лише коли Києву вдасться вивільнитися з цупких обіймів Москви, буде знищено Росію колоніального формату. Персоніфікація архітектури Києва відбувається шляхом актуалізації в тексті міфологічних образів (атлантів, богів і героїв), що назавжди застигли на фасадах будинків.

Авторські міфи Києва, Львова, Станіславова, Рівного / Ровно,

Ворошиловграда / Старобільська / Луганська, Новояворова / Новосврейська, Калуша доповнюють метатекст міфу України. У цих текстах моделюється новітній урбаністичний образ країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеєва. — К. : Факт, 2003. — 320 с.
2. Агеєва В. Координати урбаністичного простору / В. Агеєва. — Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 198. — С. 153–163.
3. Анатомія міста: Київ. Урбаністичні студії / за ред. С. Шліпченко, А. Макаренко, В. Осьмак [та ін.]. — Київ : Смолоскип, 2012. — 195 с.
4. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Л. Г. Андреев. — М. : Гелеос, 2004. — 352 с.
5. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / С. Андрусів. — Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. — 340 с.
6. Андрусів С. Характерологія українців. Національний Космо-психологос // Науковий збірник Українського Вільного Університету. — Мюнхен 1995. — С. 132–137.
7. Андрухович С. Фелікс Австрія : роман / С. Андрухович — Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. — 288 с.
8. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. — Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2006. — 128 с.
9. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики / Ю. Андрухович. — К. : Meridian Czernowitz, Майстер книг, 2011. — 480 с.
10. Анісімова Н. П. «Маленьке місто, вулиця сумна...»: естетичне вираження опозиції «центр / периферія» у ліриці поетичного покоління 80-х років ХХ ст. / Н. П. Анісімова // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. — 2014. — Вип. 4. — С. 244–252. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/nzbdpufn_2014_4_33.pdf.
11. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів : Літопис, 2001. — 832 с.

12. Антонович Д. Триста років українського театру : 1619–1999 / Д. Антонович ; [передм. Б. Козак, ред. Н. Бічуя]. — Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2001. — 273 с.
13. Антофійчук В. І. Євангельські образи в українській літературі ХХ ст. / В. І. Антофійчук. — Чернівці : Рута, 2001. — 335 с.
14. Ар'є П. На початку та наприкінці часів / П. Ар'є // Баба Прися та інші герої. — Брустури : Дискурсус, 2015. — 275 с.
15. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. — К. : «Ніка-Центр», 2012. — 440 с.
16. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности // Я. Ассман ; [пер. с нем. М. М. Сокольской] — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
17. Бабенко А. Дискурс міста в модерністичному романі Валер'яна Підмогильного «Місто» та в постмодерному романі Сергія Жадана «Ворошиловград». [Електронний ресурс]. — Режим доступу: irbis-buv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?...
18. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян / В. Балушок ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. — Львів – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. — 216 с.
19. Барба Е. Паперове каное / Е. Барба ; [пер. з англ.]. — Львів : Літопис, 2001. — 288 с.
20. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / П. Баррі. — К. : Смолоскип, 2008. — 360 с.
21. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. С. Зенкин. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 312 с.
22. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / пер. з англ. І. Андрущенко, М. Винницький. — К. : Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. — 109 с.

23. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — Сб. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
24. Бахтин М. Француа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса / М. Бахтин . — М. : художественная литература, 1990. — 543 с.
25. Бахтин М. Эстетика словесного творчества (Из истории эстетики и теории искусства) / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
26. Башляр Г. Дім. Поетика простору / Гастон Башляр // Українські проблеми. — 1994. — № 4/5. — С. 92–96.
27. Бентли Е. Жизнь драмы / перевод с англ. В. Воронина ; предисловие И. В. Минакова. — М. : Айрис-пресс, 2004. — 416 с. — (Библиотека истории и культуры).
28. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; [пер. с англ.]. — М. : Искусство, 1978. — 368 с.
29. Бергсон А. Материя и память / А. Бергсон // Бергсон А. Собр. соч. : в 4-х томах. Т. 1. — М., 1992.
30. Бердяев Н. Смысл творчества / Николай Бердяев. — М. : АСТ : АСТ МОСКВА : Хранитель, 2006. — 414 с.
31. Берн Е. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений ; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Е. Берн. — Минск : Прамеб, 1992. — 384 с.
32. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. — К. : Академвидав, 2004. — 213 с.
33. Бернадська Н. І. Художня модель часу в сучасному «молодіжному» романі / Н. І. Бернадська // «Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури : матеріали Міжнародної наукової конференції (24–25 вересня 2015 р.) : зб. / [ред.-упор. С. С. Журавльова]. — Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2015. — 177 с. С 17–18.
34. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. доктора філол. наук. — К., 2005. — 36 с.

35. Біблія. Святе письмо Старого та Нового завіту. — К. : БМВ, 1991. — 1528 с.
36. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки монографія. — вид. друге, доп. і перероб. / А. Біла. — К. : Смолоскип, 2006. — 464 с.
37. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр ; [пер. з франц. В. Ховхун]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 230 с.
38. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Ж. Бодріяр. — Львів : Кальварія, 2004. — 376 с.
39. Болен Д. Боги в каждом мужчине. Архетипы, управляющие жизнью мужчин [Електронний ресурс] / Д. Болен ; [перевод Е. Мирошниченко J. Volen. Gods in Everyman. S. F. : Harper & Row, 1989]. — М. : ИД «София», 2008. — Режим доступу : <http://lib.rus.ec/b/184964/read>.
40. Болен Д. Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь [Електронний ресурс] / Д. Болен ; [перевод Г. Бахтияровой и О. Бахтиярова J. Volen. Goddesses in Everywoman. S. F. : Harper & Row, 1984]. — М. : ИД «София», 2005. — Терминологическая правка В. Данченко. — Режим доступу: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/bolen01/index.htm>.
41. Болецький В. Лови на постмодерністів / В. Болецький // 12 польських есеїв. — К. : Критика, 2001. — С. 244.
42. Бондар Л. «Любов у центрі міста» Я. Верещака : Гра у кохання в умовах десакралізованого світу / Л. Бондар // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. — Сер. : Філологічні науки. — 2013. — Вип. 4. 11. — С. 25–30.
43. Бондар Л. Презентація моделі апокаліптичного урбанізму в п'єсах Ярослава Верещака. Актуальні проблеми слов'янської міфології / Л. Бондар. — Бердянськ : БДПУ, 2010. — Вип. XXIII. — Ч. I. — с. 261–270.
44. Бондарева О. Є. Драматизм міфу і міфологізм драми / О. Є. Бондарева. — Херсон: Персей, 2000. — 188 с.

45. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / О. Бондарева. — К. : Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
46. Бондарева О. Є. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система / О. Є. Бондарева // Курбасівські читання. Науковий вісник. — К., 2006. — № 3. — С. 12–162.
47. Бреле-Руеф К. Сакральна медицина / К. Бреле-Руеф // Історія світової релігієзнавчої думки. — К. : Тандем, 1999. — 408 с.
48. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
49. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та міркуваннях : Космогонічні українські народні погляди та вірування / Г. Булашев; [пер. з рос. Ю. Г. Буряка]. — К. : Довіра, 1993. — 414 с.
50. Бурдастих М. Трансформація готичної традиції в новелістиці В. Даниленка / М. Бурдастих // Слово і Час. — 2014. — №10. — С. 77–84
51. Вергеліс О. Життя драми / О. Вергеліс // П. Ар'є. Баба Прися та інші герої. — Брустури : Дискурсус, 2015. — С. 5–7.
52. Верещак Я. М. 144000 Апокаліптичне? / Я. Верещак : п'єси-фентезі ; [авт. та упор. О. Є. Бондарева] ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. — К., 2008. — 344 с.
53. Верещак Я. М. Любов у центрі міста / Я. Верещак 144000: п'єси-фентезі ; [авт. та упор. О. Є. Бондарева] ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. — К., 2008. — 344 с.
54. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
55. Вихор І. Дискурс міста в українській поезії кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Інна Василівна Вихор ; ТИПУ ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2011. — 20 с.

56. Вітер О. Станція. Сучасна українська драматургія : альманах / О. Вітер. — К. : Укр. письменник, 2006. — Вип. 3. — С. 47–71.
57. Возняк М. Історія української літератури / М. Возняк. — Львів : Світ, 1994. — Кн. 2. — 560 с.
58. Возняк Т. Фаіномепо місця / Т. Возняк . — Львів : «І», 2014. — 105 с.
59. Возняк Т. Феномен міста / Т. Возняк. — Львів : «І», 2009. — 333 с.
60. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — [2-е вид.]. — К. : Либідь, 2005. — 664 с.
61. Ворожбит Н. Раба хвоста, або Сон в салаті Олів'є : [Електронний ресурс] / Н. Ворожбит. — Режим доступу : http://teatron.my1.ru/index/avtory_pes_na_v.
62. Газнюк Л. М. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття : монографія / Л. М. Газнюк. — К. : ПАРАПАН, 2008. — 368 с.
63. Галич А. Стіна в романі-антиутопії О. Ірванця «Рівне / Ровно (Стіна)» / А. Галич // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2010. — Випуск XXIII. — Частина 2. — С. 289–296.
64. Галич О. Село і місто в постмодерному тексті. Опозиція місто/село в літературі [Електронний ресурс] / О. Галич. — Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=25339>
65. Ганошенко Ю. А. Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20 – 30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю. А. Ганошенко. — К., 2006. — 20 с.
66. Гатчеон Л. Іронія, ностальгія і постмодерн / Лінда Гатчеон ; пер. з англ. О. Галета // Іронія : збірник статей / упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська ; Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. І. Франка. — Л. : Літопис ; К. : Смолоскип, 2006. — С. 185.
67. Гейзінга Й. Homo ludens / Й. Гейзінга. — К. : Основи, 1994. — 250 с.
68. Грабович Г. Мітологізація Львова: відлуння присутності і відсутності / Григорій Грабович // Критика. — 2002. — Ч. 7-8 (57-58). — С. 11–17.

69. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча [Електронний ресурс] / Т. Гундорова. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/03/08/voroshyllovgrad-i-porozhnecha/>
70. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 263 с.
71. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодернізм : [монографія] / Т. Гундорова. — вид. 2-ге, випр. і допов. — К. : Критика, 2013. — 344 с.
72. Гундорова Т. Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея [Електронний ресурс] / Т. Гундорова. — Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/>
73. Гундорова Т. Початок руйнування соцреалістичної реальності [Електронний ресурс] / Т. Гундорова. — Режим доступу : <http://www.chytomo.com/news/gundorova-postchornobilskij-karnaval-priviv-dorozpadu-movi-j-dijsnosti>
74. Гурін С. П. Образ міста в культурі: метафізическіє і мистическіє аспекти [Електронний ресурс] / С. П. Гурін. — Режим доступу: <http://www.topos.ru/article/6747>.
75. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. — 310 с.
76. Даниленко В. Кохання в стилі бароко / В. Даниленко // Володимир Даниленко «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії : роман та оповідання. — Львів : ЛА «Піраміда», 2011. — 254 с.
77. Даниленко В. Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес / В. Даниленко. — К. : Академвидав, 2008. — 352 с.
78. Демська-Будзуляк Л. М. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму [Електронний ресурс] / Л. М. Демська-Будзуляк // Наукові праці. — Том 118. — Випуск 105. — Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/SocGum/Npchdu/FL/2009_105/105-3.pdf.

79. Деріда Ж. Письмо та відмінність / Ж. Деріда ; [пер. з франц. В. Шовкун]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 602 с.
80. Дешарне Б. Символ / Б. Дешарне, Л. Нефонтен. — М. : АСТ Астрель, 2007. — 190 с.
81. Доній В. «Місто як текст»: Соціокультурний та літературознавчий аспекти аналізу [Електронний ресурс] / В. Доній. — Режим доступу : <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/2.4.6.pdf>
82. Еліаде М. Священне і мирське ; Міфи, сновидіння і містерії ; Мефістофель і андрогін ; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; [пер. з нім., франц., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 518 с.
83. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; [пер. з англ. В. Шовкун]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.
84. Єфімова А. Сучасні художні практики в урбаністичних просторах та формування міської ідентичності : приклад Львова та Одеси 1990 – 2000-х років. / А. Єфімова // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Культурологія. — 2014. — Вип. 14 (1). — С. 236–247.
85. Жадан С. Ворошиловград : роман / Сергій Жадан. — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. — 320 с.
86. Жицінський Ю. Бог постмодерністів / Ю. Жицінський; [пер. з пол.]. — Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2004. — 321 с.
87. Заверталюк Н. І. Образ міста, де «все навиворіт», як домінанта концепції світу в прозі В. Даниленка / Н. І. Заверталюк // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2010. — Вип. XXIII. — Ч. 1. — С. 285–295.
88. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк) / Юлія Запорожченко // Слово і Час. — 2009. — № 7. — С. 11–18.
89. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. Зборовська. — К. : Академвидав, 2006. — 504 с.

90. Зіммель Г. Великі міста і духовне життя [Електронний ресурс] / Г. Зіммель // Незалежний культурологічний часопис. — 2003. — № 29. — Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/frisbi.htm/>.
91. Зіммель Г. Великі міста і духовне життя / Георг Зіммель // Незалежний культурологічний часопис «І». — 2013. — № 29. — С. 315–325.
92. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні / О. П. Знойко. — К. : Молодь, 1989. — 304 с.
93. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
94. Ильин С. набросок к философии отсутствия / С. Ильин // Крещатик. — 2011. — № 1. — Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/il36.html>.
95. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття / М. Ільницький. — Л. : Місіонер, 1999. — 212 с.
96. Ільченко О. Місто з химерами / Олесь Ільченко. — К. : Грані-Т, 2009. — 160 с.
97. Ірванець О. Олександр Ірванець: «Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві» [Електронний ресурс] / О. Ірванець. — Режим доступу : http://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/view_print/.
98. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна) : нібито роман. — Харків : Фоліо, 2010. — 219 с.
99. Канкліні Н. Гарсія. Уявлена глобалізація / Нестор Гарсія Канкліні ; пер. з ісп. — Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; К. : Ніка-Центр, 2016. — 256 с.
100. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Дж. Кемпбел. — К. : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. — 392 с.
101. Кирилюк О. Універсальні виміри культури [Електронний ресурс] / О. Кирилюк. — Режим доступу : <http://www.myslenedrevo.com.ua/studies/uvuk/33html>.
102. Кисельов С. Єврейський годинник / С. Кисельов, А. Рушковський // «Коронація слова» : зб. п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. — К. : Нора-Друк, 2008. — С. 322–387.
103. Кискін О. М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі («Чапаєв і пустота» В. Пелевіна, «Перверзія» Ю. Андруховича, «Безсмертя» М. Кундери)

- : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. М. Кискін. — К., 2006. — 20 с.
104. Клековкін О. Ю. Матриця сакрального героя / О. Ю. Клековкін // Мистецькі обрії 2001–2002 : альманах. — К. : КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2003. — Вип. 4–5. — С. 225–233.
105. Клименко О. Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупною італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року [Електронний ресурс] / О. Клименко. — Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua>
106. Коваленко В. Дзеркало [Електронний ресурс] / В. Коваленко. — Режим доступу : <http://www.dramaturg.com.ua>.
107. Когут О. В. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія / Оксана Когут ; Нац. ун-т вод. госп-ва та природокористування. — Рівне : НУВГП, 2010. — 440 с.
108. Констанкевич І. М. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс : монографія / Ірина Констанкевич ; [наук. ред. М. Г. Жулинський]. — Луцьк : Вежа-Друк, 2014. — 420 с.
109. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
110. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту / В. О. Коркішко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. — 2010. — Вип. XXIII, Ч. 1. — С. 388–395.
111. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. — К., 2008. — 246 с.
112. Котик-Чубінська М. Дорожні знаки до Ворошиловграда / Марія Котик-Чубінська // Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська [та ін.]. — К. : Грані-Т, 2011. — С. 84–98. — Рец. на кн. : Ворошиловград : роман / Сергій Жадан. — Харків: Фоліо, 2010. — 442 с.

113. Котик-Чубінська М. Центр і периферія в літературі / Марія Чубінська // Дніпро. — 2011. — № 7. — С. 134–137.
114. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман / Юлія Кристева // Французская семиотика. От структуралізма к постструктуралізму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 2000. — С. 427–457.
115. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева [пер. з фр. З. Борисюк]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 262 с.
116. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлія Кристева ; [пер. с фр.]. — М. : РОССПЕН, 2004. — 656 с.
117. Курціус Е. Р. Книжка як символ / Ернст Роберт Курціус // Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. — Л. : Літопис, 2007. — С. 332–386.
- а. Куцепал С. В. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом «пост-»: монографія / С. В. Куцепал. — К. : ПАРАПАН, 2004. — 323 с.
118. Лавринович Л. Б. Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть: минуле VS сучасність / Л. Б. Лавринович // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2010. — Вип. XXIII. — Ч. 1. — С. 210–320.
119. Лановик З. Hermeneutica Sacra / З. Лановик. — Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. — 586 с.
120. Ле Гофф Жак. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф / [пер. з фр. Я. Кравець]. — Львів: Літопис, 2007. — 350 с.
121. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. — М. : АН СССР, Институт этнографии, 1983. — 536 с.
122. Левицька О. С. Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» : монографія / Оксана Левицька. — Л. : Українська академія друкарства, 2014. — 232 с.
123. Липовський І. М. Маняки / Ігор Липовський // Дивна гра : п'єси. — Калуш : Акцент, 2010. —

- 124.Лімборський І. Європейська література і глобалізація : національне і глобальне у просторі художньої свідомості [Електронний ресурс] / І. Лімборський // Всесвіт. – 2008. — № 5-6. — С. 152–156. — Режим доступу : <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/455/41/>
- 125.Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю.І.Ковалів. – К.:Академія, 2007. – Т.1. – 608 с.
- 126.Літературознавчий словник-довідник / [редкол. : Р. Т. Гром'як та ін.]. — К. : Академія, 1997. — 748 с.
- 127.Лотман Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — СПб, 2000. — 704 с.
- 128.Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам, 18. Семиотика города и городской культуры. Петербург [ред. А. Мальц]. — Тарту, 1974. — С. 30–45.
- 129.Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
- 130.Лотман Ю. М. Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту / Ю. Лотман. — Таллин : Александра 1987. — 150 с.
- 131.Луцій С. Місто як текст: літературні проєкції / С. Луцій // Слово і Час : Науково-теоретичний журнал. — 2009. — № 11. — С. 123.
- 132.Маценка С. Хронотопи свідомості. Про творчість Крісти Вольф / С. Маценка. — Львів : ПАІС, 2007. — 236 с.
- 133.Мірошніченко Н. Апологія страйку / Н. Мірошніченко // Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії / [авт. проєкту та упор. Н. Мірошніченко]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 6–8.
- 134.Мірошніченко Н. Потойбіч паузи (Епілог) / Н. Мірошніченко // У чеканні театру : антологія молоді української драматургії. — К. : Смолоскип, 1998. — С. 353–356.
- 135.Мірошніченко Н. Сучасна драматургія в контексті неоміфологічного моделювання тексту (на прикладі п'єси «Станція, або Розклад бажань на завтра» О. Вітра) [Електронний ресурс] — С. 71–77. — Режим доступу:

[http://irbisnbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Lits_2013_37\(2\)_13.pdf](http://irbisnbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Lits_2013_37(2)_13.pdf)

136. Мірошниченко Н. Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті / Н. Мірошниченко // Слово і час. — 2013. — № 10. — С. 83–92.
137. Місто й оновлення. Урбаністичні студії / Представництво Фонду ім. Гайнріха Бьоля в Україні ; редкол. : С. Шліпченко, В. Тимінський, А. Макаренко, Л. Малес, І. Тищенко. — К. : ФОП Москаленко О. М., 2013. — 360 с.
138. Мітосек З. Кінець мімезису? / З. Мітосек // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. др. пол. ХХ - поч. ХХІ ст. — К. : Факт, 2008. — 310 с.
139. Міщенко О. І. Образ Києва у творчості Максима Рильського / О. І. Міщенко // Літературознавчі студії. — Вип. 34, 2012. — С. 157–160.
140. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан. — К. : ВД “Стилос”, 2008. — 544 с.
141. Мовчан Р. Український модерністичний роман: «Місто», «Невеличка драма» В. Підмогильного / Р. В. Мовчан // Дивослово. — 2001. — № 2. — С. 11–14.
142. Мовчан Р. Особливості осмислення українського модернізму 1920-х рр. / Р. В. Мовчан // Дивослово. — 2010. — № 4. (637). — С. 48–54.
143. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 327 с.
144. Набитович І. Й. Категорія у художній прозі ХХ–ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. Й. Набитович. — К., 2009. — 40 с.
145. Набитович І. Універсум Sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) : монографія / Ігор Набитович. — Дрогобич — Люблін : Посвіт, 2008. — 600 с.

146. Назарець В. М. Топос міста в поезії Бертольда Брехта / В. М. Назарець // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2013. — Вип. 4. — С. 164–167.
147. Неждана Н. Коли повертається дощ. Небезпечна гра на дві дії / Н. Неждана // Сучасна українська драматургія : альманах. — К. : Український письменник, 2006. — Вип. 2. — С. 170–214.
148. Неждана Н. Мільйон парашутиків : моноп'єса зі стереоефектом / Н. Неждана // У пошуку театру : антологія молоді драматургії. — К. : Смолоскип, 2003. — С. 227–283.
149. Новоженова О. Ситуационистский интернационал [Електронний ресурс] / О. Новоженова. — Режим доступа : <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/23239/>.
150. Нора П. Проблематика мест памяти / Пьер Нора // Франция — память. — СПб: Изд-во С-Петербург. ун-та, 1999. — С. 17–50.
151. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. — [2-е вид]. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
152. Погребінська Олександра. Осінні квіти / Олександра Погребінська // Потойбіч паузи : альманах молодих письменників столиці. — К. : Фенікс, 2005. — С. 273–305.
153. Позняк Н. Архетип міста і лісу в міфопоетиці М. Ключова та Б.-І. Антонича / Н. Позняк // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту : збірник наукових праць / [за заг. ред. Л. О. Кисельової, П. Ю. Поберезкіної] — К. : Інститут змісту і методів навчання. — 1998. — С. 176–186.
154. Поліщук Я. Імагогічний вимір Києва в художній літературі новітньої доби. [Електронний ресурс] / Я. Поліщук // Режим доступу: elibrary.kubg.edu.ua/ С. 27–33.
155. Поліщук Я. Місто, варте культу / Я. О. Поліщук // Ревізії пам'яті : літературна критика. — Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2011. — С. 9–25.
156. Поліщук Я. Ревізії пам'яті : літературна критика / Я. О. Поліщук. — Луцьк ; ПВД «Твердиня», 2011. — 216 с.

- 157.Пройдаков А. Урбаністична складова есеїстики Юрія Андруховича / А. Пройдаков // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. — Серія: Філологія, 2014. — №13. — С. 37–39.
- 158.Ревакович М. Сильні жінки переживають фемінізм : [аналіз творчості С. Андрухович, І. Карпи, Т. Малярчук] / М. Ревакович // Критика. — 2012. — № 3 (берез). — С. 18–19.
- 159.Рижкова Г.-П. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ-го ст.: Жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Галина-Параска Миколаївна Рижкова. — Кіровоград, 2008. — 22 с.
- 160.Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. — С. 95.
- 161.Сеник Л. Т. Роман опору: Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Т. Сеник. — Львів : Академічний Експрес, 2002. — 240 с.
- 162.Сердюк В. Сестра милосердна : п'єса / В. Сердюк // Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 279–313.
- 163.Скрябін Кузьма «Я, «Победа» і Берлін» / Кузьма Скрябін. — Харків : Фоліо, 2014. — 220 с.
- 164.Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы [Электронный ресурс] / состав. Я. Левченко ; под руковод. И. А. Чернова. — Режим доступа : <http://diction.chat.ru>
- 165.Соловей Е. Поезія пізнання : філософська лірика в сучасній літературі / Е. Соловей. — К. : Дніпро, 1991. — 271 с.
- 166.Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : [в 3 кн.] / Д. Стайн ; [пер. з англ.]. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — Кн. 2. — 272 с.
- 167.Степанова Г. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох [Електронний ресурс] / Г. Степанова. — Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Apsf_lil/2009_22/stepanova.pdf

168. Гарнашинська Л. Між реальністю і міфом: дискурс окциденталізму. Міжкультурні рефлексії та досвід дотикальності // P O M I Ę D Z Y/ МІЖ – МЕЖДУ – BETWEEN – ZWISCHEN – ENTRE POLONISTYCZNO-UKRAINOZNAWCZE STUDIA NAUKOWE. — Kijów — Lwów – Wrocław. — Редактори тому Іренеуш Ґушпіт, Агнешка Матусяк. — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2015. — S. 253 – 272.
169. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 531 с.
170. Ткачик Н. Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському топосі (на матеріалі романістики Ю. Андруховича) [Електронний ресурс] / Н. Ткачик. — Режим доступу : <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17224/34-Tkachik.pdf?sequence=1>.
171. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное // В. Н. Топоров. — М. : Прогресс. — Культура, 1995. — 624 с.
172. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. — М. : Худож. лит., 1983. — С. 227–284.
173. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследование по структуре текста; [под ред. Т. Цивьян]. — М. : Наука, 1987. — С. 121–132.
174. Тороп П. Х. Хронотоп [Электронный ресурс] / П. Х. Тороп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы ; сост. Я. Левченко. — Режим доступа : <http://diction.chat.ru/>.
175. Трофимук М. Провідні мотиви та ідеї латиномовної літератури XVI-XVIII ст. / М. Трофимук // Слово і час. — 2014. — № 7. — С. 18–25.
176. Узунова Н. Чужий як анти-інтерпретатор (за Юлією Крістевою) / Н. Узунова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. — Серія Філософія: «Філософські перипетії». — 2015. — № 53. — С. 59–63.

177. Урбан М. Місто навпаки. Майстер-клас психогеографії / Максим Урбан // Дніпро. — 2011. — №10. — С. 154–157.
178. Ухтомский А. А. Доминанта / А. А. Ухтомский. — СПб. : Питер, 2002. — С. 347.
179. Ференц О. Поняття іншого в сучасній філософській рефлексії [Електронний ресурс] : дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03 / Ференц Оксана Іванівна. — Режим доступу : http://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/dis_ferents.pdf
180. Філатова О. Автор у координатах парадигмальних категорій постмодернізму / О. Філатова // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр. ; [за ред. А. В. Козлова]. — Кривий Ріг, КПІ ДВЗН “КНУ”, 2013. — Вип. 2. — С. 157–168.
181. Філатова О. Київський «міський» текст 20-х років ХХ століття: «анатомія», «фізіологія», «психологія» / О. Філатова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. ; [відп. ред. В. А. Зарва]. — Донецьк : Юговосток, 2012. — Вип. 23. Ч. 3. — С. 263–270.
182. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : монографія / О. Філатова. — Миколаїв : Іліон, 2010.
183. Фоменко В. Г. Місто і література : українська візія / Віра Григорівна Фоменко. — Луганськ : Знання, 2007. — 312 с.
184. Фоменко В. Г. Місто-фантом у романі Сергія Жадана “Ворошиловград” / В. Г. Фоменко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — 2011. — № 3 (214). — С. 98–102.
185. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.01. «Українська література» / В. Г. Фоменко. — К., 2008. — 40 с.
186. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Н. Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів : Літопис, 2001. — С. 142–176.
187. Фрай Н. Критика, релігія, література / Н. Фрай // Вопросы литературы. — 1991. — № 9-10. — С. 155–169.

- 188.Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Хализев. — М. : Издательство МГУ, 1986. — 260 с.
- 189.Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. — М. : Высшая школа, 1999. — 437 с.
- 190.Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде “Метелики на шпильках” / Ольга Харлан // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 27–32.
- 191.Хархун В. Концепти тоталітарної онтології (на матеріалі драматургії Олександра Корнійчука) / В. Хархун // Слово і Час. — 2007. — № 12 (564). — С. 48–59.
- 192.Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: [навч. посіб.] / Р. Харчук. — К. : ВЦ « Академія, 2008. — 248 с.
- 193.Хорольська А. М. Урбаністичний дискурс як відображення урбаністичного простору та урбаністичної спільноти / А. М. Хорольська // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — 2010. — № 14 (201). — Ч. II. — С.155–159.
- 194.Цимбал Я. Привиди урбанізму / Ярина Цимбал // Критика. — 2007. — Ч. 4 (114). — С. 27–29.
- 195.Чантурія А. Місто як текст: семіотичний аспект аналізу / А. Чантурія // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — 2011. — № 2 (213). — С. 143–151.
- 196.Червінська О. Рецептвна поетика : Історико-методологічні та теоретичні засади / О. Червінська. — Чернівці : Рута, 2001. — 231 с.
- 197.Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. — Тернопіль : МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994. — 490 с.
- 198.Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми : монографія / М. Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.
- 199.Шаповал М. Путівник ілюзорного світу / М. Шаповал // Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 9–12.
- 200.Шаповал М. У пошуку героя, або як побачити різницю / М. Шаповал // У пошуках театру : антологія молоді драматургії. — К. : Смолоскип, 2003. — С. 535–544.

201. Шимчишин М. Трансформації в осмисленні простору та їхні діалоги з геокритикою / М. Шимчишин // Слово і час. — 2014. — № 8. — С. 60–71.
202. Штейнбук Ф. Конвергенція топосу відсутності у творах сучасної світової літератури / Ф. Штейнбук // Слово і час. — 2014. — № 4. — С. 68–75.
203. Штогрин М. В. Дискурс міста у сучасній українській драматургії / М. В. Штогрин // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — 2015. — № 81. — С. 24–27.
204. Штогрин М. В. Місто як спогад у романі Сергія Жадана «Ворошиловград» / М. В. Штогрин // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : зб. наук. пр. / ред. кол. : А. М. Архангельська, П. В. Білоус, Г. М. Вокальчук [та ін.] – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. – Вип. 62. – С. 361–363.
205. Штогрин М. В. Пізнання урбаністичного хронотопа як ініціаційна модель у романах Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» та Олеся Ільченка «Місто з химерами» / М. В. Штогрин // Наукові записки. — Вип. 142. — Серія: Філологічні науки — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. — С. 140–143.
206. Штогрин М. В. Принципи сюжетної та образної організації міського простору в романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» / М. В. Штогрин // Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. пр. — Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2015. — Вип. 20. — С. 280–292.
207. Штогрин М. В. Хронотоп подорожі як модель ініціації у повісті А. Кузьменка «Я, Победа і Берлін» / М. В. Штогрин // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. — Луцьк : Вежа-Друк, 2015. — Вип. 19. — С. 309–316.
208. Эко У. Заметки на полях «Имени рози» / У. Эко // Иностранная литература. — 1988. — № 10. — С. 7 – 424.
209. Юнг К.-Г. Аіон / К.-Г. Юнг // Избранное. — Минск : Попурри, 1998. — С. 159–246.

210. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. — М. : Ренесанс, 1991. — 304 с.
211. Юнг К.-Г. Нераскрытая самость : настоящее и будущее / К.-Г. Юнг. — Минск : Попурри, 1998. — 443 с.
212. Юнг К.-Г. Пикассо / К.-Г. Юнг // Избранное. — Минск : Попурри, 1992. — С. 417–426.
213. Юнг К.-Г. Человек и его символы / К.-Г. Юнг. — М. : Серебряные нити, 1998. — 368 с.
214. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Юрчук. — К., 2007. — 20 с.
215. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII ст. / Н. Яковенко — К. : Критика, 2002. — 416 с.
216. Яковлєва Я. Чорнобильська трагедія як «культурна травма» України / Я. Яковлєва // Антропологічні виміри філософських досліджень, 2014. — Вип. 6. — С. 43–53.
217. Assmann J. Das kulturelle Gedachtnis. — Munchen, — 1999.
218. Bodrillard J. The Illusion of the End. Translated by Chris Turner. — Stanford University Press, 1994. — с. 45.
219. Evola Giulio. Rivolta contro il mondo moderno. Edizioni Mediterranee: Roma, 1969 (Terza edizione riveduta)
220. Fink A. Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. — Berlin: Erich Schmidt, 1999.
221. Foucault M. Of other spaces // Diacritics. — 1986. — 16. 1. — P. 22–27.
222. Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies / Ed. by R. Tally. — New York: Palgrave Macmillan, 2011. — 231 p.
223. Giddens A. 1990. The Consequences of Modernity. Stanford University Press: Stanford, CA: Stanford Univ. Press
224. Harris, T. Beloved : «Woman, Thy Name is Demon» / T. Harris // Critical Essays on Toni Morrison's Beloved. — N. Y. : G. K. Hall & Co., 1998. — P. 127–137.

225. Harvey D. *The Condition of Postmodernity*. — Oxford: Blackwell Publishers, 1990. — 378 p.
226. Jagdish Bhagwati, *In Defense of Globalization*, New York: Oxford University Press, 2004.
227. John Tomlinson. “Globalization and Cultural Identity” *The Global Transformations Reader: An Introduction to the Globalization Debate*, (2nd ed.), eds., David Held & Anthony McGrew, Cambridge, UK: Polity Press, 2003.
228. Lefebvre H. *The Production of Space*. Translated from French by D. Nicholson-Smith. — Oxford: Blackwell, 1991. — 464 p.
229. Lefebvre H. *The Urban Revolution*. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. — 196 p.
230. Maryana, Shtohryn. Chornobyl discourse of the contemporary Ukrainian literature // *European Applied Sciences: challenges and solutions, proceedings of the 5th International scientific conference*. — Stuttgart: ORT Publishing, 2015. — P. 83–87.
231. Moretti F. *Atlas of the European novel, 1800-1900*. — London: Verso, 1998. — 206 p.
232. Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London: Sage, 1992. pp. 25–31
233. Shtohryn M. V. Mystic toposes of Kyiv in the novel “Love in Baroque style” by V. Danylenko / M. V. Shtohryn // *Література та культура Полісся : зб. наук. праць. Серія: Філол. науки №4*. — Ніжин : Вид-во НДУ імені М. Гоголя, 2015. — Вип. 78. — С. 82–87.
234. Spybey, Tony. 1996. *Globalization and World Society*. Cambridge U.K.: Polity Press.
235. Westphal B. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. — New York: Palgrave Macmillan, 2011. — 192 p.