

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»**

На правах рукопису

ГРИЩЕНКО Олександр Володимирович

УДК 821.161.2-3

**МОДЕЛІ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Агєєва Віра Павлівна,

доктор філологічних наук, професор

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ	
ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ.....	8
1.1. Хронотоп в інтерпретації М. Бахтіна.....	8
1.2. Семіотичний підхід до проблеми простору.....	15
1.3. Концепти Г. Башляра.....	20
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ.....	27
2.1. Традиції урбанізму в українській літературі ХХ століття.....	27
2.2. Архітектурний дискурс.....	41
2.3. Місто та історична пам'ять.....	76
2.4. Околиця – центр Усесвіту.....	90
2.5. Колекція як спосіб репрезентації простору.....	111
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТИ ЄВРОПЕЇЗМУ ТА ВІЗІЇ СУЧАСНОГО	
МІСТА.....	129
3.1. «Місто посеред моря».....	129
3.2. Американоцентрична міфологема міста.....	136
3.3. Європеїзм і бездомність.....	144
ВИСНОВКИ.....	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	167

ВСТУП

У сучасній українській прозі, переважно урбаністичній, місто постає тим культурним простором, із яким великою мірою пов'язана репрезентація цінностей, ідентичностей, традицій, способів самовираження тощо. Осмислення художнього простору дає змогу розкрити аксіологічні авторські настанови, означити пріоритети, а також увиразнити психологічні характеристики персонажів. Коли йдеться про сучасну літературу, то для інтерпретації різноманітних просторових моделей важливо враховувати численні інтертекстуальні алюзії, зв'язки з певними стильовими кодами.

Актуальність роботи. Урбаністична проблематика нині стає об'єктом теоретичної рефлексії культурних антропологів, філософів, літературознавців, істориків. Упродовж усього XX століття теоретики урбанізму синтезують знання про місто як цілісну систему, уявляючи його своєрідним простором, що втілює особливий спосіб життя, специфічні соціальні та культурні розмежування. Провідні науковці-урбаністи, серед яких Луїс Вірт, Патрік Геддес, Льюїс Мамфорд, пишуть про місто як соціопросторову конструкцію з власною внутрішньою динамікою. Йдеться про співіснування різних культурних традицій та впливів, відмінних моделей ідентичності.

Увага до міського життя, до урбаністичних цінностей протягом XX століття завжди була своєрідним маркером модернізації. Урбаністичний дискурс у сучасній літературі пропонує нові знання про потужні трансформаційні процеси, зсуви й розломи, про складне й незрідка суперечливе співіснування різних традицій і тенденцій. Цікавою видається інтерпретація міського простору у творчості Юрія Андруховича, Юрія Винничука, Оксани Забужко, котрі, зокрема, багато уваги приділяють проблемам культурної пам'яті в її пов'язаності з міськими топосами. Виразно наголошуються особливості збереження й трансформації травматичної національної пам'яті. Збереження історичного спадку

дуже важливе для існування сучасного міста; увага, зокрема, акцентується на музеєфікації, меморіалізації, класифікації впорядкованого простору.

Репрезентація архітектурного простору (у творчості Володимира Діброви, Олеся Ільченка, Юрія Макарова, Тараса Прохаська) відображає культурний потенціал самого міста, динаміку зміни уявлень про єдність краси й доцільності, а також про різні можливості вписування людини у простір дому. Культурна інфраструктура сприяє зростанню творчого та креативного духу міста. У сучасній літературі урбаністичний простір репрезентується через звертання до різних моделей. Мається на увазі публічність певних топосів, акцентування місць із містичним, карнавальним, химерним забарвленнями. Місто стає простором комунікації та обміну культурними надбаннями. Заявлена проблема розширює горизонт міського простору, національної ідентичності, культури, пам'яті. Відтак розробка та вивчення моделей урбаністичного простору є актуальним питанням у літературознавстві.

Дослідження урбаністичної проблематики висвітлюється, насамперед, у працях вітчизняних літературознавців (Віри Агеєвої, Тамари Гундорової, Романа Корогодського, Раїси Мовчан, Соломії Павличко, Володимира Панченка, Ярослава Поліщука, Зоряни Рибчинської, Ростислава Семкова, Миколи Ткачука, Віри Фоменко, Юрія Шереха-Шевельова) та урбаністів (Валерія Гука, Світлани Ільченко, Наталії Кондель-Пермінової, Олексія Мусієздова, Богдана Посацького, Владислава Тимінського, Світлани Шліпченко, Володимира Ясієвича). Важливим підґрунтям нашого дослідження є праці філософів та літературознавців Ролана Барта, Гастона Башляра, Михайла Бахтіна, Мартіна Гайдеггера, Георга Зиммеля, Анрі Лефевра, Мішеля Фуко, соціологів Зигмунта Баумана, Макса Вебера, Луїса Вірта, Ентоні Гіденса, Саскії Сассен, Річарда Сеннета, теоретиків міського планування Джейн Джекобс, Кевіна Лінча, архітекторів Олексія Гутнова, Андрія Іконникова, Ле Корбюзьє, Френка Райта, Кеннета Фремптона.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія». Тема дисертаційного дослідження узгоджується з

комплексною науковою темою кафедри «Філософсько-естетичні проблеми української та зарубіжної літератур; взаємини національних літератур» (державний реєстраційний номер 0110U001738). Тема дослідження затверджена бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол № 2 від 12 листопада 2015 р.).

Мета та завдання дослідження. Метою дисертаційного дослідження є аналіз специфіки урбаністичного простору в сучасній українській прозі.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання** роботи:

- 1) окреслити традиції урбанізму в українській літературі XX століття;
- 2) дослідити специфіку художньої репрезентації міста у зв'язках з історичною пам'яттю;
- 3) проаналізувати зв'язок сучасних концептів європеїзму в українській літературі з особливостями представлення урбаністичних цінностей;
- 4) схарактеризувати моделі міського простору, що функціонують у творчості сучасних письменників, окреслити стильові параметри урбаністичної прози.

Об'єктом роботи є твори Юрія Андруховича, Софії Андрухович, Юрія Винничука, Володимира Діброва, Сергія Жадана, Оксани Забужко, Олеся Ільченка, Юрія Макарова, Тараса Прохаська, Валерія Шевчука.

Предмет дослідження – урбаністичний простір у сучасній українській прозі.

Методи дослідження. У процесі роботи автор звертався до психоаналітичної методології (Зигмунд Фройд, Карл Юнг), семіотичних методів дослідження простору (Ролан Барт, Умберто Еко, Юрій Лотман, Борис Успенський), феноменологічних підходів Романа Інгардена та феноменології простору Гастона Башляра, теорії хронотопу Михайла Бахтіна, певних концептів культурної антропології (Аляйда Асман, Пол Коннертон).

Наукова новизна одержаних результатів. У дисертації вперше здійснено комплексне дослідження моделей урбаністичного простору у творчості сучасних

українських прозаїків з урахуванням, передусім, особливостей поетики простору. Проаналізовано певні аспекти урбаністичної тематики у зв'язку з розвитком постмодерної культури, кореляції урбанізму та пам'яті, історії. Простежено еволюцію репрезентації урбаністичних моделей від модернізму до постмодернізму. Визначено зв'язок урбаністичної проблематики сучасної прози з особливостями побутування авторських міфів, і різними художніми традиціями. У дисертаційному дослідженні на прикладі сучасних прозових творів зроблена спроба класифікації, зокрема визначено моделі міського простору.

Практична цінність результатів. Результати дисертації можуть бути використані для роботи над урбаністичними, літературознавчими, філософськими студіями, а також у практиці викладання університетських дисциплін з історії української літератури XX – XXI століть, теорії літератури, дисциплін урбаністичного спрямування. Окремі положення дисертаційного дослідження можна використати в подальших наукових студіях, присвячених проблемам літератури XX – XXI століть, історичної пам'яті, урбаністичного дискурсу.

Особистий внесок здобувача. У дослідженні узагальнено самостійні наукові здобутки дисертанта, що відображають його наукову позицію. Основні ідеї оприлюднені в низці наукових статей без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорено й схвалено на засіданні кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Основні результати дослідження апробовані на Міжнародній конференції «Наука і сучасність: виклики глобалізації» (Київ, 25 травня 2013), IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Література і місто: художній поступ» (Луганськ, 17 жовтня 2013), Міжнародній науковій конференції «Філологічні науки в III тисячолітті» (Будапешт, 27–29 жовтня 2013), Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури» (Одеса, 10–11 жовтня 2014), Міжнародній науково-практичній конференції «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми» (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015), II Всеукраїнській науково-

практичній конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні» (Миколаїв, 14 квітня 2016).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 7 статей, із яких 4 – у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 1 – у закордонному збірнику та 2 додаткові публікації.

РОЗДІЛ 1

ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ

1.1. Хронотоп в інтерпретації М. Бахтіна

Від середини XX століття в колі наукових зацікавлень літературознавців дедалі помітніше місце посідає аналіз часопросторових координат художнього твору. Актуальним є дослідження художньої природи хронотопу, його ознак та способів зображення в тексті, а також визначення функцій часопростору в літературному творі. Очевидним є існування тісного взаємозв'язку часу та простору, оскільки вони взаємозумовлені в художньому цілому. І хоча актуалізація уваги на просторі та просторовості, а також проблема «відчуття часу» не є новими, звернення до формулювання та формування нових концепцій простору, часу і меж, що розділяють теперішнє, минуле і майбутнє, та переживання хронотопів як просторово-часової кодувальної схеми сьогодні набуває нової, особливої актуальності.

В естетиці, літературознавстві й культурології авторство щодо поняття «хронотоп» часто віддається М. Бахтіну, котрий інтерпретував його («часопростір») як інтегративну категорію, що вільно переходить із методології точних наук (нейрофізіологія) у гуманітарну сферу знання. Із цього приводу російська дослідниця Н. Летіна, аналізуючи хронотоп у культурному досвіді, зауважує, що цей термін виник на межі XIX – XX століть і введений до наукового обігу О. Ухтомським під впливом ідей Г. Мінковського й А. Ейнштейна [82, с. 10]. Інтерпретація цього поняття у зв'язку з його використанням у нейрофізіології, а також у царині гуманітарного знання має очевидну цінність. Намітивши культурно-антропологічне розуміння, розкриваючи універсальність хронотопу, О. Ухтомський зафіксував двоякий характер останнього, що одночасно є іманентним буттю, умовним і таким, що може бути помисленим, уявним.

М. Бахтін, активно вживаючи поняття «хронотоп», інтерпретує його як формально-змістову категорію літератури, що виражає істотну нерозривність часових і просторових координат [17, с. 9]. Тоді як час постає лише художньо-зримим, простір збільшується через втягнення у час, сюжет, історію тощо, то в хронотопі відбувається перетин: час розкривається у просторі, а простір осмислюється та розкривається часом. Натомість О. Ухтомський констатує, що існують «живі й невідлучні від буття події; ті залежності (функції), у яких ми виражаємо закони буття», «світові лінії», якими зв'язуються давно минулі події з явищами теперішньої миті, а через них – із подіями майбутнього, що зникає в далечині» [145, с. 267].

М. Бахтін, посилаючись на теорію відносності А. Ейнштейна та ідеї свого сучасника О. Ухтомського, уперше вводить термін «хронотоп» у літературну теорію, поширивши його з математичного природознавства та філософської біології ХХ століття, послуговуючись ним у літературознавстві «майже як метафорою» [17, с. 9]. На думку Юрія Лотмана, художній простір є формальною системою для побудови різноманітних моделей, у тому числі етичних, де виникає можливість моральної характеристики літературних героїв через відповідний їм тип художнього простору [91, с. 256]. А. Лефевр запропонував використовувати термін «спаціоналіз», коли йдеться про використання простору. Дослідник зазначає: «Наука про простір (спаціоналіз) висуває на перший план використання простору, його якісні властивості. Критичний момент (критика пізнання) є для такого пізнання основним. Пізнання простору припускає критику простору» [178, с. 404–405].

Ю. Лотман розуміє під художнім часом літературного твору часовий ряд у різноманітних аспектах утілення, функціонування та сприйняття його у творах художньої літератури як явища мистецтва та вирізняє такі ланки взаємозв'язку часу й художнього твору: реальний час створення, існування художнього твору як матеріального об'єкта та час його сприйняття читачем [90, с. 133]. На думку дослідника, просторові відношення в художньому творі з'являються тоді, коли автор (письменник) фіксує своє творче мислення. «Художній простір представляє

модель світу певного автора, що виражається мовою просторових уявлень» [91, с. 252–253]. Художній час літературного твору набуває різноманітних форм залежно від естетичного задуму автора. Він може збігатися з реальним часом об'єктивної дійсності, спиратися на далеке майбутнє або бути невизначеним; пришвидшуватися, уповільнюватися, зупинятися, розтягуватися або стискатися.

У художньому хронотопі М. Бахтін виокремлює важливий та найбільш визначний компонент – художній час, що позначається на трактуванні самого терміна. Дослідник згадує й про більш широке поняття «художнього хронотопу», розглядаючи час як четвертий вимір простору.

В. Топоров звертає увагу на міфопоетичний простір. В архаїчній моделі світу простір не протистоїть часу як зовнішня форма споглядання внутрішній. Простір і час не відокремлені один від одного, вони утворюють єдиний часопросторовий континуум [141, с. 231]. Розглядаючи міфопоетичний хронотоп, В. Топоров наголошує, що «час згущується і стає формою простору». «Простір «заражується» внутрішньо інтенсивними властивостями часу («темпоралізація» простору), втягується в його рух, стає невід'ємно вкоріненим у розгорнутому часі тексту. Усе, що трапляється або може трапитися у світі міфопоетичного пізнання, не лише визначається хронотопом, а й є хронотопним по суті, тобто за своїми витоками [141, с. 231–232].

У літературі, зазвичай, першість у хронотопі надається не простору, а часу. Суб'єктивній грі з часом та порушенню елементарних часових відношень і перспектив відповідає така сама суб'єктивна гра з простором, порушенням елементарних просторових відношень. М. Бахтін вважає, що серйозне вивчення форм часу та простору в літературі та мистецтві розпочалося нещодавно; варто зосередити увагу на проблемі часу й усього того, що має для нього безпосереднє значення. Простір розкриває час, робить його зримим. Але й сам простір є осмисленим та вимірюваним лише завдяки часу. Михайло Бахтін наводить приклади романів, у яких хронотоп не є переважною матеріалізацією часу над простором. В окресленому контексті більш удаю уявляється загальна характеристика хронотопу як способу зв'язку реального часу (історії) із реальним

місцезнаходженням. Хронотоп виражає типову для конкретної епохи форму відчуття часу та простору, поєднаних у єдине ціле.

Зосереджуючи увагу на великому типологічно стійкому хронотопі, що визначає найважливіші жанрові різновиди європейського роману на ранніх етапах його розвитку, М. Бахтін, разом із тим, зазначає: «Ми говоримо лише про неосяжні та істотні хронотопи. Але кожен такий хронотоп може включати у себе необмежену кількість малих хронотопів: адже кожен мотив може мати свій особливий хронотоп» [17, с. 186]. Діалог хронотопу між часом та простором не може входити в зображувану у творі реальність. Діалог входить у світ автора, виконавця та світ слухачів і читачів, причому ці світи є хронотопними.

Хронотопом є будь-який художньо-літературний образ епічного, драматичного чи ліричного тексту. Як зазначає І. Коркішко, М. Бахтін систематизує типи хронотопу за принципом розвитку жанру в історії літератури від античності до XIX століття [74, с. 393]. Аналізуючи грецький роман, М. Бахтін виокремлює три істотні типи романної єдності, три романні хронотопи, що з'явилися ще в античності. До першого типу античного роману належить «авантюрний роман випробування» [17, с. 11–12]. Через те, що різножанрові елементи античної літератури «переплавлені» й об'єднані в нову специфічну романну єдність, конститутивним моментом якого є авантюрний час, виникає абсолютно новий хронотоп – «чужий світ у авантюрному часі» [17, с. 14]. Розглядаючи авантюрний час, М. Бахтін зачіпає окремі мотиви, що входять до сюжету роману різних типів та літературних творів різних жанрів (епічних, драматичних, ліричних) як його компоненти. До них належать мотиви зустрічі – розставання (розлука), втрати – набування, пошуку – знаходження, упізнавання – невпізнавання тощо, адже, на думку дослідника, «такі мотиви за своєю природою хронотопні» [17, с. 23].

Хронотоп зустрічі має елементарно чіткий, формальний, майже математичний характер, що означається абстрактністю. Відособлено мотив зустрічі неможливий: він завжди входить до складу сюжету та конкретне єдине ціле твору як складовий елемент. У різних творах хронотоп зустрічі може

відображати різні відтінки, у тому числі емоційно-ціннісні (зустріч бажана чи не бажана, радісна чи сумна тощо) символи. Доволі часто хронотоп зустрічі в літературі виконує композиційні функції: служить зав'язкою, інколи кульмінацією чи розв'язкою сюжету. Хронотоп зустрічі тісно пов'язаний із такими мотивами, як розлука, втеча, набуття, втрата тощо. Особливе значення має хронотоп дороги («великої дороги»). Адже багато текстів художньої літератури побудовані саме на основі такого хронотопу. Хронотоп зустрічі – один з універсальних не лише в літературі, а й в інших видах мистецтва, сферах суспільного життя та побуту.

До другого типу античного роману належить «авантюрно-побутовий роман» [17, с. 38]. Такий тип роману поєднує в собі авантюрний час із побутом, для якого характерне злиття життєвого шляху людини з реальним простором дороги. Авантюрний та побутовий час у такому аспекті істотно видозмінюється в умовах абсолютно нового хронотопу. Такий час відображає незвичайні моменти людського життя, що визначаються випадком, випадковою одно- чи різночасовістю. Простір дороги – одна з основних просторових форм, що організовує текст. Із появою образу дороги як форми простору формується й ідея шляху як норми життя людини, народів і людства. Герої поділяються на тих, які рухаються, та нерухомих.

В. Топоров особливу увагу надає основним елементам міфопоетичного простору: центру та шляху. До центру простору веде шлях, образ зв'язку між двома визначеними точками простору в міфопоетичній та релігійній моделях світу. Тому шлях, незалежно від реальної локалізації, виділений як центр у міфопоетичному аксіологічному просторі [141, с. 258–260]. Шлях є одним із важливих часопросторових класифікаторів, тобто це ще одна модель «спатіалізації» часу [141, с. 264]. У внутрішній характеристиці шляху з точки зору його втілення в різних частинах В. Топоров розрізняє два види шляху: 1) шлях до сакрального центру, побудований сакральними концентричними зонами, де перебувають об'єкти; 2) шлях до чужої та страшної периферії, що веде

з укритого, захищеного, надійного центру до царства дедалі більшої невизначеності, негарантованості, небезпеки [141, с. 262].

До третього типу античного роману Михайло Бахтін уналежнює автобіографію та біографію. Дослідник визначає два істотних типи автобіографії: платонівський, в основі якого лежить хронотоп «життєвого шляху до істинного пізнання» [17, с. 58] та риторична автобіографія й біографія [17, с. 59], в основі якого – «енкоміон», громадянська надгробна та поминальна риторика, мова, у якій зображується своє або чуже життя як суспільно-політичний акт публічного прославлення. До такого реального хронотопу належить площа («агора»).

В авантюрному часі особливе місце належить випадку, долі, богам тощо. Весь світ стає казковим, а казкове стає звичайним, не перестаючи бути казковим. У такому казковому світі вчиняються подвиги, якими прославляються самі герої [17, с. 81–82]. Такі особливості лицарського авантюрного роману визначають його особливий тип хронотопу – «чарівний світ у авантюрному часі» [17, с. 83]. Відмінність побутового простору від чарівного полягає в характері їхнього заповнення. Перший заповнюється речами з різко вираженою ознакою матеріальності (особливу роль відіграє їжа), другий – не-предметами: природними та астральними явищами, повітрям, обрисами рельєфу місцевості, горами, річками, рослинністю. Головною ознакою чарівного простору є його незаповненість, обширність [91, с. 263].

М. Бахтін зазначає, що такий хронотоп є «не раритетно-курйозним, а казковим» [17, с. 83], де кожна річ має чудодійні властивості чи просто зачарована. Такий світ має багато символіки, що наближується до поетики східної казки. Час такого хронотопу гіперболізований: його можна зачарувати, години розтягуються, дні ущільнюються до миттєвостей; з'являється вплив снів на час (сон є не лише елементом змісту, а й починає набувати формотворчої функції, аналогічної видінням). Загалом у лицарському романі з'являється суб'єктивна гра з часом: емоційно-ліричне розтягнення та стискання, зникнення цілих подій. Суб'єктивна гра з часом відповідає суб'єктивній грі з простором, порушенням елементарним просторових відношень та перспектив.

Важливим в історії розвитку роману є ідилічний тип хронотопу як відновлення стародавнього комплексу та фольклорного часу. М. Бахтін розрізняє такі різновиди ідилії: любовна (пастораль), землеробсько-трудова, ремісничо-трудова, сімейна [17, с. 57]. Крім зазначених, поширені й мішані типи, у яких домінує той чи інший момент (любовний, трудовий чи сімейний). Усі різновиди ідилії мають загальні риси, насамперед в особливому відношенні часу до простору: органічна прикріпленість, прив'язаність життя й подій до місця – рідної землі, гір, річки та лісу, дому. Інша особливість ідилії – сувора обмеженість основних нечисленних реальностей життя (кохання, народження, смерть, шлюб, праця, їжа, питво, вік).

Отже, вивчаючи жанрову типологію романних хронотопів, провідне місце Михайло Бахтін надає часові: для авантюрного роману випробування характерний авантюрний час, авантюрно-побутового роману – поєднання авантюрного часу з побутовим, біографічного роману – тип біографічного часу. У лицарському романі основним є авантюрний час, інколи авантюрно-побутовий, своєрідним у ньому є хронотоп – чарівний світ у авантюрному часі. Окремо дослідником розглядаються раблезіанський хронотоп із незвичайним часопростором та ідилічний, для якого характерний особливий стосунок часу до простору.

Хронотопи мають жанрово-типологічний характер. Хронотопічними є будь-який художньо-літературний образ, мова, внутрішня форма слова. Художній хронотоп охоплює всі ланки літературного твору, впливає на родово-жанрову специфіку тексту, втілює естетичні засади літературного напрямку, композиційну структуру, висвітлює художній образ у творі. Хронотоп представляє взаємозв'язок часових та просторових координат тексту, що надає художньому твору не просто фізичної та не лише смислової, а й художньої об'ємності. Також хронотоп визначає художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності. Тому хронотоп у тексті завжди вміщує ціннісний момент, що може бути виокремленим із цілого художнього хронотопу лише в абстрактному аналізі.

1.2. Семіотичний підхід до проблеми простору

Просторові засоби комунікації та вираження смислів у практичному житті є семіотичними засобами організації предметних дій у просторі. Ними є просторові системи сигналізації, просторові символи соціальних відносин, житло та просторове середовище як носії соціального смислу. Семіотична структура соціального простору включає в себе засоби смисловираження в міфі та релігії, містичний зв'язок у міфологічному мисленні знака та значення, імені та предмета, зображення та зображуваного тощо. Особливу увагу в такому контексті варто приділити візуально-просторовим кодам у мистецтві та літературі.

Клод Леві-Стросс розумів культуру як комплекс символічних систем, вивчаючи їх за допомогою апарату структурної лінгвістики, проаналізувавши, таким чином, семіотичні функції соціального простору. Ролан Барт займався застосуванням загальних принципів семіології до аналізу моди, реклами, кіно, містобудівництва. У працях Умберто Еко детально представлено теорію візуальних кодів та семіотику архітектури. У московсько-тартуській школі семіотики центральним предметом розгляду була семіотика культури як вивчення «вторинних моделювальних систем» (Ю. Лотман, В. Топоров, Б. Успенський). Дослідники цієї школи велику увагу звертали на аналіз семіотичних функцій просторовості в літературі, а також виявлення інваріантної просторової структури картини світу, створюваної різними архаїчними текстами, – вербальними і невербальними, – де особливий акцент робився на семіотичному дослідженні зображень. Істотне місце в окреслених дослідженнях займає вчення про семіосферу Юрія Лотмана.

Ю. Лотман визначає семіосферу як «не окрему мову, а притаманний певній культурі семіотичний простір» [88, с. 165]. Для побудови реальної семіотичної системи обов'язковим є використання понять бінарності та асиметрії. Ю. Лотман розглядає бінарність як «принцип, що реалізується як множинність, оскільки кожна з утворюваних мов, у свою чергу, піддається роздрібненню на основі бінарності» [88, с. 164]. На думку дослідника, асиметрія виражається в системі спрямованих струменів внутрішніх перекладів, якими пронизана вся товща

семіосфери. Вона проявляється в співвідношенні центру семіосфери та її периферії. Центр семіосфери утворює найбільш розвинені та структурно-організовані мови. У першу чергу, це звичайна мова конкретної культури. Внутрішній простір семіосфери парадоксальним чином одночасно нерівномірний, асиметричний і єдиний, однорідний. Складаючись із конфліктних структур, він наділений також індивідуальністю. Важливою для визначення семіотичної індивідуальності є межа. Така межа бачиться як риса, на якій закінчується періодична форма. Такий простір визначається як «наше», «своє», «культурне», «гармонійно організоване».

Уявлення про межі, що відділяють внутрішній простір семіосфери від зовнішнього, дає лише первинний поділ. Фактично, весь простір семіосфери перетнутий межами різних рівнів, межами окремих мов і текстів, причому внутрішній простір кожної з таких субсеміосфер має певне своє семіотичне «Я», реалізуючись як відношення будь-якої мови, групи текстів, окремого тексту до якогось метаструктурного простору. Вищою формою структурної організації семіотичної системи є стадія самоопису. Це останній етап процесу самоорганізації, що є доведенням структурної організації до кінця. Необхідність етапу самоопису пов'язана із загрозою зайвої різноманітності всередині семіосфери. У такому випадку система може втратити єдність та визначеність і «розповзтися».

Кожен простір має свій індивідуальний код, що виражається в природній, культурній візуально-просторовій специфіці. Структурні особливості просторових кодів виконують відповідні функції людської діяльності: виступають як засіб пізнання, мислення, комунікації тощо. Просторові коди безперервно взаємозалежні один із одним та іншими знаковими системами. У теорії У. Еко визначення коду як системи, що встановлює репертуар символів і правила їхнього поєднання, закорінене у визначенні мови, запропоноване Ф. де Соссюром. У передмові до «Відсутньої структури» У. Еко висуває головне питання про відмінність методологічного та онтологічного структуралізму й пропонує своє розуміння. Семіотик називає обмеження, супутні застосуванню структурного

методу. «Структура – це модель, побудована за допомогою певних спрощених операцій, що дозволяють розглядати явище з однієї – єдиної точки зору» [171, с. 80]. Отже, У. Еко стверджує, що структура не є «даниною», це лише модель, що робить реальність упізнаною. У суспільстві поняття «структури» визначається як спосіб закономірного зв'язку між складниками предметів і явищ природи та суспільства, що має забезпечуватися єдністю.

Для аналізу семіології У. Еко користувався семіотичними методами. Учений зазначив: «Ми зводимо всі феномени, що нас цікавлять, до доволі простої моделі, взявши за основу найпростіший випадок комунікації. Далі вихідні поняття піддаються критичній оцінці, розширюються, постають в іншому світлі, відкидаються, заганняються в розставлені пастки, випробовуються на міцність» [171, с. 39].

Архітектура – система знаків, характеризуючи які, У. Еко використовує «лише кодифіковане значення, яке певний культурний контекст приписує тому чи іншому означнику» [171, с. 266]. Процес кодифікації – це лише форма соціальної поведінки, що складається як структурна модель, як теоретична гіпотеза, виявляючись у ході спостереження за комунікативною практикою. Через те, що доволі часто доводиться чути про структуру твору мистецтва, а структурний підхід до таких витворів дозволяє виявити багато нового, Б. Успенський розглядає один із можливих підходів до виокремлення структури твору мистецтва, що пов'язаний із визначенням точок зору, з яких ведеться оповідь у художньому творі. Проблема точки зору бачиться Б. Успенському центральною проблемою композиції твору, що об'єднує найрізноманітніші види мистецтва [144, с. 9].

Дослідженню точки зору в художній літературі присвячено низку праць, серед яких особливе значення мають розробки М. Бахтіна, В. Волошинова, В. Виноградова, Г. Гуковського; в американській науці ця проблема пов'язана з «новою критикою», що розвиває ідеї Генрі Джеймса. Борис Успенський у «Семіотиці мистецтва» намагався узагальнити результати досліджень названих науковців, представити їх як єдине ціле, показати значення проблеми точки зору для спеціальних завдань композиції художнього твору. Тому дослідник розглядає

типологію композиційних можливостей у зв'язку з проблемою точки зору. Якщо можливі різні підходи до розуміння точки зору, то Б. Успенський намагається визначити основні галузі, у яких можлива будь-яка точка зору, умовно позначаючи їх планами «ідеології», «фразеології», «просторово-часової характеристики» та «психології». Численні підходи до виокремлення точок зору в художньому творі відповідають різним рівням аналізу структури. Тому відповідно до різних підходів виявлення та фіксації точок зору в художньому творі можливі й різні методи опису структури.

Б. Успенський розглядає ідеологічний або оцінний рівень як світоглядну позицію, із якої оповідач оцінює зображуваний ним світ. Відмінність точок зору в художньому творі може проявлятися не лише в ідеологічному плані, а й фразеологічному, коли автор описує різних героїв різною мовою або взагалі використовує елементи чужої чи заміщеної мови [144, с. 30]. Психологічний план виявляється в тому випадку, коли автор веде опис із посиланням на чийсь індивідуальну свідомість, тобто використовує свідомо суб'єктивну точку зору, чи описує події за можливості об'єктивно, оперуючи не сприйняттями, а фактами, тобто використовує точку зору стороннього спостерігача.

Більшою чи меншою мірою точка зору оповідача фіксується в просторі чи часі, де можна здогадатися про місце, про яке оповідається. Якщо таке місце збігається з місцем конкретного персонажа в тексті, тоді автор ніби веде репортаж. У такому випадку йдеться про просторову або часову перспективу. У розумінні дослідника перспектива є «системою передачі зображуваного три- або чотиривимірного простору в межах художнього прийому відповідного виду мистецтва» [144, с. 80].

Авторська точка зору в тривимірному просторі постає в таких позиціях, як збіг просторових позицій оповідача та персонажа, відсутність збігу просторової позиції автора з позицією персонажа, всебічний опис «пташиного польоту», узагальнений опис «німої сцени» тощо. Позиція оповідача може збігатися або не збігатися з позицією якоїсь певної дійової особи в тексті. Якщо персонаж твору входить до будинку чи виходить на вулицю, то автор повністю перевтілюється,

бере ідеологію, фразеологію, психологію персонажа; звідси й точка зору, що приймається автором у ході описів, проявляється в усіх відповідних планах. В інших випадках автор стежить за персонажем, але не перевтілюється в нього. У такому разі авторська позиція збігається з позицією цього персонажа в плані просторової характеристики.

Відсутність збігу просторової позиції автора з позицією персонажа презентується кількома формами. Інколи точка зору оповідача послідовно, плавно переходить від одного персонажа до іншого, від однієї деталі до іншої. Таким чином читачу дається можливість змонтувати ці окремі описи в одну велику картину. Такий рух точки зору є аналогічним до об'єктиву кінокамери, що здійснює послідовний огляд будь-якої сцени [144, с. 83]. Але переміщення позиції може передаватися й іншим способом, тобто не лише у вигляді окремих послідовно фіксованих сцен, а й однієї сцени, вихопленої з рухомої позиції.

Для всебічного опису будь-якої сцени нерідко потрібна специфічна точка зору. Така просторова позиція припускає, зазвичай, достатньо широкий простір бачення, і тому таку позицію Б. Успенський умовно називає точкою зору «пташиного польоту» [144, с. 88].

Особливим випадком узагальненого опису з доволі віддаленої позиції є «німа сцена» – випадок, коли поведінка дійових осіб описується наче пантоміма: описуються жести героїв, їхня міміка, портрет тощо. Така позиція вказує на віддаленість позиції спотерігача, що дає можливість певною мірою узагальненого показу. Точки зору в різних планах не обов'язково мають збігатися між собою. Вони можуть бути як внутрішніми, коли автор спостерігає наче із зображуваного світу, так і зовнішніми, – автор спостерігає збоку. Якщо різні точки зору в тексті не підпорядковані одна іншій, а подаються як рівноправні, тоді текст постає поліфонічним.

Отже, досліджуючи організацію знакових систем, семіотика простору, перш за все, повинна розвиватися як семіотика візуально-просторових кодів, у межах якої здійснюється аналіз як внутрішньої організації, так і зовнішньої. Предмет семіотики складають не лише просторові коди, а й просторові тексти. Тому вона

може розвиватися як теорія просторових текстів. Відповідно, у такому контексті аналізується структура кожного тексту.

Структура У. Еко є виявом відповідних кодів на рівні феноменів комунікації. Семіологічні дослідження вивчають такі соціальні феномени, як комунікація та системи конвенції, що склалися в культурі як коди. У працях Ю. Лотмана, У. Еко, Б. Успенського структура дефінується як сукупність істотних зв'язків між визначеними частинами цілого, що забезпечує його єдність. У лінгвістиці та літературознавстві усвідомлюється операціональний статус поняття структури, але в антропології та психоаналізі вона розглядається як структура самої реальності, і саме цю тенденцію структуралізму піддає критиці У. Еко.

1.3. Концепти Г. Башляра

Важливим складником філософської спадщини Гастона Башляра є п'ятитомне дослідження психоаналітичного значення для уяви людини образів класичних «матеріальних стихій». Великий вплив на праці науковця, присвячені різним аспектам філософії та психології мистецтва та художньої творчості, осягнення людиною простору, справила феноменологічна школа. У «Поетиці простору» Г. Башляр позиціонує себе як прихильник феноменології [80], що відновлює суб'єктивність образів та оцінює масштаб, силу, сенс транссуб'єктивності.

Феноменологія під час дослідження поетичної уяви детермінує первинне значення різних поетичних образів. У дослідженні художнього простору Г. Башляр розглядає «образи щасливого простору» [18, с. 16], окреслюючи топофілію, завданням якої є визначення людської цінності простору.

Поетичний образ – це ідеальний прихисток для несвідомого, що існує в просторі повного блаженства. Постулюючи це, Г. Башляр створює модель «найпрекраснішого у світі дому», наповнює його поетичними образами та людськими емоціями [80]. Завдяки дому локалізується значна частина спогадів. Такий вид допоміжного психоаналітичного дослідження Г. Башляр називає топоаналізом – системним дослідженням описової психології, психоаналізу,

феноменології, що об'єднані в науковий корпус [18, с. 16–20]. Проблема поетики дому пов'язана з образами внутрішнього простору, що розглядається науковцем у різних теоретичних планах, представляючи топографію глибинної сутності людини.

Із появою житла світ набув рис просторової організації, що на побутовому рівні залишаються актуальними й у наш час. З'явилася універсальна точка відліку в просторі, причому останній поза домом став оцінюватися як упорядкований завдяки існуванню дому. Дім надав світу просторового смислу, зміцнивши тим самим свій статус як організованої його частини. Дім відділив людину від космосу й у зв'язку з цим набув характерних рис медіаційного комплексу. «З одного боку, дім належить людині, уособлюючи її речовий світ. З іншого, дім пов'язує людину із зовнішнім світом, зменшеним до розмірів людини» [13, с. 11]. Усесвіт знаходить своє продовження в домі, що уявляється його згустком, однією з граничних форм його ущільнення.

Іншою змістовою домінантою дому є його зв'язок із соціальною організацією. У такому разі основна увага приділяється різного роду віддзеркаленням структури сім'ї в організації домашнього простору: виокремлення чоловічої та жіночої частини приміщення, місце господаря, а інколи вікових груп. Для феноменологічного дослідження глибинних цінностей закритого простору дім представляє привілейовану сутність у своїй єдності та комплексності єдиної фундаментальної цінності. У розумінні Г. Башляра, дім – пристанище мрії, притулок мрійника, що дозволяє марити в мирі та спокої [18, с. 19]. Для того, щоб упорядкувати образи, дослідником розглянуто дві взаємопов'язані між собою теми: дім як сутність вертикальності та концентричності, що пробуджує свідомість центральності. Значущі елементи житла поряд зі спеціальними конструктивними та інструментальними функціями завжди наділені функцією кордону. Про роль кордонів різного роду в пам'ятках мистецтва Ю. Лотман писав: «Кордон у творі мистецтва виступає як інваріант елементів реальних текстів, тих, що мають просторові ознаки, і тих, що не мають.

Так, у схемі місто / світ у якості кордону виступають стіна та ворота, що мають ясно виражену просторову характеристику» [86, с. 470-471].

Вертикальний вимір дому забезпечено полярністю різних виявів феноменології уяви, а саме підвалом та горищем, що раціонально протиставляються даху. Дах виконує своє первинне призначення – укриття від дощу чи сонця. Підвал, у першу чергу, втілює темну сутність дому, що має відношення до таємних підземних сил. Вертикальності дому надає також вежа, що виходить із земних надр та водних глибин і володіє оніричною цінністю.

Із домом пов'язана запалена за вікном лампа – око дому, знак великого очікування [18, с. 30]. У своїй єдності лампа та вікно пов'язані з темою проникнення в зовнішній простір. Сили зовнішнього світу можуть потрапити через вікно всередину. Завдяки вікну людина може споглядати довкілля, залишаючись у безпеці. Вікно забезпечує можливість споглядання, що в цілій низці ситуацій оцінюється як більш важливий порівняно з прямим контактом [13, с. 143]. Вікно як бар'єр між лампою та зовнішнім світом має специфічний характер. Воно пов'язує людське житло не лише із зовнішнім світом, а й світом таких космічних явищ та процесів, як сонце, місяць, сторони світу, ландшафт, чергування світла та темряви, дня і ночі, зими і літа тощо. Символіка вікна визначається не лише протиставленням зовнішнього внутрішньому, а й опозицією видимий / невидимий, причому особлива роль належить сонцю, світлу та темряві як активним явищам, яким вікна зобов'язані своїм існуванням.

Надійним, світлим, просторим є дім майбутнього, у якому має бути все, незалежно від його розміру. Сокровенне життя потребує затишку гнізда. Е. Роттердамський довго «шукав у чудовому домі гніздечко, де він міг би надійно сховати своє хирляве тіло, – пише Г. Башляр. – Нарешті він усамітнився у спальні й знайшов там можливість дихати тілом, яка була йому так необхідна» [18, с. 41].

У людській уяві образ наповнюється повномасштабним буттям. Творча уява А. Бергсона продукує метафори, що конкретизують враження, які важко передаються. Метафора не підлягає феноменологічному аналізу, адже позбавлена феноменологічної цінності. За А. Бергсоном, метафора представляє штучно

створений образ без глибоких, справжніх, реальних коренів. Дослідник використовує метафору ящика, що втілює поспішність думки та в дійсності не пов'язує зовнішню реальність із внутрішньою. Внутрішній простір шафи – сокровенний. Шафа – осердя порядку, що зберігає пам'ять історії сім'ї, завдяки чому дім захищений від безмежного хаосу. Замкнена шафа зберігає обіцянки, у яких є не лише історія, а й дещо більше. Деякі меблі засвідчують необхідність секретів, створення сховищ. До таких меблів належать різноманітні скриньки. У скриньці зберігають незабутні речі, що концентрують минуле, теперішнє та невідоме майбутнє. Психологічне застосування образів дозволяє визнати, що будь-який значний спогад уміщений у маленькій скриньці.

У розумінні Г. Башляра образ гнізда пробуджує в людині щось первинне. Гніздо є чорною заготовкою. «Влаштувавши собі житло на дереві, золотий орел інколи нагромаджує гігантську купу гілок, до яких кожного року додає нові гілки, доки, нарешті, одного разу уся споруда не звалиться під власною вагою» [18, с. 51]. Гніздо, в якому живуть, здатне дати початок феноменології реального гнізда, що має стати на мить центром світу. Гніздо як образ спокою, умиротворення безпосередньо асоціюється з образом простого житла. Перехід від одного образу до іншого – від гнізда до дому та навпаки – можливий лише за умови простоти. Дім-гніздо не має властивості молодості. Він є природним осередком функції помешкання. У такий дім повертаються, до нього мріють повернутися.

Коли фантазування стосується теми мушлі, то предметом зацікавлень Г. Башляра, крім діалектики малого та великого, є діалектика вільного та пов'язаного. Ідеї-мрії пов'язують мушлю з досконалим формоутворенням. У такому випадку все, що має форму, має й онтогенез мушлі. Посилаючись на працю «Філософські погляди на природну послідовність форм буття, або досліді про природу, навчаючись створити людину» (1768) Ж. Б. Робіне, Г. Башляр наголошує, що скам'янілості – це фрагменти життя, ескізи органів, яким належить знайти гармонійне життя на вершині еволюції. Людина є таким собі поєднанням мушель [18, с. 59]. Мушля та гніздо – два значних образи, що зумовлюють

взаємовідображення мрій. Подібне зближення визначається не лише формою, а й принципом фантазування, що має позадослідний характер. Саме оніризм об'єднує ці поняття. Ціла гілка «оніричних домів» знаходить у них два кореня, що переплітаються в людській фантазії. Мушля та гніздо – це притулок, у якому життя концентрується, готується, трансформується.

Гніздо, мушля – образи, що ілюструють форму функціонування помешкання. Досліджуючи гніздо та мушлю як умістилище життя, Г. Башляр звертається й до образів затишного притулку – кутів. Будь-який кут у домі, кімнаті, та й затишний куточок має простір самотності, який є «зачаттям» кімнати, зародком дому. Кут – пристанище, що надає людині одну з первинних цінностей буття: стійкість, надійність. Отже, основна побутова ознака дому – бути житлом, житловим приміщенням. Але водночас дім перетворюється на знаковий елемент культурного простору. Аналізуючи проблему поетики дому, Г. Башляр вважає, що образи дому мають подвійний характер, бо душа є житлом, і коли людина згадує про дім, кімнати, то вчиться «жити» у самій собі.

У феноменологічному дослідженні глибинних цінностей закритого простору дім – джерело розрізнених образів, разом із тим, якесь образне ціле, що «висвічує синтез спогадів й того, що лежить поза пам'яттю» [18, с. 19]. Зосереджена самотність позначається на хижці – цілковитій реалізації найпростішої форми згущеного інтимізму притулку. «Поетика простору» представляє образи дому, горища, ящика, скрині, гнізда, мушлі як виразні форми, що зображають будь-який феноменологічний досвід простору, виступаючи носіями своєї естетики прихованості.

* * *

Культурологічна інтерпретація художнього простору в історії естетики розпочата Г. Лессінгом, який виокремив просторове та часове мистецтво. Пізніше М. Бахтін на прикладі романного жанру систематизує час і простір від часів античності до XIX століття. Для кожного романного жанру характерний певний

тип хронотопу. Так, для авантюрного роману випробування – хронотоп зустрічі, дороги, втрати, пошуку, розставання, знаходження тощо; для авантюрно-побутового роману – хронотоп щоденного з простором дороги; для автобіографічного та біографічного романів – хронотоп життєвого шляху людини до пізнання істин. Особливої уваги надається ідилічному хронотопу. У сучасній українській прозі ідилічний хронотоп найяскравіше помітний у творчості Вал. Шевчука й Т. Прохаська.

У жанровій типології роману провідне місце М. Бахтін надає часу. Зі зміною жанру змінюється і час. Твір набуває художньої виразності в тому випадку, якщо в тексті автор подає взаємозв'язок часових та просторових координат. Іншої позиції у визначенні простору дотримується структураліст К. Леві-Строс. Беручи до уваги положення від структурної лінгвістики, дослідник аналізує простір на прикладі відношень між рівнями соціального життя. Базисним припущенням структураліста виявляється існування «іншого плану» просторової дійсності, де важливо зчитувати різноманітні символічні культурні коди. Специфіка коду як візуально-просторового суб'єкта визначається властивою для неї індивідуальністю. За теорією У. Еко, просторовий код – структурна модель теоретичної гіпотези. Кодифікованого значення У. Еко надає архітектурі як значному нагромадjuвачу системи знаків. Архітектурний знак надає об'єкту нового змісту, а відтак і нового призначення.

Використання семіотичних методів у визначенні простору характерне і для Ю. Лотмана. У вченні про семіосферу її простір дослідник визначає нерівномірним, асиметричним, єдиним, однорідним, індивідуальним. Межа як основний механізм семіотичної індивідуальності визначає особливий простір, що, за Ю. Лотманом, позиціонується як «наше», «своє», «культурне», «гармонійно організоване» тощо. Іншу концепцію простору запропонував Б. Успенський, розглядаючи типологію композиційних можливостей у зв'язках із точками зору. Науковець говорить про збіг просторових позицій оповідача та персонажа, відсутність збігу просторової позиції автора з позицією персонажа, простір із висоти «пташиного польоту», узагальнений опис «німої сцени».

Семіотика простору визнає візуально-просторові коди у внутрішній та зовнішній організації світу. Ю. Лотман, У. Еко, Б. Успенський роблять основний акцент на зовнішньому просторі, виокремлюючи з-поміж його істотних зв'язків частину цілого. На внутрішній організації простору наголошує французький філософ Г. Башляр. «Поетика простору» визначає внутрішню організацію помешкання, інтер'єрне середовище якого віддзеркалює топографію глибинної сутності людини. Кожен елемент будинку розкриває психологічні діаграми. Засвічена за вікном лампа сигналізує велике очікування, вікно – не лише бар'єр, але й зв'язок із зовнішнім світом, вхід / вихід – кордон, приватна територія, відмежованість від світу, скриня – суб'єкт сховища, кут – умістище нерухомості тощо. Естетика дому – знаковий елемент культурного простору. Дім Г. Башляра – це яскрава модель «найпрекраснішого у світі дому», що наповнений поетичними образами та емоціями.

Концепції М. Бахтіна й представників структуралістської та семіотичної шкіл уможлиблюють виокремлення в художніх текстах простору, що набуває естетичного виміру. Репрезентація художнього простору в літературному тексті функціонально визначає естетичний зміст письменницького бачення, а певні його деталі спонукають до чіткішого розуміння тексту.

РОЗДІЛ 2 ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ

2.1. Традиції урбанізму в українській літературі ХХ століття

Література модернізму акцентувала на урбаністичній тематиці творів й визнала її як одну із провідних, центральних. Проблема урбанізації в європейських літературах асоціюється саме з модернізмом і в українській літературі початку ХХ століття набуває важливого значення. Про актуальність урбанізму С. Павличко писала: «В українській, де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом» [106, с. 206]. На процес модернізації вплинуло освоєння людиною соціокультурного простору. На такий аспект освоєння вказує Т. Гундорова, яка вважає, що топос міста, відокремлений від природного порядку, набуває асоціації з ідеальним простором життя та позначає простір суб'єктивного, індивідуального бачення героя. Епоха модернізму створила новий образ міста.

У кінці ХІХ – на початку ХХ століття в українській літературі став відчутнішим вплив європейських художніх шкіл. На думку В. Панченка, співіснування нового зі старим створювало складну взаємодію, ґрунтуючись на «притягуванні – відштовхуванні» [109, с. 9]. Яскравим підтвердженням, на думку дослідника, тут вважається творчість Володимира Винниченка. У романістиці письменника тема села майже відсутня, натомість своє відображення знаходить повсякденне життя інтелігенції на фоні міського простору. Письменник зосереджується на психологізації героїв. Особливе місце тут належить образу Києва, описам міського середовища, інтер'єрному художньому світу.

Сюжет роману «Записки Кирпатого Мефістофеля» (1916) розгортається переважно в закритих приміщеннях: будинках, картярському клубі, кінотеатрі, найманих кімнатах тощо. Смыслотворчого значення набуває опис квартири Якова

Михайлюка. У своїй кімнаті герой відчувається захищено та впевнено. Підсилює ефект захищеності глибоке крісло, фотель, особливо коли Михайлюк приїжджає додому в пригніченому стані. «Це показова деталь стану Михайлюка – намагання заховатися від навколишнього світу насамперед від себе, зануритися, заглибитися» [102, с. 16]. За Ж. Бодрійяром, інтер'єрні речі утворюють не лише просторову єдність, а й моральну [21].

Кінець XIX – початок XX століття ознаменував собою розвиток психологічного роману. В. Винниченко відчув нові грані літератури, у результаті чого український реалістичний роман набуває нових ознак. В. Панченко пише: «Світ Винниченкових інтелігентів переважно замкнутий родинними рамками, важливу роль у ньому відведено складній любовній інтризі, “трикутникам” та “багатокутникам”, покликаним продемонструвати химерію життя в його парадоксальних виявах» [109, с. 11]. В. Винниченко намагався змалювати людські типи з буденності життя, тим самим, за спостереженнями Л. Дем'янівської, оголював «суть людської природи до найглибших основ. Ці “основи” людської душі шукав і досліджував автор завжди» [41, с. 6].

Образ Києва в романі прочитується виразно, репрезентує й структурує думки Михайлюка та увиразнює суперечливий характер героя. В. Винниченко майстерно подає художній обшир Києва з його бульварами, вулицями, парками, сквериками, соборами. (Чи не улюбленим заняттям Якова Михайлюка є спостереження за довкіллям). Простір, як зазначає М. Мерло-Понті, чудовий засіб, де розташування речей стає можливим завдяки їхній взаємодії. Михайлюк уявляє відкритий простір мисленнєво, осмислює його деталі. Суб'єкт, котрий поєднує в просторі стан речей, описує їхнє розташування, мислить їх у собі, трансформує простір із відомого просторового в нове, «до простору, що творить простір» [96, с. 313]. Концепція мисленнєвого, осмисленого простору уявляється М. Мерло-Понті виміром взаємозамін. Суб'єкт відкриває для себе здатність до опису простору, що кваліфікується дослідником як геометричний. Михайлюк обмірковує та впорядковує власні думки, тому від його сприймання залежить і представлення київського простору.

На початку роману В. Винниченко згадує великопісний дзвін, що лунає із Софійського собору, і в той час Михайлюк грає з товаришами в картярському клубі. Контрастне порівняння собору та клубу дає можливість спостерігати за людськими чеснотами Михайлюка. Софійський собор символізує святість, добро, релігійність. Антиподом собору постає картярський клуб, де, незважаючи на Великопісний дзвін, триває гра. Микола Жулинський вважає, що велике досягнення В. Винниченка полягає в тому, як письменник зумів психологічно відтворити духовний крах героя, який утратив морально-етичні орієнтири нормального буття, «навчився хитрувати, ховати своє хиже єство за маскою безтурботності, свідомо продає себе переможцям і цинічно насміхається над своїми колишніми товаришами по революційній боротьбі» [50, с. 257]. Тому герой каже: «Мені приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий» [24, с. 201]. В. Винниченко надавав перевагу ефективності художнього слова, що впливатиме на суспільство. Тому своїм обов'язком письменник уважав «виносити на обговорення суспільства злободенну проблематику і тим самим виконувати “провокативну” місію» [109, с. 10].

У модерній українській прозі образ міста постав онтологічним простором із власною культурою та системою цінностей. За спостереженнями Раїси Мовчан, український модернізм 1920-х років пов'язаний з урбанізмом суспільно, психологічно та естетично. Неминучий розвиток міст як модерних топосів, на думку науковця, «значно актуалізував у свідомості тодішньої української людини архетип Вічного Міста – як уособлення кращого, вимріяного, нового життя, прогресу, що, безумовно, сприяло модернізації української нації загалом. У цьому контексті все “міське” підсвідомо сприймалося як щось нове, модерне, перспективне, ідеальне на дорозі до іншого цивілізаційного простору» [98, с. 394].

Спостерігаючи над реальністю тогочасного життя, чимало письменників починають у своїх текстах відтворювати суперечності між містом та селом, таким чином з'ясовуючи «недовіру селянина до міста в нових соціальних умовах» [95, с. 22]. Ідеться про те, що письменники кінця XIX – початку XX століття цілком

свідомо намагаються дослідити свій час, «не критикуючи, а аналізуючи в ньому те, що привертає їхню увагу і що цікавить перш за все їх, а не так звані «народні маси» [146, с. 22]. У площині загальноєвропейських тенденцій літературного розвитку з'являються й новаторські твори українських прозаїків першої половини XX століття, зокрема роман «Місто» (1927) В. Підмогильного та «Дівчина з ведмедиком» (1928) і «Без ґрунту» (1943) В. Домонтовича [146, с. 22].

Головний герой роману «Місто» Степан Радченко приїздить до Києва, щоб здобути освіту та повернутися додому кваліфікованим фахівцем. На початку герой вирушив у місто, аби його «завоювати». Психологічно заглибившись у образ Степана Радченка, В. Підмогильний намагався пізнати тип української людини, поставленої в нові суспільні умови. Як автор, так і герой позиціонують новий рівень художнього мислення – вживання в міський простір. На думку С. Павличко, головним критерієм, на який варто звертати увагу, є свідомість. «Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію» [106, с. 206]. Паралельно з пізнанням модерної української людини в романі письменник розгортає опозицію село / місто: через утрату будь-яких зв'язків із селом та пристосованість до нового урбаністичного життя герой якраз і змінюється.

Яскравий опис людської свідомості, поступового психологічного та світоглядного переродження героя в романі «Місто» виявляється принагідним більш на тлі блискуче виписаних ландшафтів. Образ Києва постає в «околицях і центрі, садах і бульварах, ресторанах, кав'ярнях і культурних закладах, панорамах міського життя» [166, с. 331], що знайомить із, можливо, призабутими вулицями, завулками, парками, багатьма історичними та архітектурними пам'ятками столиці. На ролі міста в художньому творі наголошує і В. Фоменко: «Місто в романі виступає і тлом, на якому розгортаються події, і персонажем, і повноцінним художнім образом, який впливає на формування особистості» [146, с. 23]. Художньо моделюючи образ міста в реалістично-описовому баченні,

В. Підмогильний демонструє міську культуру, що запам'ятовується через візуальні орієнтири. Автор добре знав атмосферу київського життя, тому текст роману сприймається так реалістично. Реалістичність твору відзначила і Р. Мовчан. «В. Підмогильний бачить місто реалістично, без надміру тих акцентних умовностей, що робили б цей образ піднесено-романтичним (як у Ю. Яновського) чи експресивним усепоглинаючим “монстром” (як у М. Хвильового чи М. Івченка)» [98, с. 425]. Позбавляючись ознак міста як небесного града, Київ означеного періоду набуває певних рис занепаłego Єрусалима, що позбувається традиційної моралі та звичаїв. Відбувається процес підміни стилів, високого до низького. На думку Т. Гундорової, «низ» відіграє вирішальну роль у київському тексті початку ХХ століття. «Міфологічний код Києва активно змінюється: формується романсовий архетип міського нарративу, котрий значно модифікує хронотоп київського тексту. У романсі урбанізм не має індустріального й техногенного характеру, – урбаністична топіка модерного Києва доволі активно послуговується зіставленням міста і села, а також пасторальністю, порівнянням міста із садом невинності та його падінням» [39, с. 225].

Роман «Дівчина з ведмедиком» (1928) В. Домонтовича художньо засвідчує багатовимірність міста, що «насичене напругами змін ціннісних орієнтацій в епоху глобальних перетворень людської свідомості, коли на місці старих буттєво-психологічних підвалин з'являються нові» [146, с. 23]. У цьому романі образ міста презентує «сховище кодів світової культури Середньовіччя, Відродження, часів козацького бароко, Нового часу» [146, с. 23]; йдеться про зміну культурних орієнтацій та розколотість людини. У «Дівчині з ведмедиком» проблема зміни культурно-історичних епох інтерпретується, зокрема, як проблема стилю. Київ у В. Домонтовича сприймається столичним богемним містом, у якому приваблює «мистецький квартал», – зазначає В. Агеєва, – «простір, де його персонажі, люди, так чи інакше пов'язані з літературою, театром, малярством, мають улюблені місця зустрічей, де самі вулиці, двори, будинки часто «обтяжені» додатковим символічним значенням» [1, с. 213].

Прикметною рисою літератури модернізму є увага до архітектурного дискурсу. Однією з таких споруд, «довантажених» розмаїтими культурними смислами й претекстами, є Варязька церква в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича. У центр роману поставлена проблема збереження архітектурної пам'ятки. Дирекція Художнього музею скликає нараду зацікавлених установ та фахівців, аби перетворити церкву на філіал Художнього музею, зберігши її як окремий культурно-мистецький заклад. Будівлі варто визначити місце в історії архітектури. Сама ж Варязька церква в романі розглядається як «окремий предмет, вирваний із просторового, соціального та часового контекстів, як річ, включена в канон історії архітектури, як кандидат на місце в уявному музеї історії мистецтв» [40, с. 19]. В. Домонтович створює новий простір міста. Така модель сприймається як місто-музей. На характеристики творення музейного міста вказують і самі герої твору. Найбільше питання Варязької церкви торкалося Гулі, що вважав пріоритетним мистецтво, що має бути важливим понад усілякі речі. «Усе зникає, лише твір мистецтва перебуває незмінним» [44, с. 179]. Образ Гулі доволі іронічний, і його професія, і месіанські амбіції зберігати / охороняти пам'ятки мистецтва від нищення сприймаються амбівалентно. З точки зору Гулі, усі речі, що існують у світі, візуально розглядаються лише як пам'ятки культури, старовини й мистецтва та мають бути зареєстровані, каталогізовані й підлягати цілковитій охороні. Герой твору живе мистецтвом, переймається ним. Свою професійну діяльність Гуля виконує із фанатичною завзятістю, наполегливістю та впертістю. Тому з палким завзяттям Гуля бажає «перетворити весь світ на грандіозний музей, де кожна річ була б заінвентаризована, точно визначена, описана, занесена на картку під певним числом із додатком малюнка або фота, з датою вступу, від кого придбано й ціни» [44, с. 351]. Ж. Бодрійяр визначає особливий тип мешканця, наголошуючи на його відношенні до облаштування середовища. «Людина розміщення» сприймає простір як своєрідну розподільчу структуру. Володіючи простором, людина тримає під контролем усі варіанти взаємовідношень між речами, а також їхньою можливою роллю. Гуля – відповідальна особистість, котра бажає піклуватися про стан речей, надаючи їм

вартіснішого значення. Ж. Бодрійяр стверджує, що «людина розміщення» «домінує над ними [речами], контролює та впорядковує їх. Вона знаходить себе в маніпуляції системою, підтримуючи її в тактичній рівновазі» [21, с. 31].

Архітектурний дискурс є дуже важливим у романі «Без ґрунту». Героя-оповідача наділено багатьма автобіографічними рисами, в його поведінці, тим більше в естетичних і ціннісних пріоритетах пізнається сам Віктор Петров-Домонтович, а в ширшому сенсі – ціннісні ієрархії київських неокласиків. Збереження архітектурної пам'ятки, Варязької церкви, збудованої знаменитим зодчим доби раннього модернізму Линником, видається необхідним задля перетворення храму на музей. Коли брати до уваги суто естетичні параметри, то таке рішення більш прийнятне, аніж знищення шедевру задля «розчищення» території під забудову планованого соціалістичного містечка. Проте оповідач «Без ґрунту» виводить проблему із суто естетичного в духовно-філософський та релігійний вимір. Тоді десакралізація храму, перетворення його на музейну експозицію видається гріховною, свідчить про втрату зв'язку з трансцендентним. Не може бути архітектурна пам'ятка безвідносною до ширшого культурного контексту. Втрата зв'язку з Богом у кінцевому підсумку руйнує й уявлення про красу. В. Домонтович узагальнює засади ранньомодерністичного естетизму; недобудований Собор у романі стає символом незавершеного проекту українського модернізму, розвиток якого гвалтовно обірвано якраз у ті тридцяті роки, коли й відбувається дія роману «Без ґрунту». «На тлі сірозеленого обшару я бачу перед собою похмуру тінь недобудованої кам'яниці. Я бачу чорні провалля віконних щілин, темноцегельний кістяк стін, бляшаний дах, що іржавіє, повиснувши на оголених ребрах перекриття. Цю кам'яницю, призначену для міського музею, почали будувати ще перед Першою світовою війною, тоді кинули, і так вона лишилась стояти сумною й безглуздою руїною. Химерна згадка нездійснених передбачень, чорна і глуха пустка, нужник для перехожих, притулок в закутках сутеренів, між горбатими купами сміття, для повій, волоцюг і безпритульних» [44, с. 212–213].

Сюжети Віктора Домонтовича розгортаються в детально описаних інтер'єрах. У гарному міському оточенні герої В. Домонтовича почуваються вільно та щасливо. Письменник подає ті реальні топоси, що найкраще презентують урбаністичну модель. Пивниця як місце відпочинку постає в мистецькому ракурсі: будівля вирізняється різноманітними малюнками, яскравими пейзажами та побутовими сценами; недобудована кам'яниця найкраще втілює дух початку ХХ століття; трактир, «заля з низьким склепінням, з вогкими стінами, з нечистою й гнилою, пропльованою підлогою була повна кухонного чаду, тютюнового диму, смороду горілки, людських випарів» [44, с. 237], що зумовлює появу асоціацій із нижчим підземним світом; Потьомкінський сад як ностальгія за минулим. Єдиною ознакою, що об'єднує згадані місця, є занедбаність. Долучено до дніпропетровського простору недобудовану споруду катедрального Собору, що в перспективі мав стати більшим за храм апостола Петра в Римі. Як зазначила Олена Гусейнова, «Без ґрунту» В. Домонтовича різниться від романів «Доктор Серафікус» і «Дівчина з ведмедиком» уже тим, що міський ландшафт є не київським, а саме місто сприймається як проект, простір якого «відкритий для побудови нового майбутнього, яке можна було б свідомо визначити, змодельовати й контролювати» [40, с. 18]. Дослідниця наголошує й на історичній втраті, адже сама Варязька церква з архітектурної будівлі мистецького значення перетворена на монумент, музейний експонат. У час тотального безґрунтя, про яке говорить В. Домонтович, люди починають звикати до руїн, кардинальних змін обжитої місцевості, очікуючи на небезпеки. Тому назва роману символічно вказує на відсутність сталості, а сам В. Домонтович означає «триєдиний початок тотального безґрунтя – національного, суспільного, духовного» [57, с. 648].

Звернення письменників-модерністів (неокласиків, авангардистів, футуристів) до «архітектурного сприйняття» світу зумовлено різноманітними чинниками. Спостереження В. Агеєвої за урбаністичним простором у модерністських текстах фіксують два моменти нової уваги до архітектури: утверджується настанова на урбанізацію національної культури, а також

«змінюється й суттєво збагачується уявлення про національну культурну спадщину, національну традицію» [1, с. 211].

В. Домонтович у романах «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Без ґрунту» акцентує увагу на інтер'єризації художнього простору, так що Київ сприймається «одомашненим». Якщо у В. Підмогильного київський простір постає відчуженим, незнайомим для героїв (з'являється ідея підкорення та завоювання міста у власному світосприйнятті), то герої В. Домонтовича відчують себе «власниками» міста. Інтер'єрний світ романів прозаїка виправданий самим автором. Як і В. Підмогильний, який уводить у художній світ реальні місця відпочинку, розваг, прогулянок, так і В. Домонтович «любить давати реальні топоси, реальні адреси, вводячи в романи елементи такого собі путівника по мистецькому Києву двадцятих років» [1, с. 213]. Рецепція міста, запропонована письменником, орієнтована, зокрема, на побут. За спостереженнями В. Агеєвої, прозаїк «любить зображати предмети мистецтва й декоративні оздоби в інтер'єрах, передавати ефекти освітлення, мінливість барв, фактуру матеріалу» [1, с. 217].

Пізніше, у середині ХХ століття, до урбаністичних реалій охоче звертається П. Загребельний. Письменник насамперед спостерігає за дійсністю очима своїх сучасників, дає оцінку суспільству й наголошує на потребі розбудови міського середовища. П. Загребельний робить акцент на концепції людини творчої, інтелектуальної. Така людина може творити нове суспільство, залишатись вірною власним принципам. У романі «День для прийдешнього» (1964) один із головних героїв, Володя Пушкар, мріє про Київ майбутній: із новим плануванням будинків, новим транспортом, розташуванням міста біля води та штучних озер, Хрещатиком-музеєм. Така мета розширює простори міста, вказуючи на його різноманітність, що є «природною якістю великого міста» [176, с. 143]. Думками Володя поринав у архітектурне мистецтво цілого світу: Парижа, Чандгігарху (індійського міста), Бразилії. Герой роману бажав наблизитися до нового міста, волів створити власну маленьку естетичну Європу з осередком у Києві, де б мости, віадуки, перехрестя, трояндові роз'їзди, вуличний рух підпорядковувалися

естетиці, а не сірій буденності. Створення сприятливого міського простору в урбаністичній науці пов'язується за участю громади, мешканців. Як зазначає А. Камишан, сильна та відповідальна громада «може бути інструментом трансформації соціальних перспектив для подальших дій» [68, с. 274]. Модель нового міста П. Загребельний розгортає через насичення простору унікально зробленими речами, що мають естетичну вартість у архітектурному мистецтві не лише для міста, а й країни. Безмежна можливість інтеграції речей у просторі створює його ритм. Нове місто не вирізнятиметься наївним смаком чи примітивністю, а, навпаки, пов'язуватиметься, за Ж. Бодрійяром, із «культурною системою знаків» [21, с. 46].

Провідну роль у романі «День для прийдешнього» П. Загребельного відіграє образ Києва. Саме слово «Київ» продукує в авторській уяві неосяжні простори столичного міста: кам'яні масиви будинків, зелені скверики, вулички, площі, стародавні узвози, Хрещатик. Символом міста виступає простота, що не має переходити в примітивність. Київський простір доповнений у романі описами різноманітних відомих місць, що несуть символічну значущість. Я. Голобородько зазначив, що П. Загребельний – один із перших письменників свого часу, який вдається до фіксації нових тенденцій. «Він вдивлявся, вслуховувався та вдумувався в навколишні факти, голоси, характери, закономірності. Він передчував зміни й трансформації, що невдовзі супроводжуватимуть, а то й визначатимуть розвій людської свідомості та українського суспільства. Він ретельно, вимогливо й прискіпливо студіював сучасність» [32, с. 319].

Прикметно, що романістів особливо приваблюють нічні пейзажі, ефекти міського вуличного освітлення, гра кольорів і світлотіней. До подібних прийомів барв і світлових контрастів вдається Оксана Забужко. У романі «Музей покинутих секретів» (2009) письменниця створила вечірній простір Києва, світлотіні якого впливають на настрій. У Павла Загребельного сріблястий відтінок набуває символічного казкового значення, тим більше, що йдеться про новорічну ніч. «... Навколо нас ясніло якесь срібне царство. Дерев, будинки, проводи,

тролейбусні дуги – все унизане сріблястими кристалами інею, все набуло якихось дивовижно-прекрасних обрисів, все незвичне й чарівне» [58, с. 267].

Використання світлових контрастів характерне й для творчості Вал. Шевчука. Лише після того, як Павло з роману «Набережна, 12» (1965) побачив яскраве саяво, емоції героя змінилися з активного агресивного ставлення до власної дитини – до переживання упокореного спокою. «Він дивився у вікно, сутінки гусли все більше й більше, автомобілі блискали сліпучим саявом і мчали через міст. Ліхтар біля вікна спалахував і залив вулицю каламутним світлом» [159, с. 39]. Образ Мосту Вал. Шевчук містифікує, наділяючи його людськими обрисами. Це один із художніх образів, що зустрічатиметься в усій творчості письменника. У «Набережній, 12» міст – одна з важливих архітектурних конструкцій, що творить міський простір. Під нескінченним потоком машин «міст терпляче витримував їх, вгрузаючи у річку, наче ногами, товстими биками, вода терлася об бетон і хлюпала» [159, с. 52]. Лише на тлі вечора, коли краєвиди заповнювалися синім смерком, міст набував нових обрисів. Увечері «міст здавався звідси холодним чорним тілом, гладеньким і живим, по ньому котилися автомобілі, б'ючи поперед себе пучками різного світла» [159, с. 38].

Центральним образом роману «Набережна, 12» є Дім. Тема дому є наскрізною, фундаментальною, що вирізняється з усієї різножанрової творчості Вал. Шевчука. Уже в дебютних збірках «Серед тижня» (1967), «Середохрестя» (1968) відчутні перші відголоси цього наскрізного мотиву. Точне зображення дому як уособлення своєрідної фортеці духовності подано в романі «Дім на горі» (1983). Для Вал. Шевчука образ Дому втілює життєвий ідеал та є абсолютним центром. «Це символ міцної осілості й захищеності, щось упізнавано-матеріальне, рідне, прописане до найдрібніших деталей, і водночас – ідеальне, алегорія духовної Батьківщини» [79, с. 383].

У «Набережній, 12» дім – універсальний мікрокосм, де зібрано сімейні таємниці, минуле, спогади, марення. Спогадам у романі належить особливо важливе значення. Використання поетики спогадів, марень, сновидінь услід за бароковою традицією, спрямоване, як зазначає О. Солецький, «на тлумачення

універсальних символічних образів» [134, с. 39]. Відтак марення, на думку дослідника, міфологізують художній наратив, а тому є спробою проникнення в підсвідомі структури національної пам'яті. Павлові «стало спокійно й тепло від споминів» [159, с. 11], коли поринав у мрії; син Федора моделював казково-містичний світ із химерними, фантастичними подорожами. Такий світ компенсує Федору втрачене дитинство. Навіть у дорослому віці, розглядаючи дитячу фотографію, герой не згадує дитячі роки, а фантазує про іншу реальність: «Хотілося поринути в іншу, глибоку й спокійну, сховатися в ній і спостерігати, як на неосяжних плантаціях чебрецю літають брунатні бджоли» [159, с. 78]. Взаємообмін реального та ірреального світів, за Р. Бартом, визначає уявну ретроспективну спрямованість, а самі спогади володіють яскравими образами [16].

Дитячий світ у романі інтерпретовано й у зв'язку з образом Сашка. Дитина в родині відчувається самотньою. Хлопчик опиняється в зовнішньому світі, у якому намагається віднайти щось прекрасне. Осередок затишку герой знаходить у піріжковому цеху. Серед постатей робітників, шматків тіста, густого смальцю та жиру, запашного повидла герой відчувається щасливо. Якщо піріжковий цех для Сашка є псевдодомівкою, то підвал – школою виховання. Два об'єкти Вал. Шевчук подає як ерзаци родинного простору. Піріжковий цех та його робітники для героя є місцем сімейного затишку, безпечним, теплим. Хлопець блукає підвальними приміщеннями, де переборює власні страхи. «Він бив ногою об бочку, і вона наповнювала підвал моторошною луною. Страхітливі істоти злякано тікали, високо підкидаючи довгі плескаті ноги, а Сашком оволоділа бентежна радість, яка виникала завжди, коли він чинив недозволене» [159, с. 22]. Відтак Сашко обирає свій шлях, тобто такий, «не як у людей».

Для вчительки Ганни Іванівни згадки про пережите є «отруєнням» душі та постійною втечею. Пам'ять спричинила в неї збайдужіння до життя, тоді як інші втомлювалися чи набиралися мужності та відповідальності перед собою. Та система, у яку потрапила Ганна Іванівна, виховала в ній саможертвовну особистість: героїня мала жертвувати собою заради суспільного. Своє життя

героїня ділила на спалахи та згасання, де система яскравого та сутінкового створювала настрій героїні. «Але часом спалахи лишаються у мозку, й ніякі загасання не затьмарюють їх. А подекуди даються знаки...» [159, с. 81]. Збудником душевного болю та жалю стали звістка про смерть коханого, його листи, дівочі щоденники, а також фотографія Івана. За С. Зонтаг, сурогатне володіння бажаною людиною ґрунтується на досвіді, виділяючи найбільш пам'ятні унікальні об'єкти. «Через фотографії ми вступаємо у стосунки потреб із подіями – з тими, що були частинами нашого особистого досвіду, та з тими, що не були» [137, с. 203–204]. Фотографія загиблого чоловіка навіює Ганні Іванівні його псевдоприсутність, тим самим нагадуючи і про його реальну відсутність. Фотографії людей, а також пейзажів, віддалених місць, минулих років спонукають до мрійливості. Героїня Вал. Шевчука перетворює фотографію на своєрідний талісман, що «має сентиментальне та неявне магічне значення: це спроба встановити зв'язок з іншою реальністю...» [137, с. 29].

Людські долі Вал. Шевчук об'єднав у просторі старого будинку за адресою Набережна, 12. Особливість будинку в тому, що він насичений запахами минулого. «І люди, які ніколи не знали й не знатимуть одне одного, жили тут у запахах, що ними були просякнуті стіни, підлога, віконні рами, стеля...» [159, с. 51]. Відтак у фокусі Вал. Шевчука постає історичний будинок із давніми уявленнями про родинне щастя та виховання, а також людське благополуччя. Дім митця символізує єдність та гармонію людського існування.

Досліджуючи історію душі кожного з героїв, Вал. Шевчук репрезентує людську поведінку та життєві ситуації, реалії повсякденного життя. На думку М. Жулинського, герої письменника перебувають у пошуках вищого сенсу життя, і, незалежно від ситуації, хочуть «утверджувати свою неповторність, свою індивідуальну значущість» [51, с. 237].

Увага до архітектурного дискурсу помітна в прозі Романа Іваничука. Львів зображено ним як культурно-історичну знахідку, духовно-релігійний центр. Зображення Домініканського костелу, Юрського собору, Успенської церкви, а також згадані Корняківський, Лоренцовичівський (сучасний – Чорна Кам'яниця),

Шимоновичівський (Палац Любомирський) палаци з роману «Манускрипт з вулиці Руської» формують архітектурний простір міста. Крім того, кам'яний Львів зі своїми вежами та високими й товстими мурами створює ефект міста-фортеці. Пізнається львівський простір і через людські спостереження. Переживши власну трагедію кохання, донька Абрекової, Льонця, поділяє міські споруди на світлі та темні під впливом власного гіркового досвіду. «Золоті шпилі костелів, розцяцьковані склепіння, а поруч темні монастирські келії; величні башти замків, а внизу – темниці; на статуї правосуддя біля ратуші з одного боку – благородне обличчя Феміди, а з другого – жорстоке катівське» [64, с. 64–65]. Заповнений каменем простір є не менш важливим для існування самого міста. Взаємообмін між каменем та людьми визначає міське життя. Ну думку Ж. Субіроса, із будівництвом кам'яного міста формується й сама людина. Дослідник зазначає: «Місто – це місця, де люди формують каміння, а каміння формує людей, де крик інколи має таке саме значення, як і тиша» [138, с. 14].

Отже, В. Підмогильний та В. Домонтович представляють урбаністичне середовище, де людина прагне себе не лише утвердити, а й піднятися до усвідомлення свого місця в духовних процесах, долучитися до творення культури, мистецтва. Місто має можливість зберігати й передавати з покоління в покоління інформаційні, культурні коди, що є основою цивілізаційного розвитку [146, с. 23]. Творчість двох митців засвідчує наближеність до інтелектуальної прози, настанову на урбанізацію з тією різницею, що В. Підмогильний демонструє переважно психологічність, узвичаєну в романі виховання кінця XIX століття, а В. Домонтович акцентує на «сконструйованості екстер'єрів та інтер'єрів, наголошує “неприродність”, стильність, манерність зовнішності модерного героя» [1, с. 223].

Прозові тексти П. Загребельного та Вал. Шевчука вже в кінці XX століття засвідчили, що урбанізм потрібний модерній людині. Настанова на інтер'єризацію, деталізацію описів помешкань, розширення міської географії, зображення не лише великих міст, а й малих, – усе це дало поштовх до філософського, культурно-національного, естетичного осмислення української

урбаністичної проблематики. Урбанізм як ознака розвитку художньої літератури яскраво засвідчив нові можливості та орієнтири літератури як такої. Художні тексти урбаністичної тематики вивели модернізм на якісно новий рівень, що дало змогу письменникам презентувати модерний час.

2.2. Архітектурний дискурс

Архітектурна візія – один із головних компонентів урбанізму, що творить художній простір, виявляє ту сукупність стильових семантичних ознак, які є визначальними для формування образу міста. З огляду на це, архітектурний дискурс у сучасній літературі вдало презентовано, зокрема, у творчості Т. Прохаська, О. Забужко, Ю. Винничука, О. Ільченка, В. Діброви, Ю. Макарова. Архітектурна система репрезентується будівлями та спорудами відповідно до законів краси та формує просторове середовище для життя й діяльності людей.

У творчості Тараса Прохаська наявні надзвичайно цікаві роздуми про місто. У пізнанні навколишнього середовища для прозаїка важливими постають співвідношення та конфігурація всіх деталей. Письменника насамперед цікавить простір, що можна оглянути, причому в найменших дрібницях: будинки, вікна, дахи, рельєфність поверхні, світ природи, сезонні зміни ландшафтів тощо. Дійсність та література сприймаються під особливим кутом зору. У «Тільки на експорт» герой-оповідач фіксує львівський простір фрагментарно й розцінює його як фотографію, театр тіней, кіномонтаж чи накладання різних слайдів один на один. Найбільш яскраві деталі у львівському середовищі є виразними «... при тому освітленні, яке дещо деформує ясність бачення: вечір, ніч, вуличні лампи, місячне сяйво, туман, осінній дим, паде сніг або дощ» [124, с. 298]. Лише окремо вихоплені з міського простору подробиці створюють не примусове бачення істинності, а дозволяють запам'ятати речі, явища чи події в їхній достеменності. Бачення деталей в їхньому мініатюрному вигляді створює відповідну тяглість у просторі. У «Системі речей» Ж. Бодрійяр наголошує на тягlostі як новій функціональній сфері. Із розвитком технічного прогресу мініатюрність речей зумовлюється механізмами, концентраціями структур, або, як зазначає дослідник,

квінтесенцією мікрокосму. Звідси й та магічна чарівність, якої набувають речі в мініатюрі.

Проза Т. Прохаська окреслює незвичні простори міста, що в результаті співвідносяться з уявним культурологічним світом. Поява першої збірки «Інші дні Анни» (1998) ознаменувала тенденцію співвіднесення прозового доробку Т. Прохаська з імпресіонізмом, але не в традиційному використанні поетикальних рис стильового напрямку, а в «прагненні довіряти лише власному відчуттю, враженню, власному досвідові, – пише Віра Агеєва, – не опосередкованому ніякими схемами й наперед означеними пріоритетами» [2, с. 46]. Прохасько-«мисливець» чи Прохасько-колекціонер вдало оперує множинністю досвідів.

У збірці «Інші дні Анни» прозаїк уважно зосереджується на спогляданні, фокусується на конкретних об'єктах. Ідеться про кольорову палітру, що ніби наближує людей до рослин. Важливими тут видаються кількість і склад світла, що потрапляє на «зовнішній бік» (шкіру) людини, адже «самоусвідомлення залежить від освітлення» [120, с. 23]. Птаха з «Довкола озера» завзято піклується про хворого Северина, доглядає піч та дбає про виноград і, як виявляється, вміє говорити по-естонськи. Присутність Птахи зводилася до відчуттів, вражень, досвіду Северина. Знаходить своє відображення й різнокольорове випромінювання світла, причиною фокусування якого є пухлина мозку Северина. Тарас Прохасько вміло зобразив прогресування хвороби світлогрою, що миготить різними кольорами в бурхливому потоці жовтих плям. «Жовті плями зі вгнутими краями розходилися від середини під натиском плавних фіолетових тріщин, які розросталися, струміли і міняли керунок течії, часом потік фіолетового ставав блідішим, і було видно, що він тече руслом, утвореним дуже гострим і крихким, шаровим камінням... почався вітер, жовті плями попливли до середини, вітер дув із чотирьох боків з однаковою силою, плями втрачали колір, ставали сірими, посіченими рухливими білими дірками» [120, с. 23]. В «Інших берегах» (1954) В. Набокова, вплив якого на прозу Т. Прохаська вже відзначали дослідники, спостерігаємо за складною художньою грою кольорів та їхнім утворенням. В автобіографічній оповіді письменник дає власні уявлення сонячного заломлення

світла, тіньових мікроскопічних пилинок, кольорового слуху. Особливо цікавим в авторській уяві постає інтерпретоване бачення дійсності крізь кольорові шибки. «Подивися крізь синій прямокутник – і пісок ставав попелом, траурні дерева плавали в іронічному небі. Крізь зелений паралелепіпед зелень ялинок зеленіша за липи. У жовтому ромбі тіні були наче міцний чай, а сонце наче рідкий. У червоному трикутнику темно-рубінове листя густішало над рожевою крейдою алеї» [100, с. 63]. Якщо в Т. Прохаська колір слугує інструментом бачення простору, то у В. Набокова – концептом, побудованого з дотику, смакових та інших відчуттів. Письменник створив абеткову райдугу, класифікувавши літери за кольорами та відтінками. Зміна забарвлення у творах Тараса Прохаська та Володимира Набокова зумовлює ігрове поєднання кольору з простором. Ж. Бодрійяр визначає забарвлення функціональним, що сприймається на рівні смислового елемента середовища. Дослідник стверджує: «У системі середовища фарби коряться лише власним ігровим законам, звільняються від будь-яких очей моралі або природи й відповідають лише одному імперативу» [21, с. 40]. Зміна кольорів у «Довкола озера» визначає проблемне поєднання підбору, контрастів, тональностей середовища. Відтак колір утрачає свою характерну особливість, набуваючи нового функціонального призначення. Зміна одного кольору іншим увиразнює річ, стан об'єктів та визначає їхнє місце в загальній картині буття. Абстрагованість кольорів, за Ж. Бодрійяром, детермінує їхнє об'єктивне існування в світі.

Герої Тараса Прохаська полюбляють досліди заради вдосконалення та поліпшення довкілля. Так, Памва з «Від чуття при сутності» моделює лабораторію для віднайдення світла. З метою створення якісного діафільму про каньйон, Памва береться за будівництво. «Посеред порожньої кімнати він поставив паку з піском, виліпив русло, береги, вбудував усі деталі ландшафту, пустив воду. Він мав три фотоапарати. Один закріпив на рухомій щоглі зверху, другий установив на штативі, а з третім переміщався навколо макета. Він пробував усі можливі способи – через товщу різнокольорових розчинів, при різноманітній комбінації ламп, крізь різні рослини, зафарбовані аркуші паперу,

пару, скло, дим, марлю теж» [119, с. 84]. Зроблені Памвою слайди не дали бажаного результату – відчуття присутності очікуваного не було. Сама по собі фотографія не створює ефекту реальності, а, як зазначає Р. Барт, до безкінечності лише відтворює, повторює в екзистенційному плані те, чого більше не відбудеться. Тому фотографія – це певною мірою закрите силове поле. На думку дослідника, фотографування є процесом власної імітації, причому з'являється відчуття підробленості. Відтак лабораторія зазнала демонтажу, і, як розмірковує Памва, «краще не намагатися бути присутнім насильно. Краще зачекати, коли знову буде насправді. Краще такі речі переживати проживаючи. І кожне проживання буде видаватися так, ніби між ним і попереднім нічого не відбувалося» [119, с. 85]. Чекаючи наступного відчуття присутності, Памва розуміє, що присутність краще пережити реально. Намагання Памви досягти «каньйонованості» спричинило своєрідну гру, коли той намагається «оживити» реальність. За Роланом Бартом, процес фотографування перетворює живе на неживе, де сфотографоване зображення сприймається Всеобразом чи Смертю. Дослідник стверджує: «Інші, Інший позбавляють мене права на самого себе, вони з жорстокістю роблять із мене об'єкт, із милості тримають мене у своєму розпорядженні, занесеного до картотеки, готові до будь-яких найвитонченіших трюків» [15, с. 34]. Т. Гундорова, аналізуючи топографічні мікроструктури Т. Прохаська, вважає, що автор «не оновлює і не відживлює органіку реальності, а закріплює її фрагментарність, перервність, формальність, себто штучність реального» [37, с. 180].

До вдосконалення власного середовища прагне Северин із «Довкола озера», уява якого створила штучний світ з ідеальним простором. Мозок герою уявляється субстанцією зібраних разом рослин, що розросталися все більше і більше, як і прогресування самої хвороби. «Нитки застигали, вбудувавши його в непорушний каркас, скручені в спіралі обривки розпростовувалися, твердли й розліталися в різні боки, мов стріли, обмотані різнокольоровою волічкою, проростки випускали бруньки, і з них протискалися пелюстки високогірних квітів – перенасичені яскравими пігментами і вкриті пухом, Северин опинився

всередині квітучої сфери, ніби заплутався в різдвяній ялинці чи побільшеній схемі клітини» [120, с. 27]. У такому унікальному світі панує флористичне середовище; хмари мають дно, а рельєфність плит сприймається як ліс лишайникових наростів. Відмінне від світу реального, тут комбінаційне поєднання кольорів утворює хаос та галюцинації через оптичну пам'ять ока.

Полюбляючи грати зі світловими променями та спогляданням фотоефектів / аерознімків, Тарас Прохасько в сюжет новели «Довкола озера» вписує світ мікроструктур, що бачить лише Северин. Із появою хвороби в героя з'являється унікальна можливість бачити. «Час від часу новоутвір натискав на окульомоторний нерв, око не могло виконувати тих безперервних мінімальних рухів-переходів, рухів-доторків до всіх точок баченого цієї миті (а саме ця властивість є здатністю бачити бачене), око завмирало на довший час у непорушності, фіксуючись на елементарних ультраструктурах візії, і все, крім цієї ультраструктури, ставало стертою плямою, потім око переповзало на іншу мікроструктуру» [120, с. 21]. Унікальність такого бачення предметів нагадує принцип використання мікроскопа, що дає змогу вирізнити з подібності конкретні речі. Можливо, саме за таким принципом і вирізняється творча діяльність Т. Прохаська в літературному процесі ХХІ століття, а його інтерпретація суті, як зазначає Віра Агеєва, постає «ідеальним мистецьким баченням» [2, с. 58]. Водночас, за словами С. Зонтаг, метафора хвороби використовується для висунення звинувачень суспільству в його зіпсованості та несправедливості, а уявні образи, навіяні хворобою, «використовуються для вираження стурбованості соціальним порядком» [61, с. 67]. Т. Прохасько почасти мінімізує ці конотації хвороби у свого героя.

Поряд із експериментаторством зі світлотінями Т. Прохасько цікаво представляє світ запахів. У сюжеті «Інших днів Анни» пахнути може холод (яблуками) чи дім із кваскуватого-терпкого відчуттям. У такій художній властивості запахів дебютна збірка Т. Прохаська співвідносна з романом «Парфумер» (1985) П. Зюскінда, де головний герой Жан-Батист Гренуй колекціонував запахи незалежно від їхнього способу утворення чи приналежності до речей.

Для індивідуального стилю письма прозаїка характерний опис топографічного простору, вивченого, а далі розщепленого на окремі структурні частини. Це й уможливило ефект мікроскопа під час спостереження міських ландшафтів. Навіть томограма мозку Северина з «Довкола озера» нагадувала мапу рельєфу чи аерознімок, на якому пухлина мала вигляд плями озера. «З висоти видно, що озеро напірає – досить широка смуга попри берег була зовсім мілкою, ледь затопленою, а найближча до води вже осунулася, мало не простувала до озера» [120, с. 21]. Свідомість хворого Северина прагнула «потрапити до своєї пухлини, щоб розглянути, реставрувати» [120, с. 31] топографічне розташування озера, що за своєю характеристикою нагадувало ідеальний (чи не Едемів сад?) світ. «На самому березі, розділеному перпендикулярними до країв води лініями викладеного каміння, висіяних рослин, ровів, тріщин, стін, або просто проведеними по піску, сходилися найрізноманітніші ландшафти (гори, фрагменти міст, ліси, пустища, ботанічні сади, канали), які тяглися вузькими смугами далеко від озера, як промені, не зважаючи один на одного» [120, с. 37].

Тарас Прохасько – письменник топографічного мислення. На думку Т. Гундорової, з постмодерністського риторичного апокаліпсису в романі «НепрОсті» (2002) автор творить «феноменологічно-ризойдну топографію, тепер уже із залученням карпатського та родового міту» [37, с. 181]. Вдале використання письменником історичного наративу дало можливість не лише розлогих описів, а й пояснення одних минулих подій (війна 1914 року) через інші (війна 1939 року). У романі окреслено Карпатський простір з осередком в особливому містечку Ялівець. Сакральною географією «НепрОстих» постають українські Карпати, через що герменевтика ландшафту представляє «просторове «прочитання» пейзажу, спрямоване на його переосмислення передусім за рахунок осягнення різноманітних місць і місцевостей» [22, с. 58]. «НепрОсті» Т. Прохаська – роман, надзвичайно актуальний на постінформаційному просторі. За твердженням Є. Барана, «НепрОсті» забезпечують актуальність за відсутності

актуальності національної та «стають державою в бездержавному просторі, стають конкретним ландшафтом, сакральною географією» [14].

Нафантазоване оригінальне містечко змушує до роздумів про функціонування в романі авторського міфу. Із реального письменник будує ірреальне. Міфотворення Т. Прохаська трансформується з усталеної множинності національного в естетичну систему міфологічного світу. Письменник уникає просторового «утиску» та створює власну модель світу в постмодерному романі. На думку Н. Ліхоманової, відсторонений погляд на світ «дає змогу підкреслити екзотичність описуваного світу й незвичайність ситуації, в якій він [герой] опиняється» [84, с. 13]. Прохасько реконструює міфологічний образ непрОстих та інтерпретує Карпатський простір у реалістичній манері. Письменник є активним учасником міфотворення, залучивши фольклорознавчий складник, інтертекстуальність. Створений Тарасом Прохаськом «абстрактно-чужинний світ» (М. Бахтін) уособлює своєрідну замкненість. У контексті інтертекстуальності роман «НепрОсті» модифікує систему міфотворчості та інтерпретує міфологічні образи більшою чи меншою мірою осучасненості.

Письменник не випадково створив штучний світ Ялівця. Автор намагався усаїтнитися, побудувати власне середовище, мінімізувати глобалізаційні загрози. Як зізнається сам Т. Прохасько, йому «подобалася думка про такий штучний світ, про життєву стратегію, коли можна не вростати у певне культурне довкілля, середовище зі своїм тягарем, а просто, як у первісні часи, розпочати власний світ» [42]. Такий власний світ письменник утілював завдяки Карпатському простору, подаючи альтернативну міфологію гір. «Карпати протягом багатьох століть (про що ми рідко думаємо) були надзвичайно відкритою територією, – каже письменник, – це був магніт, де відбувалися контакти з іншими цивілізаціями, іншими культурами. І це є міф Карпат, відкритих для світу» [110]. На думку письменника, життя повне альтернативних бачень та несподіваних ракурсів, а світ Карпатського простору тримається на магічному єднанні непрОстих.

Залучення авторського міфу дає особливе розуміння історизму. Моделюючи дійсність у «НепрОстих», письменник створює нову реальність уявного світу з осередком в українських Карпатах. Письменник зазначив: «Ідеться про історію Карпат ХХ століття, чи його першої половини, але в тому сенсі, що Карпати одночасно були й дуже закритою територією, де зберігалось щось дуже архаїчне і автентичне» [110]. По суті, у межах часопросторовості автор за власним бажанням, з одного боку, вдається до розкриття таємниць минулого та, з іншого, обирає простір, конкретне середовище, час задля досягнення мети. Ретроспекція минулого та створення уявного світу для письменника є гарною можливістю відокремитись від сучасного, навіть надати цьому сьогоденню якихось глибинніших вимірів. М. Альбвакс вважає, що відокремлення від реальності – це своєрідне створення міражу, де минуле постає цікавішим за тьмянний та монотонний сучасний світ. Сам письменник завжди пов'язує історію з її приналежністю до місцевості. «Є місце – є історія (якщо ж снується історія, значить, мусить бути відповідне місце). Знайти місце – започаткувати історію» [121, с. 70]. Себастьян із «НепрОстих» розпочинає нову сімейну історію, пов'язану з Аннами. Крім родинної, у романі подано історію етнографічну (заснування Ялівця), міфологічну (земляних богів непрОстих), та, почасти, власне суспільно-політичну. Про те, що роман має безпосереднє відношення до історії, зазначила Віра Агеєва. Літературознавець вважає, що важливою в романі є «зміна часових координат, коли події означають причетність до Історії. У ранніх текстах Історія була просто винесена за дужки, а в романі люди свою причетність до часу усвідомлюють, навіть намагаються впливати на перебіг суспільних змін... Коли докласти трохи зусиль і розібратися зі складними часовими інверсіями, то побачимо, що сюжет невеликого роману охоплює неймовірно драматичну першу половину ХХ століття (НепрОсті пішли з Ялівця 1951 року), з усіма конфліктами, війнами, змінами влад і державних кордонів» [3, с. 158].

Будування Ялівця розпочалося із задуму розташування міста на конкретній географічній місцині. Спираючись на традицію будівництва будинків гуцулів (а ті, у свою чергу, забудовують територію саме на необжитих горах), герої

Т. Прохаська більш практично поставилися до появи Ялівця. Перш за все, практичність зумовлена реальністю простору українських Карпат, а деякі описані в романі ландшафти справді існують. В одному з інтерв'ю Т. Прохасько розповів: «Місце, де розміщений уявний Ялівець, я дуже добре знаю. Воно за всіма географічними, геодезичними, інженерними характеристиками дуже надається до того, щоб там виросло таке химерне маленьке містечко. Всі гори, кожен ліс і потічок, описані там, – реальні. Якщо є перелік гір, що видно з веранди будинку, в якому живуть герої, то їх дійсно можна побачити» [42]. Поява Ялівця ознаменувала новий світ, але такий, де не здійснювався б постійний тиск, а домінували спокій, тиша, невідомість. Франц «захотів жити в Ялівці, бо сподівався, що там не буде ніяких вражень, не відбуватиметься жодних історій. Він хотів, щоб довкола не ставалося нічого, за чим не встигаєш. Нічого, що треба би було запам'ятовувати» [121, с. 76]. Потреба виникнення такого поселення, як Ялівець, є очевидною. Сучасний світ перебуває в нагромадженні дезорієнтації інформаційного простору. Межі хаосу як відсутності впорядкованої системи розширилися катастрофічними темпами. Тому для Тараса Прохаська віртуальний Ялівець – «своєрідна втеча від такого агресивного травматизму» [42]. Саме тому Ялівець і обсаджений непрохідними хащами, що створює відчуття закритого простору. Разом із Ю. Андруховичем, Ю. Іздриком, В. Єшкілевим Т. Прохасько творить власний міф Центрально-Східної Європи з осередком у видуманому світі. Згадана в романі війна 1914 р. у жодному разі не стосувалася ялівцівців. Тому, що один із героїв роману обсадив місто кущами обліпихи (бо, «коли воює Південь з Північчю, а Схід із Заходом, то роблять це переважно у Центральній Європі, де Карпати і їх ріки» [121, с. 142]), «які за кілька тижнів виросли так (для цього довелося всім копати справжню систему оборони з кількома рядами різних шанців і переходів між ними, ціле місто неначе гралося у стару бойківську дитячу забаву в кротів, але тільки так – запевнив Лукач – обліпиха виросте швидко, високо і густо, зімкнувшись голками на таємних стежках), що міста не було видно з жодної гори» [121, с. 142], а головний архітектор Анна розпорядилася встановити огорожі перед містом. Специфіка Ялівця як міста виявляється у

відкритості / закритості міського простору. Домінантним у «НепрОстих» постає закритий простір, його відмежованість від світу. Як місто, так і самі жителі через нові забудови відмовляються від можливостей установити нові культурні, організаційні чи соціальні зв'язки з далекими поселеннями, широким світом, обмежуючись власними можливостями. Залісненість сприяє утворенню бар'єрів для негативних впливів глобалізації. Адже в авторській свідомості переважає ідилічне бачення світу. Нагромадження в тексті реальних та метафоричних зв'язків зумовлює створення конкретного просторового осідку. За М. Бахтіним, у просторовому світі, що відокремлений від зовнішнього та не пов'язаний із ним, вбачається ідилічне життя. Ялівець – це ідеальне місце не лише для однієї людини, а й цілого покоління. Ірреальне місто Прохаська поєднує все суще, що може існувати тривалий час.

Прохаськове міфотворення не обмежується Ялівцем. В есеї «Порт Франківськ» зображено ідеальне місто-фортецю, простір якого організовано маяком, ратушею, палацом, костелами, церквами. У такому місті неможливо заблукати, адже секрет побудови бездоганного міста, за авторським переконанням, криється в мінімалізмі, прозорості та «простакуватості». Особливістю цього міста є порт Франківськ. Гіперболічно про нього автор зазначає: «Найкраща гавань після рифів і островів Карпат... Цей порт є формою, яка утримує сутність навколишніх земель-морів. Без нього Карпатське море було б позбавлене берегів, орієнтирів, течій, маяків. Отже, моря б не було» [122, с. 307]. Т. Прохасько певен, що міста зазнають руйнацій ізсередини, через нищення архітектурних споруд, міжусобиці, заміни старого новим, історичного сучасним.

У «НепрОстих» здійснено спробу підміни двох світів: дитячий – дорослим і навпаки. Франциск займається створенням дитячих анімаційних фільмів, маленька Анна – головний будівничий Ялівця, яка споруджує за власними ескізами незвичні архітектурні споруди. Обидва герої перебувають у дитячій та дорослій сферах діяльності, що приносить кожному задоволення від роботи. Підміна роду занять одразу спричинює несподіваний результат роботи, посилює

фантазування. Як наголошує С. Матвієнко, Францискові мультиплікаційні роботи належать до дитячого царства, герой їх створює з усією любов'ю, а уява Анни, коли та займається будівництвом, неконтрольована, як і в будь-якої дитини. У результаті такої невідповідності «дитяче і доросле втрачають свої сталі значення» [93, с. 19].

Роман «НепрОсті» засвідчує вдале експериментування Тараса Прохаська з просторовою організацією Ялівця. На думку В. Агеєвої, у романі порівняно з ранньою малою прозою, «архітектурний дискурс тепер доповнює або й витісняє ботанічний» [3, с. 158], а архітектурні творіння Анни видаються грою чи примхою. Ставши головним архітектором Ялівця в сім років, за першим ескізом Анна збудувала синематограф у вигляді комода з шухлядами, призначення якого – показ анімаційних фільмів Франца. Мислення Анни дитячих років насичене просторовими конструкціями. Ще дитиною героїня нафантазувала споруди незвичної архітектури. Саме така архітектура відповідає просторовому розмежуванню Ялівця: фантазійному, мрійливому, безтурботному. «Анна спроектувала басейн у вигляді гнізда чомги, який плавав у озері, підземні тунелі з отворами, як у кротів, на різних вуличках міста, бар, у якому вихід був улаштований так, що, переступаючи поріг залу, ти опинявся не надворі, як міг сподіватися, а в точнісінько такому ж залі, чотириповерховий будинок-шишку і величезну двоповерхову віллу-соняшник» [121, с. 90]. У обживанні простору Ялівця Анна ввела новації, що стосуються станів падіння, висіння, гойдання. Під будинками встановлено батуту для безпечного приземлення. Завдяки натягнутим двом линвам можна дістатися центральної площі, а розміщені на будинках трапеції дають можливість перелітати на протилежний бік вулиці. Архітектурні творіння Анни незвичайні, важкі в сприйнятті та конструюванні. Як пояснює Р. Інгарден, джерело конструювання майстрів закладене в їхніх власних поглядах на незалежні від них речі. Своє бачення дитинства Анна зображає в спорудах, що для малої дівчинки є цілком обґрунтованими. За Р. Інгарденом, неспіввідношення традиційного погляду з очікуваним, розрив основи з єдиним цілим

«видозмінюють якимсь чином увесь предмет, надаючи йому абсолютно іншого вигляду, нової сутності» [63, с. 205].

Архітектурний світ «НепрОстих» доповнений будинками, що різняться між собою формою побудови та будівельним матеріалом. Архітектура міста, як зазначив сам письменник, «це невеликі двоповерхові вілли, дерев'яні будиночки, не у справжньому карпатському стилі, а такі курортні пансіонати, що збереглися з міжвоєнних або ще давніших часів. Типовий ялівцівський будинок – то простора двоповерхова багатокімнатна хата з чотирма похилими площинами даху, вкритого черепицею» [42]. У романі відчутними є зв'язок із першими Прохаськовими творами. Якщо в «Інших днях Анни» наскрізним є уподібнення до ботанічного світу, де будинки автор порівнює з рослинами, то в «НепрОстих» така тема окреслена лише побіжно й відходить на другий план. Один із будинків збудовано з каменю, поверхня якого ідеально оброблена. Незважаючи на нетрадиційну форму будинку, такий вид житла з міцного матеріалу служить прихистком, укриттям. «Між деревами за муром – теж кам'яна кубічна будівля. Каміння бездоганно відшліфоване, здається, що весь будинок – моноліт без жодного вікна. Рельєф на фронтоні імітує чотири шухляди, тож куб виглядає як величезна комода. Будинок зроблений так, ніби верхня шухляда трохи висунена» [121, с. 81]. У нетрадиційній формі постає і вілла з «Essai de deconstruction» через наліпленість прибудов і відгалужень, що прилягають до самої будівлі. «Топографія вілли нагадувала вигляд празького Града з боку Сміхова – коли найрізноманітніші фрагменти накопичені в єдину структуру» [117, с. 11].

Аналізуючи поетику дому, Г. Башляр зазначив, що геометричні форми помешкань через власну складну будову слугують захистом. Розглянуті філософом образи гнізда та мушлі засвідчили чи не ідеальні умови для життя живих істот. Г. Башляр писав: «... варто лише в житті знайти пристанище, захист, укриття, схованку – і уява перейметься симпатією до істоти, що поселилась у захищеному просторі» [18, с. 66]. Крім захищеності, мешканці унікальних будинків з «Інших днів Анни» забезпечені й зручними умовами проживання. Густе обростання будинку виноградом, мохом, плющем, ліанами та різними

видами рослинності викликає оманливий стан. «Через це він видавався часом більшим, а часом меншим, ніж був насправді» [117, с. 12]. Зважаючи на створення в «*Essai de deconstruction*» особливого простору, де не існувало б мотивів та причин, Р. Харчук указує на прагнення Т. Прохаська до створення світу, «у якому не було б еволюції, лиш нагромадження феноменів, властивостей, явищ, фактів і несподівана логіка» [153, с. 170].

Переймаючись пристрастю до ландшафтів, письменник у есеї «Роман із газом» зображує деталізований німецький краєвид. Місто Марбург, як інтерпретує Тарас Прохасько, є поєднанням рослин із камінням. Дається тут взнаки й індивідуальний стиль письменника, зокрема ботанічне бачення простору. Крізь пластини каменю, між щілинами до сонця тягнуться виноград, плющ, мох, ліани, цитрини, кипариси, ялівці тощо. Все ж домінуючим є каміння різної породи та типу обробки, з яких зроблено кам'яні стіни, огорожі, забудови, дахи багатоповерхових будинків, дороги. Розташування міста на кам'яній горі в описі Тараса Прохаська асоціюється з романом «Дім на горі» Вал. Шевчука. В обох прозаїків співвідносяться категорії низу та верху. Образ дому у Вал. Шевчука пов'язаний зі спогадами з дитинства. У Т. Прохаська образ міста нав'язно недавніми враженнями. Письменник пише: «... місто називається Марбург. Воно справді є, бо тиждень тому я там був» [123, с. 325].

Будинок, у якому живуть самі непрОсті, вирізняється дивно викладеними розмальованими кахлями, нагадуючи піч, де «весь дах заріс плющем і над дверима звисала зелена завіса. В середині було порожньо – напроти маленького столика (з одною шухлядою) на дуже високих ногах стояв зручний фотель, оббитий парусиною» [121, с. 108–109]. Особливе зацікавлення проектуванням будинків виникало в Анни тоді, коли вона мандрувала горами разом із Францом. Під час таких мандрів героїня фіксувала в пам'яті багато гуцульських осель і зрозуміла, що дім нерозривно пов'язаний з існуванням людини, це «той ганок, на який душі дозволено виходити» [121, с. 93]. Коли людина має власне помешкання, то осмислено робить хатні справи, власними силами естетично облаштовує простір дому. Тому Анна спроектувала кілька хат-гражд за

гуцульською традицією, де «окремі кімнати і приміщення помешкання виходили безпосередньо на квадратове подвір'я, замкнуте з усіх боків власне цими кімнатами» [121, с. 94]. Такі будинки пов'язані з особливою естетикою будівництва. Адже «початковими умовами краси житла Анна вважала простір, світло, протяги, переходи між подільністю простору» [121, с. 94]. Дім – сокровенне місце, що оберігає, захищає та зберігає сімейні таємниці. Г. Башляр стверджує: «У рідному домі ми відчуваємо себе безпечніше, спокійніше, ніж у домі, загубленому серед міських вулиць, де ми знаходимо короткочасний притулок» [18, с. 33]. Розглядаючи Прохаськові уявлення про дім як складну єдність внутрішнього простору, Віра Агеєва дійшла висновку, що «це радше гніздо, мурашник, мушля, аніж тріумф геометрії, прямих кутів або нагромаджених один на одного кубів» [3, с. 161], а людське помешкання в цих сюжетах «надає існуванню додаткових смислів, окреслює параметри, формує ціннісні пріоритети» [3, с. 160–161].

Помітно, що для створення образу дому Тарас Прохасько використовує метафори й форми шухляди, які для сюжету «НепрОстих» є символічними. За концепцією Г. Башляра, шафи, скрині з подвійним дном, шухляди пов'язані з потаємним життям і несуть у собі елемент сокровенності. Шухляда як невід'ємна частина шафи зберігає порядок, тоді як дім набуває ознак захищеності від хаотичного простору. Порядок Г. Башляр розуміє під особливим кутом зору, це те, що «зберігає пам'ять родинної історії» [18, с. 46]. Квартира Памви з «Від чуття при сутності» вражає цілковитою захаращеністю невжитковими речами. Любов до речей дитинства виявилася надпотужною силою, що врешті почало впливати на еволюціонування самого Памви. «Разом із речами він успадкував безліч комплексів, вад, хвороб, страхів, дивнот, звичок, проклять і гріхів, помилок і непорозумінь» [119, с. 73]. Імовірно за все, Памва вивільнився від своїх успадкованих станів тоді, коли «одного дня він виявив, що просто не потребує більше все це мати, йому не хотілося ні зберігати старі речі, ні володіти ними, ні знати, що вони поруч. Він захотів порожньої квартири, життя, звільненого від диктату, дискурсу речей. Памва почав їх продавати» [119, с. 73].

Анна за своїм професійним заняттям – творча особистість, її естетичний світогляд формується в процесі вивчення історії архітектури, з розповідей батька про подорожі, через вслухання у музичні композиції у виконанні курортних капел, гуцульських флюя, цимбалістів, гусярів, трембітарів. Саме під впливом образотворчого та музичного мистецтва Анна «коло рисувала бездоганно, але складала його з двох симетричних половин. Так само точно вміла зробити будь-який еліпс, а пряму могла безконечно продовжувати, час від часу перепочиваючи кілька хвиль або місяців» [121, с. 91]. Крім вищезгаданих архітектурних споруд, до переліку творінь належить і особлива архітектурна пам'ятка Ялівця. «Єдина містобудівна пам'ятка – високий міст, перекинутий через краї западини, в якій стоїть місто. Цей міст із гори на гору не є функціональний, він просто для прогулянок, щоб по ньому ходити і бути ближчим до неба» [42]. Письменник фактично створив місто над містом. «Три сполучені між собою, але не з'єднані з твердю арки – набагато вищі від колійових мостів у Ворохті і Делятині – нависали над містом по діагоналі, починаючись і обриваючись у чистому небі. Нагорі залишився фрагмент широкої дороги» [121, с. 106]. Міст асоціюється з домом, адже зажили на «верхівці» Ялівця самі НепрОсті.

Прототипом «небесного» міста над містом виступає в романі підземний світ, у якому лікувався Себастьян. Традиційно світ підземелля асоціюється в літературі з темрявою, демонічними силами. В авторській інтерпретації підземний світ – це соляні печери закритого гірського шпиталю. До такого місця потрапляли хворі на карпатський сифіліс, які потребували термінової медичної допомоги. «У кожному залі просто на купках солі лежали хворі, обмотані незнаним листям. Лікування полягало в періодичних натираннях надгустою ропою. Стогони болю додавалися (здавалося, що окремих голосів більше, ніж насправді) і мандрували підземеллями, які не знати де закінчувалися» [121, с. 176]. Підземний світ, існуючи паралельно зі світом реальним, перебуває в ізоляції й нагадує тюремне ув'язнення, що триває до останнього людського подиху.

Окреслений Тарасом Прохаськом світ – винятковий, особливий. М. Кіяновська схарактеризувала прозу письменника як «особливі –

синхронізовані (звуками і відзвуками) – Простір і Час» [71, с. 1441]. У розбудові сучасного світу вагомими є характеристики, що й роблять місто містом. Мур та башта – ознаки існування міста. Цілком зрозуміло, що мур є однією з важливих ознак, адже для письменника значущим стає замкнений простір, як спостерігаємо у «НепрОстих», де місто обсажене ялівцем. Прототипом муру у творчості Т. Прохаська слугують українські Карпати. «Карпати для нас – це щось таке, що відібрати неможливо. Це знання про надійний сховок, про найпростіше полегшення, про найдовершенішу можливість втечі у разі необхідності» [118, с. 11]. Башта – орієнтир за ландшафтами, околицями, далекими краєвидами, обріями. Вона забезпечує отримання знань на відстані, адже важливіше знати, звідки з'являється сонце і де воно сідає, ніж «... бути переконаним, що воно в певний час просто засвічується і згасає над головою» [118, с. 11].

Для письменника співвіднесення подій та вражень із простором є особливим способом бачення світу. З огляду на це Віра Агеєва зазначила: «Тарас Прохасько – це представник покоління, яке вже пробує збирати каміння для іншої будівлі, й жадання закоріненості, жадання власного дому, ґрунту в нього по-своєму символічне» [3, с. 162]. Особливий Т. Прохасько й тим, що фіксація емоційних та психічних станів здебільшого пов'язана з увагою до деталі; адже, скажімо, для Себастьяна з «НепрОстих» «основною властивістю була споглядальність – бачити все і знати, що бачиш, – яка приводить не до байдужості, але до згідності з усім, що відбувається» [121, с. 175]. Звізуалізоване ідеальне місто Ялівець постає й культурною резервацією з архітектурними структурами, й моделлю утопічного міста, ідеальність якого «приречена на те, щоб ніколи не зреалізуватися... як минуле, як пережите враження, ідеал стає історією, розповіддю і частиною людини – не матеріальною, але реальною частиною кожного з нас і всіх нас разом» [42].

Архітектурний дискурс має важливе значення й у прозі Оксани Забужко. Романом «Музей покинутих секретів» (2009) письменниця представила радянський часопростір в іронічному, почасти сатиричному ракурсі. Помітно це, перш за все, із власних спогадів Дарини Гощинської, у пам'яті котрої залишився

образ Палацу «Україна», будівлі, що вирізнялася з-поміж тогочасних київських архітектурних споруд 70-х рр. XX століття. Новозбудовану споруду героїня охрестила казковою. Дитяча уява Дарини зливалася із неосяжністю київського простору та підселяла казкових персонажів до нової споруди. Крім того, Палац «Україна» сприймається дитиною справжнім, близьким, рідним місцем. Із власної гордої дитячої свідомості Дарина пам'ятає: «Це мій тато будував!» [55, с. 41]. Інтер'єрні зміни, що їх зазнала київська будівля, були ініційовані на політичному рівні, адже палац «затмарював Кремлівський Дворец Съездов, а це було вже не тільки нечемством і викликом, а й грубою політичною помилкою» [55, с. 42]. Рятуючи власні кар'єрні портфелі, українське керівництво під впливом Москви, тодішнього центру Радянського Союзу, закриває нововідкритий Палац «Україна» «на ремонт». Цією подією дитячі мрії Дарини зруйнувалися, дівчинка «... вже не впізнала чарівного палацу своїх казок: його так само не стало, він розчинився в повітрі, як, зрештою, й роблять у казках всі чарівні палаци» [55, с. 42].

У модерністській прозі роздуми про релігійну свідомість і долученість до трансцендентного незрідка пов'язані з апологією собору, а відтак і зодчого як репрезентанта певної культурної традиції. У «Музеї покинутих секретів» є образ Софійського собору. Увіковічені на спорудах постаті втілюють архітектонічну метафору пам'яті. А. Ассман зазначила: «Храм слави селекціонує й монументалізує взірцеві особистості й твори в пантеоні незмінних, відсторонених від часу цінностей» [10, с. 170]. Для героїні О. Забужко образ Собору набув символічного значення, а розмиті часом чоловіки та жінки на настінних фресках ласкаво приймали й порозуміло дивилися на натовп. У такій часовій зупинці Дарині відкривається істина: «... ці люди жили не просто тисячу років тому, вони жили всю цю тисячу років: убираючи в зір усе, що проходило перед ними, і їхні очі являли собою чисту квінтесенцію часу...» [55, с. 20]. Образ Собору, простір якого впорядкований, у «Музеї покинутих секретів» підпадає під категорію пам'яті-накопичення знання.

У ранньому оповіданні О. Забужко «Шукаючи собору» (1981) зображено духовно спустошену особистість, яка намагається відшукати сенс свого життя,

психологічне «зцілення», з'ясувавши, «собор або є, або його нема, я можу це знати або ні, але будь-що змінити мені несила» [56, с. 147]. Мета, поставлена героїнею, перетворилася чи не на ідею-фікс, адже будь-які дії супроводжуються пошуком собору. Знайти собор значить потрапити в духовний світ, у якому рівновага витісняє занепад. Героїня О. Забужко шукає пізнання в пам'яті, збереженій архітектурою. Доцільною тут постає думка М. Гайдеггера про те, що «у виробі коїться здійснення істини» [148, с. 137]. За М. Гайдеггером, храм віддзеркалює образ Бога, а прилегла територія споруди вважається священною. У такому святому місці відбувається процес єдності народження та смерті, перемоги та поразки, стійкості та падіння. Собор для героїні оповідання є відповіддю на внутрішні пошуки, можливістю надати власному життю сенсу. Як зазначає М. Гайдеггер, храм із прилеглими до нього територіями не губляться в невизначених обрисах, а, навпаки, «у цих просторах люди вперше повертаються до себе самих, щоб виконати своє призначення» [148, с. 137]. У збалансованому світі (без ознак утрати, загубленості) образ Собору в оповіданні О. Забужко характеризується й колористикою: жовте сонячне проміння (сяйво), що спадає на золоті бані, що височіють у синьому небі.

Психологічно героїня не може відшукати спокою, «потрібних дверей», намагається вивільнитися з депресії. «Свідомість – це наче кімната, в якій ми мешкаємо постійно... Пустити мене, хай я собі трошки погуляю» [56, с. 145]. Причиною неспокійного турботливого стану та постійного пошуку собору послуговували образи, що виринали з пам'яті дівчини. Образ високого чоловіка у світлому полотняному костюмі функціонує у творі як чинник пригнічення особистості. У результаті виникає дезорієнтація в часі, постійна дратівливість, професійне спустошення. З'являється зображене в таємничому ракурсі Оте, воно лише спостерігає та стежить за героїнею й виринає у свідомості тоді, коли дівчина намагається досягти духовного спокою. Бажання досягнути мети спричинило плутанину в реальності. Адже зустрівши хлопчика, дівчина сумнівається в його справжності, але все ж таки припускає, що якщо «... існує хлопчик, то може й існувати собор» [56, с. 153].

Художні зміщення та взаємонакладання реального з ірреальним у сучасній українській прозі доволі поширені. Романи «Далекий простір» Я. Мельника, «Мальва Ланда» Ю. Винничука, «НепрОсті» Т. Прохаська змушують подивитися на світ під іншим кутом зору. Так, Володимир Діброва в романі «Андріївський узвіз» (2007) аналізує вплив культурного довкілля на людину. Це роман-пошук, шлях, подорож навпаки.

Головний герой, п'ятдесятичотирирічний чоловік, після мікроінсульту піднімається до найвищої точки узвозу й утрачає свідомість. «Біль зник, а з'явився спокій дивної щільності й теплоти. Ніде не рухаючись, чоловік почав набирати висоту. Звідти, де він опинився, було все як на долоні – перспективно й відсторонено» [43, с. 14]. Ніби зависаючи в повітрі над узвозом, герой здійснює мандри найбільш пам'ятними місцями (зупинками) власного життя в зворотному напрямі від недавніх часів до найвіддаленіших. За Р. Рорті, стан свідомості героя не відокремлюється від подій зовнішнього світу. Концепція людського розуму, що розглядається дослідником як внутрішній простір із тілесними відчуттями, моральними правилами, депресією тощо уявляється виразною та чіткою ідеєю внутрішньої орієнтації. Герой В. Діброви мандрує в єдиному внутрішньому просторі, що спроектувала його власна уява. Зупинки в пам'ятних місцях особистого життя можна кваліфікувати, за Р. Рорті, об'єктами квазі-спостереження. Внутрішнє мовлення виникає в той момент, коли герої намагаються проаналізувати власні почуття, наміри, учинки. Усі п'ять зупинок у своїй єдності становлять символічний елемент життєвої спадщини героя. Письменник зображує життя героя у відліку від 54-х років, далі – 38, коли життя влаштоване, 26 – період становлення, професійного зростання, 17–18 – юні студентські роки та, власне, 5 – дитинство героя. Ідеться про контрамотивну композицію твору, де узвіз розглядається як шлях сходження, що для героя стає падінням. Володимир Діброва порушує архетипне начало, обираючи рекурентний стиль мандрів. Герой поринає в минуле й знов піддається відчуттям страху, щастя, прикрості, невизначеності. Усе, що має герой, – час. Герой зізнається: «Якщо не можна вперед, значить треба назад. Треба туди мотнутися, розплутати

деякі вузлики... За рахунок минулого врятувати майбутнє!» [43, с. 87]. У процесі подорожей героя спостерігаємо в романі за його становленням як особистості та кар'єрним зростанням, намаганням зрозуміти філософію життя, що, як виявляється, запрограмована ще в дитячій свідомості. Ще дитиною хлопчик мріяв покататися на тарзанці, але батьки категорично забороняли це робити, бо були впевнені: якщо дитині не прищепити почуття страху, то все життя хлопець потраплятиме в несподівані прикрі ситуації. За З. Фройдом, мандри героя зумовлені галюцинаторним виконанням бажання. По суті, герой В. Діброви поринув у сновидіння, намагаючись усунути власні збудники психічного роздратування, набуті протягом життя. Тому маленький хлопчик переконаний, що всі дорослі всього бояться та мають відчуття непевності, адже ніколи не гойдалися на тарзанці. Іронія, характерна для індивідуального стилю В. Діброви, виражає вільний погляд малого хлопця на довкілля, при цьому усвідомлюється вся серйозність реального світу. Т. Гундорова зазначила: «Діброва творить світ, у якому реальність існує на межі ірреального, це лабіринт ситуацій і референцій до знайомого пізньо-совєтського побуту. Власне оця ірреальність, коли химерність та варіативність просвічуються крізь усяку реальну ситуацію, і є квінтесенцією Дібровиного абсурдизму» [37, с. 201].

Наскрізною деталлю, що композиційно поєднує всі п'ять зупинок між собою, річчю, що тримає зв'язок теперішнього часу із минулим, дорослого життя із дитячим, є линва. Вона пов'язана з дитячими спогадами, тому і з'являється героєві в сні-маренні. Як наголошує М. Альбвакс, образи з дитинства залишаються в пам'яті в застиглій формі, незмінними. «Спогади нашого дитинства подібні стереотипним відбиткам, вони з'являються від початку і залишаються образами-кліше, про що наша свідомість нічого не відає з того часу, як вони закарбувалися «у скрижалях нашої пам'яті» [152, с. 41]. Лише на п'ятій зупинці герой розуміє, що стара корабельна линва, що використовують для стрибків у воду, проходить через усе життя, починаючи з п'ятирічного віку. Батьки переконували малого хлопця: «... не торкайся линви. Щоб вона тебе не обвила і ніде не затягла. Бо чим вище ти злетиш, тим нижче падати» [43, с. 235].

Линва – це не лише засіб, за допомогою якого герой мандрував найбільш значущими місцями особистого життя, а й символ дитинства, із яким пов’язана найзбагливіша дитяча мрія – схопитися за неї, набрати висоту й полетіти якомога вище до неба. Тут зрозумілим стає й учинок дорослого чоловіка, коли той із хворим серцем піднімається на край Андріївського узвозу. Дитяча мрія й досі жевріла в дорослому віці. Герой мріяв «... якби хтось бодай час від часу з якоїсь вишки посилав нам сигнал, як би ми тоді піднеслися душею!... Або як добре було би..., якби нам (не з супутника, а з вертольота) кидали рятівну линву. Щоб ми за неї хапалися!» [43, с. 11–12].

Усі події роману відбуваються в Києві на тлі Андріївського узвозу. Письменник використовує історичну вулицю як тло до свого роману. Узвіз з’єднує Поділ зі Старим містом, низ із верхом та зображується автором метафорично, поєднуючи минуле головного героя з його майбутнім. За спостереженнями В. Неборака, Андріївському узвозу надається біографічного значення, адже образ головного героя вписано в київський простір, «... у найзнаковішу київську вулицю, а згодом і в безліч інших київських реалій – від непоіменованого театрального приміщення, де відбувається офіційне концертне дійство, до непоіменованих вулиць, вишів, церков» [103, с. 44].

«Андріївський узвіз» В. Діброви – це роман-подорож у протилежному напрямі найбільш значущими місцями пам’яті задля розуміння власного життя. Це історія «... типового радянського інтелігента, який обрав типовий кар’єрний стандарт життя й опинився на межі життя і смерті» [103, с. 47]. Епізодичні зупинки, на яких опиняється головний герой, дали розуміння молодості / старості, зростання / падіння, щастя / горя, відданості / зради, старого / нового. Виникає нагальна потреба до переосмислення цінностей, стосунків, життя. Андріївський узвіз зі своєю святковою атмосферою, архітектурно-історичними будівлями, людьми, які ходять ним знизу під гору і навпаки, постає культурним осередком, простір якого впливає на людську свідомість. Представлена модель міського культурно-історичного простору дає уявлення про душевні стани головного героя.

Культурно-історичний простір надзвичайно важливий в умовах сьогодення. Твори на історичну тематику актуалізують проблему культурних цінностей та сприяють формуванню національної ідентичності. Відтак культурознавчий аспект є одним із вагомих у способі зображення художнього простору. Так, у романі «Танго смерті» (2012) Юрія Винничука окреслено урбаністичний потенціал Львова. Якщо в попередніх творах Львів використовується автором більше як зручна декорація («Весняні ігри в осінніх садах», 2005) чи вдалий локус для містифікацій («Мальва Ланда», 2000), то в романі «Танго смерті» письменник наділяє образ Міста культурно-історичними та архітектурними характеристиками.

У сюжеті роману переплетено сучасну й історичну лінії. Парна інтерпретація сучасного та минулого тяжіє до відображення історичності. Про минуле в романі нагадують будинки. Спогади про колишнє помешкання виникають, наче марево, і, як позиціонує Г. Башляр, «дім минулого є безсмертним у нашій душі» [18, с. 19]. Саме такі спогади нахлинули на Йосипа Мількера: «... замерехтіли чорні нерозбірливі кадри, і Мількер уже побачив себе знову на рідному Клепарові, у батьківському помешканні» [26, с. 51]. Згадка про будинок повернула Мількера до минулого, у часи власного дитинства. «Коли він дивився на те горнятко, то здавалося, що дитинство не перестало в ньому жити, й коли він заплющить очі, то почує голоси своїх друзів, які кличуть його грати в м'яча» [26, с. 52]. Дім – це більше, ніж місце для проживання, це місце мрій, «одна з найпотужніших сил, що інтегрує людські думки, спогади та марення» [18, с. 19]. Крім того, будинок – осередок, що має свої таємниці. Шафа, підлога, скриня – це ті сокровенні речі, що приховують потаємне. Мількер сховав найдорожчі речі під підлогою та шафою, аби їх не забрали німці чи «визволителі». «Під шафою вдалося заховати найцінніше – скрипку й альбоми з фотографіями», «Під підлогою вдалося переховати і дещо з посуду, а головне – горнятко у вигляді товстенького пампулястого хлопчика – з нього він пив у дитинстві молоко» [26, с. 51]. Альбом із фотографіями нагадує про абсолютну одиничність минулого буття, відтворює те, до чого не зможе повернутися герой. Р. Барт стверджує, що зібрані в альбомі фотографії викликають у людини почуття короточасної радості,

байдужості, ненависті. В умовах військового режиму альбом із фотографіями «оживляє» Мількера та спонукає до героїчних учинків, пригод. Р. Барт такі фотографії вважає привабливими, бо вони змушують людину робити необдумані речі, налаштовуючи на пригоди. Знімок сприймається як об'єкт, тоді як Spectrum (той, кого фотографують) утверджується у статусі персонажа. Принцип пригод реалізується через рятування дорогих для Мількера речей. Ролан Барт зазначив: «Саме так мені варто називати привабливість, котра дає їй існувати, – одухотворення. Само по собі фото ні в якому випадку не може одухотворювати (у “живі” фотографії я не вірю), воно лише надихає мене – це, власне, і становить будь-яку пригоду» [15, с. 36]. Крім того, фото спонукає до ностальгії. Як зазначає С. Зонтаг, гарна модель фотографії вже сама по собі викликає сум, через її можливість зістарітися, зів'янути або перестати існувати. «Усі фотографії – *memento mori*. Зробити знімок – значить долучитися до смертності іншої людини (чи предмета), до її вразливості, схильності до змін. Вихопивши та заморозивши мить, кожна фотографія засвідчує про невблаганний збіг часу» [137, с. 28].

Усі старанно заховані Мількером речі сприймаються як знаки. Аналізуючи поетику творчості А. Чехова, О. Чудаков вважає, що в кожному художньому зображенні є знаки ситуації, мета яких економним способом виявити зміст конкретного становища. Такими знаками в романі Ю. Винничука є скрипка, альбом із фотографіями, горнятко. Згадані деталі одночасно подають сигнал про нагнітання ворожої ситуації, несприятливий час, «зависання» між життям та смертю, а також акцентують на проблематиці пам'яті, родинного спогаду.

Фото як сімейна реліквія забезпечує у свідомості Мількера відтворення не лише зорових образів, зображень, а й запахів, звуків, емоцій, настрою. Із зображення на фотографії в уяві старого єврея постала велика родина, друзі, кохана дівчина. С. Зонтаг у дослідженні «Про фотографію» зазначає, що завдяки фотографіям сім'я створює власну портретну історію незалежно від того, у який спосіб сфотографували, головне – їх цінувати. Альбом із фотографіями «увіковічує пам'ять у зникаючих зв'язках великої родини» [137, с. 19]. Такі фотографії нагадують про велику родину, залишком якої є сімейний фотоальбом.

Дивлячись на фото, Мількер часто згадує рідню, якої не було серед живих, «створюючи ілюзію володіння минулим» (С. Зонтаг).

Намагається «оволодіти» минулим і Дарина Гощинська з роману «Музей покинутих секретів» О. Забужко. Історія журналістського пошуку талановитої й амбітної Дарини, котрій потрапляє на очі фотографія упівської боївки, вирізняється містичністю. Зображення вплинуло на життя не лише Дарини, а й її коханого – Адріана Ватаманюка. З ними «починають коїтися містичні речі: їм сняться чийсь чужі сни, подружжя згадує й аналізує не своє минуле» [4]. Так відкривається історична лінія роману, що прочитується спочатку інтуїтивно, поверхово. Завдяки снам Адріана та спогадам Амбросія Івановича відбувається розкодування самої світлин – складається уявлення про людей, зображених на фото. Фотографія наближена до історичної пам'яті, є її суттєвою ознакою та функціонує «як надійний доказ минулого, що вже відійшло, як простягнений у майбутнє відбиток минулих миттєвостей. Від цих митей минулого фотографія зберігає слід реального, з яким сучасність пов'язана безпосередньо через доторк» [10, с. 235]. Виникає «символічне повернення в історію, що неодмінно надихає на роздуми про неї, більше того, спонукає до своєрідного роздвоєння, зависання в часі – поміж актуальним сьогоденням і не менш актуальною минувиною» [112]. Просторово-часова визначеність роману формує систему координат, у якій визначається українська історія. Віра Агеева влучно зазначила, що роман Оксани Забужко – «роман про Час, але про Час, якому не вдається стати історією. Про минуле, що повертається, впливає на сьогодення, на наше життя» [4].

Головна побутова ознака будинку – бути помешканням, житловим приміщенням. Старі будинки стають знаковим елементом культурного простору, вбирають у себе енергетику мешканців. Саме такий образ старого будинку функціонує в романі «Танго смерті». «Старий триповерховий будинок на Клепарівській зберігав ще свої довоєнні запахи, які цупко в'їлися в облуплений тиньк, у порепані підвіконня і рами, рипучі сходи, які на кожен крок відгукувалися жалібним стогоном, – о, вони стільки бачили на своєму віку, їх топтали німецькі солдати, шукаючи євреїв, їх топтали чекісти, вистежуючи

підпілля..., а шиби ще довго тримали в собі каламутні відображення зниклих людей, їхні налякані обличчя, їхні нажахані очі, весь їхній розпач, і страх, і лютість, і непримиренність» [26, с. 98]. У романі виразне психологічне навантаження мають деталі опису помешкання як порепані підвіконня та рами, рипучі сходи, шиби, що вказують на процес вторгнення окупантів. Кожна нова подробиця художнього опису старого будинку повідомляє про діяння німецьких солдатів, настроїв людей, їхній емоційний стан. Деталізація простору помешкання скерована на новий спосіб бачення автором тогочасної дійсності.

Спогади Мількера зумовлені локалізацією певних місць, що є носіями спогадів. Крім батьківського помешкання, у свідомості героя з'являються образи Клепарівського парку, символізуючи дитинство та юність; Гицлевої гори, таємничого місця трагічних подій; залізничного мосту. Міст як архітектурна споруда асоціюється з переходом на інший бік шляху. У романі «Танго смерті» Йосип Мількер ототожнює залізничний міст зі смертю, адже розташування під мостом шлагбаума зумовило керування вартівими процесу виїзду / в'їзду і, залежно від напрямку пересування проїжджих машин, життям та смертю. У романі Вал. Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага», міст – символ дитинства, що пов'язаний із першими дитячими пригодами та настановами в дорослий світ. Якщо у Вал. Шевчука міст уособлює дитяче життя, то в Ю. Винничука – дорослу смерть. Стрічка спогадів Йосипа Мількера та задіяних у романі споруд дозволяє змодельовати архітектурний львівський простір, адже в ньому згадано й університет, театри, будівлі, прикрашені символічними візерунками та малюнками, бруковані вулиці.

Зображено архітектурний простір і в романі «Місто з химерами» (2009) Олеся Ільченка. Письменник закономірно зосереджується на деталях міського середовища, міських легендах та переказах. На основі унікальних архівних матеріалів, де відтворюються події першої третини XX століття, автор розповідає про знаного київського будівничого Владислава Городецького, його долю та архітектурні творіння. Прозаїк у романі подає власну версію життя В. Городецького – духовно-містичну.

Олесь Ільченко добре попрацював з архівними матеріалами, що допомогло окреслити київський культурний ландшафт початку XX століття. Автор передав ностальгійну ноту в інтерпретації історії Києва, міста, що «захоплювало оригінальністю, творчістю, культурною активністю, змаганням талантів» [113, с. 12]. Відтак письменник указує на творення київського міфу, складовим компонентом якого є унікальний архітектурно-природний образ. «Типологічно місто нагадує Константинополь чи Рим. Воно не будувалось так, як Брюге чи Львів, – з центром і ратушею посеред нього, від якої йде радіальна симетрія. Київ розростався природним чином, справжнє місто-сад... Оце поєднання урвищ, садів, неймовірних храмів та церков тримає і досі київський колорит... Київ – місто українське, зі своєю говіркою та міфологією. Оце все витягується і вплітається у єдиний наш київський міф» [81]. Потужний механізм розвитку київського міфу з'являється ще в літописах, де образ Києва сакралізовано та ототожнено з Єрусалимом.

Для письменників-модерністів важливим було наповнити текст міським побутом, зобразити людські долі на тлі міських вулиць, парків, будинків тощо. Заміна опозицій верх / низ, сакральне / профанне, центр / периферія спричинила зміщення уявлень про Київ-град Божий, призвела до втрати культурного коду міста-храму. Автори-модерністи монтують Київ як культурний центр – із трансформованого сакрального в модерний.

Основний акцент у романі Олеся Ільченка зроблено на архітектурних особливостях Києва; у них убачається певний культурний код. Ідеться про архітектурні творіння Городецького: Національний музей старовини й мистецтв, Будинок актора, Миколаївський костел та Будинок із химерами, що «став київським дивом, об'єктом пліток, чуток, різних неймовірних оповідок» [66, с. 45].

Найзагадковішу споруду епохи модерну Владислав Городецький нібито побудував, бо «побився об заклад, що за два роки на дикому косогорі, зовсім не пристосованому до будівництва, зведу диво! І я це зробив» [66, с. 22]. Тому оміряний будинок відображає особливості епохи, світогляду й естетичних смаків

зодчого. Будучи майстром стилізації, свої попередні проекти (Миколаївський костел та музей) Городецький розробляв та виконував, блискуче проробляючи деталі будівель. І лише в проекті власного будинку зодчий «дістає можливість повного самовираження. Він вільно komponує план і об'ємно, як скульптуру, ліпить обсяг споруди. Позбавлений вимог замовника, автор створює будинок-мрію, будинок, що відбиває його натуру мандрівника та мисливця, який майже кожну відпустку проводить у екзотичній Африці. Так з'являється скульптурна композиція будинку, в основі якої хоч і зберігається система композиційного ордеру, але вона насичується вільними анімалістичними деталями» [174, с. 190]. Будинок із химерами головний герой роману побудував за всіма традиціями модерну: від плану до просторового рішення. Власне житло Городецький оздобив «дивними головами слонів і носорогів, фігурами орлів і змій» [66, с. 33]. Тут виявляється новаторський дух модерну, який має «потяг до природних і антропоморфних форм, фантастичність і символізм образів» [174, с. 186]. Хоча традиційні прийоми будівництва ніби порушено, будинок Городецького виглядає велично, нагадуючи фортецю. Архітектор широко поєднав екзотичні природні мотиви з елементами романтичного символізму, з введенням жіночих фігур. Будинок із химерами витримано в модерному стилі, на ознаки якого вказують також і стилістичні особливості скульптурних елементів. (Про химерний будинок Городецького Максим Рильський не без іронічного захоплення написав: «Очима дивимося звиклими // На цей будинок-дивогляд / Де поруч з пазурами й іклами // Рухливих птиць недвижний ряд / Де павіани між газелями / Між ібісів – гіпопотам / І про обвітрені пустелі ми / Про джунглі згадуємо там» [127, с. 165]). Свій екстравагантний дім Городецький старанно декорує, зосередившись на безлічі різноманітних прикрас-деталей, створюючи ідеальний просторовий образ помешкання.

Якщо зовні будинок вирізнявся химерними архітектурними елементами, то й зсередини він виглядав оригінально та незвично. «Стривожена молода жінка ходила вітальнею, поглядаючи зрідка то на чудернацьке ліплення стелі, то у вікна, то вдивлялася в примхливо-вишукані кахлі печі. Іноді вона невідь чому підходила

до стін вітальні, обшитих гарною вільшиною...» [66, с. 12], «Обід у великій їдальні під химерною люстрою з лосиних рогів, які маскували електричні жарівки, минав у неспішних, якихось силуваних розмовах» [66, с. 14]. Оригінальне стилістичне оформлення інтер'єру має на меті пошук нових форм у мистецтві. Головною ж ознакою такої споруди є «принцип проектування «із середини назовні» [174, с. 186]. Помешкання Городецький збудував як житлове. Р. Інгарден зазначає, що коли архітектурна будівля використовується на побутовому рівні, то серед її властивостей має вирізнятися просторова форма двозначного характеру. Дослідник має на увазі виокремлення простору внутрішнього та зовнішнього. Внутрішній простір архітектурних споруд – лише умовність, тоді як зовнішній – елемент витвору архітектури. У контексті інтерпретації просторових форм будинок Городецького цікавий ще і як система геометричних ліній та зоологічних форм. Д. Джекобс зазначає: «Рядове помешкання з одного століття є корисним раритетом в іншому» [176, с. 189–190]. Збудовані Городецьким споруди дозволяють простежити професійне становлення зодчого та його світогляд. Якщо перші архітектурні роботи вирізняються стриманістю та прискіпливістю до деталізації, то пізніші – розкішністю та величністю. Підбір інтер'єрних речей цілком характеризує нестандартне творче мислення героя, що відображає мистецьку самотність, індивідуальний смак та стильове спрямування Городецького.

Олесь Ільченко майстерно подає цікавий київський шар життя початку ХХ століття, розкриваючи таємницю не лише будинку з химерами, а й інших київських сюжетів, пов'язаних з архітекторами того часу. Владиславу Городецькому починають снитися дивні химерні сни, яким зодчий цілком підкорюється, оздоблюючи свій славнозвісний будинок. Символічний підтекст веде до традиційного в літературі розігрування конфлікту добра і зла. Городецькому сниться Змій, який навіює йому свої думки, бажає, аби зодчий підкорювався та виконував його накази чи настанови. Змій має колосальні плани – установити свою владу над Києвом, тим самим нейтралізувати сакральне призначення древнього міста над Дніпром. Свого часу К. Юнг зазначив, що, за

старовинним повір'ям, до людини вві сні промовляє або божество, або демон. На людину в такому разі покладається завдання розтлумачити загадкові пропозиції промовця. Розуміння символічного сну приходить до Городецького лише тоді, коли він здійснює прогулянку Києвом, знаходячи в урбаністичному просторі нові архітектурні деталі.

Крім Городецького, фігурують у романі й інші, не менш відомі, архітектори початку ХХ століття, які часто конкурували між собою, були творчими суперниками. Кожен київський архітектор відверто чи потай спостерігав за роботами своїх колег. Так, на вулиці Великій Житомирській номер вісім постала новостворена будівля, архітектором якої був Михайло Бобрусов. «Великий сірий будинок, у фасаді якого вгадувалися ренесансні й романські архітектурні мотиви... Городецький, високо задираючи голову, оглядав дім за номером вісім – той був таки не маленький... Що це? Зодчий здригнувся: величезна голова диявола, посміхаючись, дивилася з новопоставленого будинку в бік Львівської площі, вздовж Великої Житомирської...» [66, с. 89–90]. Фігура, що красувалася на будівлі, була геть недоречною й не пов'язаною із задумом фасаду. Зустрівшись з автором містичної на вигляд будівлі, Городецький дізнається про дивні сни Бобрусова, пов'язані з химерами. Розташування будівлі з драконоподібною змією, що височить на рівні бань Софії Київської й дивиться у її бік, змусило Городецького замислитися: «має бути ще одна чи дві ланки...» [66, с. 97].

Згадано в романі й архітектора Володимира Безсмертного, автора добре відомого «"Будинку з котями" на вулиці Гоголівській, 23» [66, с. 69]. Висока споруда химерного стилю також вирізнялася своїм оформленням. «Химерності зображень на ній міг би позаздрити й сам будівничий: фасад у готичному стилі прикрашала пара цементних сов, а двійко великих котів немов стерегли півкругле вікно» [66, с. 113]. Як наслідок, у романі зображено три художньо довершені будинки, пов'язані із загадковою ідеєю будівництва та містичним розташуванням споруд (будинок із химерами Городецького на Банковій, 10, будинок із головою горгулії Бобрусова на Великій Житомирській, 8 та будинок із котями Безсмертного на Гоголівській, 23). Маючи страшну підозру, Городецький

розкриває містичну таємницю. Архітектор виявляє, що новостворені будівлі утворюють рівнобічний трикутник, у центрі якого опинилося «Сакральне Серце Києва» – Софія Київська. Про незвичне розташування (чи випадкове!) новостворених споруд здогадався й архітектор Безсмертний. Кожен з архітекторів піддався навіюванню сил Зла, що постало цілком пластично, а їхні феноменальні архітектурні пам'ятки «стають своєрідною зоною контакту навзаєм антагоністичних сил» [113, с. 11]. Трикутний зв'язок між будинками символічний. Геометричне розташування будівель асоціюється з магічними ритуалами, надприродними силами. Відчувається помітний вплив містерійності на урбаністичний простір Києва. Образ Змія втілює підступність та бажання до владарювання Києвом. Утручання зла в людське життя неконтрольоване. Як зазначає П. Рікер, абсолютне зло втручається у світ ззовні, спираючись на досвід зла людства. «Зло не лише не виникає з людської свободи, зводячи світ нанівець, воно, навпаки, бере початок у могутності світу й прямує у напрямку до людини» [126, с. 378].

Цілком пророчим видається один із містичних снів уже немолодого Владислава Городецького, коли той живе у Варшаві. «Місто, замкнене стінами, високо, як самотній острів, піднеслося над безоднею. Червоні язики полум'я, здіймаючись із безодні, охопили довкола гору. Вони досягли стін, і камені міського муру полум'яніють од відблиску пекельного вогню. Внизу в прірві змії огорнув гору кільцем огидного тулуба. Він підняв голову, роззявив пащу, ладний поглинути світ-місто. А вгорі над містом янголи сурмлять у сурму, провіщаючи кінець світу, й поволі згортають звиток неба» [66, с. 150]. Відбувається занепад, відхилення соціуму від норм узвичаєної моралі. Намагаючись умисно зірвати плани Змія, Городецький будує мечеть. Архітектор палко вірить у священну силу релігій. Образ Городецького цікавий для О. Ільченка насамперед тим, що автор художньо осмислив постать відомого архітектора як людини зі своїми здобутками та втратами, яка «не хоче коритись наказам, але все ж змушена до кінця йти тим шляхом, який їй нав'язують» [81].

Особливого значення набуває в романі й образ храму. «Стає видно чи то церкву, чи, радше, костел – світлий бароковий храм» [66, с. 5]. Храм – це святе місце, що оберігає та захищає людей від темних сил. У романі храм постає оберегом, що виконує функцію оборони від зла: «Заважають тільки храми на цих горах. Так, не люди, а храми. Надто багато таких споруд з'явилося за останню тисячу років» [66, с. 27]. Архітектурний дискурс роману «Місто з химерами» представлено різноманіттям споруд. Кожен з архітекторів свій внутрішній світ представляє по-своєму. Спільною рисою архітектурного простору Києва є його містичність. Р. Інгарден свого часу наголосив, що людина (митець) в архітектурних творіннях виражає спосіб власного життя у конструктивно-інтелектуальних та естетичних духовних здібностях.

Провідним у романі постає образ Міста, що відповідає всім особливостям культурного феномену початку ХХ століття. Йдеться про Київ, у якому перетинаються багато історичних та культурних традицій, що актуалізуються. На містичність роману вказує ще й той факт, що до початку будівництва будинку з химерами сталося лихо, яке могло обернутися для Городецького тюремним ув'язненням. На містичності будинку наголошувала й дружина Городецького Корнелія, розповідаючи, що їхнє помешкання називають «будинком із химерами», в інтер'єрі якого красуються «ящірки, крокодил, дракон, змії! І не просто якісь вужі чи гадюки, а оті мало не біблійні гади, спокусники роду людського!» [66, с. 23]. За таких обставин будинок Городецького є таємницею, що приховує щось сокровенне, важливе. Такого висновку дійшли двоє київських друзів Артем та Влад, які живуть у сучасному часовому зрізі, зацікавившись як самим Городецьким, так і його творчими архітектурними доробками: «Я відчував, що цей будинок – не просто так, не така собі забавка Городецького. Тут прихована якась таємниця. Точно... Я відчуваю. Вежа... Ти вгадав. Вежа над містом. У ті часи Київ же був інакший! Усі будинки невисокі, а «Будинок з химерами» немов вивищувався над ним» [66, с. 34].

Через архітектурні споруди Києва Олесь Ільченко підводить читача до образу Міста як рідної домівки. Далеко від рідного дому в маренні Городецькому

ввижається занедбане та збайдужіле місто: «Іржавіють нефарбовані дахи. Висять напівзірвані ринви. Парадні двері забито навхрест дошками. Ганки занедбано, ними не користуються, вони поросли травою й бур'яном, і цегла, що випала зі сходів, валяється довкола» [66, с. 133–134]. Крім цього, втрачаючи відчуття реальності, Городецький у спогадах-мареннях бачить площу перед собором святого Петра в Римі, Київський оперний театр, рідний дім на Банковій, уявні й приховані дива Києва, химерії й несподіванки міста. В уяві зодчого виринають «актуальні афекти й мотиви», що є «наглядачами згадування» [10, с. 71]. Ідеться про занепад та захаращення. Занепокоєння зміною урбаністичного простору спонукає архітектора схематично вимальовувати картинки зі снів-марень. За К. Юнгом, такий потік думок скерований до зовнішнього світу. Мислення героя пристосоване до реальності та імітує послідовність об'єктивно реальних речей у метафоричному значенні. Швейцарський психоаналітик вважає, що особливістю мислення зі спрямованою увагою є швидка втома, або «висловлюючись біологічно, воно являє собою не що інше, як процес психічної асиміляції, що супроводжується, подібно будь-якому життєвому досягненню, відповідним виснаженням (знемогою)» [172, с. 57]. Набір спогадів, якими оперує Городецький, сприймається як здатність до принципово обмеженої зміни, незалежно від професійних інтересів. «У цей момент в пам'яті Городецького промайнули бурхливим потоком останні роки: юрби озброєних людей на вулицях Києва; прапори, кольори яких змінювалися мало не щодня; здичавіння та занепад міста, спустошення його, закриття храмів, – усе складалося на втілення задуму плазуючого нічного гостя зі снів архітектора, з напівзабутих проминулих років, добрих тільки для стороннього ока...» [66, с. 140]. Уява Городецького конструює індивідуально-ідентичний простір Києва, це власний світ архітектора, «де справа стосується мотивації, легітимізації та тлумачення дій і де світ переживається як такий, що має сенс» [10, с. 71].

Олесь Ільченко художньо конструює образ міста, співвідносячи його з мистецьким життям початку ХХ століття. Через сприйняття Владислава Городецького письменник вимальовує архітектурну візію Києва; у романі

прочитуються міські історії, що захоплюють оригінальністю, культурною активністю та візерунком креативності.

Дім та його внутрішній простір – це важлива ціннісна категорія, що в соціумі відіграє значну роль. Будинок приховує сімейні таємниці, оберігає від ворожих підступів, дає уявлення суспільству про індивіда. Ще Гастон Башляр стверджував, що дім – це інструмент аналізу людської душі. У пригодницькій повісті «Геній місця» (2010) Юрія Макарова, крім загадкової старої архітектурно-історичної будівлі, функціонують ще житлові будинки, що характеризують своїх власників та головного героя повісті.

Ідеально охайне помешкання Матвія Тараненка, художника-дизайнера, головного героя, виражає одкровення душі. Мотя (Матвій) – образ «чоловіка в декретній відпустці». Головним сімейним обов'язком для героя стають догляд за донькою Софією, приготування їжі для дружини Олени, зручне облаштування простору помешкання. На тлі сімейних занять Матвія в повісті постає проблема зміни гендерних ролей: Мотька – «домогосподарка» поступово втрачає чоловічі якості (рішучість, мужність, хоробрість тощо). Герой відчуває, що чоловіче «Я» заглушується, притискається в ситуаціях випадкового вдивляння в дзеркало й бачить не сильного, а слабкого, м'якого чоловіка. Пояснення трансформаціям, що відбуваються в житті героя, можна віднайти в спогадах із дитинства. Малому Матвію не вистачало батьківської опіки та уваги. Мати героя постійно перебувала в археологічних експедиціях й присвятила цьому все своє життя. Батько розробляв продукцію військового призначення. У дорослому віці, коли народилася донька Софія, у Матвія прокинувся батьківський інстинкт. Мотя стверджує: «Ніколи Сонька не буде сама, сказав він собі, я завжди буду поруч: перший похід у зоопарк, перші букви, перша рок-група, перші сльози через бойфренда...» [92, с. 50]. Тому помешкання Матвія – це реінкарнація життя з власного дитячого світу у світ дорослих.

Затишним та доглянутим місцем для Мотькової доньки постає помешкання його бабусі. Житло старої жінки Юрій Макаров подає в стислих описах, уникаючи розлогості. За визначенням Г. Башляра, скупо описані авторами

помешкання є смиренними. Крім смиренності, помешкання визначається своєю актуальністю та необхідністю. «Дім – це наш куточок світу... це наш першосвіт. Дім – воістину космос» [18, с. 18]. Для себе ж Матвій знаходить прихисток у помешканні Іванни Новосад, давньої студентської любові. Орендована квартира Іванни на Хрещатику практична з двох причин: це і простір для побудови сімейного щастя, і простір для мистецького фантазування. Лише в помешканні-майстерні Мотька починає дивитися на світ не як «домогосподарка», а як людина, яка мислить та не заклопотана буденними сімейними справами.

Кожне окреслене помешкання несе символічну значущість, нагадує про якусь сімейну історію. Очевидцем такої історії виступає Матвій, який вибудовує цілісну картину власного сімейного буття. Свого часу Г. Башляр писав: «Різні будинки у нашому житті є взаємопроникними і зберігають скарби попередніх днів» [18, с. 19].

Усі події повісті «Геній місця» відбуваються в авантюрному сюжетному часі, пов'язані зі стародавнім будинком у центрі міста. Стара будівля приховує секрети минулого. За розповіддю-легендою фон Лівена, їхній рід пов'язаний із королевою Вікторією, яка свого часу листувалася із цесаревичем Олександром (але знайдені старовинні речі свідчатимуть про іншу таємницю). Відгадка цих листів криється в покинутому будинку, родовому гнізді. «Облуплений, пофарбований у колір аптечної зеленки, з жахливою тріщиною, що перетинає фасад через усі поверхи, особняк залишався по-провінційному гордим і величним» [92, с. 227]. Погляди героїв на старий будинок протилежні: фон Лівен вірить в існування не знайдених роками листів, які пізніше можна використати на свій смак; цікавиться історичними раритетами не як сімейними пам'ятками, а предметами збагачення. Будинок слугує тут лише об'єктом, у якому сховано старовину, і сприймається героєм як місце розкриття довгоочікуваної сімейної таємниці. Сприйняття Матвія є дещо ширшими: герой візуалізує будинок як частину родинної історії, що є предметом пізнання сімейних зв'язків, адже тут народилася його бабуся. Образ будинку з минулого в пригодницькій повісті «Геній місця» – це спроба занурення в потік пам'яті.

Знесення будинку як пам'ятного місця засвідчить утрату суспільством історичної пам'яті, оселі вічності. Г. Башляр зазначав: «Навіки втрачені будинки продовжують жити в нас. Прагнення дому вижити в нашій душі таке наполегливе, наче він чекає, доки ми продовжимо йому реальне буття. Наскільки краще могли б ми жити в ньому! Наскільки яскраві можливості буття раптово виявляють наші давні спогади! Ми здійснюємо суд над минулим» [18, с. 38]. Образ міста проступає крізь час. Декораціями сучасного упізнаного Києва виступають Майдан Незалежності, Андріївський узвіз, Хрещатик, Софія Київська. Матвій із сумом бачить, як на місці гастроному постає магазин дорогого одягу, а колишній магазин «Молоко» перебудовано в міні-маркет. Сучасний Київ у повісті втрачає звичні риси. Це призвело до ностальгії, зумовлюючи різке небажання підлаштовуватися до сучасних просторових змін. Герой стверджує: «Соціальна депривація. Випав з життя. Доведеться дряпатися. Штука в тому, що дряпатися сюди – не хочеться» [92, с. 171].

Історичне тло повісті проступає крізь родинну історію Долгополових, коли тітка прабабці головного героя Катерина Долгополова стала другою дружиною імператора Олександра II, та крізь події довкола будинку в Києві на Жилинській, 112. Виправданою тут є й сама назва «Геній місця» – запозичення автором у Петра Вайля, який мав «рідкісний дар одушевляти пам'ятки минулого й робити їх повноцінними дійовими особами» [92, с. 253]. У повісті нашаровуються різні часові пласти, культурно-історичні епохи: «Трохи Києва з конструктивізмом тридцятих років та Києва зразка сімдесятих з “поштовими скриньками” – інститутами з особливим режимом секретності, а найбільше Києва двотисячного – з дорогими бутиками на місці недавніх гастрономів, з нині вже зниклими культовими “Бабуїнами” та іншими хворобами мегаполісу» [142, с. 58].

У творчості сучасних українських письменників функціонують образи архітектурних споруд: Собору, Храму, Мосту, Будинку, Узвозу. Домінантним є художнє використання образу дому, що сприймається сучасними прозаїками по-різному. У Т. Прохаська – це складні геометричні конструкції, призначення яких захищати та обороняти, при цьому створюючи ідилічне сімейне життя; у

Ю. Макарова – приватний простір, що впливає на поведінку, думки та дії героїв; у О. Ільченка – старі культурно-історичні будівлі, що характеризуються містичністю та модерністю. Ю. Винничук наповнює внутрішній простір помешкання важливими деталями, що дають уявлення про героїв та стан ситуації. Духовного значення набувають образи Собору та Храму, призначення яких не лише оберігати місто, а й винагороджувати відчуттям внутрішнього спокою, впорядкованості світу.

2.3. Місто та історична пам'ять

Історична пам'ять – це набуток нації, що впливає на формування національної свідомості, розвиток культурного життя, суспільства, дає можливість трансформувати й переосмислити історичний наратив, а також віднайти національну ідентичність. Відбувається процес переосмислення історичного наративу та пошуку культурної ідентичності. До такого переосмислення вдаються сучасні українські письменники, які у своїй творчості намагаються зрозуміти феномен історичної пам'яті та пояснити механізм її впливу на утвердження національної свідомості.

Головним осередком, у якому формується в нові часи історичний наратив, є місто. Місто та історична пам'ять спонукають українських письменників до нагадування забутих тем, відкриття правдивих, політично не заангажованих історій. Творчість Ю. Винничука, О. Забужко, Р. Іваничука, В. Лиса, М. Матіос, В. Шкляра в українській сучасній літературі відкриває нові грані пізнання простору, зокрема урбаністичного, відображає забуті сторінки національної історії та історичної думки. Ж. Субірос вважає, що коли простір не наділений історичністю, то він позбавлений значення та розуміння. Набір колективних сигніфікаційних кодів, на думку дослідника, має сприйматися як пам'ять, потребуючи певної стабільності в часі. Значення історичного наративу потребує простору та спільного часу, а також «порядку, ієрархії, узгодженості та зв'язку, накопичення, плинності, пам'яті» [138, с. 16].

У «Музеї покинутих секретів» Оксана Забужко інтерпретує історичну пам'ять, пов'язану з переломними моментами в національній минувшині, вона йде забутими слідами історії, реконструює свідчення, важливі для сучасності. Йдеться про українську історію, у якій «носії національних ідей та борці-патріоти протистоять режиму окупантів і насаджуванню “совкових ідеологій”» [140], Українську Повстанську Армію, діяльність КДБ, більшовизм, колективізацію, воєнний та повоєнний час. У виписуванні історії Гельці Довган та Адріана Ортинського головним документальним джерелом для О. Забужко «лишалась так звана “усна історія” – та, що зберігається в переказах» [55, с. 823], а також архівні документи.

Архів як установа для зберігання документів є тим початком, що підштовхував О. Забужко до розуміння та розкриття таємниць історичної лінії роману. Головним призначенням архіву є зберігання інформації, «системи запису, що функціонують як зовнішні засоби накопичення, насамперед техніка письма, що розвантажує та зберігає незалежно від живих носіїв пам'ять людей» [10, с. 360]. А. Ассман визначає, що «архів – це колективний накопичувач знань» [10, с. 361], конкретне та матеріальне свідчення про минуле. У романі образ архіву виконує функцію ключа, що відкриває минуле та ототожнюється авторкою з казематом, набуваючи ознак засекреченого об'єкта. «А там і справді темниця, в цьому їхньому архіві. Штучне освітлення, вічний смерк. Наче з бомбосховища вийшла на волю» [55, с. 706].

У романі простежуються зміни влади, а відтак «після зміни політичної влади разом із легітимізаційними структурами змінюється й склад архіву» [10, с. 361]. Такі зміни супроводжуються двома моментами: «те, що раніше було таємним, стає доступним громадськості» [10, с. 361] або знищується. Йдеться про втрату історичної пам'яті. «А по Проводу, так ті взагалі до Москви вивезли – туди купу українських архівів повивозили, востаннє вже в 1991-му, після 24 серпня, як тільки незалежність проголосили, – мели тоді, кажуть, як у 1941-му перед приходом німців, просто в дворі кілька тижнів папери палили – сліди замітали...» [55, с. 254], але далі оптимістично розмірковує: «То певно, що є речі, яких ми вже

ніколи не визнаємо, – але ж це не значить, що тих речей не було. І нікуди вони не ділися, ми ж усе одно з ними живемо. Тільки це так, як у темряві в незнайомій кімнаті на меблі натикатися» [55, с. 254].

Важливою метафорою роману є дитяча дівоча гра «в секретики», яка полягала в тому, що «видлубувалася в землі ямка, вистелялася, щоб блищало обгортковою сухозліткою від шоколадки – взагалі таке тло, блискуче і з поглибленою перспективою це принцип лубкової ікони, пізньої, мануфактурної» [55, с. 73]. У такому сокровенному місці дитячого світосприйняття дівчатка встеляли різноманітний дрібний мотлох, «аби тільки яскравий був» [55, с. 74]: клали квіти, що слугували орнаментальною рамочкою, та образи святих. Накривали «секрет» скельцем і засипали землею. «Коли потім у тому місці розгребти, то в землі показувалось віконечко, за яким мерехтіла невимовна краса – просто тобі скарби Алладіна...» [55, с. 74]. Захований секрет локалізує пам'ятне місце, що є «суб'єктом, носієм спогадів, і часом, де це можливо, розширює пам'ять так, що пам'ять місця значно виходить за межі людської пам'яті» [10, с. 317]. За відсутності локалізованого пам'ятного місця, окреслена територія «все-таки має неабияке значення для конструювання просторів культурної пам'яті» [10, с. 318]. Процес ритуально-обрядового дійства, демонстрування зв'язку з культом, що глибоко вкорінений в культурну традицію, є «інструментом моделювання колективних уявлень про минуле, формування відчуття єднання та причетності до власної історії» [59, с. 39]. Таке конструювання історичної пам'яті спирається на традицію обрядової діяльності, бо «минуле краще фіксується та зберігається у пам'яті спільнот за допомогою практик» [59, с. 39]. Як зазначає П. Коннертон, ритуальна обрядовість виразна за своєю експресивністю. Ритуали та обряди як експресивні акти стилізації, стереотипності, повторюваності дотримуються процедури ідентифікації, аби «позначити і викликати певні почуття» [73, с. 74]. За П. Коннертоном, демонстрація ритуальної обрядовості глибоко проникає в різні сфери буття: неритуальної та не-обрядової поведінки, ментальності, так звані пори суспільного життя. Гра в секретик має певний сенс для самих же учасників ігрового дійства, що

в ширшому сенсі віддзеркалює життя цілого суспільства. Дослідник зазначає: «Ритуали й обряди мають значення і наділяють смислом цілий спектр подальших, вже не-ритуальних, дій і вчинків, усе життя спільноти. Ритуали мають властивість формувати систему цінностей і наділяти смислом життя тих, хто бере у них участь» [73, с. 75].

Описуючи любовну історію головних героїв, О. Забужко вплітає в роман велику розповідь про важливі історичні події. Окреме місце в такій історії займає тема УПА. Українську Повстанську Армію в романі зображено захисницею мирного населення від знущань німецької окупаційної влади. Потужна військова сила УПА протистояла німецьким та радянським військам. Жахливі наслідки діяльності радянської влади в Україні, – голодомори, репресії, терори, масові вбивства, катування людей у тюрмах НКВД, – остаточно озлобили людей проти Німеччини та більшовизму. Тому «без бравурного патріотизму, але з достойним ідейним внутрішнім спротивом – хлопці та дівчата постають молодими людьми, які власними руками зруйнували свою безтурботну молодість. Однак у той же час здобули інше життя – справжнє, у якому місце насамперед обов'язку та Ідеї. О. Забужко зобразила УПА в особистісних деталях, без яких зрозуміти це явище просто неможливо» [136]. Сюжет роману почасти ґрунтується на усних історіях. Авторка переконує: «Це була спроба зазирнути в ту реальність, у форматі внутрішнього пережиття, тобто залізити в шкуру тих людей, що було абсолютно фантастичним і несамоцитим досвідом» [45]. Щодо роману Оксани Забужко можна говорити про запровадження нового символічного календаря. Як зазначає П. Коннертон, старі уподобання, симпатії, звички гальмують процес заміни старого новим починанням. Загальна модель людського досвіду, як наполягає дослідник, базується «на попередньому контексті, щоб забезпечити можливість розуміти його взагалі» [73, с. 21]. Форма пізнання в О. Забужко досягається і через особисті формулювання пам'яті, об'єктом яких слугують історії із життя. П. Коннертон наголошує на елементі дублювання / подвоєння, коли суб'єкт звертається до себе самого як особи, котра пережила минуле. «Подібні формулювання пам'яті складають важливу частину наших описів самих себе, бо

наше власне минуле є невід’ємним і важливим джерелом наших уявлень про самих себе / концепції власного “я”. Наше знання про себе, наше уявлення / концепція власного характеру та власних можливостей буде великою мірою визначатися тим способом, в який ми розглядаємо власні вчинки і дії в минулому» [73, с. 43].

Воєнний конфлікт розв’язується через масову участь населення. «Воювали не тільки озброєні люди – воювала земля, запекло й несхитно: кожен куш і пагорбок, кожна жива істота...» [55, с. 193]. Друга Світова війна вписана в історію української держави та зафіксована колективною пам’яттю й розглядається в контексті національного історичного наративу. Фіксація пам’ятної події в романі відстежується через встановлення пам’ятних споруд. «Колись, як здобудем Україну, поставимо десь у Карпатах, щоб здалеку було видно, пам’ятник селянським родинам, що нам помагали – і йшли за нас на Сибір, і гинули сотками тисяч» [55, с. 487]. Сакралізація жертовної смерті «зберігає пам’ять про померлого для ширшої суспільної групи» [10, с. 50], але, як пише далі А. Ассман, вищою формою слави є не пам’ятник, а «втілена й одухотворена пам’ять, яка “духовно, а не матеріально” живе в кожному» [10, с. 51].

Звертаючись до історії, авторка відтворила процес еволюції культурних тенденцій в урбанізованому просторі, адже роман має два хронологічні зрізи, де минуле й сучасне почасти взаємоперетікають через спогади персонажів. Сучасні прогресивні тенденції та інновації формотворення впливають на просторову організацію міста. Такі впливи, зазвичай, носять двоякий характер: як міста розвиненого та сучасного або міста із занедбаною інфраструктурою. Часом О. Забужко в романі вказує на темні сторони «дикоростучого» міського простору. «Я просто не дуже собі уявляю, як я буду оце знову вгризатися, мов тупий коркотяг, у змучену плоть цього обезумілого, дикоростучого міста, в запалий смерк і повзучий потік забрюханих машин, крізь висипані обабіч вулиць замети брудного снігу, подеколи з закопаними в них автами, та заляпані відбитками вогнів баюри вздовж хідників, під вереск клаксонів у місцях утворення тромбів, од якого не раз хочеться заверещати самому» [55, с. 400]. На думку англійського

соціолога Е. Гіденса, розвиток великих міст пов'язаний із великим впливом на звички, стереотипи поведінки, образної думки та світовідчуття людей. Із появою перших міських агломерацій змінилася й думка про вплив великих міст на соціальне життя. У романі О. Забужко міський простір продукує засоби для комфортного існування, що приносять утіху та задоволення. За оцінкою англо-американського урбаніста Д. Харві, поширення промисловості породжує штучне середовище, в основі якого покладено реструктуризацію простору. Тому, щоб втекти від міського життя, від проблем та очевидних недоліків швидкої та всеохопної урбанізації, Дарина Гощинська має мрію: «Хатинку за містом, у якій-небудь “підкиївській Швейцарії”, під Києвом скрізь Швейцарія, куди не зверни машину, – пагорби, луки, озера, ставки, не все ж іще розкуплено» [55, с. 313]. М. Гайдеггер свого часу зазначив, що втеча людини від міського середовища до околичного, провінційного, не зумовлює її самотність, а, навпаки, позбавляє травматичного відчуття самотності в натовпі. Провінційне середовище вирізняється і своєю пам'яттю. Саме тут людина ставиться до людей із притаманною їй шанобливістю. Пам'ять провінційного життя, за М. Гайдеггером, нагадує про вірність, простоту, надійність та стійкість у пригадуваннях.

Київський простір, що оточує людину, впливає на формування української культури й має забезпечувати тривалість та стабільність. Якщо «місто будь-якої епохи є явищем історичним і географічним, причому його просторова форма є компромісом між минулим і сьогоденням» [115, с. 40], то роман О. Забужко переважно занурений в історію, культурний простір міста. Такі коди в «Музеї покинутих секретів» репрезентують, зокрема, назви вулиць: «Я повертаю на Володимирську, сто метрів радісних – уздовж Софійського білого муру під старими каштанами, а далі сто смурних, як діагонально відкинута тінь – з протилежного боку, де задерся вгору жаб'ячо-сірим фасадом розляпаний вниз по схилу квартал КГБ, нині СБУ – наче підтягнута на лапах аж під Софію велетенська ропуха серед історичного центру, серед самісінького тобі городу Ярослава, і я могла б розповісти Настуні, що це до 1930-х років тут стояла чарівна Ірининська церковця з XIII століття... і від церковці на сьогодні тільки й

зосталося, що назва бічної вулички, – тільки назви нам і залишаються, самі імена, як порожні оправи перснів із вийнятими коштовними вічками» [55, с. 260–261], або «Золотоворітську я люблю: затишна, тиха, одна з небагатьох у центрі вуличок, які ще лишаються насправду київськими, хоч і на ній уже вимахали парочку обкладених гранітними сотками банкоподібних озій, але старокиївського духу все одно розвалити не потрапили» [55, с. 261]. Вулиця як обмежений простір між будинками забезпечує структуровану єдність міста. Історично склавшись як транспортний напрям, вулиці забезпечують не лише з'єднання з бажаним об'єктом (домом, театром, базаром тощо), а й несуть історично-культурний код, що в романі «Музей покинутих секретів» розкриває історичний час.

Образ міста відіграє важливу роль у житті його мешканців, адже жителі міста сприймають навколишнє середовище по-різному. Акцентував це, зокрема, і фахівець із міського планування К. Лінч, зазначивши, що «у будь-який момент тут усього значно більше, ніж око здатне розпізнати, ніж вухо здатне почути; вигляд і довкілля неначе очікують, щоб їх дослідили. Усе сприймається не саме по собі, а стосовно до навколишнього середовища, до зв'язаних ланцюжком подій, до пам'яті про колишній досвід» [83, с. 15]. Візуально (та інстинктивно) Дарина Гощинська відчуває образ міста, пояснюючи Адріану його систему: «Подивись, яке прекрасне місто у цьому освітленні, хотіла сказати вона, – тільки о цій порі й дається відчувати його власний, незбитий віддих... якщо його вчасно підстерегти, можна відчувати власний пульс міста, ті тривожні струми ждання, насолоди й страху, що прошивають його навиліт нечутною музикою, і затерпнути від любові до нього, такого насправді беззахисного» [55, с. 816–817]. Відтак образ міста сприймається не послідовно, а фрагментарно. Під враженням міста в пам'яті Дарини виникають власні асоціації; аби зрозуміти внутрішню суть міського середовища, героїня роману сприймає місто таким, яким воно постає перед її очима, водночас пов'язуючи свої враження з усім попереднім досвідом життя в столиці.

Простір вечірнього Києва наснажено багатьма асоціаціями, часом майже містичними. «Стемніло, і небо над містом погасло... лягли на снігу через увесь

колодязь двору два видовжені золотаві прямокутники – од вікна з квартири на другому поверсі. Як Божа усмішка, слово чести, як знак згоди... Чомусь мене завжди хвилює світло, що падає на землю з вечірнього вікна, – наче обіцянка якоїсь солодкої тайни. Або образ із забутого сну» [55, с. 403]. Світло, що сягає з будівлі на вулицю, Г. Башляр розуміє як «зосереджене очікування дому. Лампа – знак великого очікування» [18, с. 30]. Бачачи «увечері мереживне світло від заграбованих вікон» [55, с. 403], Адріян піддається запаморочливим взаємоперетворенням реальності із фантазією; ввижається, «ніби там, як на кіноекрані, зараз з'явиться жіноча тінь, відійде, знову вирине, замре, припавши до шиби, мов виглядаючи внизу когось невидимого... І немовби темніє крізь ніч на білих сходах до під'їзду разочок чийхось слідів, і серце од того стискається чимось не сповнено-рідним» [55, с. 404]. Але все ж дім, як і місто, представляє «воістину космічний простір, домінантою якого завжди залишається самотність» [18, с. 31].

Паралельно до простору сучасного Києва постає історичний простір Львова – осередок, що виринає зі снів Адріана. Образ Львова ввібрав у себе історію, що більшою мірою збереглася в архітектурних спорудах, «небезпечне місто – воно було невичерпним і непередбачуваним резервуаром минулого» [55, с. 516]. Збереження культурного спадку, символів пам'яті задовольнить потреби суспільства, котре позиціонує історичність як пам'ять минулого. Ж. Субірос наголошує на монументалізації публічного простору, де його відтворення / створення характеризується збереженням важливих мистецьких чи монументальних елементів. Лише в такій цілковитій єдності «минуле й сьогодення могли жити колективну ідентичність та пам'ять» [138, с. 27]. Серед головних функцій старого міста – пам'ять, що увіковічнюється / закарбовується в будівлях: «Місто цупко берегло в своїх мурах увесь час, прожитий у ньому людьми, магазинувало його, покоління за поколінням, як дерево, що нарощує річні кільця. ... справою міста й є – пам'ятати: безцільно, безглуздо, безпотрібно й суцільно, кожним каменем, – так, як справою річки є текти, а трави – рости. І коли містові одібрати пам'ять, коли вивезти з нього людей, що жили тут покоління за поколінням, а натомість вселити локаторів-“квартирантів”, місто хиріє й чахне,

але допоки в нім лишаються стояти давні мури, пам'ять каменю, – воно не помре» [55, с. 517–518]. Згаданий Оксаною Забужко природний камінь набуває ознак окультуреності: він зберігає історію, несе культурний потенціал, бо як зазначає Ю. Лотман, камінь «наділений незвичними ознаками нерухомості, стійкості, здатності протистояти тиску» [89, с. 278].

У романі О. Забужко блискуче відтворено конфлікт культур і цінностей, протиставлення європейського міста й «татарської орди» завойовників. Прихід «советів» до Львова спричинив соціально-політичну катастрофу, що асоціюється із цивілізаційним протистоянням, зокрема й з огляду на культурну ідентичність. У такий спосіб відбулося зіткнення культур, синтез антропологічного, соціологічного, політологічного та комунікаційного розуміння, що дало змогу А. Висоцькому дійти висновку про способи віддзеркалення дійсності соціальною свідомістю, які виражаються за допомогою звичаїв, обрядів, мови, ідеалів, стереотипів, комплексних систем – світогляду й ідеології, «проявляються найчастіше низкою здивувань, вагань, непорозуміння, актів ворожості й ситуативно конструйованих альянсів» [27, с. 103]. Оксана Забужко занурюється в протистояння двох відмінних культурних спільнот. Відмінність «советів» від галичан породила проблеми, конфліктні ситуації, що набули ознак позакультурного характеру. Результат спричинений військовим вторгненням, нищенням міського простору, вбивством людей, знуцанням. Цінність львівського простору в «Музеї покинутих секретів» очевидна. Якщо буде зруйновано костели, площі, вулиці змінено на сучасний лад (у такому випадку нищиться відчуття історії), то Львів утратить європейський стиль, а українцям «знищення історичного простору загрожує втратою національної культурної самосвідомості» [115, с. 173].

Роман О. Забужко актуалізує проблему пам'яті. Дуже гостро та драматично в романі відображено українську історію 40-х рр. XX – початку XXI століть. Механізм історичної пам'яті тяжіє до відтворення та збереження історичного образу, його ціннісно-сміслового змісту, зв'язку минулого із сучасним, що відбувається через деталізацію минувшини: архіву як нагромаджувача пам'яті,

ритуально-обрядової діяльності, антикварних речей, мистецтва. Тому роман реалістично демонструє «власну версію історії» [136].

Залучився до процесу презентування історичної тематики знаний український письменник Юрій Винничук. Роман «Танго смерті» (2012) багатоаспектний; письменник інтерпретує Другу світову війну, пише про «своїх» та «чужих», прихід більшовиків та нацистів, їхні злочини, порушує проблему нищення євреїв як нації. Автор зображує життя людей, які патріотично протистоять терору, віддано захищають свою землю, територію, культуру та традиції. Насамперед авторська увага звернена на образ Львова як символу національної ідентичності.

Поява радянських військ та німців, які поступово заповняли нову територію, спричинила колективну усвідомленість небезпеки. Розгортання трагічного сюжету відбувається на тлі міського середовища. Львів зазнає значних трансформацій: із міста структурованого він перетворюється на хаотичне, із доглянутого – на занедбане. Львівський простір у Ю. Винничука перенасичений трагічними подіями. Ролан Барт говорить про модель «доцентрованого» художнього світу, в якому всі події нагромаджуються у трагічному місці. «Трагічне місце – паралізоване місце, затиснуте між двох страхів, двох фантазмів: страхом протяжності та страхом глибини» [16, с. 151]. Відтак поліфункціональне місто Винничука – це «поле бою конфліктних інтересів, дитячий майданчик ідей, театр наших почуттів» [180, с. 264].

Львів – історичне місто. У романі історія Львова постає з рукопису Ореста Барбарики. Наш сучасник, читаючи рукопис, відкриває для себе новий Львів: загадковий, таємничий. «Львів поставав перед ним у зовсім новому світлі, невідомому і казковому, тепер, гуляючи тими вулицями, про які була мова в рукописі, він зупинявся і уважно роззирався, намагаючись упізнати щось із того, про що довідався...» [26, с. 125]. У такому вияві минуле впливає на сучасне. Відбувається процес переоцінки цінностей, вражень, ставлень та критеріїв історичного повоєнного Львова. Ярош ідентифікує свої знання про Львів після того, як прочитав рукопис. Уява героя частково висвітлила минуле «задля

сміслоутворення, заснування ідентичності, орієнтації в житті, мотивації власних дій» [10, с. 426]. Такий відрізок минулого висвітлено в сучасному часовому зрізі з настановою на прийдешнє покоління.

У «Танго смерті» простір Львова доповнено описами Гицлевої та Кортумової гір. Перша – стосується фольклорних джерел. Як позасюжений елемент Ю. Винничук додає екскурси в минуле, розповідаючи вустами головного героя про походження гори. Розповідь Ю. Винничука про Гицлеву гору має пряме відношення до фольклору, що відбиває світ уявлень, думок, почуттів і переживань. Кортумова гора сприймається як дика місцина, що відрізана від швидкоплинного урбанізованого життя. Це місце має власну трагічну історію, пов'язану з Янівським концтабором – найбільшим концентраційним табором для євреїв у Західній Україні. Якщо «місць не вистачало», то полонених депортовували в інші виправно-трудова табори чи розстрілювали неподалік, у так званій «Долині Смерті». Про наслідки терору Ю. Винничук пише: «Отут трохи далі, де схил, була Долина Смерті. Там розстрілювали. Коли по війні почали розкопувати вали, які утворилися після захоронення в'язнів, то виявили самий попіл... У дощові дні з Долини Смерті витікали струмки, вони були сірі від попелу. А потім Долину Смерті забудували гаражами. Екскаватори, вирівнюючи майданчик під забудову гаражів, з часу до часу натрапляли на кості, але на це вже ніхто не звертав уваги» [26, с. 127–128]. Кортумова гора є особливим місцем в українському просторі. Ю. Винничук наголошує на ставленні сьогодення до пам'ятних місць. П. Нора визначає пам'ятне місце суто символічним, його призначення – представити символічну системність та сконструювати моделі репрезентацій. Дослідник стверджує: «Треба через прояснення їхніх найбільш значущих полюсів фіксації зрозуміти загальне впровадження минулого в теперішньому. Йдеться, я на цьому наполягаю, про критичну історію пам'яті через її головні точки кристалізації; інакше кажучи, про конструювання моделі зв'язків між історією та пам'яттю» [105, с. 242].

Автор роману зображає фантасмагоричну церемонію смерті. Йдеться про мелодію танго, яку виконували в Янівському концтаборі під час розстрілів.

«Німці зобов'язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали «Тангом смерті» [26, с. 77]. Паралельно Ю. Винничук описує ритуал безсмертя, реінкарнації: ті, хто чув мелодію танго перед смертю, у наступному житті зможуть згадати своє попереднє втілення. Сама мелодія танго смерті згадується в багатьох спогадах. У 1930-х роках у Польщі закохані замовляли в ресторані «*To ostatnia niedzila*» і під мелодію танго стрілялися. Мелодія танго – деталь трагічного минулого, що розглядається як урочисте символічне повторення, спонукаючи до згадування, а відтак осмислення. За П. Коннертоном, під психоаналітичним кутом зору інтерпретація ритуалів піддається осягненню символічної репрезентації. Ритуальну поведінку антрополог називає «тотемною трапезою», «інакше кажучи, це було поверненням репресованих / притлумлених спогадів, коли цей акт і розігрували знову, і водночас долали, справлялися з першопричиною» [73, с. 81].

Усвідомлення суб'єктами теперішнього певною мірою залежить від сприйняття історичної пам'яті, того історичного наративу, до якого звертаються сучасні українські письменники. На думку згаданого американського культурного антрополога, образи з минулого слугують легітимізацією чинного суспільного ладу. Учений зазначає: «Образи минулого та зібране у пам'яті знання про минуле передаються та підтримуються через (більш чи менш ритуалізоване) відтворення / перформенс або певного роду дійство» [73, с. 18]. Саме це і пробує зробити сучасна українська література. У романі «Танго смерті» Юрія Винничука – це трагічні події 30–40-х рр. XX століття, у Марії Матіос – воєнний та повоєнний час, у Романа Іваничука – Україна під владою інших держав, історична минушина, у Василя Шкляра – період боротьби з більшовизмом.

Відтворення історичної пам'яті в сучасній прозі відбувається переважно крізь призму урбаністичної тематики. Більшість письменників звертається до національної історії. Юрій Андрухович намагається вплітати її в контекст подій, визначальних для цілого регіону, центрально-східної Європи. В есеїстиці письменник окреслює культурно-ландшафтні простори Європи. Проблематика

історичної пам'яті важлива в романі «Дванадцять обручів» (2003), де головний герой Карл-Йозеф Цумбруннен, мандрівний австрієць, полюбляє подорожувати теренами України. До кругозору головного персонажа потрапляє Карпатський простір. Свою першу подорож до України Карл-Йозеф Цумбруннен здійснив у час, коли нове державне утворення проголосило свою незалежність. Після останніх українських виборів, у другій половині липня 1994 року герой роману надовго зникає в Карпатах, щоб зібрати фотоматеріали для своєї виставки.

Разом з іншими героями роману Цумбруннен вирушає на містичну конференцію, що зібрала всіх персонажів твору на Карпатській землі. Оселяються герої в будинку із незвичною назвою «Корчма “На Місяці”». Розлога розповідь Ю. Андруховича про пансіонат демонструє непередбачені повороти, що пов'язані з історією створення будинку.

Історія пансіонату вплинула і на сучасне його існування. Коли Цумбруннен уперше оглядав будинок, то потрапив у міжчасся, де поєднання речей щоразу нагадували герою про різні епохи, різні роки, виразно вклинюючись у сучасність. Усвідомлення теперішнього засвідчується й змінюється завдяки то «незаштукатуреним фрагментам стіни, викладеним з передвоєнної цегли SERAFINI, то ділянкою мозаїчного панно з радянськими космонавтами і штучним супутником. То в цілком несподіваній ніші виникала, безсоромна у своїй неприкритості, чавунна австрійська ванна зі шляхетно позеленілими кранами, то флуоресцентний олень – вершина декоративного мислення шістдесятих, але в натуральну величину – ошелешував з постаменту, викладеного шліфованим річковим каменем» [7, с. 58]. Таким чином еклектичне поєднання різних стилів і часових зрізів створює імітацію музею, пам'ять тут зречевлюється. Пансіонат вирізняється своєю незвичністю. Речова захаращеність має «на собі ту саму печать химерного співіснування відразу кількох побутово-предметних нашарувань» [7, с. 58]. Хаотичність речей у Ю. Андруховича пов'язана з мовною грою.

Пам'ять у «Дванадцяти обручах» – це пам'ять культури, літератури. Сюжет про Богдана-Ігоря Антонича можна назвати вставкою, романізованою (чи

белетризованою) біографією. У романі подано «не класичний» образ Антонича, як його звикли сприймати в літературних колах. Інтерпретація біографії поета була сприйнята неоднозначно. О. Соловей, розмірковуючи про роман «Дванадцять обручів», зазначив: «Богемний образ Антонича, створений письменником, хоч і далекий, напевно, від реальності, але не більшою мірою, ніж той образ поета, який знаходимо в хрестоматійних освітянських читанках... Він просто інший» [135, с. 7].

За сюжетом, Антоничу судилося пробути в місті скам'янілих левів вісім років. У романі Антонич розуміє та сприймає Львів по-своєму, виокремлюючи в ньому насамперед два аспекти. Перший сегмент – це Львів підземного світу, таємний, що зберігає секрети. Вирішальним у житті Антонича постав Львів наземного світу, – другий сегмент, – що визначив життєву і творчу поведінку богемного поета. Львів 20–30-х років ХХ століття слугував тим історичним тлом, на якому письменникові забажалося побудувати сюжет зі славетним героєм. Обурення літературних критиків із приводу фіктивної біографії українського поета дало поштовх письменнику-бубабісту залучити «... Антонича до загальної літературної течії, – зазначає О. Севрук, – видає йому (хай навіть псевдобіографічну) перепустку до канону європейського модернізму, котрий неможливо уявити без урбаністичного дискурсу» [129, с. 71]. Ренесансні будівлі, старовинні площі та старі частини міста інтерпретуються Ю. Анруховичем як «комбінація самого історично-культурного ландшафту, який являє собою нашарування різних часів і культур у поєднанні з особливим людським елементом цього міста» [35].

Зображено в романі й простір над землею, про який із висоти «пташиного польоту» говорив, зокрема, філолог Б. Успенський. За його твердженнями, такий різновид художнього простору охоплює кругозір із більш широкими межами, орієнтованими на фіксування більшої території. Саме до такого простору й потрапив фотограф Цумбруннен. Письменник наділяє свого героя фантастичними здібностями, аби той здійснив подорож місцями, що вплинули на його світогляд. Подорожування над землею визначило становлення культурно-національної

ідентичності Цумбруннена. Герой зізнається, що улюбленим його містом є Львів, який так часто йому снівся. Мотив сну виступає тут головним чинником. Цумбруннен не міг оминати й пансіонату, будівлі, що так його притягувала. На очі Цумбруннена потрапляли не лише замки, палаци, вежі, містечка, площі, вулички, церкви, катедри, середньовічні аркади, а й суцільні надбудови, що сприяли дезорієнтації на місцевості.

Уникаючи Дунайсько-Ангельського коридору, астральне тіло Цумбруннена натрапило на електро-світляну імперію – Австрію, його рідну країну. Пролетівши над Віднем, мандрівник натрапив на священний трикутник. Собор Святого Стефана, Мальтійська церква або церква Святого Іоанна Хрестителя та Гробниця Капуцинів утворювали невидиму й непроникну завісу. У релігійному трикутнику сховано світляну стіну зі світляними сходами, якими пішов новоприбулий гість.

У романах «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Танго смерті» Ю. Винничука, «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича подано модель міста історичного, що спонукає до відтворення історичної пам'яті, де легітимність образів із минулого впливає на майбутнє.

2.4. Околиця – центр Усесвіту

Урбанізм дає чітке уявлення про життя людини у великому місті, пояснює її вчинки, орієнтує на майбутнє. Більшість сучасних українських прозаїків звертається до життя великого міста, акцентує увагу на різних локусах, що впливають на світогляд людини. Для прози Вал. Шевчука характерний відхід від усталеної традиції. Письменника насамперед цікавить життя в невеликому місті та людина, яка повноцінно облаштовується в провінційному середовищі, її самореалізація, здобутки й утрати. Як зазначає Л. Вірт, якщо провінційна місцевість через контакт та комунікації потрапляє під вплив міста, то на неї накладається відбиток урбанізації. «Урбанізм з'являється скрізь, куди доходить міський вплив» [184, с. 6].

Аналізуючи провінцію як місце досвіду, М. Гайдеггер дійшов висновку, що це світ, що через працю розкриває свій простір. В умовах околичного простору Вал. Шевчук пізнає людину, її духовну наповненість.

Основні локусу подій у творчості письменника – це рідний Житомир, його околиці, київські простори. Повертаючись до своїх попередніх тем, письменник вражає різноманіттям інтерпретацій, оригінальністю, яскравою образністю. У романі «Стежка в траві. Житомирська сага» Вал. Шевчук уже промовистою назвою натякає, що події роману відбуватимуться в межах Житомира чи його околиць. Автор подає розлогу панораму українського життя середини ХХ століття.

Для інтерпретації змальованого у «Житомирській сазі» світу дитинства важливий образ мосту, із яким пов'язано безліч думок, спогадів, радощів та прикросів, як у героїв твору, так і самого письменника. «Моя хата стоїть біля мосту, через це всі мої спогади про дитинство – це спогади про міст. З одного його боку після війни стояла пивниця, біля неї – вкопані дерев'яні стовпчики, до яких візники прив'язували коней» [164, с. 85]. Вал. Шевчук зображає міст у містично-загадковому ключі: розповідає історію сімейної пари, котрій не вдалося перейти мосту, або історію з військовим бронетранспортером, який розвертався і, не розрахувавши, зламав дерев'яні перила мосту й звалився у воду. «Тоді вперше я подумав, що наш міст мстивий. Що він не тільки дає змогу перейти чи переїхати через прірву, а що він ту прірву часом підгодовує, бо скільки можна мнути його колесами чи топтати ногами» [164, с. 93]. Незважаючи на трагічність подій, Вал. Шевчук архітектурну конструкцію називає дивовижним мостом життям. Така привілейованість зумовлена активною участю мосту в житті дорослих і дітей. У романі міст – це місце відпочинку, гри, бешкетування, міст, що говорить про людські інтереси, заняття, тривоги, турботи; це символ безтурботного дитинства, з яким пов'язано пам'ять дитячих пригод, думок, почуттів.

Ідеальний образ Дому в «Житомирській сазі» постає в інтерпретації Сильвестра, який у своїй свідомості вимріяв ідеальні родинні стосунки, сімейне тепло, родинний затишок. Перебуваючи в екстремальних умовах концтабору,

Сильвестр марить домашньою ідилією, тому і відсилає додому п'ять листів-віршів, у яких розповідає про власне бачення домашнього затишку, незважаючи й на певну дивакуватість. Спостерігаючи за апологією рідного дому у творчості Вал. Шевчука, Р. Корогодський зазначає, що Сильвестр є «свідомим носієм ідеї дому як єдиного духовного осередку, можливого захисту душі від суспільної ерозії, агресії» [76, с. 17].

Осмислення життєвого плину як незбагненої загадки дало поштовх до зацікавлення автора вуличним життям, де чітко розмежовується «свій» та «чужий», ставлення до добра та розуміння реальної сили зла. На прикладі Віталія Волошинського, головного героя роману, автор стежить за складним становленням особистості героя, який, ніби, з дитячих років розумів закони вуличного життя, намагаючись пізнати істину. На світогляд Пепа, «друга» Волошинського, вплинула вулиця, тому він і ставить Віталію умови стосунків та підштовхує його до злочинних намірів.

У житті героїв вулиця – простір, у якому зіштовхуються опозиції добро / зло, високе / низьке, духовне / матеріальне. Згадані Вал. Шевчуком вулиці (Трипільська, Старовільська, Левківська, Бердичівська та інші) апелюють до історичного Житомира, що зберіг у собі залишки старожитностей. Просторовий концепт, що відчутний в романі, відбиває національне світовідчуття автора. Вал. Шевчук пише про рідні місця, естетично розкриває привабливість маленької батьківщини – Житомирщини. «Інколи кричав десь півень, часом гавкав собака, вряди-годи сокотіли кури, крякали, бува, качки, подеколи зносився жіночий голос чи гукала мати дитину. Мекала коза, журкотіла річка, шелестіло листя прибережних дерев – усе це були звуки Тиші, яка й поселяється по таких долинах» [163, с. 310].

Мотив вуличного життя наскрізний у творчості Вал. Шевчука. Простір вулиці функціонує як у ранній, так і в зрілій прозі митця. У текстах письменника вулиця слугує більше тлом, де відбуваються різноманітні історії звичайних людей. «Роман юрби» (2009) щонайкраще презентує означену ідею, тут

зображено історії людей з однієї вулиці. Письменник у романі постає майстерним спостерігачем, котрий зафіксував найцікавіші моменти з власного життя.

За авторським визначенням, «Роман юрби» – це хроніка «безперспективної» вулиці, що відтворює широку панораму українського життя XX століття. Композиційно «роман» складається із шістнадцяти оповідань та невеликих повістей, де кожна історія з життя вулиці постає окремим художньо довершеним твором. Цікава тут роль головних та другорядних героїв, котрі, залежно від оповіді, з'являються в різному амплуа, переходячи з одного твору в інший. Хроніка «безперспективної» вулиці – це результат довгорічних спостережень автора за добре знайомим світом. Вал. Шевчук зображає світ і створює власну філософію людини й людства, у якій визначальною є жага пізнання світопорядку.

У «романі» вулиці надається одне з основних значень як центральному місцю околиці. Саме тут можна дізнатися останні новини від своїх сусідів чи знайомих, але більше зацікавлення надається новинам приватного, інтимного життя. Крім того, вулиця зберігає пам'ять про своїх мешканців. У художньому баченні письменника вона постає затоптаною людьми й транспортом, запиленою, місцями нерівно викладеною бруківкою, побитою вибоїнами. Повертаючись на рідну вулицю, герої занурюються у вир спогадів дитинства. Вона відсилає до уявного повернення в минуле, оновлюючи в їхній пам'яті пережиті події. У такому стані герої почуваються радісно, але переповнюють їх хвилювання та сум. На думку П. Хаттона, місце, що визначає стадії власного шляху, функціонує як мнемонічне, тобто слугує фоном для дивовижної медитації, задуми. Найбільшою мірою зв'язок між пам'яттю та минулим, на думку дослідника, пояснює автобіографія. «Вона захоплювала дорослого назад, до витоків його життя, повідомляючи усвідомлений вираз імперативом самоаналізу» [154, с. 370]. Автобіографічне самопізнання сприяє виникненню уявлень про розвиток «Я». Науковець переконаний, що використання автобіографічного характеризує історію формування кожного індивіда. Герої Вал. Шевчука, які піддаються спогадам, оновлюють зв'язок витоків власної ідентичності, тобто повертаються у світ натхнення, світ дитинства.

Герої спостерігають не лише за власним та сусідським життям, а й вихоплюють із вуличного простору його барви, насолоджуються його красою. Вони піддаються сентименту, але разом із тим уважають за можливе піднести свою вулицю до найбільш довершених форм простору. Найпривабливіше вулиця у Вал. Шевчука виглядає навесні, коли все квітне та наповнюється яскравими кольорами. Переживаючи любовну трагедію, Льонька хоче забути всі негаразди, споглядаючи вуличний простір. «Самі дерева ясно зеленіли, здавалося, струмує з них чисте саяво. Хати по обидва боки вулиці топились у білому молоці – цвіли вишні і розквітали яблуні. Готові були спалахнути й груші – хвилі тонкого аромату висіли в повітрі, начебто хто напарфумував околицю» [161, с. 189]. М. Гайдеггер свого часу акцентував увагу на тому, що зі зміною пір року змінюється і радість бачення світу. Мандруючи вулицею, Льонця долучається до радісних моментів життя, а «радість бачення – ворота, що вказують до вічного» [150, с. 394].

Основним місцем зустрічі для всіх посиденьок є камінь край дороги. Саме тут герої обмінюються думками, спростовують / підтверджують власні сумніви, вступають у суперечки, обговорюють життя сусідів. «Це був особливий камінь, сюди тягло на посиденьки цілий куток» [161, с. 30]. По суті, камінь – це серцевина вулиці, що збирає довкола себе максимальну кількість мешканців околиці. Це її символ, якому властивий дух пережитих подій, а також зібрана інформація, що накопичувалася роками.

Довершеним постає й сам образ околиці. Зображення околичного простору напрочуд пов'язано з мотивом дороги. Йдучи стежкою, герої роману деталізують провінційне середовище. Так, Йонта спостерігає за озелененням городу, тополями, річкою, греблею, затишною лавочкою, де «любили посидіти і жителі околиці, й заблуклі закохані, де їх удосталь обсіпало тополиним пухом і де вирішувалися важливі, на все життя, справи: укладалися угоди, або ж розливалися сльози» [161, с. 54]. Через сприйняття мешканцями околичного простору моделюється пейзаж, природний світ, уявляється ідеальне місце проживання. Якщо Йонта споглядає внутрішній простір, то інший герой, Швець, візуально

осягає весь простір околиці з найвищої її точки – гори. Мотив дороги розширює простір околиці. Її відокремлення від урбанізованого життя створює різкий контраст між двома населеними пунктами. Для міста характерний технологічний розвиток, креативність, створення арт-проектів, для околиці – тиша, спокій, звичайність. М. Гайдеггер вважає, що під звичайністю криється вражаюча таємниця, де варто уникати одноманітності. «Звичайність нескладного зберігає всередині себе істину загадки всього великого та неминучого... У непомітності постійно одного й того ж звичайне приховує власне благословення» [150, с. 393]. Прогулянка околицею та осягнення її простору для обох героїв є нічим іншим, як надбанням прекрасного.

Околиця у Вал. Шевчука – це долина, розташована недалеко від урбанізованого життя. «Стоїть на горі й бачить долину, куди має спуститися. Через річечку перекинуто моста, по ньому мчать авта, річка крутить слизьке тіло, між безлічі кам'яних брил, перетягується де-не-де кам'яною гребелькою, наче паском, – недаремно вона Кам'янка. Нижче, за мостом, мурована гребля зі шлюзом, зліворуч – густі корони дубів, і між тих дубів топиться мала і неймовірно рідна хатина» [161, с. 71]. Привабливою вона постає й у сутінках, уночі. Зображаючи нічне середовище, Вал. Шевчук вдається до традицій казки, коли тварина уособлює якесь явище. У письменника це невидимий птах, який, прилітаючи із настанням сутінок, спонукає різноманіття квітів віддати свій аромат, а героїв – відчути спокій, радість, відпочити після важкої праці. «Тоді спускається до них невидимий птах. Великоокий та лагідний, він сідає біля них і спокійно дивиться на світ. Його крила пахнуть матіолами, і це він приніс у долину вечірній спокій. Навколо тепла тиша, м'який, блідий і синій серпанок, і хоч птах уже спустився, в повітрі чути посвист його крил – співають цвіркуни» [161, с. 88]. Казковими елементами наділено околичний світ і вночі. Місяць та зорі діють на земний світ наче магія, адже містичним чином прокидаються рослини. «Напливала на околицю ніч... висівали на землю останнє насіння бур'яни; тягли колючки лопухи, щоб зачепитися за одягу перехожого чи за хвіст блудячого пса;

витагала свої вильця собача кропива – десь біля греблі монотонно шуміла вода, збиваючи шум, і клапті того шуму пливли, як вата, по воді» [161, с. 146].

Модель околиці у Вал. Шевчука – це її розташування біля міста, на тлі природи, біля річки, у долині під горою. Серед таких краєвидів і розташований дім, що у «Романі юрби» набуває різних конотацій. Це і химерний, старовинний дім, дім як гавань, як мотиватор до спогадів, дім-істота, дім-мушля, антидім.

Залежно від оповіді, дім трансформується під своїх героїв-мешканців, викликаючи в них різні почуття та емоції. Тому герої автора полюбляють згадувати батьківський дім, прокручуючи у свідомості (ефект кіноплівки) приємні спогади. Крім того, образ будинку мотивує героїв до пригадування минулого життя. Достатньо лише побувати в одній із кімнат і пірнути в спогади. У ностальгічному стані герої почуваються щасливими, а зовнішній світ стає ближчим до власного внутрішнього, рідним та дорогим, чітким та злагодженим. Лише в домі-гавані герої прощаються з внутрішньою вичерпністю, порожнечою, натомість отримують спокій та прихисток. Шевчуковий дім є локалізованим місцем, від постійного споглядання якого в пам'яті виникають нові деталі з минулого.

Зображення дому як істоти цілком традиційне у творчій спадщині письменника. На думку Вал. Шевчука, постійні сварки та колотнечі в будинку зумовлюють його поділ навпіл, спричиняють утрату ідилії. Зі слабшою стороною в сварці помирає і частина будинку. Тоді він стає антидомом, нещасливим помешканням, внутрішній простір якого наповнюється холодом, стає чужим та немилим, а зовнішній світ – стиглістю, печаллю, сльозами. У такому домі герої відчують власну поразку та жалюгідність своєї особистості. Коли будинком Степана Карташевського заволодів тріумвірат (жінка, дочка та зять), герой відчув ганьбу поразки. Світ та будинок сприймаються тепер чужими, навіюючи смуток та печаль. «Отож кинув поглядом у небо, прозоре, вицвіле, без жодної хмарини, і не знайшов на чому опертися окові. Позирнув і на дорогу, але й вона була порожня й синя. Тоді по тілу його перебіг дроз, і він, заплющивши очі, подумав, що не тільки дурний, як це визначила його жінка, а, можливо, й жалюгідний. Що

він жебрак, який підійшов до чужого дому, простягнувши руку, і великодушна господиня того дому, кривлячись од жалю й огиди, несе йому милостиню» [161, с. 308].

Інколи дім набуває містичних рис. Його сприйняття залежить від місячного освітлення, нагадуючи казкову хату на курячих ніжках. Лише з настанням ранку містична хата набуває свого попереднього / традиційного вигляду. Містичним видається і помешкання, у якому порожньо. Саме так свій дім ідентифікує Вася Равлик, коли споглядає порожній двір та дім. Це образ героя-самітника, що «замуровує» самого себе у власній хатці. У великому світі Вася відчувається самотнім та відстороненим від соціуму, не приймаючи ідеалу сімейного життя. Жити самому – найзручніший момент існування, «адже не було ще такого, щоб у одній хаті жили аж два равлики» [161, с. 423]. Лише з появою в житті героя жінки його існування набуває сенсу. Для Васі це ніби свято, казка або дивна та незрозуміла, незвичайна річ. Уникаючи суспільства, герой Вал. Шевчука ховається у своєму домі-мушлі або занурюється у внутрішньому світі. Як зазначив Г. Башляр, мешканці мушель – це «змішані», проміжні істоти, які приречені на знищення вищим життям. Дім-мушля є для слабкого героя міцним захистом від навколишнього середовища, сусідів, зіпсованого настрою. «Ті дві вуличні пашекухи говорили бридоту зумисне аж так, щоб Вася їх почув. Отож він сховав ріжки і втягнувся у свою хату, і ладен був замуруватися в неї навіки, бо все ще палав – ладен був підпалити тим вогнем увесь дім і самоспалитись» [161, с. 452]. Такий дім Г. Башляр називає первинним образом, непорушним, «це надбання незмінного пасажу старожитностей людської уяви» [18, с. 62]. Крім того, мушля функціонує в романі не лише як дім, а і як уявна оболонка, за якою приємно ховати внутрішнє єство. Вал. Шевчук не вдається до опису мушлі як такої. Образ Васі Равлика – це символ завершеності / деградації людської істоти, причому ознаки людськості є мінімальними. Це герой, який наділений комплексом страху перед великим світом.

Цікавий образ Дому фіксуємо й у романі «Привид мертвого дому» (2005), що композиційно складається з п'яти невеликих оповідок про життя людини на

околиці. У першій оповіді під назвою «Привид мертвого дому» Вал. Шевчук задовує ідейне навантаження всієї книжки, що, за спостереженнями Раїси Мовчан, вбачається у двох константах: минуле, що переслідує людину протягом усього її життя, та ідея «мертвого дому».

Перша частина (хол) перейнята ностальгією за минулим та домівкою. Як і в «Набережній, 12», тут Вал. Шевчук вдається до зображення образу Дому як мікрокосму, маленького Всесвіту, де життя мешканців одного будинку переплетене різними химерами. Будинок цей іноді ніби вихоплює із життя душі своїх мешканців. Письменник, власне, створив міф про будинок, що заволодівав душами, порушивши тим самим проблему духовного єства, вищої сили. Авторська інтерпретація міфу оволодіння людськими душами пов'язана з минулим: із часами «до створення світу» або «на початку часів». Міфотворчість Вал. Шевчука перетворюється на відображення соціальних структур, суспільних відносин та відношення людини до уявлень про Бога.

Крім того, старий будинок уособлюється і як жива істота, котрій притаманні людські якості. Містичному помешканню властивий розум, що з-поміж мешканців обирає жертви. «Йому [будинку] надходила пора вмирати й перетворитися згодом у привида, але знав він інше: коли нищитиме пожильців тої чи іншої квартири повністю, то так йому спокійно не вмерти, бо на звільнене місце придуть пожильці нові, легше ж йому буде, коли люди не змінюватимуться, а умалюватимуться частково й поступово. Отож він почав вихоплювати з тієї чи тієї родини по одному» [160, с. 81]. Важливо, що після кожної смерті з'являється портрет померлого як пам'ять його існування в цьому домі. З усіх творінь Георгія Ковальчука найбільш удалими є портретні зображення. За допомогою живопису герой дублює світ, а разом із ним і його жителів. С. Зонтаг вважає, що дублювання світу відбувається в той момент, коли людський ландшафт із запаморочливою швидкістю піддається змінам. «За короткий проміжок часу руйнується незліченна кількість форм біологічного та соціального життя, тому і виникає пристрій, здатний закарбовувати образ зниклого» [137, с. 28]. Призначення Ковальчука – підтримувати зв'язок між

померлими та живими. Портрети померлих мешканців містичного будинку єднають із минулим.

Найбільш зображення образу Дому суголосне із самим оповідачем, який сприймає життя в ньому через власне дитяче бачення. Спостерігаючи за будинком, його мешканцями, оповідач починає розуміти таємниці старої споруди. Герою відкриваються закони життя: пізнаючи щось, людина знову народжується із новими набутками, але тим самим наближується до фіналу. Осягаючи простір життя, герой-оповідач народжується як дорослий чоловік, натомість прощається з дитинством та юнацтвом. Саме в дорослому віці його не покидають думки про батьківський дім. «Недарма він, той мертвий дім, не покидає мене і сидить у мені, як забитий у серце цвяшок. Недаремно й ті люди приходять до мене в мої сні і в мої яви й турбують: що вони від мене хочуть чи вимагають? Того не знати, але в спокої мене не полишають» [160, с. 98]. Письменник наголошує на важливості батьківського дому, його ролі в дорослому віці. Незалежно від місця проживання, людина піддається спогадам про родинне помешкання. Навіть серед деталей навколишнього середовища дім постає перед героєм по-різному: то зависає в повітрі, проявляється в просторі, наче на фотоплівці, з'являється в мініатюрі на долоні, спускається зі стелі або видніється серед хмар. Минуле впливає на теперішнє та майбутнє життя. Герой стверджує: «Минуле своє ми покидаємо у прірві часу й гадаємо, що воно навіки безповоротне, тому й мертве, та це жахлива наша помилка, бо мертві ми стаємо тоді, коли те минуле вмирає, а поки воно є, то й ми є, поки ми живі, то й воно живе» [160, с. 123–124].

Навколишній простір надзвичайно важливий у житті Шевчукових героїв. Залежно від простору змінюється їхня поведінка, настрій, думки, часом і мета існування. Простір бульвару з другого холу «Зачинені двері нашого “Я”» впливає на головного героя, дозволяючи поміркувати над зробленими вчинками. Закритий же простір підвального приміщення підштовхує до розваг та ігор, які в кінцевому результаті пере kwalіфікуються в неподобства та крадіжки. Дитяче сприйняття простору негативно вплинуло на світогляд дорослого героя, адже простір закритого помешкання, дому Максим асоціює з домом-коробкою, домом-ніркою,

домом-кліткою. Простір великого міста діє на героя гнітюче, внутрішнє «Я» приглумлюється зовнішніми чинниками. Максимова душа стає порожнечою, пустою, через що, відповідно зникає й зацікавлення великим світом. «Мені бракувало повітря, холодний вітер гуляв по всьому тілові, видуваючи з нього рештки тепла, і я також ставав порожній, як ця вулиця між цвинтарних мурів і той трамвай, що червоно котився по рейках» [160, с. 172]. У пригніченому стані дім сприймається героєм як коробка, що позбавлена довершеності, затишку, родинного тепла. Натомість надалі Вал. Шевчук вдається до зображення дому-хаосу, захаращеного безліччю різноманітних речей, що перешкоджає Максимові віднайти свій затишок.

Довершеним у світосприйнятті Максима постає саме відкритий простір. Під час прогулянок київськими парками герою краще думається, краще згадується дитинство. Осягаючи простір, герой вносить різноманіття у своє життя. Герой зізнається: «Коли пройдуть вересневі дощі й природа зробить оту перекличку з тепла на холод, коли знову з'явиться сонце, але то вже буде інакше сонце, – наливатиме листя своєю барвою, і воно зацвіте, запалахкотить, – саме тоді найліпше й блукається алеями київських парків» [160, с. 178]. Не уникає Вал. Шевчук і привабливих описів великого міста. Постійне пересування вулицями Києва автомобілів і трамваїв, миготіння світлих та яскравих кольорів створює ефект міста-калейдоскопа, якому властивий рух, швидкість, забарвленість тощо.

Світ природи помітніший у просторі околичного життя, що приваблює запахами трав та квітів, відкритим небом, запаморочливим купанням у річці чи озері. Вал. Шевчук наголошує на ідилії, що, за М. Гайдеггером, можлива лише в провінційному світі. «І от сталося диво... без особливих труднощів напирала хату на околиці села, яку можна було зняти на місяць, – з одного боку був сосновий ліс, а з другого – придніпровські луки, безмежні й безлюдні, за п'ять кілометрів – Дніпро, а на луках – чудові чисті озера, де завжди стримить кілька понурих рибалок» [160, с. 262]. Осягнення ідилічного життя – складне для Шевчукових героїв. Тут важливо відокремитися від великого світу й досягти максимального

внутрішнього спокою. Не без містифікації Вал. Шевчук вдається до діалогу між людиною та довкіллям. Для його героїв вартісним є розуміння світу чи то міського, чи провінційного. Звертаючи увагу на деталі довколишнього світу (драглисту зелень сутінок, придніпровські луки, птахів, дерева), герої письменника відкривають для себе нове життя, наповнюючи його силою природи. «Я відчував, що таки вилікувався від своєї нудьги, що мені на певний час вдалося врятуватися, що я певною мірою відновив у собі здатність милуватися чи вражатися світом, отже, можу повертатись до людей, у звичне коло дій і справ» [160, с. 267].

Логічним продовженням другої частини є наступна – «Сім тітоньок великого музиканта», де провінційний світ для головного героя значно важливіший за велике богемне місто. Як і в попередній частині роману, характерними тут є мотив дому, а також старого саду та маленького містечка.

У розповіді про музиканта Станіслава, який приїздить у невелике рідне містечко, Вал. Шевчук подає контраст між двома світами. Світ великого міста – це хаос переживань героя, постійні зустрічі, безкінечні участі в різноманітних заходах, гастролі. У цьому світі герой реалізується професійно, будує кар'єру відомого та поважного музиканта, стає професором консерваторії. Натомість жертвує особистим життям, духовно спустошується. Швидкий темп життя великого міста наштовхує героя на роздуми про «Я» у світі. Постійна метушня, зустрічі, мистецькі акції, концерти, щоденна праця над музичними творами спричинили розкол життя героя, фізичну та духовну недостатність. Перебуваючи фізично в Києві та займаючись професійними справами, Станіслав «не належав сам собі» [160, с. 295]. За визнання в суспільстві герой приречений платити самотністю. Лише незначні втечі від примарливого світу дають можливість духовного збагачення, де звичайні речі щоденного вжитку для героя набувають нового (при)значення. На думку М. Гайдеггера, у житті великого міста людина з легкістю може залишатися напризволяще, самотньою, але не відає усамітнення. Знайти усамітнене місце можливо лише в провінційному середовищі, що наділене особливою силою.

Приїзд героя додому до провінційного містечка ознаменовано як данину рідним, і тут герой черпає життєдайну духовну силу. Рідне місто заклало в Станіславі творчий потенціал генія, збудувавши тим самим міцний фундамент творчого зростання. Саме тому джерело натхнення герой асоціює з рідними місцями.

Головними в провінційному житті героя є три речі: дім, старий сад та родина. Старий будинок постає частиною душі Станіслава, як «гавань для втікача» [160, с. 356]. У будинку, де проживали тітки, Станіслав приймав власне опрощення, повертався мріями в дитинство, до фатального кохання, родинного гнізда. Власне, Вал. Шевчук звертається до мотиву блудного сина, який повертається додому задля духовного оновлення. Приїзд до рідного містечка, додому, засвідчує опозиційність життя героя. Зі світу умовного, примарливого герой повертається у світ елементарний, справжній, близький. Герой-митець лише в рідних краях має можливість «пройти його [життя] пробу й очиститись, як воді через систему фільтрів, бо життя у світі мистецькому, ілюзорному, зокрема звуків, хоч які б гармонійні, досконалі та вишукані вони не були, – це тільки імітація, отож воно з часом починає міліти, мізерніти і ставати привидним, укладаючись у свої стандарти та шаблони» [160, с. 350].

Традиційно образ дому у Вал. Шевчука зображено в містичному аспекті. Кожна історія з родини Шимоновичів вражає своєю трагічністю та «оживає» з розповідей родичів. У довоєнний чи післявоєнний час кожна з героїнь утратила чоловіка, нареченого, а діти вмерли. Тому Станіслав у родині єдиний «живий» чоловік дому, на якого покладається велика місія – продовження роду. Будинок, по суті, містичним чином «виселяв» чоловіків, належачи жінкам. «Це вже такий дім, чоловіки тут гості. Приречений дім» [160, с. 371].

Химерною видається й символіка синього кольору. Повернувшись до невеликого містечка, Станіслав розглядає затишні будинки, траву, пишну зелень, що створюють ефект звичайного та затишного дитячо-казкового світу. Навіть повітря герой сприймає іншим, прозоро-синім, що п'янить приємними відчуттями. Ж. Бодрійяр надає кольорам особливого значення як смисловому

елементу середовища. Кожен колір, на думку дослідника, наповнюється морально-психологічними смислами. Тобто зовнішній фактор має властивість впливати на суб'єкта у виборі кольору, який «підпорядкований його внутрішньому значенню» [21, с. 35]. У такому випадку колір набуває нових семантичних ознак, що, за Ж. Бодрійяром, слугує метафорою конкретного культурного значення. Забарвлення простору в синє зумовлене зовнішнім фактором – поверненням героя додому, що на психологічному рівні забезпечує йому спокій. Відтак синій колір символізує повернення до неквапливого спокою, духовної оновленості. Холодність синього кольору зближується з Божественною Істиною. Намагається пізнати істину і Станіслав, коли приїздить до рідного дому.

Старовинний будинок зберігає пам'ять попередніх мешканців. Символічним тут є використання фотографії як посередниці між сучасним та минулим, живим / мертвим, реальним / надприродним. Фотографії тіток нагнітають тривогу та жаль. С. Зонтаг зазначає, що фотографії втрачених рідних та близьких, зміненої до невпізнанності місцевості прив'язують людину до споминів, до оволодіння минулим. «Фотографія – це псевдоприсутність і в той же час – це символ відсутності» [137, с. 29]. Збережені фотографії функціонують як портал зі світу потойбічного у світ реальний. Зображення померлих дітей тітки Марії, її чоловіка нагадують героїні про втрачену родину. Зримими вони постають лише у снах героїні. «Вони могли жити в цьому домі чітко видимими привидами» [160, с. 319]. Засинаючи, жінка зустрічається з власною родиною. З. Фройд стверджує, що занурення в сон відмежовує людину від зовнішнього світу. Це зворотний процес, коли людина повертається до первісного стану до свого народження, внутрішньоутробного існування. На думку психолога, сон має бути позбавлений сновидінь, в іншому випадку «ми не досягаємо стану абсолютного спокою» [147, с. 83]. Фотографія тут функціонує як душевний збудник. Марія прагне до ірреального, щоб надати сенсу своєму життю.

Зовсім по-іншому сприймає фотографії тітка Віра. Нещаслива в коханні, розлуку з авантюрними залищальниками героїня «архівувала» тоді, коли купувала рамочку та вставляла до неї фотокартку колишнього чоловіка. Приватним

ритуалом героїня сигналізувала прощання із коханням, а «черговий коханець переходив у світ тіней, що було недалеко від істини, бо він переходив у світ тіней тільки для неї і цього дому, отже, не мало значення, чи він топче ряст, чи вже упокоївся» [160, с. 354]. Зберігає фотографії як пам'ять минулого й тітка Настуся. Вдається до цього і Станіслав. У незвичний містичний спосіб у сні-маренні герою надається можливість сфотографувати родину, рідних, близьких, людей із минулого та теперішнього. Сфотографувати – значить запам'ятати, закарбувати в пам'яті весь рід. «Не розстріляти своєю зневагою, не убити забуттям, а сфотографувати! Тобто відбити собі наш образ у душі» [160, с. 374]. Запам'ятовуючи в пам'яті фотографоване, Станіслав стає відповідальним перед світом. На думку С. Зонтаг, фотограф у такому випадку оволодіває знаннями, а відтак одержує силу перед світом.

Простір околичного життя підштовхує Станіслава до спогадів, повернення в дитинство, юність, нещасливе кохання, до пригадування родинного кола. Піддаючись споминам, герой стає сентиментальним, розчуленим. Споглядання будинків, неба, хмар, дерев зароджує в душі героя відчуття – бажання створити нові музичні композиції. «Отож і зараз прийшла до нього така музика, від чого на серці стало по-весняному тепло, адже відчути подібний настрій, в'їжджаючи в рідне місто, – це пізнати сокровенне, яке на публіку не виставляється» [160, с. 383]. Нагадує герою про перше кохання й альтанка на подвір'ї родинного будинку. Викарбувані ініціали Леоніди символізують сентиментальну радість минулого, а краєвиди занурюють у вир спогадів любовних зустрічей.

Ідеальним місцем задля утримування в пам'яті хаотичних клаптів спогадів є старий порослий сад. Вал. Шевчук наділяє сад ідилічними характеристиками. Це простір, у якому зупинено час, квітне юність, оманливість видається за реальність, а для втікачів, мандрівників (паралель зі Станіславом) – це місцевість. Для Станіслава це альтернативне місце життя, де після метушні великого міста можна повернутися «у світ простих речей та понять, необхідних для елементарного існування й елементарних радощів, якими наповнюється старість» [160, с. 298].

Тему життя на околиці Вал. Шевчук розвиває й у четвертому «холі» під назвою «Придивися до світу». Перша частина «Картина перша. Без рамки на голій стіні» присвячена оповідам про дитинство, дитячим пригодам, пізнанню світу малого хлопця. Письменник залишається вірним власному баченню. Центральним місцем подій тут постає відмежована від міста територія, долина біля річки. У такому світі хлопчик пізнає закони життя, захоплюється батьківською мудрістю, спостерігає за світом дорослих, навчається самоаналізу власних дій та вчинків, спостережливості. В уявленнях малого хлопця реальний світ набуває й особливостей світу містичного. Задля розуміння істинності, просторових широт околиці герой Вал. Шевчука розмежовує світ на свій та інший. На переконання М. Гайдегера, сутність істини виявляється між проявом та приховуванням, що від початку свого існування протистоять одне одному. Відкриваючи для себе світ, герой підсвідомо сперечається зі світом. Філософ стверджує: «Сутність істини – це само по собі передбачувана суперечка за відкриту середину, куди вступає та звідки, встановлюючись усередині самого себе, виступає усе суще» [148, с. 167].

Родинний дім, подвір'я, порослий сад створюють простір, що сприймається героєм по-різному. Важливого значення надається образу дому. Вал. Шевчук зображує будинок, із яким пов'язана самотність, родинна роз'єднаність. Кожен із мешканців будинку є самотнім та певним чином намагається собі допомогти. Батько хлопчика шукає відряду в чарці та власних афоризмах, мати – у скаргах на здоров'я та життя, баба Ганя – у їжі, бабця – у ворожому ставленні до світу, а хлопчик Толик – у татовій халабуді. Тримає всіх разом будинок, що зберігає історію всіх мешканців.

Відчуваючи батьківську підтримку, мудрість, хлопчик упевнено дошукується істин. На подвір'ї приватного мешкання Толик почувається захищено, розвивається як особистість. Натомість хлопця позбавлено впливів зовнішнього світу. «Світ поза двором для мене не існував» [160, с. 385]. Усе, що існує поза домівкою, уявляється хлопцю містичним. Власне такою постає біла стежка, що у творчості Вал. Шевчука слугує передусім декорацією, де відбуваються важливі зміни в житті героїв: усвідомлення нового («Привид

мертвого дому»), романтика дитячих пригод («Стежка в траві. Житомирська сага»), ностальгічне повернення в минуле («Роман юрби»). Так, у романі «Привид мертвого дому» Вал. Шевчук звертається до переказів, надаючи стежці історичного значення. Функціонуючи як галявина, географічна місцина зазнає впливу внаслідок людського втручання. Відтак у світосприйнятті Толика це химерний світ із купою сміття, порослий бур'яном. Світ поза домом озивається хрипкими покриками, гупаннями, тріщанням, лайкою, неприємними людьми. Подібним постає й порослий бур'яном сад. Його запущеність символізує тяжке життя родини, а вужі та гадюки – родинні суперечки, хвороби, втрати. Для безпечного існування на просторах околиці фантазія Толика змодельовала в дитячій свідомості неіснуючу молоду жінку, матір, уявна присутність якої надає хлопцю фізичної сили та захисту від химерних створінь.

Простір поза домом, – порослі хащі, стежка, сад, – сприймається хлопцем як щось потойбічне. Це Інший, непривабливий світ. В інтерпретації Р. Барта простір поза домом неорганізований, усе існує в бездиханному вигляді. Уявлення хлопця про світ постають не чіткими та не цілком сформованими. Повне конструювання околичного простору формуватиметься в уявленнях героя лише в процесі пізнання великого світу. На думку М. Мерло-Понті, максимально чітке сприйняття дії визначає перцептивний ґрунт, основу життя, середовище, у якому співіснують тіло та світ. Філософ стверджує: «Мое тіло впливає на світ, коли мое сприйняття пропонує мені по можливості різноманітне та чітко виражене видовище, і коли мої моторні інтенції в процесі їхнього розгортання отримують від світу ті відповіді, на які вони очікують» [96, с. 322]. Візуальний простір поза домом ідентифіковано героєм як іншовимірне, нереальне через відсутність можливості жити в ньому, осягати його принади та обопільно співіснувати з ним. Єдиним затишним та сокровеним місцем для хлопця є батькова халабуда.

Халабуда як відокремлена місцина з різними речами виступає в романі заміником дому. Це затишний простір, у якому син та батько почуваються смиренно, спокійно, захищено, радіючи кожній проведеній там хвилині. По суті, це скарбниця, де зберігаються найдорогоцінніші речі героїв: інгалятори-

пістолети, дитячі та дорослі книжки, друкарська машинка як нагадування нереалізованої письменницької мрії. Зображаючи халабуду, Вал. Шевчук наголошує на особливому родинному зв'язку, що існує між батьками та дітьми. «Єдине місце, де я міг сховатися, – це таткова халабуда. Там густо пахне тютюновим димом і духом самотнього чоловіка, адже татко влітку в хаті не жив, та й узимку з мамою не спав, ніби вони й справді не чоловік і не жінка. Запах халабуди, однак, був мені приємний. Міг залізти в татковий барліг, забратися під ватяну ковдру, бо татко вкривався тільки ватяною ковдрою, й читати хоч би півдня, хоч би й цілий день» [160, с. 401].

Пізнання дитиною дійсності – традиційний сюжетний компонент Шевчукової романістики. Світогляд дитини та дитячий світ надзвичайно цікавий для прозаїка. У творчій спадщині письменника важливо, щоб дитина почувалася щасливою серед світу дорослих. Вал. Шевчук акцентує увагу й на самотності. У великому світі Толик проживає щасливу дитячу самотність. Самотніми відчуваються й дорослі чоловіки, які у великому місті намагаються віднайти своє призначення. Саме такими постають герої другої частини холу «Картина друга. Зимова, з приміським лісом».

В урбаністичному просторі персонажі хочуть позбавитися внутрішньої порожнечі, натомість досягти стану спокою та гармонії зі світом. На тлі київського зимового пейзажу герої вирушають у невеличку мандрівку. Прямуючи до околиці Києва, вони зустрічають різних людей. Розповідаючи про дивакуваті зустрічі, письменник вдається до містифікації, наділяючи мандрівку казково-пригодницькими елементами. Сприяє фантастичній дійсності також і деталь людського помешкання – вікно, що світиться. «Величезна кількість вікон, натиканих густо на різній висоті, і ми справді пришвидшили ходу. Ми пришвидшили ходу, бо щось було в цій ночі фантастичне, власне, фантасмагоричне, незрозуміле, затамоване, що робило нас маленькими й загубленими» [160, с. 483]. Г. Башляр акцентував свою увагу на такому елементі, бо хижка, що випромінює світло, зажди спонукає до таємниці, секрету. Мандруючи Києвом, герої-брати спроектували образи подорожніх, а також окремі

міські об'єкти, «макрорівні деталей навколишнього середовища». [183, с. 359]. Рух Києвом забезпечує оволодіння простором, і його сприйняття залежить від самих мандрів. На думку М. Мерло-Понті, рух у просторі постає у вигляді абсолюту за умов міцних знань, а також колишньої потаємності. Головний показник – чітка орієнтація у світі. «Відносність руху скеровується до нашої здібності змінювати місце в межах великого світу» [96, с. 361]. Буття в місті передбачає рух. Унаслідок вивчення міських пейзажів отримані знання доповнюють нашу свідомість. Взаємодію тілесного досвіду міського простору та свідомості розглядає М. Кінгвелл, визначаючи характер цих відношень. «Свідомість формує міста. Вони будують місця за результатами людської уяви та планування... Місто і формує свідомість, ставши місцем нашого проживання і занять, улюблених справ. Вони розміщують наші думки» [177, с. 136].

Самотність героїв у великому світі означає і їхнє помешкання. Квартири оповідача та Анатолія Сиротюка – два різних світи, яким властива замкненість та закритість. Однокімнатна квартира створює затишок звичного життя, «це не житло нормальної людини, а нора, викладена стосами книжок» [160, с. 459]. Ущерть забите книжками житло навіює відчуття спокою та комфорту, а процес читання книжок дає герою гарантію подорожі до іншого світу. Цим самим герой посилює одноманітність власного життя, не вносячи жодних коректив. Самотність породжує внутрішню порожнечу, розсіюючи «шматки неживого простору». Тому герою важливо призвичаїтися до реального світу та віднайти в ньому духовну рівновагу.

Перебуваючи за межами рідного дому, оповідач із п'ятого холу «Колапсоїд» віддається споминам. У його уяві постають різнобарвні краєвиди, батьківська хата, садок, подвір'я, що в кінцевому розумінні викликало в героя стан внутрішньої розтрощеності. Мотивував героя до спогадів-роздумів батьківський лист, де йшлося про знесення їхнього родинного будинку. Настрій наратора цілком залежний від неприємної новини. Герой не наважується зруйнувати минуле, переживає за реальне існування / виживання речей із минулого, адже родинне помешкання спонукає до приємних спогадів про батька та матір. Це

яскраві спогади, яких герой твору не має бажання позбуватися. М. Альбвакс указує на збереження в людині неясних уявлень минулого внутрішнього життя. Реконструюючи минуле, повторюючи його в пам'яті, людина виражає ідею постійності, власної самості. Герой твору виявляє здатність до підтримування в пам'яті конкретного наративу – історії власної родини.

У романі постає образ героя-втікача, який намагається втекти від світу зовнішнього та власного, внутрішнього, позбавитися страху. За З. Фройдом, ретельний аналіз страху виявляє готовність до можливої небезпеки, через що важливо підтримувати завищену сенсорну увагу та моторну напругу. Стає зрозумілою й причина дискомфорту головного героя серед відкритого простору. Постійне сенсорне відчуття навколишнього середовища відомий психолог визнає як велику перевагу, у разі відсутності якої можуть статися серйозні та непередбачувані наслідки, стверджуючи, що бути готовим до страху доцільно. Отримавши листа від батьків, наратор жахається можливого знесення старого будинку. У такому випадку З. Фройд переконаний, що переляк «має особливий сенс, а конкретно характеризує дію небезпеки» [147, с. 397], тому і виникнення в героя почуття страху перед світом є своєрідним захистом від отриманої новини.

Герой обриває зв'язок із сучасним та минулим (роботою, квартирою, родичами, батьківською хатою, яблунями, дорогами), а відтак «пускає в себе часточку власної смерті» [160, с. 508]. Власне письменник і наголошує на колапсі, коли людське єство піддається руйнації зсередини, «і душа від того обснується павутиною, безконечною ниткою із бабиного літа» [160, с. 508].

Вал. Шевчук акцентує увагу на проблемних речах, що руйнують душевний спокій людини. Письменнику важливо розібратися у внутрішніх суперечностях своїх героїв, у тому, що призводить їх до душевної спустошеності. Цікавим тут постає зображення зовнішнього / відкритого простору, його впливу на Шевчукових героїв. Відкритий простір віддзеркалює настрій, переживання, думки героїв твору. Наратор, який намагається зрозуміти причини виникнення колапсів у власному житті, у відкритому просторі відчуває дискомфорт. Дивлячись на дерева, герой вдається до роздумів про життя та смерть, тим самим переживає

власну приреченість. Відтак душа наповнюється незбагненим жалем та болем. Зображення припорошеного снігом парку відбиває внутрішній стан Шевчукового героя. Простір парку функціонує в романі як невпорядкована мозаїка, що навіює плутанину в думках. Також у відкритому просторі душа героя тьмяніє, втрачає життєдайне джерело, стимул. Йому важливо уникати простору великого світу, тому він і проїжджає повз власну зупинку. В середині ж самого вагона герой займається перепрофілюванням навколишнього середовища. «Окрім того, дивився за вікно, а повітря здавалося надміру сіре. Здавалося, розчиняється в ньому земля і підходить драглистим киселем аж над будинки. Не мав сили зрушити в собі цього настрою. Тож і проїхав зупинку» [160, с. 513]. В урбаністичному просторі оповідач займається «синтетичним виробництвом», що, за Ж. Бодрійяром, передбачає звільнення звичайних речей (простору) від природної символіки. У такому випадку речі (простір) стають поліморфними, «більш високого ступеню абстракції, де виявляється можливість всеосяжної асоціативної гри речей» [21, с. 44]. Через уявну трансформацію простору побачене героєм середовище апелює до формальної опозиції реальний / ірреальний, справжній / вимислений, натуральний / штучний.

Погіршення душевного стану спричинили внутрішні колізії, зневагу до себе, боротьбу з юрбою та містом, ворогами та рідними. Герою важливе відсторонення від світу, адже реальне життя видається почварним та лихим. Лише зі зміною основного місця існування (міського) відбувається й прояснення розуму героя. Повернення до батьківського гнізда, вулиць, що апелюють до дитинства, роз'яснює причини душевної спустошеності. Сенса філософічності прози Вал. Шевчука концентрується в понятті «рідний дім»: із руйнацією дому руйнується й людина, стає пусткою, адже дім – це «жива істота, що дихає, мислить, руйнується, відновлюється й має свою душу, а душа, як сказав якийсь мудрець «справді є форма, яка дає буття природному тілу, що має різні частини і здатності до буття» [160, с. 592].

2.5. Колекція як спосіб репрезентації простору

У сучасній прозі важливу роль часто відіграє колекціонер, збирач і знавець культурних цінностей. На думку Олени Галети, збірки-колекції «формуються на якісно новому рівні, важливому для (само)розуміння й (само)розпізнавання відповідної спільноти. Так чи інакше, вони не тільки відзеркалюють минуле, а і формують способи тлумачення сучасності і бачення майбутнього» [28, с. 73].

Історичним тлом теми колекціонування в модерній українській прозі можна вважати романи Юрія Яновського та Віктора Домонтовича. Ю. Яновський в романі «Майстер корабля» (1928) демонструє, як колекціоновані речі допомагають пізнавати світ. В образі Професора впізнається друг Ю. Яновського, художник та знавець старовини Василь Кричевський. Саме світоглядні ідеї Професора впливають на То-Ма-Кі (Товариша Майстра Кіно), оповідача роману. Перше, над чим замислюється герой, – це естетична цінність зібраних речей в павільйонах. Саме споглядаючи простір у павільйоні, герой розуміє, що актор на тлі декорацій позбавляється реального середовища. «Вийшовши з декорації одної, потрапляєш до іншої, і перша виглядатиме тоді обідраною нікчемністю. Стіни, що здавалися товстими, міцними й теплими, одразу побачиш, які вони насправді – з фанери, тонких брусків і шпалери або вапна. Не декорація, а наочна філософія життя» [173, с. 27–28].

Посилаючись на Джеймса Кліффорда, Олена Галета зазначає, що колекціонування речей «служує розвитку Я того, хто володіє, розвитку культури і автентизму власника, який, не маючи змоги володіти всім, “вчиться вибирати, впорядковувати та ієрархізувати – творити “добрі” колекції”» [28, с. 74]. Саме такою характеристикою Ю. Яновський наділяє свого героя.

Важливо, що збудований корабель є об'єктом, утіленим у реальність із колекціонованих книг Професора. Взявши за основу креслення китайського корабельного майстра, герой Яновського проектує візуальний простір свого фільму. Відтак письменник вдається до вилучення культурознавчої практики з її первісного загального контексту. У такому випадку, як вважає О. Галета, «колекція перетворює їх [предмети] на метонімії тої культури, з контексту якої

вони взяті» [28, с. 74]. Колекціонування в романі «Майстер корабля» становить основу, з якої й починається будівництво. Колекція книг зберігає ті знання та хитрощі будування морських суден, якими оперує Професор. Тому такий корабель вражатиме своєю оригінальністю.

Кожна колекція, як зазначає Олена Галета, заслуговує на збереження, запам'ятовування та споглядання. Привласнюючи предмети, колекціонер міркує «про владу осмислювати й оцінювати, класифікувати й контекстуалізувати, визначати місце у новостворюваній фабулі» [28, с. 75].

Любов'ю до колекціонування речей наділених і Арсен Петрович Витвицький із роману «Без ґрунту» Віктора Домонтовича. Через постать колекціонера Витвицького автор звертається до культури українського модернізму. Дистанціюючись від тоталітарного соціуму, Витвицький знаходить себе в колекціонуванні. Заглиблений у музейну справу, герой відчуває щастя та свободу. Він за покликанням поет, «не всі навіть знали, що він, один із засновників модернізму в українській поезії, може, навіть, найталановитіший з усіх поетів, своїх сучасників» [44, с. 329], але в літературному процесі «самоусувається».

Наполегливість та невсипуща енергія допомогли Витвицькому в період революції зібрати міську картинну галерею, експонати якої знайдено в покинутих напризволяще будинках. Але як музейникові-колекціонеру герою бракує систематизації, він не вміє оцінити й ієрархізувати експонати. В. Домонтович зображує свого героя в роки громадянської війни, коли в суспільстві немає стабільності, відбувається постійна зміна влади, воєнні конфлікти. Як у суспільстві, так і в музейному світі Витвицького – хаос і відсутність упорядкованості. У такому нагромадженні речей герой Домонтовича почувається зручно, навіть якщо його життя загрожує смерть.

Музейний світ сприймається як приватне середовище, яке через одомашнення позиціонується помешканням, прихистком, затишним місцем. Усе, що трапляється в руки Арсену Петровичу, завозиться ним до музею, у результаті чого музей поповнюється часом бездоганними, інколи маловартісними

експонатами. Колекціонування картин, порцеляни, старовинного скла, меблів приносить герою почуття втіхи та спокою. Музейний простір має компенсувати відлучення від поетичної творчості. «Він робив своє діло в Музеї, як і писав вірші, з тих же мотивів, слухняний своєму внутрішньому покликанню» [44, с. 331].

Колекціонерство у В. Домонтовича – це окремий культурний тип, що урізноманітнює урбаністичний простір художнього тексту. На думку польського дослідника Кшиштофа Пом'яна, колекціонерство – це заняття культурою як цілісністю [181, с. 115], хоча при цьому відбувається репрезентація та знакоутворення. В. Домонтович презентував вишукані, ідеально оброблені колекціоновані речі, а також ті, що вихоплені із середовища.

Створює власний музей і герой Вал. Шевчука з роману «Привид мертвого дому». Якщо герой В. Домонтовича колекціонує речі, то герой Вал. Шевчука моделює музей власного життя. Музейним експонатом у письменника стає те, про що людина забуває або втрачає назавжди. Герой здійснює мандрівку закутками пам'яті, згадуючи рідну вулицю, де минало дитинство, батьківський дім, хвіртку, песика, садок, куш бузку, родину. В іншому випадку на місце забутих речей стає імітований світ: «несправжнє в нас росло, а справжнє маліло, хоча ніколи, здається, принаймні у частині із нас, не зникало» [160, с. 594]. Містичне зображення реальності видається герою за натуральне та справжнє, а тому викликає бажання оволодіти минулим. Містична зустріч героя з пращурами засвідчує сімейний зв'язок із минулим, а разом і зі старовинними речами. Музей життя перестає бути імітацією лише в тому випадку, якщо людина пам'ятає родинну історію, батьківський дім, рідні місця: «А хвіртка не переставала беззвучно хилитися, люди входили і входили, і стіл наш уже протягся на довжину дороги, якою сюди прийшов. І я, зачаровано дивлячись на оце дійство, не міг не подумати: ось він, справжній, не імітований музей, що його має тримати в душі кожен» [160, с. 595].

Утрачаючи зв'язок із минулим, людина губить майбутнє, позбувається справжності. Герой Вал. Шевчука піддався спокусам великого світу, забувши про родинне гніздо. Тому життя й сприймається героєм як музейне. Нагадують про

минуле також і антикварні речі, предмети історичної пам'яті. Мотив колекціонування є важливим у сучасній українській прозі, зокрема і в романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко.

Крамниця антикваріату, по суті, є спорудою-скарбницею минулого. Адріян стверджує: «Моя крамничка – це насправді мій спосіб той світ хоч трохи затримати, всупереч лавині» [55, с. 402]. Історичне уявлення про минуле кристалізується навколо символічних предметів, що нагадують про себе. Старі речі, за Ж. Бодрійяром, презентують пережиток традиційно-символічного ладу. У світлі сучасного світу вони набувають двоякого ефекту: історичного та міфологічного. Колекціоновані речі Ватаманюка є знаковими, вони відсилають до минулого. Їхня раритетність визначається часом. Конотація історичності впадає в очі, якщо звертати увагу на знаки. Хрест засвідчує пам'ять війни, нагрудний знак «"Григорій Сковорода" – данина українському філософу та письменнику, монети – нагадування про XVIII століття. "Польський військовий хрест за Монте-Кассіно (на щитку напис "Monte Cassino Maj 1944") бронзовий, з кільцем, без ленти, нагородний документ відсутній», «Пам'ятний нагрудний знак до 150-річчя від дня народження Сковороди, виготовлений із танкової криці, з портретом і підписом "Григорій Сковорода". На щитку напис: 1794 – 1944», «Окарина майолікова, Київщина, сер. XX ст.», «Дві російські срібні монети "денга" 1708 р. і "алтин" 1723 р. обидві в хорошому стані» [55, с. 355–357].

Ж. Бодрійяр розрізняє старовинні, суто антикварні та функціональні речі. На думку дослідника, старовинна річ «закарбовує в собі якесь достопам'ятне минуле» [21, с. 84], тоді як функціональні речі існують тепер, не володіючи попереднім буттям, тобто вони існують без власної історичної пам'яті. Речі Адріяна вихоплено з XVIII століття, цим самим вони зафіксували історичний час. Функціональні речі заповнюють лише простір, але не володіють часом, старовинні ж речі характеризуються усуненням часу як завершеності. «Засвідчена звершена подія – це подія народження. Я – не той, хто живе сьогодні (у цьому мій страх), я той, хто вже існував раніше» [21, с. 84–85]. Відтак старовинні речі героя є міфами першооснов.

Речі зберігають пам'ять, створюють ефект реальності, «виконують функцію доказів, набувають статусу «монументів» [10, с. 62]. За спостереженнями А. Ассман, релікти-монументи – це «мости над прірвою забуття, яку вони водночас відкривають» [10, с. 62]. У старих речах пізнається «радість наближення людини до досконалости живих форм. Радість подолання хаосу» [55, с. 402]. Коли такі речі зникнуть, «тоді ми остаточно опинимося в дистильованому, мертвому просторі, заповненому зовсім іншими речами – ергономічними й безликими, як одноразові шприци» [55, с. 402].

Оксана Забужко наголошує на проблемах вартості та важливості старовинних речей в сучасному світі. Такі речі мають історичну цінність, нагадуючи про минуле. Крамниця антикваріату Адріана Ватаманюка є комерційною спробою вижити в суспільстві. «Коли вся соціальна матриця, в якій зростав, ураз луснула, як мильна булька, то єдиною опорою, за яку можна було вчепитися, щоб не піти на дно, виявився той світ старих речей, збережений моїми предками – мій родовий спадок» [55, с. 364]. У романі «Музей покинутих секретів» колекціонерство є потребою «мушу» задля матеріального існування, але воно несе й інші смисли. Таким чином в образі Ватаманюка комерція почасти витісняє культурологічність, як і в романі «Геній місця» Юрія Макарова, де герой має намір продати старовинний будинок.

Бібліофільство – особливий різновид колекціонування. Вагома роль тут надається образу бібліотеки як окремого структурованого простору. Олена Галета пише: «Бібліотека містить книжки (як предмет згромадження) і водночас представляє літературу (як предмет дослідження) – інтерес і пристрасть бібліофіла виникає на межі між твором та текстом, формою і змістом» [29, с. 98]. Коли Бумблякевич із роману «Мальва Ланда» (2004) Ю. Винничука потрапляє до бібліотеки містичного світу, йому надається можливість у ній працювати. По суті, бібліотека Ю. Винничука зображена в містичному ракурсі, адже розміщена в ірреальному просторі світу Сміттярки. У фонді містичної книгозбірні наявна безліч загублених творів. Абсурдність ситуації змальовано письменником у вигляді нагромадження сміття, нікому не потрібних викинутих речей, що

виявляються цінними для жителів Сміттярки. Гіперболізоване зображення бібліотеки цілком логічно зумовлює появу асоціацій із «Вавилонською бібліотекою», а сам Транквіліон Пупс – із Хорхе Луїсом Боргесом.

Ю. Винничук ідеалізує свою бібліотеку унікальними колекціонованими книжковими екземплярами. «Маємо тут поеми Опанаса Лобисевича, прозу Віктора Забіли, другу частину “Вальдшнепів” Миколи Хвильового, невідомі щоденники Шевченка і Панька Куліша... А ще другий том “Мертвих душ” Гоголя і його ранню повість “Брати Твердиславичі”. Але найцікавіше те, що повість ця писана українською мовою! А скільки в нас розкішних творів середньовіччя! Аж дванадцять нікому не відомих літописів! Це вам не фікція на зразок “Велесової книги”. Ми володіємо оригіналами. Маємо не тільки вірші Івана Мазепи, але і його роман, писаний французькою мовою. Маємо кілька історичних трагедій Пилипа Орлика... Рукописи Марусі Чурай» [25, с. 68–69]. Авторський вимисел розширює літературні горизонти, створюючи ілюзію існування «можливих» текстів. Розглядаючи бібліотеку як комплексне нагромадження цінних видань, Юрій Винничук пропонує альтернативу творчих досягнень українських модерністів початку ХХ століття. «Маємо не відомі нікому поезії Драй-Хмари, Зерова, Свідзінського, Плужника, Дмитра Тася, Вероніки Черняхівської...» [25, с. 69]. Іронічно письменник зазначає, що лише із легітимізацією влади, набуттям статусу могутньої держави, можливе оприлюднення унікальних рукописів, в іншому випадку – книги залишатимуться в таємниці.

Особливого значення надається бібліотеці як зібранню символів пам'яті, носіями яких є книги, у романі «Танго смерті». «Бібліотека є місцем, де зберігаються усі надбання писемної культури, світове знання та пам'ять. Тому саме вона є втіленням моделі світу та процесів, які у ньому відбуваються» [157, с. 108]. Художньо змодельована Ю. Винничуком бібліотека Оссолінеуму була «таким собі лабіринтом височезних стелажів, між якими завиграшки можна було заблудитися... усамітнитися, забитися у якийсь глухий куточок і зануритися у глибокі роздуми та фантазії» [26, с. 133]. Образ бібліотеки модельовано як місце із цікавими, часом майже містичними, мандрівками, зустрічами з людьми, які

давно померли чи пропали безвісти. Тут можна побачити потяг-привид, зустрітися з підводним чудовиськом, що намагається пролізти з підлоги. Так інтерпретується думка В. Бен'яміна, який зазначав, що справжня бібліотека має щось «невидиме та неповторне» [19, с. 439].

Просторове наповнення Винничукової бібліотеки набуває метафоричного значення, тобто сприймається як особливий складний світ, «як закрита нерозгадана загадка» [157, с. 108]. Відтак «львівська бібліотека Оссолінеум стає живою містифікацією, казковою країною, де можна сотворити диво і віднайти безсмертя та заодно скупатися в озері і випити вина» [75]. Змістифікована чудернацька бібліотека в романі «Танго смерті» насичена запахами шинки, ковбаси, шпондерки, що дозрівали не в диму, а в тумані, що височів попід високими стелями. «У ніздрі мені вдарив запах не тільки старих фоліантів, цвілі й шкіри, дерев'яних стелажів, поточених шашелем, а й якийсь дивний і незбагнений, як для цього місця, фантазійний запах вудженого м'яса... та почав роззиратися навсібіч і шукати джерело цього запаху, врешті дійшов висновку, що линув він звідкись ізгори, але стелажі височіли, як прямовисні скелі, верхні полиці губилися у тумані, справдешньому сизому тумані, що пахнув ковбасами і шинками» [26, с. 163]. Незвичайний образ «смачної» бібліотеки стає візуальною метафорою, що оформлює внутрішній простір книгосховища, його дизайн та способи розміщення наявного книжкового фонду й скерована на те, щоб «привернути увагу, створити сприятливе враження, швидке запам'ятовування» [94, с. 3].

Бібліотека Оссолінеум має прямий зв'язок із потойбічним світом та надприродними силами, де оживають книги та з бібліотечних небес може падати незвичайний сніг: «Час од часу зі стелажів могла злетіти якась книжка і, відчайдушно затріпотівши крилами сторінок, опуститися нам під ноги», «згори, коли ми ненароком зачіпали ногами чи плечима стелажі, сипався дрібненький сніжок або якесь жовкле листя, скручене і поцятковане червоними плямами, та коли я упіймав кілька сніжинок, то побачив що вони не у формі зірочок, а у формі розмаїтих літер і розділових знаків, і були там не тільки кириличні та латинські,

але й арабські й жидівські, і навіть якісь ієрогліфи бозна-чий» [26, с. 176–178] тощо.

Стародруки та старі речі бібліотеки Оссолінеум є носіями інформації, на яких лежить, як уважає А. Ассман, «обов'язок професійного увічнення будови й збереження колективної пам'яті» [10, с. 169]. Старовинний стиль бібліотеки спрямований на передачу досвіду та знання минулого як основи самоідентифікації. «Зненацька ми вийшли на простір, який уже не чавив нас скелями стелажів, ми побачили перед собою різьблені та інкрустовані шафи, креденси, канапи, столи, бюрка, крісла, – і все це в різних старовинних стилях, що й зачудуватися можна було» [26, с. 177].

Чимало написано про вплив Х. Л. Боргеса на творчість Ю. Винничука. Метафора бібліотеки, епіком і теоретиком якої є аргентинський письменник, спонукає до порівняння двох авторів. Відтак маємо два бібліотечних лабіринти: винничуківський, що націлений на пригоди та дивацтва, та боргесівський, що є своєрідною моделлю всесвітнього устрою. Якщо бібліотека Ю. Винничука має свої таємниці (звисання їжі зі стелі, таємничі звуки, своєрідний запах, містичні створіння, зникнення безвісти людей), живе своїм власним життям, наче індивід, утворює безлад (не книжковий – просторовий), збиває з пантелику, заплутує, то бібліотека Боргеса – ціла система, що керується власними правилами та законами вищого порядку: структура бібліотеки не має розгалужень та глухих кутів, у ній відсутня ситуація перманентного вибору. У романі відбувається діалог письменника з літературними явищами інших епох: інформаційний контекст, яким володіє Ю. Винничук, поєднує «Танго смерті» із творчістю Х. Л. Боргеса, у результаті чого визначаються символи, метафори, семіотичні елементи іншого тексту.

Основу колекціонування складає пристрасть. Будь-яка пристрасть має фундаментальне значення в житті індивіда та соціальної групи. У такому випадку річ, цінна та бажана для колекціонера, стає мрією, ідеальною метою. Вона наповнює смислом життя. Фелікс із роману «Фелікс Австрія» (2014) Софії Андрухович – особливий колекціонер, який освоюється в зовнішньому світі

завдяки колекціонованим речам. Для малого хлопця це початковий етап входження в дорослий світ, той, у якому є крадіжки, тяжка праця, брехня, жорстокість тощо. Хлопчика позбавлено дитинства та насолоди дитячого світу. Опинившись у родині Ангер, Фелікс не піддається навчанню, натомість прагне ховатися в закутках будинку. Дається взнаки й попереднє життя хлопця, – займаючись кілька років розкраданням реліквій, Фелікс вдається до крадіжок і в будинку, де його прихистили.

За Ж. Бодрійяром, для колекції характерний розрив із прихованою системою та звернення до імперативу. Моральним велінням Фелікса є не усвідомлена, а інстинктивна диференціація крадіжок. Розкрадаючи храми, герой діє за вказівками ілюзіоніста Торна. Релігійні реліквії (старовинна монстрація, золоті патени, пасма волосся Йоанна Предтечі, голка з тернового вінця, інструтована коштовним камінням золота скринька, срібна цукерничка, келихи) для ілюзіоніста є коштовностями, але з утечею Фелікса в Торна зникають старожитності. Зникнення релігійних раритетних речей С. Андрухович пов'язує з міфотворчістю, модифікуючи міф одного з давніх народів семітського походження. «Господь Савают переносить до Небесного Єрусалима свій народ: спершу – речі, тоді – храми, тварин, житла, дивуючи земних людей непоясненими зникненнями. Далі розчиняються в повітрі святі, мудреці, музиканти, діти, аж коли на грішній землі не залишається жодного єврея» [6, с. 10–11].

Займаючись крадіжками в новому будинку, хлопець зберігає всі речі в монументі кам'яної жінки. Відтак хлопець є володарем речей, які для їхніх власників вважаються найціннішими. Це прикраса для волосся, хромований гребінець із вишневим цвітом, а також годинник «Тисот». Саме ці вкрадені Феліксом речі фігурують у романі якнайяскравіше. Годинник, яким володіла Стефа, є символічною річчю, нагадуючи дівчині про померлого доктора Ангера. Це інтимний талісман, що навантажений психологічно. Маючи годинник доктора Ангера, Стефа створила ілюзію власного життя. Годинник допомагає людині оволодіти часом. Стефа ж зафіксувала минуле, у якому і створила власну

ілюзорність, обрала «іншовимірне» життя. Як зазначає Ж. Бодрійяр, годинник виконує функцію повсякденної співпричетності до людського життя, присвоюючи вимір, завдяки часу людина знаходить об'єктивну обмеженість. Дослідник стверджує: «Через посередництво годинників час закарбовується як вимір, у якому я об'єктивуюсь, і разом із тим як моє домашнє майно» [21, с. 106].

Однією з ознак будь-якої колекції, як наголошує Ж. Бодрійяр, є її серійність. Річ потрапляє до колекції в тому випадку, якщо вона уподібнюється з іншими екземплярами за певною властивістю. У романі Стефа майстерно колекціонує / створює смаки. Приготування безлічі різноманітної їжі характеризує героїню як майстерну кулінарку, яка, по суті, бездоганно володіє кулінарними вміннями. Її стравами захоплюються Аделя з Петром, отець Йосиф із дружиною Іванкою, ілюзіоніст Торн. Навіть на головному святі Аделі, її дні народження, усіма кулінарними клопатами займається Стефа, бо для неї процес приготування їжі, створення бездоганного смаку – цілий ритуал. Крім того, за таким заняттям героїня знаходить спокій, а відчуття приємного запаху діє як заспокійливе: «Коли шкварчить в оливi цибуля, на весь будинок пахне часник, а я наскрізь просякаю запахом готування, на серці відразу стає просторіше – і вже дається далі жити» [6, с. 106].

У кулінарному світі, а саме на кухні, дівчина почувається умиротвореною, ошасливленою. Бажання бути потрібною Стефа мотивує саме через їжу, вбачаючи в цьому принцип власного життя. «Коли ж гощу своїм їдженням Аделю й Петра чи ще кого – то й сама стаю ароматною, як смажений часник, соковитою і солоною, як полядвиця, гострою, як перець, делікатною, як молочний пудинг, жирною і ситною, як печена качка. Віддаю себе – і віддала б без лишку. Тільки б їли. Бо як не їдять, то стає тяжко й гірко: не хочуть мене, нехтують» [6, с. 106].

Кожен колекціонер намагається доповнювати свою колекцію особливими екземплярами. Із цього приводу Олена Галета зазначає: «Оскільки колекціонування – завжди річ, відкритий проект, воно залишається актуальним доти, доки колекція не набула своєї остаточної повноти й вичерпності. Допоки існує можливість доповнення – допоти пристрасть колекціонування не втрачає

своїї сили» [29, с. 66]. Яскравим прикладом історій про оволодіння унікальним екземпляром є романи «Колекціонер» (1963) Джона Фаулза та «Парфумер» (1985) Патріка Зюскінда. У «Колекціонері» Фредерік Клегг, колекціонер метеликів, полює за дівчиною Мірандою як за ідеальним колекційним екземпляром. Подібною є Лора Ріші із «Запахів...», де Жан-Батист Гренуй вдається до ідеального насильства задля отримання унікального запаху. У романі Софії Андрухович Стефа намагається оволодіти стравою / смаком єврейського медового пирога пані Баумель. «Коли ж ви мені відкриєте його таємницю? Хоч як я вже намагалась: терла цедру не так дрібно, борошно пересипала крізь сито рівно сім разів – а все так не виходить, як у вас...» [6, с. 221].

Колекціонуючи смаки, Стефа пізнає приватно-одомашнений та суспільний простір Станіславова початку ХХ століття. Так, прямуючи до базару, дівчина йде крізь криві вулички, минаючи дерев'яні хати, кам'яниці, вілли, храми, перукарні, крамниці, майстерні, тим самим відкриваючи для себе Станіславів як місто-лабіринт. Якщо в домашніх умовах Стефа оволодіває смаковими екземплярами, то в суспільному – леткими речовинами. У крамниці з прянощами Вольфа Гальперна Стефа зізнається: «Уже від самого запаху стає так весело, ніби випила міцної чорної кави або келих шампана на голодний шлунок» [6, с. 91]. Як і з добре створеними стравами, так і серед приємних запахів Стефа відчувається щасливою, створюючи при цьому бар'єр, відгороджуючись від реального світу.

Кожна річ, за Ж. Бодрійяром, є функціональною. Її реалізація / самопрезентація в просторі відповідає вимогам реального світу та людським потребам. Це підтверджує колекція книг у творах Ю. Яновського, Ю. Винничука, Р. Іваничука. Їхні герої пристосовуються до реальності, інтегруючись у життя. Інші ж колекції функціонують чи як історична пам'ять, культурний простір, чи як життєва необхідність. На думку Ж. Бодрійяра, функціональність колекціонованих речей залежить від їхнього статусу загальної знаковості. У речах устрій Природи репрезентується у вигляді знаку. У такому аспекті творчість Тараса Прохаська якнайкраще презентує колекцію природного походження.

Колекції Т. Прохаська пов'язані з ботанічним баченням простору, де біологічну різноманітність світу рослин письменник систематизує, класифікує, часом спостерігає за їхньою анатомією. Письменник придивляється до світу природи як живої істоти, звертаючи увагу на її мініатюрність. Незалежно від того, у яких декораціях перебувають герої, письменник долучає флористичний світ. Домінує тут екологічне мислення. Тому детальне й вишукане зображення циклу розмноження різних рослин або пахучих трав у сонячних альпійських луках є письменницькою традицією, індивідуальним стилем митця. Поєднання людського життя зі світом природи спонукає до виокремлення у творчості письменника ідилічного хронотопу. У контексті ідилічного зображення життя світ Т. Прохаська відмінний від світу, скажімо, Вал. Шевчука. Якщо останнього цікавить реальне середовище околичного типу, то першого, зазвичай, – іншовимірний, вимислений світ. Кожен із письменників по-своєму тлумачить ідилію: у Вал. Шевчука – це рідні місця, у Т. Прохаська – ботанічний світ. Але кожен із них дотримується особливостей ідилічного хронотопу, про які свого часу писав М. Бахтін.

Якщо помістити всі рослини франківського письменника в одну площину, то вийде колекція, гербарії. Флористичне бачення простору дає письменнику різне уявлення про світ та людину. Так, липа – це найкращий топографічний орієнтир, що нагадує дитинство, а липовий цвіт – символ дитячого щастя. «Кожного року з неї обрізали кілька галуз, з яких обривали липовий цвіт. Розстелений на стриху, він був колись для мене втіленням щастя. Я занурював лице в нагріті квіти, вдихав кілька разів їх запах і відчував, що я є. Щастя існування було різним на різних стадіях висихання цвіту» [124, с. 279].

Колекціонери часто оптимістично вірять у покращення майбутнього. У Ю. Винничука колекція унікальних рукописів стане публічною лише після появи могутньої держави, а в Т. Прохаська завдяки квітникуарству «може статися Україна» [124, с. 286]. Через іронічне та гіперболізоване зображення квітникуарства письменник пропонує альтернативний світ, у якому домінує обов'язкове, дбайливе, старанне, лагідне, погідне ставлення до когось та світу в цілому. «Квітникуарство – основа національної ідеології... Щось мусить змінитися

на краще. Принаймні буде більше квітів. Наше підсоння благає. А там, де квіти, не вдається так смітити. І поводишся трохи інакше» [124, с. 286]. Прототипом світу квітникарства є світ Ялівця з «НепрОстих». Автоінтертекстуальність дає змогу реінтерпретувати важливі деталі, що цікаві самому письменнику. Єднальним моментом двох інтерпретованих світів є мотив утечі від реальності.

Флористика Тараса Прохаська виходить за межі суто зовнішнього спостереження. Крім зовнішніх характеристик рослин (їхнього запаху, кольору, форми, довжини), письменник цікавиться внутрішньою структурою. Морфологічне бачення рослин, їхня мініатюризація, за Ж. Бодрійяром, слугує максимальним поліпшенням «проблеми хронічного дефіциту простору в повсякденному житті» [21, с. 59]. Северин із «Довкола озера» схильний до бачення речей у мініатюрі, розщеплюючи їх на менші сполуки. У кульках вишневого клею герой спостерігає розчин гормональних сполук, мікроструктуру якого складають «тисячі різнокольорових і найвишуканіших за формою пилкових зерен, спор, обірваних тичинок, кісточок роздушених ягід і уламків потовчених сухих плодів обсідали сітку щільною одношаровою обгорткою, протискаючись одне поміж одного і захоплюючи найменші вільні відрізки» [120, с. 26]. Візуальна культура Тараса Прохаська дає розуміння прихованих / непомітних істин або, за Л. Паувелсом, означає «репрезентативний апарат». Увага до оптичних ефектів, тональностей, мікротекстур «дають нові погляди, що можуть допомогти виявити та дослідити граничні лінії незбагненого або важко уявлюваного» [180, с. 265]. Хвороба мозку героя спричинила уявну гру з рослинним світом ультраструктур, де звичайний листок, пагін, квітка сприймається Северином як своєрідний ландшафт. Ботанічний ландшафт свідомості та його простори – це субстанція, колекція зібраних, названих та визначених рослин. Володіючи ботанічними знаннями, герой створив власну класифікацію квітів, яким віддає перевагу: «Він знав, що таким квітам можна беззастережно довіряти – цибульковим, опущеним, з похилим стеблом, асиметричними квітками, різним кольором і короткочасним цвітінням» [120, с. 27].

Флористична логіка мислення письменника реєструє назви рослин (еквізетум, сциля, крокус, алхімія, цикламен, юніперус, циприпедіум, фритилярія, арніка, монтана, скорзонела, нечуйвітер), що вписуються у світ ботанічного саду. За Ж. Бодрійяром, устрій природи, її первинна функція, несвідомий потяг, символічна співвіднесеність із людиною функціонує через знаковість. Знак, на думку дослідника, щоразу видається «опрацьованим, абстрактним, без часу і постійно переходить у культуру самої сутності знаку» [21, с. 73]. Через абстрактно вимислене середовище та флористичний простір Т. Прохасько створює власну культурну модель світу. Редукуючи флористичний ландшафт, письменник вдається до зображення проблем людського буття. Від згаданих дрібниць чи деталей людина отримує нові відчуття, «і відчуття того, що живий, тим сильніше, чим більша редукція переліку одночасних відчуттів» [120, с. 34–35].

Новим відчуттям віддається й інший герой-колекціонер письменника, а саме Себастьян із твору «Увібрати місто» – молодий та перспективний фотограф, який вирізняється з-поміж інших унікальним баченням та мисленням. Навіть стіни власного помешкання герой облаштував збільшеними зображеннями, створюючи у квартирі просторовий хаос. «Він у своїй стихії, він може будь-що» [125, с. 176]. Серед сотень зроблених фото в колекції Себастьяна є фотографії на замовлення, експериментальні художні спроби. Кожен колекціонер у приватній колекції мріє мати унікальну річ, рідкісний екземпляр. Унікальна річ, за Ж. Бодрійяром, резюмує цілу категорію речей. Кожне наступне довершене фото героя функціонує як емблема його приватної колекції. Ж. Бодрійяр стверджує: «Річ слугує символом не якійсь інстанції чи цінності, а перш за все всій серії речей, до якої сама і належить (а також символом особистості, якій вона належить)» [21, с. 103].

Серед оригінальних фотографій Себастьяна – серія, яку складають «мікрофотографії цитологічних зрізів, архітектурні дослідження, знімки для реставраторів, лісівників, орнітологічні підручники, знімки з дельтаплану для етологів, соціологічні роботи прихованою камерою, портрети рослин, кримінологічні фоторозслідування» [125, с. 156]. Кожне специфічне фото героя

відображає його конкретний відбиток життя, їхня сукупність – періоди життя. Чим складніше замовлення, тим оригінальніше зображення, а для самого героя – повноцінне інакше буття.

В іншому бутті перебуває Себастьян, виконуючи іноземне замовлення празького професора-історика. Герой має зробити такі топографічні знімки, що б відтворювали львівську війну листопада 1918 року. Фотограф керується щоденником військового, котрий фіксував події війни, та фенологічною книгою. Таким чином, Себастьян та Кріста, донька науковця, займаються історичною реконструкцією, що, за П. Коннертом, «призводить до створення формальних, писаних версій історії» [73, с. 36]. Себастьян намагається відтворити ранок історичної події, інтерпретуючи її власноруч зробленими фотознімками. На думку П. Коннертона, процес інтерпретації призводить до усвідомлення нової дистанції між теперішнім та минулим [73].

Досконалого відтворення / моделювання минулого герой досягає через епідіаскоп, куди «вкладає фотографії місць подій, стилізовані під той листопад, фотографії міської топографії зверху, схеми переміщень і стрільби, сторінки щоденника» [125, с. 165]. Т. Прохасько у своїй творчості часом полюбляє гратися з технічними приладами, об'єктиви яких деталізують навколишнє середовище, конкретні об'єкти, дають можливість побачити приховане. Використовуючи технічний пристрій, герой монтує змінний, рухливий колаж, вірячи, «що ранкова таємниця може викритися лиш у такий спосіб – змішувати знімки ще і ще» [125, с. 165]. Колажування фотографій дає змогу пов'язати їх між собою, поєднати самостійні частинки в єдине ціле, створивши серію епізодів історичної події. Як вважає С. Зонтаг, камера фіксує єдину й неподільну реальність. Тому фотографія має безліч смислів, приховує момент загадковості. Через об'єktiv епідіаскопа, створеного віртуального лабіринту, герой інтуїтивно моделює картину 1918 року й розкриває вирішальний момент війни. Фотографії, що змоделювали історичний простір Львова початку XX століття, дали поштовх до пізнання нової історії. Також дослідниця зазначає: «Побачити щось через фотографію – означає зустрітися із потенційним притягальним предметом... Фотографії не можуть

нічого пояснити, але невтомно спонукають до дедукції, спекуляції, уяви» [137, с. 38]. Колекція фотографій у Тараса Прохаська – це не лише улюблене заняття, презентація простору, а й спосіб моделювання історії, що інколи відкривається по-новому.

Колекції в художніх творах є окремим культурним аспектом, культурною практикою, що допомагає сформувати урбаністичний простір. Завдяки колекціонованим речам відбувається репрезентація основних локусів, що для міського простору несуть додаткову функцію. Колекції книжкових видань систематизуються в бібліотеках, старовинні речі та антикваріат – у музеї та антикварних крамницях. Із колекціями міський простір здебільшого набуває ознак систематизованого, впорядкованого, каталогізованого порядку. «Колекція облаштовується у просторі – й облаштовує простір для себе» [29, с. 82], а також, як зазначає О. Галета, об'єднує певні предмети, позбавляючи їх початкового (при)значення. Колекція – незавершений процес, діяння, означене пристрастю.

* * *

Розвиток урбаністичної тематики в українській прозі набуває особливої актуальності з початком ХХ століття. На тлі міського простору В. Винниченко зосереджується на психологізації. Залежно від зміни простору змінюється й настрій його героїв. В. Підмогильний наголошує на втрачених зв'язках із селом, коли людина змінюється із пристосуванням до нового урбаністичного життя. Для В. Домонтовича характерне зображення культурного простору, мистецтва загалом. У творчості письменника постає простір богемного міста, де важливого значення набуває осмислення архітектурного світу. Якщо В. Підмогильний та В. Винниченко більшою мірою зосереджені на психологізації героїв, утвердженні себе в місті, то В. Домонтович акцентує на інтелектуальній рефлексії, побуті, архітектурних, мистецьких деталях. Для творчості Вал. Шевчука характерне зображення топосу дому, простір якого постає своєрідним мікрокосмом, власним естетичним світом, буттям та існуванням.

Українська література XX століття осмислює урбаністичну проблематику через філософські, культурно-національні, естетичні орієнтири. Одним із головних компонентів є архітектурна візія, що виявляє стильові семантичні ознаки, що є визначальними у формуванні образу міста.

У пізнанні навколишнього середовища в прозових творах сучасних українських письменників архітектурний дискурс представлено найрізноманітнішими засобами. Домінує культурно-історичний простір, що дає уявлення про минуле та душевний стан героїв. Поєднувальним елементом між минулим та майбутнім може бути і простір вулиці, скажімо, Андріївського узвозу. Це культурний осередок, що впливає на свідомість, а також презентує модель історичного простору.

Архітектурний дискурс у творчості О. Забужко втілює архітектонічну метафору пам'яті. У «Музеї покинутих секретів» Київ слугує тлом еволюції культурних тенденцій в урбанізованому просторі. Історично-культурний код відтворюють назви вулиць, розкриваючи історичний час. Через осягнення / розуміння львівського простору розкриваються невідомі сторінки української історії XX століття.

Символічної значущості надають архітектурі Ю. Макаров та Ю. Винничук. Архітектурні споруди в прозі Ю. Макарова пов'язані з історією, зокрема це образ оселі вічності, що має зв'язок із пам'яттю. Помешкання в романах Ю. Винничука – це часто спроба занурення в історичний час; сховище, призначення якого – зберігати найцінніші речі. Тут ідеться про інтеграцію думок, спогадів та марень. Образ Львова в письменника символізує національну ідентичність, осередок конфлікту між культурами. У цьому контексті важливими стають містифікація, романтичність, занурення в історію.

Доповнює образ архітектурного Києва й О. Ільченко. Урбаністичний простір роману «Місто з химерами» відображає особливості епохи модернізму. Характерними особливостями архітектурного світу письменника є зображення екзотичних природних мотивів, фантастичності, символізму.

Надзвичайно цікаві роздуми про місто та простір наявні у творчості Т. Прохаська. Письменник зосереджується на спогляданні, зображенні дрібниць, деталях, конкретних об'єктах. Місто в Тараса Прохаська – багатофункціональне. Це місто-фортеця, місто над містом, утопічне місто, ірреальне місто, місто-мушля. Домінує в його творчості флористичне бачення простору. Художній простір Т. Прохаська – це модель, що твориться задля подолання негативних впливів глобалізації. Архітектурний дискурс представлено складними геометричними формами. Для просторових конструкцій тут характерна фантазійність, мрійливість, безтурботність.

У прозі ж Вал. Шевчука важливою є трансформація від центрального до периферійного, від великого до малого, від міського до провінційного. Для творчості письменника характерна орієнтація на простір маленького містечка. Через це в митця фігурують вулиця, міст, халабуда, подвір'я, сад як окремі образи твору. Особливого значення надається дому як живій істоті. Околичний простір Вал. Шевчука – це Всесвіт, у якому перетинаються координати пам'яті та історії.

Не меншою мірою формують урбаністичний простір у сучасній українській прозі й колекції, що репрезентують основні локуси. Колекції книг у Ю. Винничука створюють простір бібліотеки, особливостями якої є мотивація до пригадування, культурна реконструкція, містифікація, гіперболізація. Через різне художнє зображення бібліотека асоціюється з лабіринтом. Символізують пам'ять і антикварні речі, що у творчості О. Забужко конкретизують уявлення про минуле. Особливою постає колекція у творчості Т. Прохаська. Так, флористична логіка мислення створює гербарії, де всі Прохаськові рослини утворюють простір ботанічного саду. Урбаністичний простір – це не лише місце для пізнання досвіду, а й механізм, що задає / надає шкалу цінностей, ідентичностей та розуміння історичної пам'яті.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕПТИ ЄВРОПЕЙЗМУ ТА ВІЗІЇ СУЧАСНОГО МІСТА

3.1. «Місто посеред моря»

Проблеми європеїзму дебатувалися в нашій культурі впродовж усього ХХ століття. На думку Тамари Гундорової, український постмодернізм виконує роль топографічного покажчика, рефлексуючи над двома геополітичними зонами: колишнім Радянським Союзом та теперішньою Європою. «Протягом усього ХХ століття український модернізм звернено до ідеалу культурної Європи, а спроба її наздогнати стає рушійною силою модернізаційного процесу. І лише наприкінці століття відбувається фрагментування образу Заходу й виникають різні образи самої Європи» [37, с. 223]. У такому художньому контексті творчість Ю. Андруховича перейнята насамперед ідеями європеїзму.

Тема урбанізму наскрізна у творчості письменника. Він відсилає головних героїв до різних міст: московський простір у «Московіаді», фіктивний Чортопіль у «Рекреаціях», українські Карпати й Львів у «Дванадцяти обручах» та венеціанський обшир у «Перверзії». У романі-пазлі «Лексикон інтимних міст» письменник розповідає про мандри з одного міста в інше, так що постають невеликі історії про сто одинадцять міст світу. Насичений мандрівками також і роман-подорож «Перверзія», де в центрі Стас Перфецький – персонаж, якому цікава дорога, мандрування різними країнами, незалежно, у який спосіб треба потрапити в певне місце. Перфецький цікавиться калейдоскопом міст, площ, мостів, соборних веж, брам тощо. Про мету мандрів Перфецького Ю. Андрухович зазначає: «Це – наче виконання якоїсь величезної місії, що про її глибинний сенс відомо лише десь там, на недосяжних і холодних стратегічних вершинах» [9, с. 176]. У кожному з європейських міст, – Краків, Братислава, Відень, Прага, Берлін, Дрезден, Мюнхен, – героя очікують пригоди, заняття в університетах, чудернацькі витівки. Кожне з окреслених міст зустрічало божественного поета по-

різному. Так, у Кракові Перфецький почувається, «як риба у воді», іменуючись Йона Риб, а в Братиславі – Сом Рахманський. На інтуїтивному рівні виникає тотемізація морських тварин із самим Перфецьким. Юрій Андрухович ніби оберігає героя тотемом риби. З'являється тотемічна обрядовість, в основі якої лежить народження, ініціація та смерть. Про проблему Перфецького Ю. Андрухович пише: «Стах чимраз глибше занурювався в меланхолійне заціпеніння, дедалі більше переконуючись у своїй цілковитій непотрібності нікому на цім світі» [9, с. 180]. Добираючись до Венеції, герой минає гірські краєвиди, кам'яні стіни вздовж автостради, розвалені вежі. Перенасичення простору міськими топосами веде до втрати зацікавленості самим простором. Перфецький неодноразово наголошує, що Венеція не цікава та не приваблива як урбаністичний об'єкт. Безліч переміщень героя з одного місця до іншого засвідчує не так оволодіння простором чи його осмислення, як подолання. Завдяки переліку, називання предметів чи речей, явищ, подій тощо Ю. Андрухович перетворює простір із незнайомого на знайомий. Саме цим і займається під час подорожей Перфецький, стверджуючи: «... я кайфую від самого тільки називання, тому я хочу просто називати, просто перелічувати, це простий перелік, від якого зводить судомою нутрощі, і я не смію порушити його чудову внутрішню послідовність» [9, с. 195].

Розвиваючи модерний дискурс, письменники охоче реінтерпретують та періодично зіставляють різні риси слов'янської ідентичності. На думку Т. Гундорової, «психологічна Європа» Миколи Хвильового, високий класицизм Миколи Зерова та футуристична Європа Михайля Семенка конструюють український окцидентальний міф, що розбудовується навколо «втраченої» та «здобутої» європейськості української культури. Література ХХ століття вже активно орієнтувалася на європеїзацію. За спостереженнями Т. Шептицької, Ю. Андрухович шукає в ментальному полі нації знаки, «які б доводили «європейськість» українців, має на меті не лише вирвати народ з полону геополітичної ізоляції, підкреслити духовну спорідненість європейської ментальності з українською, а й просто врятувати нас від асиміляції... утвердити

особливість «українського світу», забезпечити йому довготривале у часі та просторі існування» [165, с. 131].

Історичні та географічні відомості, якими оперує герой Ю. Андруховича, варто сприймати лише як версії чи навіть набір певних міфологем. Події в «Перверзії» розгортаються як ланцюг венеційських пригод Стаса Перфецького. Художній текст, як зазначає фіктивний видавець, зібрано з безлічі текстових документів, а також аудіо- та відеоматеріалів. Л. Бербенець дійшла висновку, що образ Венеції не слід сприймати надто довірливо, «це певний концепт, а не справжнє місто, лабіринт, створений із безлічі вражень, алюзій, натяків, асоціацій, уявлень та текстів» [20, с. 55].

Венеція в романі «Перверзія» – це образ Міста як такого, почасти зображеного в містичному ракурсі. Організація архітектурного простору європейського міста пов'язана з безліччю споруд. Перфецький спостерігає старовинні палаци, музеї, театри, мости, старі будівлі-помешкання. Згадано готичний стиль венеціанського мистецтва XIII – XIV століття, епоху пізнього Ренесансу, колони, мозаїки, храми, монастирську бібліотеку тощо. Володимир Панченко переконаний, що художні наслідки урбаністичності Ю. Андруховича є вагомішими за натурфілософію, тому його «урбаністичні малюнки передають дух міської старовини, вигадливість архітектурних стилів, замилювання рукотворною красою» [108, с. 63]. У романі Ю. Андруховича семіотичні конструкції змінюються. Як зазначає Ю. Нікуліна, «заміна архітектурних стилів, розвиток утилітарних та символічних предметів усього міського середовища і повсякденного ужитку, соціально-структурні зміни – все це зберігає “семіотичну” історичну пам'ять» [104, с. 27], де нові предмети та явища означаються старими назвами, наповнюючи їх новим змістом.

Автор звертається також до живопису та музики. Музичний супровід доповнює та збагачує карнавальний світ у всіх романах письменника. Живописні роботи декорують і деталізують венеційський простір. Полотна та фрески, скульптури та статуї характеризують Венецію як місто-музей та місто-палац. «Ми запрошуємо вас до Венеції, міста на воді, міста-корабля, міста-

привида» [9, с. 201]. Осідання туману на Венецію ділить її на дві частини, розмежовуючи місто на верх та низ, святе та гріхове. «Венеція занурювалася в ніщо. Приблизившись до берегів Сан-Джорджо-Маджоре, ми побачили тільки рештки і шмаття – основа будівель наче й не існувала, пожерта туманом. І лише ангел на самому верху дзвіниці продовжував своє вічне обертання, недосяжний сторож Островів» [9, с. 251]. Туман виконує функцію зручного інструмента та сприяє усамітненню. Пиятика Перфецького з Антоніо Делькампо, вікарієм церкви Сан-Мікеле, призвела до втрати орієнтації на місцевості. Навіть для старого Антоніо зустріч із поетом обернулася на містичну таємницю, спричинивши безпам'ятство й утому. Венеція в Ю. Андруховича – іграшковий мегаполіс, створений невпинним рухом перехожих. Італійський пейзаж міста письменник моделює як іграшкове скупчення дахів, вуличок і площ, каналів, мостів. Як і Тараса Прохаська, письменника цікавлять найдрібніші деталі. Відтак створюється карнавальний варіант європейського ландшафту.

Художній урбаністичний світ «Перверзії» зображено тими топосами, що в усій творчості Ю. Андруховича відіграють провідну роль. О. Севрук зазначає: «Мотив таємничого дому мандрує з одного Андруховичевого роману до іншого, створюючи враження, нібито йдеться про один і той самий дім, що своєю чергою увиразнює тавтологічність схем романів Ю. Андруховича» [129, с. 76]. Тому образ помешкання в романах письменника набуває різних конотацій і вимірів: таємничого, хаотичного, старого, занедбаного тощо.

Помешкання Стаса Перфецького в готелі «Леон Б'янка» зображено в містичному забарвленні. Саме тут кохаються Стас та Ада Цитрина, стаються сумні пробудження героя зі сну та його таємнича смерть. Приватний простір, у якому перебуває Перфецький, витримано у вишуканому стилі. Колекції дорогих речей, антикварних предметів, аромати створюють образ не лише готелю, а й Венеції як такої. Від перенасиченої вишуканості міста Перфецький саркастично дистанціюється: «... чи тутешні плювальниці, раковини унітазів, біде, розетки, вимикачі й телефони також відповідають означеному стилеві» [9, с. 212].

Монастир Сан-Джорджо – місце зустрічі учасників семінару. В іменах запрошених гостей відчутна пародійність. До списку учасників входять високопосадовці, служителі релігійних конфесій, представники криміналу тощо. На тлі монастиря, культурних пам'яток автор зображує глумливий світ. Різкий контраст, що виникає в романі, окреслює протилежності світу, зокрема Венеції. Взірцевим прикладом тут видається захаращений будинок Каза Фарфарелло. Містичне оприявлення героїв констатує жахливу дійсність, у якій вони живуть. Усвідомлюючи безглузді наміри фундації, Перфецький шукає Аду, намагаючись зламати штучно створений простір та повернути попередню сіру буденність. Реальність у творчості письменника сприймається метафорично, алюзійно чи символічно. За спостереженням Я. Голобородька, письменницький імідж Ю. Андруховича асоціюється зі сферою шоу. Незалежно від зовнішніх форм утілення, шоу письменника складають «надзвичайно складні й внутрішньодраматичні події, що випромінюють динамічну, строкату й підкреслено експресивну гаму переживань, що наснажені несподіваними й інтригуючими інтелектуальними рефлексіями, що спрямовані на оприлюднення й оприявлення глибин людської ментальності, психіки, свідомості» [34, с. 8–9].

Провідну роль у романі відведено театру «Ля Феніче». Всередині вишукана будівля облаштована позолотою, ліпленнями та розписами. Декорована сцена призначена для постановки яскравого видовища з непередбачуваними спецефектами. Нагромадження музичних увертюр, різнокольорових спалахів, мішанини акторів, несподіваних вибухів, летючих конструкцій веде до розігрування автором опери в опері, де в основі лібрето лежить орфічна тема. Ідеться про постановку п'єси «Смерть у Венеції» Метью Кулікоффа. Справжній успіх опері принесли витівки Перфецького, коли він тікав із балкону зали золотою лінвою, вписавшись при цьому в гру акторів. Кулікофф зізнається: «Він [Перфецький] був першим, хто вніс душу в цю механічну виставу. Я майже впевнений, що він є справжнім Орфеєм. Бо я надто довго мучився, щоб викликати його з небуття» [9, с. 353–354]. Як орфічний персонаж, який займався постійними пошуками Евридіки в нижчому світі, Перфецький у декораціях псевдопідземелля

намагається віднайти кохану. Любовні пригоди Перфецького, на думку Т. Гундорової, постійно відсилають його пам'ять до спогадів про Евридіку.

Важливим місцем, де розгортаються події роману «Перверзія», є будинок Каза Фарфарелло. Зовні будинок вирізняється всілякими дрібницями, що слугують можливим захистом від нечисті та злих сил. Підсвічування будинку зсередини, за інтерпретацією Г. Башляра, вказує на таїну, таємничість, адже світло проникає лише крізь шпери віконниць. Таємничий дім, у якому опинився Перфецький, цілком занедбаний: «Всередині пахло запустінням і грибком, клапті оксамитових шпалер звисали зі стін, з якихось пробоїн у стелях дзюрчала вода» [9, с. 409]. Будинок є місцем проведення не скільки яскравого карнавалу, скільки окультного ритуалу тілесних перетворень. Підглядання за фантастичними перетвореннями героїв у непривабливих істот, містичними метаморфозами з їжею, відвертими танцями Ади та постійними випробуваннями довели героя до розпачу.

Втеча Ади від першого чоловіка, смерть другого та непередбачуване зникнення третього – усе це характеризує героїню як загадкову жінку. Крім того, постійні спостереження за Перфецьким спонукають до асоціацій із сучасним агентом. Усі інтимні зв'язки героїні із чоловіками закінчуються трагічно. Ада втілює фемінну силу, що домінує над маскулінною. У будинку Каза Фарфарелло жінка зображена в образі королеви, яка бере участь у нічних забавах. Показовим тут видається зіставлення Ади з Маргаритою М. Булгакова. Обидві жінки через нещасливе кохання підпадають під вплив темних сил. Доцільною видається й символіка зеленого кольору. Зелені очі Ади, темно-зелене вбрання з прикрасою у вигляді сріблястої жаби створюють образ містичної жінки, яку Л. Бербенець називає «жінкою з пекла».

В урбаністичному просторі Венеції Ада пересувається вільно. У цьому героїні допомагає мапа «як алегорія вічного подорожування, нескінченності людських мандрів і самої процесуальності всього сущого» [70, с. 14]. На думку О. Кискіна, разом із карнавальним у «Перверзії» вибудовано й географічний хронотоп, атрибутами якого є дорога, кордон, різні країни і мапа, що і вивела Аду

та Стаса з вуличного лабіринту. Крім орієнтування в міському просторі, в Ади чудові знання з історії будівель Венеції, історії музики. Виконуючи обов'язки екскурсовода, героїня уважно спостерігає за діями Перфецького, догоджаючи при цьому загадковому Монсиньйорові. Це образ служниці, для якої не існують загальноприйняті норми та правила, коли йдеться про якусь мету.

Разом із прекрасною Венецією Юрій Андрухович зображує Венецію вмирущу, окреслюючи суспільні проблеми. Завоювання земель, розбійництво, негативний вплив на природу, агресивність, забруднення навколишнього середовища – фактори, що пригнічують людину в психічному, фізичному чи моральному сенсі. Венеції в романі відведена роль «аварійної зони», де поступово руйнується архітектура й водночас зникає людяність. «Правдива смерть Венеції настане не від поглинення морем чи пісками, не від потопів чи громів небесних... Насувається епідемія знелюднення. Венеція виявляється всього тільки невдалою спробою. Безнадійною спробою вічного цвітіння людськості. Її розпаду вже нічим не зупинити, бо то – розпад людського в людях» [9, с. 228–229].

На противагу вмирущій Венеції Андрухович показує візію міста-саду. Розігрування біблійного мотиву, де зображено міфічне уявлення про Венецію як Едемський сад, веде до художньої паралелі образів Перфецького і його коханої з Адамом та Євою. Серед чудових ароматів, безлічі кущів та квітучих рослин Перфецького не полишає думка віднайти кохану жінку: «Він уже майже наздогнав Її – бо був певен, що то Вона, хоч і бачив лише зі спини, – він біг за нею вже давно, та все не міг наздогнати» [9, с. 430]. Перфецький позбувається омріяного місця. «І коли це нарешті дійшло до нього, то він зупинився, то все зупинилося, і щойно розгорнутий сад згорнувся у безконечно малу нікчемну крапку» [9, с. 431].

Венецію Перфецький сприймає навіть ілюзорно, галюциногенно. На свідомість героя впливає розкішність міста, саме тому він зізнається: «... я поласую цим містом. Я спробую прожити в ньому щось найпекучіше, найгостріше, я знайду в ньому таке найпотаємніше місце, де мене не дістануть» [9, с. 218]. Заблукавши разом з Адою (місто-лабіринт), Перфецький наголошує на

прогалинах власного життя та душі. Перебування Стаса у Венеції ніяким чином не ошчасливило героя. Навіть симпатія до Ади не завадила Перфецькому накласти на себе руки. Як зазначила Т. Гундорова, роман «Перверзія» – це текст-пустка, де зникає герой твору. В основі авантюрних пригод богомного поета лежить метафізичний складник, що стосується орфічного міфу. «Спомини про померлу кохану і спроба вивести її з царства тіней, бодай силою чарівного співу, надають романові глибини. Орфічний герой за допомогою стилізацій, цитацій, фрагментованого письма намагається зібрати світ зі слідів, фрагментів, ликів» [37, с. 144]. Перфецький, наче пасивний спостерігач, потрапив на «семінар безглуздості та сміху» й утратив інтерес до просторів Венеції. У результаті Перфецький завершує подорож Венецією в точці її початку – помешканні в готелі. Неналаштованість героя на розбудову «безглузлого світу», уникнення метафізичних трансформацій змусили його вистрибнути з вікна власного помешкання у води венеційського каналу. Тамара Гундорова вважає, що смерть Перфецького – символічна. Герой роману «стає символом циклічного повернення – відродження європейської ідентичності, яка, що не раз стверджується в романі, переживає період розпаду, загибелі, нелюбові» [37, с. 145].

Подорож Стаса Перфецького окреслила європейський простір, для якого характерне зображення архітектурного світу, вишуканих речей, карнавального європейського пейзажу. Топос Венеції Ю. Андруховича імітовано різними міськими схемами. Місто-лабіринт, місто-сад, місто-палац, місто-привид створюють поліфункціональну модель європейського міста, де, залежно від міського середовища, його деталей, змінюється і художній простір.

3.2. Американоцентрична міфологема міста

У сучасній українській прозі блукання в «паралельних світах» входить до своєрідної «географічної» культурософії. Намір відкриття невідомих, до недавнього часу заказаних світів кличе в дорогу. У романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996) концептуалізовано тему Заходу, зокрема американський простір для інтелектуалки-нараторки є чудовою

можливістю не лише реалізовуватися професійно, а й порівняти власний національний досвід з іншою культурою, а саме американським способом життя. У просторі великого міста (університету, метрополітену, аеровокзалу, ресторану, бару, готелю) нараторка намагається «увійти в світ чужого» [53, с. 34], подолати ілюзорну дистанцію вкоріненого дитячого страху. Мета подорожі героїні «Польових досліджень» на інший континент – викладання курсу української літератури в американських університетах, що позиціонується своєрідною презентацією української культури за кордоном. Урбаністичний простір західного континенту наштовхує героїню на роздуми про сенс людського щастя. У великому місті люди відчують самотність, «усі ми тут самотні, вільні й самотні» [53, с. 92]. Такий стан може породжувати депресію.

Швидкий темпоритм життя та подій – характерне явище для мегаполісу. Скажімо, герой Андруховича з «Лексикону інтимних міст» фіксує пульсацію міста, потоки вогнів, відеоряди, рекламні екрани, різнокольорові написи, різноманіття транспорту тощо. Західний світ уможлиблює долученість до потужного інформаційного потоку, американці відчують власне уналежнення до світового часу, що зумовлено страхом «не встигнути» – страхом випасти з потоку» [54, с. 224]. За С. Сассен, «перебувати в місті – синонім до існування у вкрай напруженому та щільному інформаційному циклі» [182, с. 29].

У «Психологічній Америці» Оксани Забужко наголошено, що основу світової культури складає взаємодія у світовому процесі культурного обміну, чого і має навчитися українське суспільство. Беручи до уваги ідеї Ерика Фромма, О. Забужко стверджує, що неготовність українців до інтеркультурного діалогу зумовлена нелюбов'ю до себе самих. У результаті психологічні наслідки культурного колоніалізму створюють руйнівний ефект щодо себе: відчуження внутрішнього «Я» та його непродуктивність.

На протигагу провінційному суспільству, О. Забужко зображає мегаполіс, у якому можливість діяти домінує над відсутністю перспектив. Змодельований авторкою Нью-Йорк як світове місто функціонує і як столиця світу, що урядують західними цивілізаціями. Американська держава продукує інакшість, моделюючи

країну можливостей. Д. Джекобс дотримується думки, що великі міста генерують різноманіття та є щедрими інкубаторами нових починань і будь-яких ідей [176, с. 145]. Розмежування опозицій провінція / хутір, центр / світове місто визначається для кожної людини окремо та вимірюється обсягом можливостей на всіх рівнях розвитку. У цьому випадку постає вільний простір із широким спектром можливостей вибору. Світова спільнота, на думку письменниці, «тягнеться» до США будувати кар'єру. Руйнація / подолання географічної дистанції дає переселенцям можливість наблизитися до тих речей, що є цікавими та важливими саме для них. М. Мерло-Понті наголошує на певній грі, що виникає між реальним існуванням та бажаним майбутнім. З одного боку, гра скеровує людську свободу до тих подій, що перестали б її стосуватися, а з другого, – подія тут-зараз перестає відігравати важливу роль у житті, оскільки реалізація омріяного є вартіснішою за теперішнє. Задля існування в іншому світі людина зважується на втрати та індивідуальні психофізіологічні зміни. М. Мерло-Понті стверджує, що омріяні події «огортають мене наче ніч і непомітно викрадають мою індивідуальність та свободу. Буквально, я не можу більше дихати. Я скутий» [96, с. 368].

Велике місто є центром найбільшого розвитку поділу праці, уміщуючи величезну масу найрізноманітніших родів діяльності. Формально основу таких мандрювань може складати бажання розбагатіти. Гроші у великих містах є вартіснішими, ніж у провінції. Німецький філософ Г. Зиммель із цього приводу зазначив: «Великі міста були здавна центрами грошового господарства, тому що розмаїтість і зосередження в них обміну надали цьому процесу такого важливого значення, якого він навряд чи досяг би в селі при убогості там обмінних відносин» [60]. На його думку, грошове господарство у великих містах пов'язане із формальною справедливістю та нещадною жорстокістю, що взаємопов'язуються між собою. Місто володіє великими грошима, тому зумовлює в суспільстві нечутливу байдужість.

Якщо враховувати, що великі міста, наприклад, Нью-Йорк, надзвичайно швидкими темпами збільшують орієнтири господарського зростання, то, за ідеєю

Г. Зиммеля, таке місто є осередком космополітизму. У цілому його космополітичні погляди на розвиток великих міст передбачають індивідуальну та соціальну свободу, незалежність, створюючи при цьому зразок громадянина світу. Ідеологічні погляди світового громадянства проповідують байдужість до культури, нації тощо заради визнання себе у світі. Якщо розглядати космополітизм Нью-Йорка в межах «Психологічної Америки» О. Забужко, то це місто під таку категорію не підпадає, що зумовлено нібито релігійністю американців. Американське суспільство виявляє значний інтерес до релігії, створюючи при цьому добротворче місіонерство. Оксана Забужко впевнена, що прагнення американців до культурних та моральних цінностей фундаментально закладені саме в довірі до життя. Цьому сприяє і глибока релігійність суспільства: «Де ж є віра – у широкому сенсі: як наскрізна, все проймаюча світоглядна установка, як до-віра життю – там не може бути скніючої пустоти – тої, в якій так різко скорочується засяг людських поривань» [54, с. 215].

Велике місто – це арена творення культури. У великому місті людина як індивід відчувається вільно та комфортно. Культурний потенціал великого міста, за Г. Зиммелем, передбачає два важливих елементи, що впливають на суспільне життя. З одного боку, культурне довкілля великого міста заповнює час та думки, тримаючи людину «в руслі», а з іншого, – відбувається процес придушення особистої (індивідуальної) оригінальності. Будуючи американоцентричну міфологему світу, авторка визначає Америку продуктивною країною, де втілено потенціал культурного розмаїття. Саме цим, на думку письменниці, «психологічна Америка» відрізняється від «психологічної Європи». У культурній розмаїтості сучасного міста з'являються нові моделі ідентичності. Водночас у своєму активному розвитку культурна розмаїтість продукує негативні наслідки для суспільства. На думку С. Шліпченко, зустріч і змішування представників різних культур, способів життя, наративів окремого місця «може породжувати не лише легке непорозуміння, а й неприховану нетолерантність, конфлікти чи жорстокість» [170, с. 9]. Культурна розмаїтість породжує нові можливості, але водночас і проблеми та перешкоди.

Місто сприяє новій соціопросторовій організації суспільства. Сформований простір західного світу відіграє вагомую роль у процесі соціалізації. Саме тому багато емігрантів намагається потрапити до США. Боб із «Месопотамії» Сергія Жадана потрапляє в США та відкриває для себе світ, у якому, здається, відчутний запах свободи, а життєва рівновага та мультикультуралізм слугують основою мирного співжиття. Як і О. Забужко, С. Жадан наголошує на можливостях американоцентричної цивілізації. Жаданів герой стверджує: «Америка видається мені країною дійсно рівних можливостей» [49, с. 269]. Подорожування Боба Америкою – це, по суті, проекція нереалізованих мрій родини. На героя покладається місія завойовника світу, він має досягти тих висот, що були недосяжними для його рідних.

Нью-Йорк (як і інші схожі міста) визначає місце людини у внутрішньому просторі міста (дім, вулиця, квартал тощо), її існування як особистості в соціумі. Разом із тим, місто-мегаполіс як розвинена структура нових можливостей може бути й загрозливим для суспільства. Люди в такому місті концентруються на проблемі самовизначення. Ця проблема вбачається в перенавантаженні суспільного життя, що змушує сучасну людину визначатися: які суспільні зміни є прийнятними для життя, а які несуть безперечну загрозу. Щоб зберегти цілість суспільства у комунікативному просторі варто виокремити пріоритетні цінності. Лише за умов культурної відкритості будується демократична держава з відповідною системою цінностей. Пріоритет надається урбаністичній ідентичності. За Ж. Субіросом, у процесі утвердження демократичних форм важливо визначити ідентичність населення. Крім того, великі урбаністичні центри схильні до еволюціонування інфраструктури. Науковець-урбаніст зазначає: «У більшості випадків урбаністичний розвиток не приводить до виникнення сильного відчуття приналежності та ідентичності і згуртованості спільноти, скоріше він сприяє просторовій кристалізації соціальних, економічних, етнічних та культурних розбіжностей різноманітних груп, що утворюють місто. Навіть більше, така просторова фрагментація лише підсилює соціальні, етнічні, та політико-культурні розбіжності» [138, с. 14].

У концепції Оксани Забужко модель функціонування й розуміння української культури як цілісності детерміновано проблемою переходу від провінційної культури до повноформатної національної моделі культурного буття. У розмові з Л. Таран О. Забужко говорила: «Ми все ще закрита культура – не тільки тому, що про нас не знають у світі, а насамперед тому, що самі мало знаємо про сучасний світ» [139, с. 177]. Упродовж тривалого часу українці, на думку письменниці, блоковані проблемою власного етнічного й культурного виживання. Відсутність взаємодії, узгодженості, зв'язку зі світом сприяє неконтактності цивілізацій. Викривлення та знищення культурної ідентичності в тоталітарні часи відбиває суспільні травми. Якщо українці як нація хочуть творити щось нове, то обов'язково має відбуватися процес відновлення міжкультурних впливів, історичної пам'яті, відновлення традицій тощо. Пізнання власної культурної ідентичності можливе за умов її чіткішого розуміння, що, за Р. Рорті, краще розглядати як ансамбль точних репрезентацій. На фундаментальному рівні теорія пізнання є основою культуротворчості. Також Р. Рорті зазначає: «Привілейовані основи виявлятимуться основами пізнання, а дисципліна, що скеровує нас, – теорія пізнання – буде основою культури. Теорія пізнання буде пошуком того, що змушує розум вірити в нього, як тільки він буде розкритий» [128, с. 120].

До Другої світової війни місію столиці світу або світового міста виконував Париж. Свого часу французька культура та література відчутно вплинули на українських інтелектуалів. Ці впливи помітні, скажімо, у творчості Валер'яна Підмогильного, Максима Рильського, Миколи Зерова.

О. Забужко представляє специфіку світового міста як таку, що зумовлена всеосяжністю чи універсальністю. Це певний процес, в умовах якого світове місто універсалізує культурний продукт, зберігаючи при цьому національну ідентичність. Крім того, відсутність абсорбних дій (поглинання) дозволяє місту динамічно проектувати власний простір. Письменниця зазначає: «“Світове місто” з природи своєї не вимагає абсорбції: воно абсолютно відкрите, розчахнуте навстіж, його “форма” (самозрозуміло, не фізична, а внутрішня) є виключно

динамічна: рух, обмін – поза цим воно просто не існує, себто як культурний феномен воно є дослівно «місто»-місце» [54, с. 206]. Вагомим тут є залучення до міського простору вежі як горизонтального сполучення «точки Тут» із «точкою Там». У Києві – це Софійський собор, у Парижі – Ейфелева вежа, у Нью-Йорку – Статуя Свободи. Розігнані вгору вежі проектують місто в його власному урбаністичному просторі та дають можливість виділятися з-поміж інших. Вежа слугує вдалим орієнтиром у просторі великого міста. Ще свого часу К. Лінч зазначав, що візуально краще сприймається орієнтир унікальний та специфічний, ніж звичний, бо «...використання орієнтирів передбачає виділення одного елемента із безлічі навколишніх, ключовою предметною характеристикою елементів цього типу є одиничність, наявність будь-яких властивостей, унікальних та незабутих у загальному контексті. Орієнтири краще розпізнаються, швидше усвідомлюються як значимі, якщо вони контрастують із тлом» [83, с. 76]. Завдяки нью-йоркським вежам наратор Ю. Андруховича з «Лексикону інтимних міст» орієнтується в точках горизонту. Вид із північного боку міста прикрашають Рокфеллер-Центр та Дженерал Електрикс, а пейзаж південної частини вирізняється вежами-близнюками. Ю. Андрухович визначає американські хмарочоси не лише як орієнтири в просторі великого міста, а й щось таємне, сокровенне, місце, де відбуваються приховані речі. До цього спонукає освітлення хмарочосів, оскільки світло тут функціонує наче магніт, що притягує своєю різнобарвністю та яскравістю, не відпускаючи від себе зацікавлених суб'єктів.

Модельоване О. Забужко місто володіє своєрідним балансом культури, бере та вчиться, створює нове. Тому такому місту властивий ефект невичерпності. Образ Нью-Йорка О. Забужко подає в культурному ракурсі, тому організований простір міста впливає на соціальне та духовне життя. Розглядаючи текст міської культури, Ю. Лотман наголошує про два типи міста: концентричного та ексцентричного. Якщо концентричне місто оцінюється як замкнуте, що тяжіє до ворожого, то ексцентричне, навпаки, є розімкнутим, відкритим, прагне культурних контактів. Ексцентричність Нью-Йорка, за Ю. Лотманом, репрезентовано в опозиціях природний / штучний. «Місто створене всупереч

Природі перебуває у боротьбі з нею» [89, с. 277]. Світове місто інтерпретується двома способами. Якщо брати до уваги концептуальні ідеї Ю. Лотмана, то Нью-Йорк, з одного боку, є вдалим зразком великого міста, що символізує перемогу людського розуму над стихіями, а з другого, – змушує задуматися про відхилення від природнього. Антитезою Нью-Йорка в певному сенсі є ірреальний Ялівець із «НепрОстих» Тараса Прохаська. Як замкнутий простір Ялівець прямо протилежний окресленому світовому цивілізаційному місту. Тарас Прохасько зобразив ідеальну модель Всесвіту. За Ю. Лотманом, це те концентричне місто, якому приписується центральне місце; центр, незалежно від розташування. Саме тому Т. Прохасько вибудовує Ялівець на території українських Карпат. Ю. Лотман наголошує, що ідеальне втілення власної землі одночасно «виступає як прообраз небесного граду та є для навколишніх земель святиною» [89, с. 276].

Вдаючись до аналізу категорій «культура», «світове місто», «час», «провінційність» у межах художнього зіставлення українського суспільства з американським, О. Забужко таким чином розмежувала світ, за термінологією Ю. Лотмана, на «свій» (внутрішній простір) та «їхній» (зовнішній простір). Ю. Лотман стверджував, що поняття «межа» є фільтрувальною мембраною, це місце трансформації зовнішнього у внутрішнє. Таким чином, письменниця розглядає центральну та периферійну сфери культури, визначаючи різні типи їхньої організації.

Зображення Оксаною Забужко двох світів, – українського та американського, – зумовлене, зрозуміло, українськими проблемами. Кожне суспільство має віддати данину минулому, зафіксувавши у своїй історії все значуще. Саме тому збірка есеїстичних досліджень, де вміщена й «Психологічна Америка», виходить під назвою «Хроніки від Фортінбраса». Фортінбрас є не менш вдалим зразком репрезентації посттрагічної доби. Саме він несе відповідальність за «тяглість культури» (О. Забужко). Шекспірівський образ для письменниці є тим символічним жестом культури, у якому відбувається процес упорядкування, перемога над хаосом. «Фортінбрасову місію» покладено й на літературу. На думку письменниці, література має донести істину, приховану за

колоніального режиму, «бо, не розгрібши їх [брехні], – зазначає О. Забужко, – неможливо збагнути, що відбувається з людиною у світі сьогоднішньому» [85, с. 5].

«Психологічна Америка» – це насамперед ревізія в контексті української культури. У розмові з Ізою Хруслінською О. Забужко розповіла: «Мені залежало на необхідності включення України у світовий та європейський контекст, із якого вона на кілька десятиліть була штучно виключена, на відновленні її в статусі європейської провінції; так, провінції, але – європейської, а не колоніальної, як було раніше» [143, с. 229].

«Ця Картагена мусить бути зруйнована», – підсумовує О. Забужко в «Психологічній Америці». Письменниця недаремно звертається до образу стародавнього міста-держави. Очевидно, за переконаннями письменниці, проблеми зростання української цивілізації зумовлені перепонами вкоріненої провінційності. Руйнація стародавнього міста-держави є символічним посланням. Алегоричний образ Карфагена втілює явище української провінційності, що має бути подоланою, зруйнованою.

Отож, в есеї «"Психологічна Америка" і азійський ренесанс, або знову про Карфаген» О. Забужко звертається до проблеми української провінційності в культурологічному аспекті. Алегоричне бачення Карфагена ґрунтується на асоціативному переосмисленні та подоланні культурних проблем українського суспільства.

3.3. Європеїзм і бездомність

У сучасному світі роль міста як носія культури залишається незмінною, а його багатогранність відкриває певні смисли, образи та знаки. Численні праці окреслюють найважливіші фундаментальні проблеми: соціокультурні, економічно-політичні тощо, а також спеціальні аспекти розвитку міського простору: архітектуру, населення, естетику, співвідношення традицій і новаторства в міському просторі. Як уважає Ж. Субірос, місто – це своєрідний механізм утворення нових значень.

Творчість сучасних українських письменників відображає нову модель життя, що пов'язана з міграціями, заміною одного середовища іншим. Через нову візію життя сучасні поети та прозаїки звертаються до мотиву бездомності. Пріоритет надається мандрам по світу. «Берлін, який ми втратили» (2002) – оповідання С. Жадана, написане саме «у дорозі». Як зазначає О. Ірванець, «оповідання, які написалися Жаданові в той самий час і в тому самому місці, позначаються певною жорсткістю стилю, аскетичними побутовими описами й майже повною відсутністю зв'язного сюжету» [67]. Заголовок оповідання презентує топонім європейського космополітичного міста – Берліна. Троє друзів Гашпер, Сільві та Серж вирушили з «березневого і холодного Відня» [47, с. 5] до Берліна «без певної мети й так само без особливого бажання» [47, с. 8]. Водночас із Т. Прохаськом, С. Пиркало, С. Поваляєвою, С. Жадан зображає тут дійсність, побачену очима молодого людини, не позбавленої почуття гумору, яка хоче побачити навколишній світ, що наділений радощами життя, як, наприклад, Гашпер «дозволяв собі набратись пива і ганяти заспанним Віднем, зрізаючи на поворотах і сигналячи поодиноким жандармам» [47, с. 4]. Молоді люди є представниками різних держав. Сільві – чешка, прихильниця атональної музики, Гашпер – серб, який захоплюється пригодами незалежно від їхньої законності, та Серж – українець із Радянського Союзу, який вирізняється з-поміж героїв песимістичним настроєм та депресивністю.

Однією з основних просторових форм, що організовує текст оповідання, є простір дороги. На думку Т. Гундорової, покоління дев'яностих, до якого належить і С. Жадан, явно чи приховано рефлексує, переоцінюючи досвід українських шістдесятників, котрі відчували світ як «дім». Дослідниця зазначає, що С. Жадан обирає для себе нові координати світу: «Дорога, яка нікуди не веде, бездомність, безбатьківство» [37, с. 247]. А. Лефевр позиціонує простір дороги, залізничних шляхів, телефонних ліній тощо первинним фундаментом, в основі якого природний чи фізичний простір. Кожен матеріалізований простір «володіє сенсом та доцільністю... слугуючи для обміну та використання» [178, с. 403].

Зі зміною простору спостерігаємо також і за зміною настрою героїв. Так, дорогою до Берліна зустрічалися «голі пасовища, безлисті лісосмуги, печальна березнева Австро-Угорщина» [47, с. 6], що психологічно пригнічувало героїв, а простір туманного, дощового міста викликав знервованість та роздратованість. Про мандрування людини С. Жадан зазначив: «Мені цікаво писати про людину в транзитному стані, в стані підвішеності, комунікативної та побутової відкритості. Дорога передбачає подібну відкритість з огляду на власну тимчасовість. Людина, яка переміщається, частіше включається в певні сюжетні перипетії. Та й сама зміна ландшафту є самодостатнім сюжетом» [36]. Герої оповідання майже завжди перебувають у постійному русі: коли їдуть до Берліна, потім шукають по нічному місту готель, далі прямують на фестиваль сучасної музики, їдуть у гості до художника Руді, розшукують дорогу до залізничного вокзалу тощо. Подорож героїв виявляється насиченою завдяки деталям зустрічі, знайомствам, переговорам.

Герої С. Жадана шукають розваг та відчуття екстриму, Європа для них постає не лише безпроблемною, а й вільною. Координати подорожування Жаданових героїв посттоталітарним простором здебільшого сходяться в Німеччині, країні, яку Т. Гундорова називає «зоною свободи». Серж сприймає Берлін як соціокультурний сховок, скарбницю з безліччю нерозгаданих таємниць. Герой прагне знайомитися з географічним простором міста без попереднього плану, отримуючи від цього несподівану справжню насолоду. «Мені подобаються міста впродовж перших кількох годин мого в них перебування. Тоді вони ще ховають безліч несподіванок, і уявлення про них чисте, мов готельна білизна або ксероксний папір, – за кожним рогом може початися будь-що, й оте будь-що значно важливіше і привабливіше за всі твої топографічні знання» [47, с. 10–11]. С. Жадан творить міф німецької столиці. Усі новобудови Берліна письменник порівнює з Вавилоном, руйнацію якого зумовило будівництво Вавилонської вежі – символу сум'яття та безладу. Забудови Берліна засвідчують утрату суспільством природного, натомість отримано штучний цивілізаційний прогрес.

Іншими словами, антропологічний фактор (вплив людини) витісняє фактор природний.

Специфіка Берліна як урбанізаційного центру полягає в його відкритості, здатності долати власну обмеженість, замкненість, уводити до своєї сфери нових людей. У невеликому оповіданні письменник зображає людей різних національностей. Це японці, серби, чехи, французи, росіяни, австрійці, турки, через що головний герой задається питанням: «Цікаво, чи є тут німці?» [47, с. 11]. Сучасному світу притаманне відособлення соціальних груп, натомість, за Л. Віртом, «особливістю способу життя людини в сучасну епоху є її зосередження в гігантські агрегації» [184, с. 2]. Відкритість Берліна вказує на те, що суспільство перебуває в стані вчасного формування необхідних елементів відтворення. Слугують цьому забудови, розвиток технологічного прогресу, мистецтва, культури в цілому. Прогрес Берліна зумовлено саме відкритістю. На думку О. Забужко, Берлін належить до інтернаціональних міст, тобто це своєрідний «європейський Нью-Йорк».

Постійні міграції з одного міста в інше зумовлюють зміни в соціумі. Люди вірять у щасливий результат власних мандрів, долаючи при цьому, крім географічного кордону, ще й безнадійність, невпевненість, відчуття страху, уникаючи психологічних бар'єрів. Переселення С. Жадана нагадують принцип перевороту. За Р. Бартом, зміна всіх речей до їхньої цілковитої протилежності зумовлює принцип трагедії. Трагічність виникає в душі Жаданових героїв, котрим потрібно зробити важкий вибір у житті. Переворот суспільного спричиняє переворот внутрішнього «Я». Р. Барт стверджує: «Герой, уражений ударом Долі, поєднує в своєму несамовитому сприйнятті два стани – колишній, якого він позбувся, та новий, уготований йому віднині. По суті справи, у такому випадку, як і з розколом, усвідомлення життя є нічим іншим, як усвідомленням перевороту: бути – означає існувати не лише розколотим, а й перекинутим» [16, с. 189].

Місто демонструє гетерогенність населення, оскільки воно на історичному ґрунті забезпечує соціальне заповнення простору. Л. Вірт акцентує свою увагу на рекрутизації емігрантів. «Історично місто було сплавом рас, народів та культур,

створюючи сприятливі умови для виникнення нових біологічних та культурних гібридів» [184, с. 10]. Переміщення героїв С. Жадана по світу базуються на почутті віри. Можливість повернення / отримання гідного статусу в суспільстві та віра в успіх створюють надмету, реалізація якої можлива в європейському просторі, конкретно у великому європейському місті. Мотивація емігрантів переїздити до Берліна очевидна. В оповіданні «Втрати, які нас роблять щасливими» (2010) С. Жадан зображує Берлін не лише як місто можливостей, а і як цілковито забезпечене (у першу чергу, матеріально), таке, що опікується своїми корінними громадянами. Саме тому молоде подружжя емігрує до німецької столиці задля народження там дитини. Наратор С. Жадана з іронією розповідає: «... дитина, народжена в Берліні, це зовсім особлива дитина, вона наділена особливими правами та привілеями, в неї унікальні перспективи та можливості, і федеральний уряд обдаровує таку дитину пільгами та бонусам, і янголи літають у неї над головою, заплітаючи їй у волосся польові квіти» [48, с. 309]. Соціальна проблема є однією із серйозних причин, що змушує людей змінювати своє місце проживання.

Мотив бездомності характерний і для «Месопотамії» (2014). У цій збірці С. Жадан неодноразово звертається до мандрів як процесу втечі від Свого до Іншого. У пошуках свого місця у світі персонажам «Месопотамії» властива жертовність. Обираючи невідоме майбутнє, герої позбавляються теперішнього та минулого, тобто всього, нажитого роками. Вибір у житті героїв є вирішальною ланкою, він визначає їхнє подальше існування. Перебуваючи за межами рідного міста, герої письменника мріють про повернення. На емоційному рівні їхня свідомість створює уявну проекцію найбільш пам'ятних місць свого щасливого перебування. У такому випадку місто сприймається не як географічна місцина, а як пам'ять дому. У контексті пригадування пам'ять Жаданових героїв доносить деталі знайомого урбаністичного середовища: топографічне розташування міста, пейзажі, річки, пагорби тощо. В інтертекстуальних зв'язках окреслене нагадує творчість Вал. Шевчука, у прозі якого мотив мандрування світом, а потім повернення додому, є наскрізним. Вал. Шевчуку важливий світ людини та

пам'ять рідних місць, незважаючи на реальне місце проживання. Втомлені від прикростей та зневіри герої Сергія Жадана хочуть віднайти спокій та віру.

Із тексту в текст герої «Месопотамії», мандруючи містом чи країнами, фіксують навколишній простір. У просторовій концепції урбаністичні форми С. Жадана репрезентують не лише соціальний порядок, «а й самі є генеруючою основою і соціального, й культурного» [170, с. 8]. У персонажів Жадана перше знайомство з міським простором Берліна пов'язане з відчуттям наближеності, долучення та розуміння. Уперше побачений міський простір надовго залишається в пам'яті; з роками через незначні втрати деталей візія може лише розмиватися, доповнюватися новими необов'язковими аспектами. Уперше побачені міські орієнтири, краєвиди, визначні місця (площі, вулиці, парки, будівлі тощо) викликають різні почуття, а сам простір видається загадковим. Міський простір може впливати на психологічний стан людини та залежно від його сприйняття скеровує її подальші дії. Романтичне зображення знайомства з містом характерне й для «Месопотамії». Приїхавши до міста, Роман відчуває себе суб'єктом надмірної уваги. Максималізм хлопця не заважає йому оцінити принади нового середовища. «Місто мені сподобалося: тихі привокзальні двори, зарослі травою й засаджені абрикосами, гаражі, флігелі та аварійні будинки, з яких виходили повільні, мов хамелеони, пенсіонери – мене все влаштовувало» [49, с. 58]. У новому міському середовищі хлопець відчувається переможцем. Міські топоси (кондитерська фабрика, цехи, крамниці, лікувальні заклади) функціонують як привласнені героєм співучасники околично-міського двобою. Герой заявляє: «... усе було за мене» [49, с. 58]. Образ міста у С. Жадана набуває асоціацій із середньовічною фортецею. Місто омите з усіх боків річкою, є захищеним та спокійним, життя тут упорядковане й стабільне. Розташування міста на пагорбі дозволяє позиціонувати його як місто-град, що видніється, світиться, упізнається зі своїми різнокольоровими будівлями.

Оповідання «Берлін, який ми втратили» у контексті вільного / відкритого простору в міжкультурних комунікаціях суголосний із «Психологічною Америкою» О. Забужко, де авторка чітко зобразила Нью-Йорк як світове місто-

столицю. Відкритість Берліна як цивілізаційного розвиненого міста зумовлена й поступовим нарощуванням вражень героїв про німецьку столицю. По дорозі до кінцевого місця призначення Серж констатує: «...Дойчланд росте й міцніє, хороша країна, що тут казати» [47, с. 8–9]. У самому місті Серж візуально фіксує будівництво, згадуючи про власну прихильність до гарно забудованих міст. За твердженням Е. Глейзера, містам властиво стимулювати інновації, заохочувати підприємництво, мати соціальну та економічну мобільність. Ущільнений простір ілюструє художнє новаторство міста, тоді як саме місто «збільшує людську міць» [175]. Поступове нарощування вражень героїв та послідовне сприйняття міського простору художньо відтворює висхідну градацію, що допомагає сприймати образ Берліна як яскравого, не свавільного, не хаотичного, структурованого міста. На думку Світлани Шліпченко, специфіка міста формується його простором та конструюванням довкілля в перспективних соціальних підходах. У такому разі містам властива змінюваність та динамічність. Розгортання в часі просторових структур, стратегій, практик дослідника вбачає генератором значень для урбаністичного простору, зазначивши, що «простір міста постійно планується і переплановується з певною метою, він отримує політичні конотації в ході контекстуалізації та “просторизації” соціального життя» [170, с. 8].

У контексті оповідання Сергія Жадана місто виступає територіальною концентрацією безлічі різнорідних форм діяльності, що є фокусом урбанізаційного процесу. У місті виникає ефект поєднання різних форм відтворювальної діяльності. Місто – це форма і результат урбанізації [11, с. 23]. Різноманітність трудової діяльності населення сприяє специфіці Берліна як інтернаціонального міста. У змінах міського простору герої натрапляють на серба, молодого італійця, чеха-дисидента, старого турка. Ідентичності змінюються, почасти розмиваються, і збереження зв'язку з покиненою батьківщиною стає психологічною проблемою.

Наголошуючи на різнонаціональності населення, С. Жадан окреслює Берлін як культурний центр. У його просторі виокремлено ті топоси, що мали б вирізнитися своєю закритістю. Будь-яка будівля є закритим простором, якому

властива замкненість і таємничість. В оповіданні, навпаки, простір споруд відзначається відкритістю та відвертістю, тут бракує затишку. Такими в оповіданні є готель-пансіонат, концертна зала, Гамбурзький вокзал, італійський ресторан, культурний центр.

Готель-пансіонат, у якому оселилися друзі-мандрівники, відзначається убогим інтер'єром та мінімалізмом: «... у кімнаті стоять два ліжка, на яких два комплекти постільної білизни, на двох нічних столиках лежать два нових тестаменти в шкіряних оправах, загальна пропорційність лише посилює напади нудоти» [47, с. 10]. Крім того, у такому приміщенні не існує відчуття приватності, відверте домінує над інтимно-особистим, домашнім. Так, Серж зустрічає в душовій кімнаті молодих хлопців та дівчат, а також старого турка. Готель-пансіонат С. Жадана яскраво контрастує з готелем із роману «Перверзія» Ю. Андруховича.

Безліч форм діяльності, про які пише С. Жадан, організовують середовище Берліна й об'єднують діяльнісно-трудова різноманіття в цілісну організовану систему європейського міста. «У сучасному місті існує закономірність виникнення соціокультурних прогресивних інновацій. Така закономірність органічно пов'язана з появою територіально-локалізованих фокусів діяльності, центрів із відносно ефективним виробництвом, науки та мистецтва» [11, с. 22]. У фокусі опиняється культурний центр. «Зовні це старий напіврозвалений будинок, зусібіч оточений будівельними майданчиками, однак усередині тут справжня цитадель анархістських організацій, лівого мистецтва та просто алкоголіків» [47, с. 23]. Д. Джекобс указує на особливі зміни, коли «старі помешкання пристосовують до нових способів використання» [176, с. 194]. Наявність у культурному центрі металевих декорацій, дерев'яних меблів та абстрактного живопису мала б указувати на якісь музейні чи виставкові конотації. С. Жадан подає іншу характеристику культуротворчості. Розташування кав'ярні в культурному центрі створює ефект негармонійності та опозиції прекрасне / потворне. Усередині будівлі «десь з-під стелі час від часу вириваються вогняні язики – народ відпочиває по-дорослому, бухаючи, як

видається, від самого ранку. У повітрі приємно пахне текілою та блювотою» [47, с. 23]. Міські топоси С. Жадана, що фігурують в оповіданні, відтворюють міську ідентичність Берліна. Як зазначає О. Мусієзов, витворення міської ідентичності полягає в конструюванні того міського стилю споживання, що пропонується різними закладами [99].

Ще однією ознакою Берліна як європейського міста є надання можливості для творчості талановитих людей. Художник Руді «робив у себе в Чехословаччині великі металеві об'єкти. Якби гелікоптерам і літакам ставили пам'ятники, вони мали б десь такий вигляд, як об'єкти Руді... робив свої багатометрові конструкції, що склалися із лопастей, фюзеляжів, і залізних балок» [47, с. 25]. Такі мистецькі інновації концентруються в урбанізованому світі, культивуються та отримують свій подальший розвиток. Важливою особливістю Берліна є його динамізм, що виражається насамперед в активності його жителів. Для такого міста характерне постійне прагнення до переробки того, що зроблено, адже старе не задовольняє потреб сучасного суспільства. Саме за будівництвом переважно й спостерігають герої оповідання. «Десятки тисяч балканців і турків, котрі мурують цей новий Берлін, зводячи повсюди риштування і підпираючи ними холодні берлінські небеса» [47, с. 29].

Наратор С. Жадана спостерігає за розвитком урбанізму та його змінами, розглядаючи при цьому міську культуру в технологічному прогресі, різноманітності та доктрині множинності, плюралізмі. «Берліном, очевидно, можна їздити кілька днів поспіль, і пейзаж не видаватиметься знайомим. Місто так щедро заповнене будівельними риштуваннями, що можна припустити, як місцеве населення щоранку виходить зі своїх будинків і заскочено не впізнає пейзажу, який устиг змінитися дослівно за одну ніч... він щодня витягується на додатковий міліметр, виростаючи із затяганої шкільної форми. Я люблю міста, де багато будують. Там є робота для всіх. Навіть для турків» [47, с. 11–12]. Розширення меж географічного простору є важливою концепцією для розвиненого міста. Л. Вірт дійшов висновку, що саме технологічний процес підносить місто до рівня домінантного елемента цивілізації. Процес урбанізації –

це «кумулятивне загострення характеристик..., це рух до образу життя» [184, с. 5]. С. Жадан дає лише лаконічні описи міського простору, але в художньому наростанні. У такому аспекті насичення простору різними можливостями та видами діяльності сприяє різноманіттю навколишнього міського середовища, розвиваючи та вдосконалюючи внутрішній простір міста. Отже, багатофункціональні об'єкти Берліна творять «нові центри», що в перспективі досягнуть національного та міжнародного рівнів. Така практична ціль сприяє функціонуванню Берліна як ділового центру. За С. Жаданом, модернізація міського обширу зумовлює «самотність у просторі». Саме тому його герої не впізнають ранкового міського пейзажу. Прискорення прогресу у великому місті спричиняє анонімність у натовпі.

Здатність Берліна до асимілювання надає міським культурним центрам особливого забарвлення. В оповіданні «Берлін, який ми втратили» унікальною видається концертна зала. Принцип побудови такого закладу нагадує середньовічну арену, коли за видовищем спостерігали згори. У сучасних реаліях у центрі концертної зали створюються музичні композиції. Із трагічного (середньовічного) центр сцени акумульовано веселим (сучасним), із сумного – розважальним. С. Жадан зазначає: «Сцену розташовано внизу, посеред зали, згори зі стелі звисає кілька десятків мікрофонів, як душові крани в загальній лазні, Сільві каже, що тут дуже добра акустика, одна з найкращих в Європі, й саме тут треба слухати атональну музику» [47, с. 12].

Німецька столиця постає також і місцем для усамітнення, що дозволяє жити в мирі, спокої та працювати над творчим самовдосконаленням. Митець Руді став жертвою тоталітарного режиму. Захопленого металевими конструкціями, художника звинуватили в абстракціонізмі та виселили за межі рідного географічного простору. Новим місцем проживання Руді обирає Західний Берлін. У новій країні герой розвивається як творча особистість, не обмежуючи власної фантазії. Берлін прихистив митця, де «уже через кілька років після емігрування він мав власне ательє і сталі замовлення. Його металеві штуки купували банки й страхові компанії та встановлювали біля своїх офісів. Останні роки п'ятнадцять

Руді мав у Чехії постійні персональні виставки...» [47, с. 25–26]. У Берліні митець створив власний осередок простору, ключовою ознакою якого є свобода. Можливість вибору дала герою глибше розуміння вільного та контрольованого. Герой констатує: «Я думав вертатись. Але в якийсь момент зрозумів, що це не буде повернення, це буде нова еміграція. Я взагалі-то не космополіт, але я зрозумів тут таку річ: насправді простір буває або вільний, або контрольований... головне – як я живу. А тут я живу так, як мені хочеться» [47, с. 26–27]. Власні творіння митця відображають його символічну батьківщину, тому герой готовий їх оберігати та захищати від масової культури. «Ось мій простір і ось моя батьківщина. Все, що я маю, – це оця стіна, і все, що я можу, – це іноді приходити сюди і відчищати її від всілякого лайна... Навіть якщо завтра ця довбана Європа вкінці глобалізується і об'єднається з Азією, все одно тут – у Берліні – стоятиме стіна з моїм металобрухтом, і навіть якщо я завтра помру, то присилатиму сюди яких-небудь довбаних ангелів, аби вони здирали це лайно» [47, с. 28]. Намагання Руді захистити власне мистецьке творіння в просторі потоків масової культури пов'язане з його розумінням власної культурної ідентичності.

В одному з есе зі збірки «З мапи книг і людей» Оксана Забужко розмірковує про травматичну пам'ять Берліна – спорудження Берлінського муру. Відокремлення Західного Берліна від Східного спричинило внутрішній розкол міста. Письменниця зазначає: «Два Берліни, і кожен – зі стятою половиною черепа. Ранене місто...» [52, с. 134–135]. Внаслідок такого розподілу суспільство, ширше – людство, отримало болісну пам'ять. Сучасна Німеччина пам'ятає трагедію середини ХХ століття. У симпатії до німецького міста зізнається О. Забужко: «... я люблю Берлін за те, що тут іще відчутний розмитий у повітрі... біль живої пам'яті» [52, с. 137]. Історичну пам'ять посттрагічної доби збережено у фотографіях та пам'ятних місцях, як-от меморіальний паркан загиблих на Murі. Церемонія вшанування пам'яті закорінена в монументах. Розглядаючи пам'ятки як основну форму присутності та відтворення минулого в сьогоденні, С. Шліпченко зазначає, що через оцінку монументів минулого «ми можемо аналізувати форми існування та репрезентацій історії в урбаністичному просторі,

а також наше ставлення до історичного спадку» [168, с. 12]. Молоді берлінці завжди розрізняли світ свій та чужий, виокремлюючи відповідні кордони. (На той час і для самої Оксани Забужко світ поза «радянським сектором» сприймався як міф, продукт уяви). Молоді берлінці 1960-х років жили по-справжньому, діяли, смерть сприймалася як учинок.

Сергій Жадан, по-перше, акцентує, що уявлення про світ, закладені ще з дитинства, є визначальними. По-друге, наголошує на ролі дорослих у формуванні дитячого світосприйняття. В оповіданні «Immigrant Song» оповідач указує на цілковитій довірі дитячого світу до світу дорослих. У дитячій свідомості формуються уявлення про світ як цілісну й узгоджену систему, де життя видається безкінечним, націленим на благополуччя. За таких обставин в оповідача С. Жадана в дитячому віці сформовано уявлення про кордони та європейський простір. Пов'язано це й зі школою. Радянська системи освіти не могла дати доброго уявлення про німецьку культуру. Причиною цього, на думку С. Жадана, є офіційна пропаганда. Естетика бачення художнього твору в С. Жадана ґрунтується на внутрішньому переживанні, що, на думку Я. Голобородька, «... відбувалося в закапелках душі підсвідомості, психіки як автора, так і його героїв» [33, с. 62].

Ілюзорне сприйняття світу із затишними сонячними пейзажами, яскравими кольорами руйнується тоді, коли дитина виростає. Оповідач С. Жадана констатує: «Наші знання про світ і обмежуються, зазвичай, стереотипами та кліше, котрі вбивають у наші беззахисні дитячі голови наші перші вчителі. Ми зовсім нічого не знаємо один про одного» [46, с. 270]. Одним зі способів позбавлення ілюзій є еміграція, і то без шансів на повернення. У «Immigrant Song» С. Жадан відкидає радянський часопростір. Люди готові жертвувати собою: стирають спогади, змінюють біографії, підписують різні, важливі для їхнього соціального статусу, документи, щоб уникнути «безнадійної батьківщини» (С. Жадан). На думку Тамари Гундорової, головною темою Жаданових творів є Європа як міграція, де відбуваються нові переселення народів.

С. Жадан дитяче світосприйняття компенсує через оцінку простору дорослими. Родинна пам'ять впливає на світоглядні орієнтири майбутніх поколінь. Лише з подорослішанням забуваються примхливі історії старшого покоління та формуються нові уявлення про світ. Із цього приводу Я. Голобородько, аналізуючи твори С. Жадана, зазначив, що творчість А. Бондаря, А. Дністрового та С. Жадана проникливіше вживається в психологічну ментальність нинішньої доби, де на концептуальному та текстовому рівнях постає нова естетика світобачення.

Отже, Берлін у С. Жадана зображено сучасним європейським містом, у якому вирує бурхливе нічне життя, можна послухати атональну музику чи записи 60-х років, зустріти друга самого Вацлава Гавела та побувати на фестивалі сучасної музики, – «саме цим зазвичай і займаються в старенькій Європі Жаданові герої в перерві між диким бодуном і не менше дикими імпрезами, суті яких годі збагнути» [5]. Герої письменника виражають протест, вони хочуть позбутися бездомності. Осягнення європейського простору відбувається внаслідок подорожування та емігрування, при цьому створюється новий образ Західного світу – європейський притулок для бездомних емігрантів.

Як і в О. Забужко, яка зображує західний світ, Берлін у С. Жадана є європейським містом можливостей. Це важливий культурний осередок Європи, місто-притулок, що дає діячам мистецтва та не лише їм новий поштовх до творення прекрасного.

* * *

Мотиви європеїзму, повернення до традиційних західних цінностей дуже важливі в українській літературі. Сучасне письменство відкрило принадність мандрів, відкриття світів. Західні столиці постають такими собі досконалими урбаністичними оазами, якими захоплюються мандрівники, прибульці зі сходу континенту. За С. Жаданом, у європейському місті можлива самореалізація як у творчому, так і в професійному планах. Ю. Андруховича цікавлять не так

соціальні зміни, як духовні. На думку ж О. Забужко, у просторі великого культурного центру змінюється й спосіб мислення людини, життя набуває нового (при)значення.

Головною рушійною силою, що спонукає героїв до мандрів, часто є потреба творчої самореалізації. У цьому контексті важливе, зокрема, використання мотиву бездомності. Подорожуючи Венецією, наратор Ю. Андруховича спостерігає за містом як урбаністичним об'єктом. Тому в романі переважно йдеться про архітектурні споруди (старовинні палаци, музеї, театри, храми тощо), вулички, площі, мости. Доповнює загальну картину урбаністичного світу Ю. Андруховича образ дому, що функціонує в «Перверзії» як таємниче, хаотичне, містичне, старе, занедбане місце. Саму ж Венецію письменник зображає у двох ракурсах: прекрасну та вмирущу. Також письменником наголошено на проблемі занепаду, руйнації культурних цінностей. Венеція Юрія Андруховича – це місто-музей, місто-сад, місто-палац, місто-привид, місто-лабіринт, іграшковий мегаполіс тощо. Залежно від місця перебування змінюється й простір самої Венеції.

Як і в Ю. Андруховича, Європа С. Жадана постає простором мандрів. Європейське місто в письменника функціонує як притулок. Жаданові герої в новому для себе просторі відкривають нові світи, як відкрили їх герої оповідання «Берлін, який ми втратили». Берлін – це космополітичне місто, сам його простір сприяє розвитку творчих устремлінь. Саме так в омріяному місті почуваються троє друзів-мандрівників та митець Руді. С. Жадан створив ідеальні умови для творчого фантазування. Відтак Берлін – це модель європейського міста-притулку для шукачів щастя.

Якщо Ю. Андрухович та С. Жадан акцентують на моделях західноєвропейського життя, то О. Забужко зосереджується на американоцентричній міфологемі світу. Американський спосіб життя почасти відмінний від європейського. Продуктивність Америки зумовлена її культурним розмаїттям, настановою на культурний обмін. У цьому контексті найбільш мультикультурним містом світу є Нью-Йорк. Для Нью-Йорка як моделі міста ідеального зразка із широким спектром можливостей характерне продукування

інакшості. Час тут характеризується подрібненістю, урбаністичному простору властивий ефект невичерпності, а комунікативний простір тяжіє до культурної відкритості.

Концепт «оновлення» міста характерний для письменників, котрі звертаються до урбаністичної тематики. Репрезентація в художніх творах образу міста, зокрема історичного, та його простору розширює уявлення про колективні цінності, а реінтерпретація урбаністичного простору сприяє переосмисленню історії.

ВИСНОВКИ

Увага до урбаністичного простору в літературі кінця XX – початку XXI століття пов'язана з трансформацією моделей національно-культурної ідентичності, настановами на повернення постатей, подій, культурних феноменів, захованих від історії й нею не осмислених, зі зміною параметрів історичної пам'яті. Важливою інтенцією стало також те, що в цей період знову пожвавилися, актуалізувалися модерністські тенденції, хоча ще від початку минулого століття урбанізм та антирустикальність маніфестувалися як знакові для модерністської культури. Утім у жодному разі не можна стверджувати, що сучасна література лише продовжує аналізувати згадану опозицію. Сьогодні структура виглядає складнішою. Місто часто означається як осередок пам'яті, в урбаністичному обширі особливий інтерес привертають бібліотеки, архіви, музеї, старожитності. Ці топоси важливі для романів і повістей Оксани Забужко, Юрія Винничука, Тараса Прохаська. Причому недовіра до великих наративів, до історичних інтерпретацій радянської доби посилює увагу до приватного спогаду родинної пам'яті. Осередком, у якому зберігаються певні типи та моделі пам'яті, стає містечко чи невелике провінційне місто. Найвиразніше це засвідчує проза Валерія Шевчука.

У сучасній прозі виразно актуалізувалися топоси малої батьківщини, дому, обжитого простору. Важливо те, що ці топоси, особливо в останнє десятиліття, мають велике культурно-історичне навантаження. Дім має свою історію, часто й архітектурну, вписується в обшир епохи, наповнюється символічним часом. Він стає осередком пам'яті, долучаючись до складного контексту історії міста, його міфології. Нагромаджувачами й репрезентантами пам'яті виступають споруди, пам'ятники, бібліотеки, архіви, музеї. Прикметна також інтерпретація письма як потужного носія знань про минуле. З огляду на суспільні катаклізми, глобальні війни XX століття пам'ять часто інтерпретується через метафори уламків або

палімпсестів. Герої Ю. Винничука, О. Забужко, О. Ільченка, Ю. Макарова терпляче реставрують минувшину, виводять на яв забуте, затоптане, приховане й випадково вціліле.

У романістиці Валерія Шевчука провідне місце займає тема дому. У його прозі дім символізує єдність та гармонію людського існування. Образи дому та його околиць дозволяють змодельовати побутовий простір, для якого характерна деталізація, вишуканість інтер'єрних речей, раритетність, яскравість зображення прилеглих географічних територій, хаотичність, містичність, занедбаність. Побутовий простір часто постає як стилізований.

Для актуалізації культурного минулого важливим стає архітектурний дискурс. Одним із найцікавіших у цьому контексті став роман Тараса Прохаська «НепрОсті». Як відповідь на загрозливі виклики глобалізації письменник представляє ідеальний часопростір міста Ялівця, що постало волею зодчого серед лісів та гір. Місто захищене від небезпечних пришельців і від загроз самої історії, ландшафтом, деревами, географічним розташуванням. Якраз рослини в «ботанічному» художньому мисленні Прохаська дають людині відчуття безпеки, незагроженості в технізованому довкіллі. Особливо важливим у романі є зв'язок екстравагантної сучасної архітектури з традицією, одвічними гуцульськими уявленнями про дім та його призначення, про житло, що символічно співвідносилось із центром світобудови. Крім того, з архітектурним дискурсом Т. Прохаська співіснує світлова тональність, почуття, пахощі, враження від споглядання.

Часто архітектура сприймається як історія, зафіксована в камені. Звернення до минулого й історичних надбань зумовлює виокремлення культурно-історичного простору. У прозі В. Діброви («Андріївський узвіз») та Ю. Винничука («Танго смерті») функціонально таку місію збереження пам'яті несуть вулиці, пам'ятники, монументи, бо саме вони виступають колективними нагромаджувачами знань, свідченнями минулого. Андріївський узвіз, його будівлі постають культурним осередком, простір якого впливає на людську свідомість. Представлена модель міського культурно-історичного простору дає уявлення про

душевні стани. У Ю. Винничука кожен урбаністичний елемент (батьківське помешкання, парк, архів, міст) має символічну значущість: чи то особисту, чи колективну.

Архітектурний простір сучасної літератури «вибудовується» шляхом зіставлення зовнішнього / внутрішнього простору чи в горизонтальному / вертикальному розрізі. Саме в такому аспекті прочитується мистецький простір роману «Місто з химерами» Олеся Ільченка. Роздумуючи про архітектуру початку ХХ століття, письменник інтерпретує модерний час. Переосмислення історичного наративу та пошук культурної ідентичності дає розуміння історичної пам'яті, її впливу на формування національної свідомості. О. Забужко, Ю. Винничук, Ю. Андрухович інтерпретують історичну пам'ять, відтворюючи процес еволюції культурних тенденцій в урбанізованому просторі. Роман О. Забужко переважно занурений в історію, культурний простір міста. Культурні коди в «Музеї покинутих секретів» пов'язані з архівами, вулицями, ритуалами обрядового дійства. Під психоаналітичним кутом зору інтерпретація ритуалів, історичної пам'яті в романі Юрія Винничука «Танго смерті» піддається осягненню символічної репрезентації. Особливими тут постають зображення довоєнного та воєнного простору Львова, конфлікту культур, цивілізацій, історії мелодії танго як деталі трагічного минулого й пам'ятного місця.

Ю. Андрухович вдається до зображення історичної пам'яті через конкретні образи, що впливають на сучасне. У романі «Дванадцять обручів» історія пансіонату та романізована біографія Богдана-Ігоря Антонича – це пам'ять культури та літератури. Крім того, зображення історичного Львова 20–30-х років ХХ століття послужило тим історичним тлом, на якому письменник почасти реставрує, а інколи дофантазовує біографію свого славетного героя.

Зі стрімким розвитком урбанізації опозиція центр / провінція зазнає великих трансформацій. Творчість Вал. Шевчука якнайкраще презентує опозицію простору центральний / провінційний. Гайдеггерівські акценти на значущості й особливої наповненості провінційного життя, пов'язаного з працею, цілющим усамітненням, конче необхідною для певних обставин консервативністю дуже

важливі для інтерпретації деяких колізій сучасного письменства. Апологія провінції, малого міста, малої батьківщини – прикметна тенденція останніх десятиліть. У цьому контексті варто згадати не лише Валерія Шевчука, а ще й Тараса Прохаська, Костя Москальця, Василя Махна.

Провінційний простір Шевчука розкривається крізь призму різноманітних образів, споруд, речей. Міст – це символ безтурботного дитинства; вуличний простір чітко розмежовує «своїх» та «чужих», а самій вулиці надається центральне місце в околиці, бо вона зберігає пам'ять своїх мешканців; камінь край дороги є увіковіченням спогадів. Особливого значення надається образу дому. Шевчуковий дім наскрізно пов'язаний із батьківщиною, рідними місцями, родиною. Його герої повертаються до батьківського дому аби поринути в спогади. Це дім-гавань, у якому прощаються з внутрішньою порожнечою, натомість отримують спокій та прихисток. Крім того, у «Романі юрби» знаходимо такі варіанти Шевчукового дому: химерний, старовинний, ідилічний, мотиваційний, дім-істота, дім-мушля, антидім. У романі «Привид мертвого дому» постає ідея «мертвого дому». Це будинок, що вихоплює із життя душі своїх мешканців. Дається тут узнаки авторська міфотворчість. Залежно від конструювання простору моделюються різні образи помешкань та світу в цілому. Так, у закритому просторі помешкання постають такі образи, як дім-коробка, дім-нірка, дім-клітка, у відкритому просторі – ідилічний світ, суть якого – відокремлення від урбанізованого світу й можливість досягти максимального внутрішнього спокою.

Символічними постають у Вал. Шевчука й образи, прилеглі до території будинку. Альтанка на подвір'ї символізує перше кохання, старий порослий сад наділено утопічними характеристиками, біла стежка – химерний світ, порослий бур'яном, халабуда – простір спокою, захищеності та скарбниця з найціннішими для героїв речами. Філософія прози Вал. Шевчука розкриває нові грані людської свідомості та психології, коли людина знаходиться за межами родинного дому.

Герої творів беруть на себе функції архіваріусів, колекціонерів. Однією з ознак будь-якої колекції, як зокрема наголошує Ж. Бодрійяр, є її серійність. Збирання – це ще й конструювання цілісності, повноти, хоч і не завжди досяжної.

Колекціонування великою мірою може характеризувати особистість самого збирача, воно стає пристрастю, навіть і сенсом цілого життя. У романах О. Забужко, Ю. Винничука наявні постаті антикварів, бібліофілів, для персонажів Т. Прохаська ідеальною колекцією постає здебільшого гербарій, адже в нього місто (як-от у романі «НепрОсті») не просто вписується в ландшафт, воно визначається ландшафтом, а його історія почасти коригується географією. Пам'ять часто оживає в портретах та фотографіях. Причому за допомогою фотографії можна відчитати та зрозуміти й певні риси того чи іншого персонажа, і водночас ширший культурний контекст. Кожна деталь зафіксованого інтер'єру та тла набуває додаткових історичних конотацій. У родинному альбомі можна знайти цілий зв'язний сюжет. Музейна вітрина дає уявлення про зафіксоване в речових свідченнях минуле. У «Музеї покинутих секретів» Оксани Забужко відвідання собору, огляд фресок, настінних зображень не просто вводить до історії, а й зміцнює уявлення про довкілля та свідомість сучасної людини.

Привертає увагу і музей у Вал. Шевчука. Через утрату родинних зв'язків людина створює музей життя, де його експонатами дивним чином стають ті речі, про які людина забуває або які втрачає назавжди. Раритетні речі створюють не лише простір музею, а й крамниці антикваріату як скарбниці минулого. Антикварні речі з роману «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко дають усвідомлення минулого, створюють ефект історичної реальності, набувають статусу монументів.

Особливим різновидом колекціонерства є бібліофільство. Із книгозбиранням пов'язаний образ бібліотеки. У Юрія Винничука зображено абсурдну («Мальва Ланда») та містичну («Танго смерті») бібліотеки. Обидва бібліотечних світи знаходяться в ірреальному просторі. Фонд таких бібліотек вражає унікальними виданнями, для їхнього простору характерне містичне зображення дійсності, інколи навіть казкове. Простір бібліотеки в Юрія Винничука позиціонується як символ пам'яті, загадкова містифікація, «казкова країна». Метафора бібліотеки створює лабіринт, що націлений на пригоди та

дивацтва. Отже, бібліотечний простір визначає нові символи, метафори, семіотичні елементи іншого тексту.

Колекціонерство допомагає не лише індивідуальному розвитку, а й освоєнню в зовнішньому світі. У романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович герої пізнають світ через захоплення колекціями. Фелікс знайомиться зі світом через антикварні реліквії, Стефа – через любов до кулінарних шедеврів. У такій єдності авторка зображує два світи: дитячий та дорослий, простір яких насичено запахами, барвами, дорогими речами.

Колекціоновані речі (книги, антикваріат, рідкісні рослини) формують модель структурованого, упорядкованого простору. Колекції облаштовують простір музею, бібліотеки, крамниць антикваріату, кухні, ботанічного саду, репрезентуючи культурну реконструкцію. При цьому важливими рисами структурованого простору є містифікація та гіперболізація.

Не меншої уваги в сучасній прозі надається актуалізації позанаціонального середовища, у зв'язку з чим продукується модель «інакшого» простору. У творчості українських письменників простір «інакшості» / іншого світу скерований на західний світ і різноманітні концепти європеїзму. Один із таких концептів презентовано Юрієм Андруховичем у «Лексиконі інтимних міст» та романі «Перверзія». Мандри з одного європейського міста в інше засвідчують настанову на своєрідні експерименти з простором. Таким чином у текстах Ю. Андруховича постає калейдоскоп міст, площ, мостів, соборних веж, брам, пивниць, а також гірських краєвидів, кам'яних стін тощо. Більш детально письменником зображено обшири Венеції.

Для Венеції Ю. Андруховича характерна містичність, іронічність, гіперболізація, карнавалізація, театральність. В організації архітектурного простору європейського міста вагому роль відіграють старовинні палаци, музеї, театри, мости, старі будівлі-помешкання. Через семіотичні конструкції Юрій Андрухович звертається до готики та класицизму. Венеція набуває ознак поліфункціональності: місто-музей, місто-палац, місто на воді, місто-корабель, місто-привид, місто-сад. Крім того, Венеція має умовний поділ на верх та низ,

відповідно, – святе та гріховне, прекрасне та вмируще. Урбаністичний простір Венеції розширено мотивом таємничого дому, містично-вишуканого готелю, монастиря в абсурдному світлі. Мотив мандрів окреслює європейський простір, для якого характерним є зображення архітектурного світу, вишуканих речей, карнавального європейського пейзажу.

У творчості Оксани Забужко вагомими виявилися американоцентрична міфологема простору, інтеркультурний діалог, культурна відкритість, культурне різноманіття. Специфіка Нью-Йорка як світового міста полягає в його інтерпретації письменницею як всеосяжного чи універсального. Тут характерним є швидкий плин часу, універсалізм культурного надбання. У ширшому контексті американоцентризм – це пріоритетні сучасні мегаполіси, простір яких пропонує широкий спектр можливостей вибору. Аналіз категорій «культура», «світове місто», «час», «провінційність» дає чітке уявлення про розуміння урбаністичного простору. Такий світ авторкою поділено на «свій» (внутрішній простір) та «їхній» (зовнішній простір).

Концепт європеїзму дещо по-іншому реалізовано в прозі Сергія Жадана. Його герої подорожують західноєвропейськими містами, намагаючись позбутися внутрішньої порожнечі. Простір дороги більш детально знайомить з урбаністичними об'єктами, причому його конкретність залежить від деталей зустрічі, знайомства тощо. Авторська увага зосереджена на Берліні. Німецька столиця функціонально існує як соціокультурний сховок, пристанище для безпритульних, простір для фантазії, простір вражень. Автор репрезентує бездомну Європу. Мотив бездомності характерний для творів «Берлін, який ми втратили», «Immigrant Song» та збірки «Месопотамія». У творчості письменника домінує відкритий простір, що долає власну обмеженість у міжкультурних зв'язках. Цьому сприяють технологічний урбанізований процес, розвиток культури, мистецтва тощо. Цим Європа Сергія Жадана уподібнюється до Америки Оксани Забужко. Європейський простір у сучасній українській прозі – культурний центр, а також притулок для бездомних емігрантів, зона свободи й нових можливостей.

Урбанізм сучасної прози є однією з її суттєвих характеристик. Міський простір інтерпретується як своєрідний резервуар культурної пам'яті. Архітектура прочитується як книга, записана в камені, та як свідчення минулого. Споруди вписуються в певні локальні історії. З урбанізмом пов'язана модель спогаду, який треба відреставрувати, а відтак і пізнати коди, підшукати ключі. Нагромаджувачами та носіями пам'яті представлено колекції, насамперед книгозбірні. Колекціонерство й колекція можуть по-різному позиціонуватися щодо приватного та публічного простору. Просторова організація урбаністичної прози утверджує й акцентує саме поняття відкритості, освоєння культури, важливість порозуміння з іншим, толерантності й поваги до різних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Координати урбаністичного простору / Віра Агеєва // Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2006. – С. 209–223.
2. Агеєва В. Крізь століття : принагідні візії після постмодернізму / Віра Агеєва // Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – С. 9–61.
3. Агеєва В. Мистецтво бачити : апологія «поверхневої людини» в прозі Тараса Прохаська / Віра Агеєва // Сучасність. – 2009. – № 1–2. – С. 152–162.
4. Агеєва В. Оксана Забужко в «музеї» УПА [Електронний ресурс] / Віра Агеєва // Сучасна українська книгосфера. – 17 березня 2010 рік. – Режим доступу : <http://avtura.com.ua/review/94/> (18.12.2013). – Назва з екрану.
5. Андрусяк І. Жадан, якого ми не втратили [Електронний ресурс] / Іван Андрусяк // Літпроцесія – 2 : рецензії, есеї, статті. – Режим доступу : <http://dyskurs.narod.ru/Litprocesija2.htm> (07.01.2015). – Назва з екрану.
6. Андрухович С. Фелікс Австрія : [роман] / Софія Андрухович. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 288 с.
7. Андрухович Ю. Дванадцять обручів : [роман] / Юрій Андрухович. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 288 с.
8. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики / Юрій Андрухович. – Кам'янець-Подільський : Meridian Czernowitz, 2012. – 424 с.
9. Андрухович Ю. Перверзія / Юрій Андрухович // Два романи / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2014. – С. 169–476.
10. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. –

- К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
11. Ахиезер А. Город – фокус урбанизационного процесса / А. Ахиезер // Город как социокультурное явление исторического процесса. – М. : Наука, 1995. – С. 21–28.
 12. Бажан М. Майстер залізної троянди / Микола Бажан // Думи і спогади / Микола Бажан. – К. : Рад. письменник, 1982. – С. 9–62.
 13. Байбурин А. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян : [монография] / Альберт Кашфуллович Байбурин. – Ленинград : Наука, 1983. – 191 с.
 14. Баран Є. «НепрОсті йдуть...» [Електронний ресурс] / Євген Баран // Інститут стратегічного аналізу наративних систем. – Режим доступу : <http://narratif.primordial.org.ua/baran26.htm#> (10.01.2013). – Назва з екрану.
 15. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт ; пер. с фр., послесл. и комментарии М. Рыклина. – М. : Ad Marginem, 1997. – 222 с.
 16. Барт Р. О Рассине / Ролан Барт // Избранные работы : Семиотика : Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 146–232.
 17. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Бахтин // Эпос и роман / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–193.
 18. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Н. В. Кисловой, Г. В. Волковой, М. Ю. Михеева]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с. – (Серия «Книга света»).
 19. Беньямин В. Я распаковываю свою библиотеку / В. Беньямин // Маски времени. Эссе о культуре и литературе / В. Беньямин ; пер. с нем. и фр. ; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. – СПб. : Симпозиум, 2004. – С. 433–444.
 20. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича / Людмила Бербенець // Слово і час. – 2007. – № 2 (554), лютий. – С. 49–59.

21. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. и сопров. статья С. Зенкина. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
22. Бондар-Терещенко І. Проста мета історія «НепрОстих» / Ігор Бондар-Терещенко // Слово і час. – 2003. – № 6 (510), червень. – С. 58–60.
23. В. Діброва: про роман, визнання і частинку України [Електронний ресурс] // BBCUkrainian.com. – 2007. – 16 грудня. – Режим доступу : http://www.bbc.com/ukrainian/indepth/story/2007/12/071216_dibrova_int_kk.shtml (06.05.2014). – Назва з екрану.
24. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля / Володимир Винниченко // Вибрані твори : Оповідання. Повість. Романи / Володимир Винниченко. – К. : Грамота, 2005. – С. 201–383.
25. Винничук Ю. Мальва Ланда / Юрій Винничук. – К. : Спадщина, 2012. – 464 с.
26. Винничук Ю. Танго смерті : [роман] / Юрій Винничук ; худож.-оформл. О. Іванова. – Харків : Фоліо, 2013. – 379 с.
27. Висоцький А. Антропологічне, соціологічне, політологічне та комунікаційне розуміння поняття «зіткнення культур» / Артур Висоцький // Наукові записки. Серія «Культурологія» : матеріали VI Міжнародної наукової конференції [«Культура в горизонті сталих і плинних ідентичностей»], (Острог, 12–13 квітня 2013 р.). – Частина 1. – Вип. 11. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. – С. 89–107.
28. Галета О. Від антології до онтології : колекція як спосіб літературної (само)ідентифікації / Олена Галета // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. – № 1 (2012). – С. 72–76.
29. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття : [монографія] / Олена Галета. – К. : Смолоскип, 2015. – 640 с.
30. Галета О. Концептуалізація колекції у сучасному літературознавстві :

- культурологічний та антропологічний аспект / Олена Галета // *Studia Methodologica: альманах* / упоряд. І. В. Папуга. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 40–46.
31. Гидденс Э. Города и городские пространства / Энтони Гидденс // *Социология* / при участии К. Бердсолл : [пер. с англ.]. – 2-е изд., полностью перераб. и доп. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – С. 495–521.
 32. Голобородько Я. Актуальний ноєсис Павла Загребельного / Ярослав Голобородько // *Кур'єр Кривбасу*. – 2011. – № 262–263. – С. 314–319.
 33. Голобородько Я. Саундтреки свідомості. Стиль Сергія Жадана / Ярослав Голобородько // *Артеграунд. Український літературний істеблішмент : збірка статей* / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – С. 61–78.
 34. Голобородько Я. Шоу деміфологем Юрія Андруховича / Ярослав Голобородько // *Артеграунд. Український літературний істеблішмент : збірка статей* / Ярослав Голобородько. – К. : Факт, 2006. – С. 7–31.
 35. Гринько О. Юрій Андрухович: «Львів – заповідник на берегах Полтви» [Електронний ресурс] / Оля Гринько // *Сумно – спільнота блогів про культуру*. – 8 березня 2009. – Режим доступу : <http://sumno.com/article/lviv-zapovidnyk-na-beregah-poltvy/> (17.02.2014). – Назва з екрану.
 36. Гриценко Є. Сергій Жадан: «Поетичними є всі характери, варто лише спробувати їх відчувати та зрозуміти» [Електронний ресурс] / Євген Гриценко. – Режим доступу : http://interviewer.com.ua/culture/serhiy_zhadan/ (18.09.2015). – Назва з екрану.
 37. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодернізм : [монографія] / Тамара Гундорова. – Вид. 2-ге, випр. і доп. – К. : Критика, 2013. – 344 с.
 38. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-ге, перероб. та доп. – К. : Критика, 2009. – 448 с.

39. Гундорова Т. Романс як архетип київського модерністського тексту / Тамара Гундорова // Київ і слов'янські літератури. Збірник / уклад. Деян Айдадич. – К. : Темпора, 2013. – С. 217–234.
40. Гусейнова О. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі («Без ґрунту» В. Домонтовича) / Олена Гусейнова // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18–23.
41. Дем'янівська Л. Письменник і епоха : [передмова] / Людмила Дем'янівська // Вибрані твори : Оповідання. Повість. Романи / Володимир Винниченко. – К. : Грамота, 2005. – С. 5–24.
42. Десятерик Д. Інтерв'ю з Тарасом Прохаськом про місто Ялівець [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // Сумно – спільнота блогів про культуру. – 15 травня 2010. – Режим доступу : <http://sumno.com/article/intervyu-z-tarasom-prohaskom-pro-misto-yalivets/> (18.01.2013). – Назва з екрану.
43. Діброва В. Андріївський узвіз : [роман] / Володимир Діброва. – К. : Факт, 2007. – 248 с. – (Серія «Excerptis Excipiendis»).
44. Домонтович В. Без ґрунту / Віктор Домонтович // Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи / Віктор Домонтович. – К. : Критика, 1999. – С. 163–380.
45. Дудко Н. Оксана Забужко про любов і про УПА [Електронний ресурс] / Наталя Дудко // Ратуша. Львівська газета. – 28 грудня 2008 рік. – Режим доступу : http://ratusha.lviv.ua/zabuzhko_pro_upa.html (10.06.2014). – Назва з екрану.
46. Жадан С. Immigrant Song / Сергій Жадан // Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан ; худож.-оформл. О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 248–277.
47. Жадан С. Берлін, який ми втратили / Сергій Жадан // Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан ; худож.-оформл. О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 3–30.
48. Жадан С. Втрати, які нас роблять щасливими / Сергій Жадан // Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / Сергій Жадан ; худож.-оформл.

- О. Г. Жуков. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 295–312.
49. Жадан С. Месопотамія : збірка оповідань і віршів / Сергій Жадан ; передм. В. Неборака ; фотографії Гамлета. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – 368 с.
 50. Жулинський М. Володимир Винниченко / Микола Жулинський // Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. : підручник / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – Книга 1 : Перша половина ХХ століття. – С. 252–262.
 51. Жулинський М. І метафори реального життя / Микола Жулинський // Наближення : літературні діалоги / Микола Жулинський. – К. : Дніпро, 1986. – С. 224–253.
 52. Забужко О. Берлін: вступ до анестезіології / Оксана Забужко // З мапи книг і людей : збірка есеїстики / Оксана Забужко. – Кам'янець-Подільський : Друкарня «Рута», 2012. – С. 130–140.
 53. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / Оксана Забужко // Тут могла б бути ваша реклама : збірка / Оксана Забужко. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – С. 5–140.
 54. Забужко О. «Психологічна Америка» і азійський ренесанс, або знову про Карфаген / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. – 4-те вид. – К. : Факт, 2009. – С. 195–234.
 55. Забужко О. Музей покинутих секретів : [роман] / Оксана Забужко. – К. : Спадщина, 2012. – 832 с.
 56. Забужко О. Шукаючи собору / Оксана Забужко // Тут могла б бути ваша реклама : збірка / Оксана Забужко. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. – С. 143–154.
 57. Загоруйко Ю. Віктор Петров (Домонтович) / Ю. Загоруйко // Історія української літератури. ХХ століття : у 2 кн. / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994. – Книга 1 : 1910–1930-ті роки. – С. 642–650.
 58. Загребельний П. День для прийдешнього : [роман] / Павло Загребельний. –

- К. : Дніпро, 1969. – 388 с.
59. Зерній Ю. Як суспільства пам'ятають: властивості та механізми функціонування історичної пам'яті / Юлія Зерній // Стратегічні пріоритети. Науково-аналітичний щоквартальний збірник. – 2008. – № 4 (8). – С. 35–43.
 60. Зиммель Г. Великі міста і духовне життя [Електронний ресурс] / Георг Зиммель ; [перекл. Марта Філь] // Ї – незалежний культурологічний часопис. – 2009. – № 23. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel> (13.11.2014). – Назва з екрану.
 61. Зонтаг С. Хвороба як метафора. СНІД та його метафори / Сьюзен Зонтаг ; з англ. пер. Т. Бойко. – К. : Вид-во Жупанського, 2012. – 162 с.
 62. Зьобро О. Тарас Прохасько: «Мені легше оповідати, ніж писати...» [Електронний ресурс] / Оксана Зьобро // Високий Замок – суспільно-політична газета. – 2008. – Режим доступу: <http://archive.wz.lviv.ua/articles/69413> (18.12.2013). – Назва з екрану.
 63. Ингарден Р. О произведении архитектуры / Роман Ингарден // Исследования по эстетике ; [пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова] / Роман Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 203–260.
 64. Іваничук Р. Манускрипт з вулиці Руської : [історичний роман] / Роман Іваничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 204 с.
 65. Іваничук Р. Четвертий вимір / Роман Іваничук // Четвертий вимір ; Шрами на скалі : романи / Роман Іваничук ; художн.-іл. С. В. Кривенченко ; художн.-оформл. І. В. Осіпов. – Харків : Фоліо, 2008. – С. 3–218.
 66. Ільченко О. Місто з химерами : [роман] / Олесь Ільченко. – К. : Грані-Т, 2010. – 160 с.
 67. Ірванець О. Сергій Жадан міняє шкіру [Електронний ресурс] / Олександр Ірванець // Україна молода. Щоденна інформаційно-політична газета. – № 204. – 4 листопада 2003. – Режим доступу: <http://umoloda.kiev.ua/number/52/164/1121/> (11.12.2013). – Назва з екрану.

68. Камишан А. Мистецтво урбаністичної інтервенції / Анна Камишан // 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. – С. 268–275.
69. Карповець М. Сміслові обрамлення світу міста в романі Валерія Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага» / Максим Карповець // Людина в часі : (філософські аспекти української літератури ХХ – ХХІ ст.) / НаУКМА ; упор. : В. Моренець, М. Ткачук. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2010. – С. 222–238.
70. Кискін О. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.06 – теорія літератури / О. М. Кискін. – К., 2006. – 22 с.
71. Кіяновська М. Тарас Прохасько / Маріанна Кіяновська // Українська мала проза ХХ століття : Антологія / Упор. Віра Агеєва. – К. : Факт, 2007. – С. 1441–1442.
72. Клименко В. Роман про архітектора з химерами [Електронний ресурс] / Валентина Клименко // Україна Молода. Щоденна інформаційно-політична газета. – № 70. – 12 квітня 2008 рік. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1144/164/40805/> (15.03.2014). – Назва з екрану.
73. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / Пол Коннертон ; пер. з англ. С. Шліпченко. – К. : Ніка-Центр, 2013. – 184 с.
74. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту / В. Коркішко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Вип. XXIII. – Частина 1. – С. 388–395.
75. Корнелюк І. Інтелектуальний рахунок Винничука. Рецензія на роман «Танго смерті» [Електронний ресурс] / Інна Корнелюк // ВВС Україна. – 13 грудня 2012 рік. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2012/12/121213_book_2012_review_vynnychuk_sd.shtml

- (18.12.2013). – Назва з екрану.
76. Корогодський Р. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому / Роман Корогодський // Стежка в траві. Житомирська сага : у 2 т. / Валерій Шевчук. – Харків : Фоліо, 1994. – Т. 1. – С. 5–48.
 77. Котик І. «Танго смерті» як загроза державній небезпеці [Електронний ресурс] / Ігор Котик // ЛітАкцент – світ сучасної літератури. – 22 листопада 2012 рік. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2012/11/22/tango-smerti-jak-zahroza-derzhav-nij-bezpeci/> (11.12.2012). – Назва з екрану.
 78. Котик І. Геометрія української химерності / Ігор Котик // Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків ; Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Грані-Т, 2011. – С. 114–119.
 79. Кравченко А. Валерій Шевчук / А. Кравченко // Історія української літератури. XX століття : у 2 кн. : навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – Кн. 2. – Ч. 2 : 1960–1990-ті роки. – С. 383–389.
 80. Ландер А. Дом, который построил Гастон. В нем царит блаженство бессознательного [Электронный ресурс] / Анна Ландер. – Режим доступа : http://exlibris.ng.ru/koncept/2004-05-13/6_gaston.html (06.09.2012). – Назва з екрану.
 81. Лебідь Н. Олесь Ільченко: Хтозна, що вони роблять вночі?! [Електронний ресурс] / Наталія Лебідь // Україна Молода. Щоденна інформаційно-політична газета. – № 148. – 14 серпня 2009 рік. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1469/189/51670/> (15.14.2013). – Назва з екрану.
 82. Летина Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежом (XVIII–XIX вв.) : дис. ... доктора культурологии : 24.00.01 / Наталия Николаевна Летина. – Ярославль, 2009. – 475 с.
 83. Линч К. Образ города / Кевин Линч ; [пер. с англ. В. Л. Глазычева] ; под ред. А. В. Иконникова. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.

84. Ліхоманова Н. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.) : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.06 – теорія літератури / Наталя Ліхоманова. – К., 2001. – 26 с.
85. Лобановська А. Оксана Забужко: «Сьогодні «бути жінкою» в українській літературі – не проблема...» / Анна Лобановська // Літературна Україна. – № 49 (5287). – 18 грудня 2008. – С. 5.
86. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры / Юрий Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – С. 470–471.
87. Лотман Ю. Понятие границы / Юрий Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – человек – история / Юрий Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 175–192.
88. Лотман Ю. Семиотическое пространство / Юрий Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – человек – история / Юрий Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 163–174.
89. Лотман Ю. Символика Петербурга / Юрий Лотман // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – человек – история / Юрий Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 275–295.
90. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
91. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя / Юрий Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.
92. Макаров Ю. Геній місця : [повість] / Юрій Макаров. – К. : Факт, 2010. – 256 с.
93. Матвієнко С. «Логіко-філософський трактат» невідомого орнітолога / Світлана Матвієнко // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – Вклейка «Література плюс». – 2003, лютий. – № 2 (45). – С. 18–22.
94. Матлина С. Библиотека как метафора. Методологический подход [Электронный ресурс] / Слава Матлина // Библиотечное дело. – 2010. –

- № 10 (124). – С. 2–8. – Режим доступа: <http://www.nlr.ru/prof/publ/bibliograf/2010/bd1 0.pdf> (08.04.2014). – Назва з екрану.
95. Мельник В. Валер'ян Підмогильний: до 90-річчя від дня народження / Володимир Мельник. – К. : Знання, 1991. – 48 с.
 96. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр., под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб. : Ювента ; Наука, 1999. – 608 с.
 97. Мовчан Р. Світ ніколи не впіймає його / Раїса Мовчан // Привид мертвого дому : [роман-квінтет] / Валерій Шевчук. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. – С. 5–26.
 98. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Р. В. Мовчан. – К. : Стилос, 2008. – 544 с.
 99. Мусієздов О. Три виміри міської ідентичності / Олексій Мусієздов // 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. – С. 130–141.
 100. Набоков В. Другие берега / Владимир Набоков // Другие берега : [сборник] / Владимир Набоков. – М. : Кн. палата, 1989. – С. 18–149.
 101. Наєнко М. Інтим письменницької праці : з лекцій про специфіку художньої творчості / Михайло Наєнко. – К. : Педагогічна преса, 2003. – 280 с.
 102. Небеленчук І. Психологічний портрет як ключ до розуміння образу героя (за романом В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля») / Ірина Небеленчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 5. – С. 14–18.
 103. Неборак В. Польоти над узвозами сучасної української прози. Від роману-автобіографії до біографічного роману / Віктор Неборак // Критика прози : статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків ; Львів. від-ня Ін-ту ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Грані-Т, 2011. – С. 10–51.

104. Никулина Ю. Семиотический аспект организации социального пространства современного города / Ю. В. Никулина // Философия и социальные науки : научный журнал. – 2008. – № 2. – С. 25–28.
105. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора ; перекл. з фр. А. Рєпи. – К. : Кліо, 2014. – 272 с.
106. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
107. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація : [передмова] / Соломія Павличко // Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи / В. Домонтович. – К : Критика, 1999. – С. 3–16.
108. Панченко В. Втеча до свободи (літературний дебют Юрія Андруховича) / Володимир Панченко // Після постмодернізму? / Наук. ред. та упор. проф. В. Агеєвої. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – С. 56–67.
109. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. та художні течії початку ХХ ст. / Володимир Панченко // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 9–17.
110. Пиркало С. Прохасько : як розкажеш собі про життя, так і буде [Електронний ресурс] / Світлана Пиркало // BBC Україна. – Режим доступу : http://www.Bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2006/01/060104_books_proxasko_sp.shtml (18.12.2012). – Назва з екрану.
111. Плющ Л. Чари з країни ОЗ [Електронний ресурс] / Леонід Плющ // ЛітАкцент – світ сучасної літератури. – 25 січня 2010 рік. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/01/25/chary-z-krajiny-oz/> (03.03.2015). – Назва з екрану.
112. Поліщук Я. Жінка, пам'ять, мова [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук // ЛітАкцент – світ сучасної літератури. – 3 червня 2010 рік. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/06/03/zhinka-pamjat-mova/> (07.04.2014). – Назва з екрану.
113. Поліщук Я. Місто, варте культу / Ярослав Поліщук // Ревізії пам'яті :

- літературна критика / Я. Поліщук. – Луцьк : Твердиня, 2011. – С. 8–24.
114. Полюхович О. Зустрічі з Іншими та деякі принади екзилу / Ольга Полюхович // Після постмодернізму? / Наук. ред. та упор. проф. В. Агеєвої. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – С. 99–112.
 115. Посацький Б. Простір міста і міська культура (на зламі ХХ–ХХІ ст.) : [монографія] / Богдан Посацький. – Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2007. – 208 с.
 116. Пространство и время / М. А. Парнюк, Е. Н. Причепий, И. В. Огородник [и др.]. – К. : Наукова думка, 1984. – 294 с.
 117. Прохасько Т. Essai de deconstruction (спроба деконструкції) / Тарас Прохасько // Інші дні Анни : проза / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 5–18.
 118. Прохасько Т. FM «Галичина» / Тарас Прохасько // БотакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 7–64.
 119. Прохасько Т. Від чуття при сутності / Тарас Прохасько // Інші дні Анни : проза / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 60–94.
 120. Прохасько Т. Довкола озера / Тарас Прохасько // Інші дні Анни : проза / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 19–39.
 121. Прохасько Т. НепрОсті / Тарас Прохасько // БотакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 65–196.
 122. Прохасько Т. Порт Франківськ / Тарас Прохасько // БотакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 307–308.
 123. Прохасько Т. Роман із газом / Тарас Прохасько // БотакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 325–326.
 124. Прохасько Т. Тільки на експорт / Тарас Прохасько // БотакЄ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – С. 267–302.
 125. Прохасько Т. Увібрати місто / Тарас Прохасько, Олег Гнатів // Лексикон таємних знань : [новели] / Тарас Прохасько ; художн.-оформл. О. М. Артеменко. – Харків : Фоліо, 2011. – С. 151–175.

126. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Поль Рикер ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. – М. : Академический проект, 2008. – 695 с.
127. Рильський М. Дім Городецького / Максим Рильський // Зібрання творів у двадцяти томах / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 2 : Поезії 1930–1941. – 432 с.
128. Рорти Р. Философия и зеркало природы / Ричард Рорти ; пер. с англ. В. В. Целищева. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского университета, 1997. – 320 с.
129. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича / Олексій Севрук // Слово і час. – 2010. – № 3 (519), березень. – С. 70–80.
130. Семків Р. Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця ХХ ст. / Ростислав Семків // Після постмодернізму? / Наук. ред. та упор. проф. В. Агеєвої. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – С. 68–82.
131. Семків Р. Філософські аспекти конструювання персонажів в українській прозі 90-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст. / Ростислав Семків // Людина в часі : (філософські аспекти української літератури ХХ – ХХІ ст.) / НаУКМА ; упор. : В. Моренець, М. Ткачук. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2010. – С. 239–259.
132. Семків Р. Юрій Винничук як центральна постать галицької бурлескної літератури / Ростислав Семків // Після постмодернізму? / Наук. ред. та упор. проф. В. Агеєвої. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – С. 83–98.
133. Сметанская О. «Дом с химерами» Владислав Городецкий создал на спор. Его коллеги утверждали, что строить на обрыве – безумие» [Электронный ресурс] / Ольга Сметанская // События и люди. – № 26. – 8–15 сентября 2008 год. – Режим доступа : http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008_09_08,article-_dom_s_himerami_vladislav_gorodetski/article.html

- (06.07.2014). – Назва з екрану.
134. Солецький О. Валерій Шевчук і бароко / Олександр Солецький // Дивослово. – 2010. – № 10 (643). – С. 35–40.
 135. Соловей О. Деякі міркування про роман Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» / Олег Соловей // Літературна Україна. – 9 квітня 2009 року. – № 14 (5302). – С. 7.
 136. Сологуб Б. «Музей покинутих секретів»: усе тільки починається [Електронний ресурс] / Богдан Сологуб // Буквоїд. – 12 квітня 2010 р. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/04/12/074123.html> (09.10.2014). – Назва з екрану.
 137. Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг ; [пер. с англ. В. Голышева]. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
 138. Субірос Ж. Культурні стратегії та оновлення міста: досвід Барселони / Жопеп (Пеп) Субірос // 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. – С. 13–36.
 139. Таран Л. «Мені пощастило на старті». Розмова з Оксаною Забужко / Людмила Таран // Жінка як текст : Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагменти творчості і контексти / Упор. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – С. 177-198.
 140. Тебешевська-Качак Т. Історія, що стає літературою у стилі Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Тетяна Тебешевська-Качак // Буквоїд. – 9 лютого 2010 рік. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html> (06.07.2015). – Назва з екрану.
 141. Топоров В. Пространство и текст / Виталий Топоров // Текст : семантика и структура : [сб. научн. трудов / ред. Т. В. Цивьян]. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
 142. У полоні genius loci [Електронний ресурс] // Український журнал. – 2010. –

- № 7–8. – С. 58. – Режим доступу : http://ukrzurnal.eu/pdf/uz_2010_07.pdf (05.11.2014). – Назва з екрану.
143. Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською / Пер. з польської Д. Матіяш ; за ред. І. Андрусяка та О. Забужко. – К. : Комора, 2014. – 408 с.
 144. Успенский Б. Семиотика пространства / Борис Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 350 с.
 145. Ухтомский А. Заслуженный собеседник / А. Ухтомский // Интуиция совести. – СПб., 1996. – 528 с.
 146. Фоменко В. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. ... д. філол. н. : 10.01.01 / Віра Григорівна Фоменко. – К., 2008. – 45 с.
 147. Фрейд З. Введение в психоанализ / Зигмунд Фрейд ; пер. с нем. Г. В. Барышниковой. – 2-е изд. – Харьков : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга» ; Белгород : ООО «Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2015. – 480 с.
 148. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Мартин Хайдеггер // Исток художественного творения : избранные работы разных лет ; [пер. с нем. А. В. Михайлова] / Мартин Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2008. – С. 76–256.
 149. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Биbihина, А. В. Ахутина, А. П. Шурбелева]. – СПб. : Владимир Даль, 2013. – 592 с.
 150. Хайдеггер М. Проселок / Мартин Хайдеггер // Исток художественного творения : избранные работы разных лет ; [пер. с нем. А. В. Михайлова] / Мартин Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2008. – С. 391–394.
 151. Хайдеггер М. Творческий ландшафт: почему мы остаемся в провинции? / Мартин Хайдеггер // Исток художественного творения : избранные работы разных лет ; [пер. с нем. А. В. Михайлова] / Мартин Хайдеггер. – М. :

- Академический проект, 2008. – С. 368–371.
152. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Морис Хальбвакс ; пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.
 153. Харчук Р. Тарас Прохасько: ботанік, який став письменником / Роксана Харчук // Сучасна українська проза : Постмодерний період : навчальний посібник / Роксана Харчук. – К. : Академія, 2008. – С. 168–179.
 154. Хаттон П. История как искусство памяти / Патрик Хаттон. – СПб. : Изд-во «Владимир Даль», 2004. – 424 с.
 155. Хомеча Н. Топос міста у творчості Ю. Андруховича / Н. Хомеча // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. – 2010. – Вип. XXIII. – Частина 1. – С. 330–339.
 156. Чепелик В. Формування українського архітектурного модерну початку ХХ ст. у контексті інтернаціональних зв'язків / Віктор Чепелик // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 164–183.
 157. Чишинська О. Бібліотека як метафора: рефлексія розвитку медійних засобів / О. М. Чишинська // Наукові праці «Філологія. Літературознавство». – Т. 124. – Вип. 111. – Миколаїв : Видавництво ЧДУ імені Петра Могили, 2009. – С. 108–112.
 158. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / упоряд. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 353–366.
 159. Шевчук В. Набережна, 12 / Валерій Шевчук // Набережна, 12 : роман. Середохрестя : повість / Валерій Шевчук. – К. : Молодь, 1968. – С. 5–155.
 160. Шевчук В. Привид мертвого дому : [роман-квінтет] / Валерій Шевчук ; передм. Р. Мовчан. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. – 600 с.

161. Шевчук В. Роман юрби: хроніка «безперспективної» вулиці (1972–1991) / Валерій Шевчук ; передм. Л. Тарнашинської. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. – 622 с.
162. Шевчук В. Середохрестя / Валерій Шевчук // Набережна, 12 : роман. Середохрестя : повість / Валерій Шевчук. – К. : Молодь, 1968. – С. 157–246.
163. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага : У 2 т. / Валерій Шевчук. – Харків : Фоліо, 1994. – Т. 2. – 526 с.
164. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага : У 2 т. / Валерій Шевчук. – Харків : Фоліо, 1994. – Т. 1. – 494 с.
165. Шептицька Т. Європейський дискурс творчості Юрія Андруховича / Тетяна Шептицька // Сучасність. – 2009. – № 9, вересень. – С. 128–134.
166. Шерех Ю. Білок і його забурення / Юрій Шерех // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 331–240.
167. Шерех Ю. Людина і люди / Юрій Шерех // Не для дітей. Літературно-критичні статті та есеї. – К. : ПРОЛОГ, 1964. – С. 83–96.
168. Шліпченко С. Деякі міркування з приводу есея Алоїза Ріглі «До питання про теперішній культ пам'ятників...» / Світлана Шліпченко // Студії мистецтвознавчі : Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – Число 1 (25). – К. : Вид-во ІМФЕ, 2009. – С. 7–16.
169. Шліпченко С. Реставрація, реконструкція, інструментальне відтворення: повз лінгвістичні нюанси до постановки проблеми [Електронний ресурс] / Світлана Шліпченко // Українська спадщина. – Режим доступу : http://donklass.com/arhiv/histdisk/heritage/heritage/arhitektura/restavracija/Shlipchenko/Shlipch_1.htm (11.12.2015). – Назва з екрану.
170. Шліпченко С. Розуміти Місто? / Світлана Шліпченко // 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. – С. 7–12.

171. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко ; [пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло]. – СПб. : Symposium, 2006. – 544 с.
172. Юнг К. Символы трансформации / Карл Юнг ; пер. с англ. – М. : АСТ ; АСТ Москва, 2008. – 731 с.
173. Яновський Ю. Майстер корабля / Ю. Яновський ; передм. Г. Зленка, М. Левченка. – Одеса : Маяк, 1972. – 156 с.
174. Ясієвич В. Модерн в архітектурі України (генезис та вплив на інші стильові напрямки) / Володимир Ясієвич // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття / НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 183–198.
175. Glaeser E. Triumph of the City / Edward L. Glaeser. – Pan Books, 2011. – 360 p.
176. Jacobs J. The death and life of great American cities / Jane Jacobs. – New York : Vintage books edition, 1992. – 340 p.
177. Kingwell M. Concrete Reveries : Consciousness and the City / Mark Kingwell. – Toronto : Viking Adult, 2008. – 256 p.
178. Lefebvre H. The Production of Space / Henri Lefebvre ; translated by D. Nicholson-Smith. – Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell, 1991. – 454 p.
179. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception / Maurice Merleau-Ponty. – London : Routledge, 1962. – 500 p.
180. Pauwels L. Street Discourse : A Visual Essay on Urban Signification / Luc Pauwels // Culture Unbound : Journal of Current Cultural Research. – 2009. – Vol. 1. – P. 263–272.
181. Pomian K. Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowożytnego museum / K. Pomian // Drogi kultury europejskiej : Trzy studia / K. Pomian. – Warszawa : Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Sociologii, 1996. – S. 109–172.
182. Sassen S. The Global City : Introducing a Concept / Saskia Sassen // Brown Journal of World Affairs. – 2005, winter / spring. – Vol. 11, issue 2. – P. 27–43.
183. Wasiak J. Being-in-the-City : A Phenomenological Approach to Technological

- Experience / Jason Wasiak // Culture Unbound : Journal of Current Cultural Research. – 2009. – Vol. 1. – P. 349–366.
184. Wirth L. Urbanism as a way of life [Electronic resource] / Louis Wirth // The American journal of sociology. – 1938, july. – Vol. 44. – P. 1–24. – Access mode : http://www.uni-leipzig.de/~sozio/mitarbeiter/m19/content/dokumente/614/Wirth_1938.pdf (10.01.2016). – Title screen.