

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМ. І.І МЕЧНИКОВА

КУРС «СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА»

ВАЛЕНТИНА САСНКО

**Роман-містифікація
Валентина Гарнавського
«Матріополь»**

ЛЕКЦІЯ

Одеса
«Друкарський дім»

2009

УДК 821.161.2 – 31 “19”

Сасн 146

ББК 83.3.(2=Укр) – 7 Тарнавський – 844

Саснко Валентина Павлівна

Сасн 146 Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь». Лекція. — Одеса: «Друкарський дім», 2009. — 56 с.

ISBN 978-966-389-259-7

Лекція є фрагментом лекційного курсу «Сучасна українська література», який читається на II курсі філологічного факультету Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова, а також вивчається у середній школі. Присвячена аналізу одного твору Валентина Тарнавського – роману-містифікації «Матріополь», – з іменем і творчістю якого пов’язані значні художні відкриття української культури межі тисячоліть, лекція торкається деяких присутніх тенденцій, властивих постмодерній літературі 90-х років, і загальних закономірностей розвитку сучасного вітчизняного мистецтва.

Для студентів університетів і філологічних спеціальностей педінститутів, для викладачів вузів і колегіумів, гімназій і середньої школи; для любителів українського красного слова.

Рецензенти:

кандидат філологічних наук,
доцент **О. Г. В’язовська**;

доктор філологічних наук,
професор **В. І. Гуменюк**;

доктор філологічних наук,
професор **Є. М. Черноіваненко**.

ISBN 978-966-389-259-7

© Саснко В.П., 2009

ЗМІСТ

Вступ	4
1. Поетика композиції	10
2. Міфологема міста	26
Жанрова специфіка роману (замість висновків)	46
Список використаних джерел	53

Ілюстрації-додатки:

- 1. Некролог, надрукований у «Літературній Україні».
– 2008. – від 10 липня. – С. 2.*
- 2. Портрет Валентина Тарнавського*
- 3. Обкладинки окремо видрукованої прижиттєвої
книги «Матріополь» з фотографією
Валентина Тарнавського і його жартівливо-саркастичним
резюме про ідею роману;*

ВСТУП

Самобутні письменники, оригінальні митці в сукупності творять ту духовну субстанцію, яку називають літературою. І щоб зрозуміти бодай якоюсь мірою, що ж являє сьогодні література, необхідно пізнати творчу особистість чи не кожного з тих, хто її продукує і виступає її конкретним індивідуальним уособленням і вираженням. Однією з таких творчих особистостей був і залишається Валентин Тарнавський (9 квітня 1951 – 9 липня 2008) – відомий письменник, журналіст, лауреат премії імені Андрія Головка.

Творчість письменника заслуговує на увагу вже тому, що вона дає достатні підстави для узагальнень про нові віяння, тенденції у нашій українській прозі періоду суспільного застою – у час активної дії покоління вісімдесятників, яке охрестили «тихим поколінням». Ці нові тенденції є достатнім свідченням того, що українська культура, і зокрема література, виходила зі стану заблокованості. Українська література межі тисячоліть уже не являє собою уніфіковану стильову єдність, розмаїтішою стала жанрова палітра: відновлено традиції фантастичного, химерного роману («Самотній вовк» Володимира Дрозда), умовно-фантастичного, химерно-гротескного (трилогія Євгена Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет»), філософського роману («Дім на горі», «Три листки за вікном» Валерія Шевчука), твору-антиутопії (в тім числі й антифеміністичного), зразків необарокової і неоготичної прози тощо.

Питомою властивістю цієї літератури є готичні риси, про які свого часу цікаву розвідку написав Валерій Шевчук. Як зазначено у «Літературознавчому словнику-довіднику» *Nota Bene*, «в українській літературі ХХ ст. готичність перетворюється у химерність, «з химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами». Елементи химерності притаманні творам Олекси Стороженка, Майка Йогансена, Івана Сенченка, Олександра Ільченка, Василя Міняйла, Володимира Дрозда, Володимира Яворівського, Павла Загребельного; прикладом химерного роману є дилогія В.Земляка «Лебедина зграя», «Зелені млини» [14, 607].

Серед цієї плеяди письменників Валентин Тарнавський вирізняється жанровою і стильовою оригінальністю творчого світосприйняття і світовираження, високою культурою письма, що зумовило читабельність його творів.

Біографія прозаїка вкладається у кілька рядків. Народився 1951 року на Буковині (у м. Заставні, Чернівецької області). Закінчив Київський університет; працював журналістом, на видавничій роботі, в редакції журналу «Київ». Дебютував повістю «Міські мотиви» у журналі «Київ». 1983 року вийшла друком збірка під аналогічною назвою, до якої увійшли, крім однойменної повісті, оповідання «Пуд солі», «Довгограюча», «Уїк-енд», «Дерево життя», а також повість-феєрія «Дисертація», яка перекладена російською мовою і має назву «Цвет папоротника».

Ранні твори Валентина Тарнавського написані по-різному. Так, «Міські мотиви» – в традиційній, конкретно-реалістичній манері письма, а «Дисертація» побудована на художній умовності, на фантастичних елементах.

Пізніше цей другий – умовний – струмінь подолає традиційну реалістичність письма, і з'являться твори, у структурі яких фантастика і химерність, елементи містифікації, сполучені з міфопоетикою, відіграватимуть провідну роль. Серед них – «Нуль» (надруковано в журналі «Київ», № 3, 1985), оповідання російською мовою «Фарфоровый остров» («Радуга», № 7, 1987), гостросюжетний фантастичний роман «Порожній п'єдестал» і роман-містифікація «Матріополь» (Київ, № 3-4, 1992, окреме видання вийшло в «Українському письменнику» 2003 року).

Вивчення творчості Валентина Тарнавського розпочато рецензіями Володимира Панченка [20, 122-125], Павла Рудякова [21, 152-162], Михайла Стрельбицького [22, 89-90], Юрія Коваліва [10, 57-59] на збірку «Міські мотиви» та статтю Зіновія Легкого [12, 152-156] про роман «Матріополь».

Дослідження збірки «Міські мотиви» здійснювалося зазначеними авторами переважно на рівні тематики та аналізу системи персонажів з окремими зауваженнями щодо стилю і літературних впливів на письменника.

Висновок щодо героя, поставленого у центр зображення першої прозової збірки, є одноставним: це так званий «антигерой» (у «Міських мотивах» – Ю.Заброда, у «Дисертації» – Хома Водянистий). Усі рецензенти зійшлися на тому, що автора цікавлять процеси психологічної адаптації в урбаністичних умовах учорашніх сільських юнаків, які приходять на студентські лави, у лабораторії наукових закладів, на кафедри інститутів та університетів. Ці молодики будь-що, «правдами і неправдами прагнуть потрапити в омріяні «вищі сфери», у те казкове «задзеркалля», яке, одного

разу відкривши перед нашими героями свої принади, кличе до себе обіцянкою легкого, розкішно влаштованого життя, високим становищем та комфортом» [20, 123].

Але не всі автори розвідок про ранню творчість прозаїка одностайні в оцінці її вартості. Д.Деркач, наприклад, вважає, що Валентин Тарнавський приєднався до існуючої у 80-ті роки міської тематики, нічого нового не внісши своїми творами. Критик дійшов такого висновку: «На початку 80-х рр. у кількох прозаїків з'являються твори – «Самотній вовк» Володимира Дрозда, «Молоко-молоко» Анатолія Дімарова, «Щастя» Юрія Щербака, «Аристократ із Вапнярки» Олега Черногуза, «Міські мотиви», «Дисертація» Валентина Тарнавського, – головний герой яких – «маргінальна» особистість – такий собі «сучасний Растиньяк з Вапнярки, який намагається завоювати столицю» [6, 61].

Павло Рудяков побачив інше – у творчості Тарнавського «помітно відчутна орієнтація на творчий досвід Павла Загребельного» [25, 76], яка проявляється у провідному принципі побудови «Міських мотивів» і «Дисертації» – дихотомії, постійній двочленній побудові кожного елемента оповіді. Це стосується і композиції його творів (відповідниками якої в українській літературі Павло Рудяков вважає композицію таких творів, як «Звенигора» Олександра Довженка, «Циклон» Олеса Гончара, «Диво», «Розгін» Павла Загребельного), і образної системи.

Увагу Михайла Стрельбицького привернув Валентин Тарнавський «грунтовністю побутописання, яка не суперечить ліризму» [22, 89]. Його зауваження щодо стилю письменника виявляються цікавими: автор розвідки характеризує письмо Валентина Тарнавського як «розмашисте», вважаючи, що при уважнішому вчитанні розмашисте письмо Валентина Тарнавського відкриває свою журнальну основу. В цьому Михайло Стрельбицький вбачає водночас і силу, і слабкість письменника [Див. 22, 89].

Аналізуючи збірку «Міські мотиви», Юрій Ковалів не зупиняється на тематичному й образному рівнях, а вдається до більшої заглибленості у їх поетику. Даний автор помітив, що Валентин Тарнавський використовує красномовні прізвища: *Заброда* з «Міських мотивів» забрів у задзеркалля цілком випадково, а *Водянистий* – зрікся себе, своєї селянської сутності, не набувши натомість нової форми» [10, 57]. Слушним є його зауваження щодо стилю повісті-феєрії «Дисертація», в якій Валентин Тарнавський «вийшов за рамки побутописання, за межі конкретно-аналітичного

стилю, вдаючись і до умовно-фантастичних елементів, і до іронії та гротеску» [10, 59].

З часу написання збірки «Міські мотиви» Валентин Тарнавський пройшов чималий шлях, прикметний своєю питомістю й актуальною пошуковістю. Результатом творчих пошуків прозаїка став роман «Матріополь». На одному з письменницьких зібрань цей твір було визнано одним з найкращих серед творів сучасної української літератури – літератури кінця ХХ століття.

Багатьма гранями роман Валентина Тарнавського – оригінальний і сучасний. «У найновішій українській літературі ми маємо справу з явищем, цілком протилежним до смертельної серйозності. Гумор, пародія, іронія, бурлеск, програмний антиестетизм, дегероїзація дуже часто диктують митцям бачення дійсності» [4, 80]. Ці новітні тенденції яскраво виражені у творі Валентина Тарнавського.

Роман «Матріополь» вийшов друком у той самий час, як з'явилися прозові твори Юрія Андруховича – «Рекреації» і «Московіада». Саме тоді і почалася дискусія щодо того, яким же терміном можна означити ці нові тенденції в українській літературі. Ця дискусія точилася на сторінках газет і журналів, зокрема у 1993-1998 роках у журналі «Сучасність» було надруковано статті Тамари Гундорової, Марка Павлишина, Олега Ільницького, Соломії Павличко, Івана Фізера.

Тамара Гундорова виступила прихильницею того, щоб тенденції, властиві українській літературі кінця ХХ віку, називати терміном «постмодернізм». На підтвердження цієї тези вона відкрила ряд ознак: «заперечення монологізму, скептицизм та іронія, відкритість і толерантність, грайливість, антиієрархічність, змішування високої культури і низької, карнавальність, переступання меж, альтернативна реальність, пародійність, естетичний плюралізм, використання вставних жанрів, інтертекстуальність, деструкція та комерціалізація» [4, 81]. Марко Павлишин у своїх оцінках іде навіть далі, даючи приклади постмодерністського прочитання деяких творів попередніх років (передусім – Валерія Шевчука) [Див. 19, 117].

Опоненти Тамари Гундорової, серед яких і Олег Ільницький, схильні розглядати більшу частину українського письменства кінця ХХ віку як повторне відкриття власного замовчуваного впродовж десятиліть модерністського дискурсу. На підтвердження цього вони, порівнюючи молодих українських письменників з їхніми колегами – модерністами 10-20-х років і з західними постмодерністами, вбачали їх більшу подібність до українських модерністів 10-20-х років [Див. 8, 114].

На противагу цій думці Іван Фізер, окреслюючи культурологічну ситуацію межі тисячоліть, помітив таку особливість: постмодернізм нашого часу дійсно схожий, хоч далеко не тотожний з авангардом 20-х років, зокрема з дада і сюрреалізмом. Специфічну спорідненість постмодернізму з попереднім авангардом він вбачає у «спільності техніки та процедури» [29, 120-121].

Олег Ільницький у своїй статті «Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача» до того ж підкреслив, що постмодернізм неможливо розглядати лише в літературному аспекті, адже він «є наслідком певних історичних обставин, специфічних культурних, мистецьких та соціальних чинників» [8,112]. Тим часом, на його думку, фактично Україна існувала і досі існує поза тими технологічними, інтертекстуальними й культурними явищами, які сприяли появі західного постмодернізму [Див. 8, 113].

Ігор Бондар-Терещенко, головний редактор часопису «Український засів», прокоментував цю ситуацію так: «Модерн і авангард (від Вороного до Семенка) – це дві кульмінаційні події у розвитку знекровленої під кінець минулого віку української культури, два неймовірних вибухи, які, змінивши мистецьке світобачення усієї планети, з часом почали потроху затихати. Таким чином і витворився новий тип соціокультурного мислення, що поєднав у собі класику і модернізм, елітарність та маскультуру, згодом вигадавши собі приросток «пост». Нині маємо вже «національні входи», що за них стає поєднання загально постмодерністської проблематики з конкретним нашим постмодерністським світобаченням, що саме воно виозначає теперішню ситуацію. Нemoжливiсть нашого розриву із своїм минулим впливає на сюжети, коментарі, вибір жанрів»[4, 1].

Діяфантастичного роману Валентина Гарнавського «Матріополь» відбувається у двох вимірах – в світі реальному та ірреальному. У першому вимірі сюжетна канва пов'язана з долею одесита, студентство якого закінчилося виключенням з університету за написання віршів, що паплюжили «щасливу радянську дійсність», його плаванням за кордон і спробою провезти наркотики. Далі починається фантастичний світ – «художній світ, світ міфів, ілюзій, та утопій» [23, 118], що відкриває глибинні шари авторських спостережень і висновків, художньо оформлених у вибагливій і водночас легкій, граціозній формі. В цьому вигаданому світі існують «привиди, безплотні сні, гра фантазії» [23, 118]. Цей ірреальний світ побудований на основі міфів античності, біблійних історій та міфів ра-

дянської дійсності, а також на використанні естетичного принципу інтертекстуальності.

Після виходу роману в світ у журналі «Дзвін» було надруковано на цей твір рецензію Зіновія Легкого. Автор цієї – першої і останньої – рецензії вбачає привабу і мистецьку силу роману в тому, що читач (який, звісно ж, належить посттоталітарному суспільству) «вжахнеться, і не раз, впізнавши в казці Валентина Тарнавського ... себе ж» [13, 152]. Зіновій Легкий, а разом з ним і читач, на думку автора рецензії, упізнає в унітазах і палаці Ейдос – горбачовську дачу на Форосі, у Святі Великої Революції – вседержавні урочистості сталінських часів і т.п. [Див. 13, 153].

За його визначенням, «Матріополь» – це «спроба філософського осмислення соціалістичної доби крізь дещо незвичайні, умовні дійства і міфічні персонажі утопічного острова й Парнасу» [13, 156]. Таким чином, автор рецензії на фантастичний роман (так визначив жанрову форму сам Валентин Тарнавський) вбачає в ірреальному світі Матріополя лише перший шар, з якого зітканий твір, а саме той, що лежить на поверхні, – пародіювання «щасливої радянської дійсності», і зводить увесь задум твору до найпростішого – «подзвону по тоталітаризму» [13, 156]. Проте при пильнішому вчитуванні і спробі системного аналізу виявляється, що цим шаром «світ міфів, ілюзій та утопій» не вичерпується. Проблематика і поетика твору є значно складнішою, ніж це здалося авторові статті по прочитанні роману. Адже питому вагу мають у творі і нашарування, пов'язані з використанням здобутків античного часу, біблійних міфів, східних традицій, а також з дискусіями про шляхи мистецтва, зокрема літератури, в сучасному суспільстві, що надають творові форми містифікації.

Аналіз поетики роману на сучасному рівні вимагає глибшого проникнення в сам текст і розкриття його структури, закономірностей взаємодії частини і цілого, стильових тенденцій і комплексної системи творчих засобів Валентина Тарнавського, що і складає предмет і завдання лекції з курсу «Сучасна українська література», яка спрямована не тільки на спеціальне вивчення роману «Матріополь» як яскравого зразка сучасної літератури, але й на розуміння рис постмодернізму, без якого не обійтися студентській аудиторії при опануванні «Історії української літератури» та «Теорії літератури» з елементами компаративістики, як і курсу «Сучасна українська література».

Роман Валентина Тарнавського можна віднести до неоміфоло-

гічних творів ХХ ст. І розкриття особливостей міфологізму цього твору, властивостей його міфопоетики є необхідним не тільки для розуміння цього роману як витвору мистецтва, але й для осягнення нових тенденцій в сучасній українській літературі, пов'язаних з використанням міфів, що є породженням «колективного несвідомого», за Карлом - Густавом Юнгом.

Дана проблема є новою, актуальною і невичерпною, бо широта і самобутність твору поки що залишилися поза горизонтом ґрунтового дослідження. Актуальність цієї теми з'ясовується не тільки її нерозробленістю, але й потребою зануритися у секрети поетики, у специфіку цього твору-симбюнта, що має виразний фермент містифікації. Саме тому проблема вивчення особливостей міфопоетики, що вплинули на жанрову органіку роману Валентина Тарнавського «Матріополь», вимагає осягнення на сучасному рівні.

Дана лекція, крім вступу і висновків із додатком використаних джерел, складається з двох розділів, структурно оформлюючих ряд аспектів з'ясування теми. Перший розділ – «Поетика композиції» – розкриває композиційні особливості «Матріополя», пояснює доцільність поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність. Другий розділ – «Міфологема міста» – присвячено змістові й значенню однієї з найважливіших структурних одиниць роману, якою є *місто-держава-острів Матріополь*.

Згідно з поставленим завданням дана лекційна розробка ґрунтується на структуральному та герменевтичному аналізі тексту.

* * *

1. ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ

Художня досконалість кожного літературного твору зумовлена передусім надзавданням письменника виразити свій час і себе в ньому, через власну індивідуальність осягти екзистенційні основи буття, не відступити від правди, а якомога більше до неї наблизитися. Задля досягнення цієї мети в сфері поетики людство надбало чимало здобутків, що вклялися в систему літературних канонів. Отже, є канонічні прийоми створення художнього тексту і неканонічні (оригінальні, індивідуальні), що взаємодіють по-різному, призводячи щоразу до нових відкриттів у царині знаного, відомого раніше, надбаного. Так досягається індекс новаторства на ґрунті традиційного.

До канонічних скрижалів тексту належить композиція, без якої твір просто-таки не існуватиме, а розсиплеться на шматки, буде аморфним і нецікавим, сірим у літературному потоці. І якщо роман Валентина Тарнавського не такий, а навпаки – несподівано яскравий, іскрометний, то значна роль у цьому належить поетиці композиції.

Адже відомо, що глибинні взаємозв'язки тексту виразно постають саме при розгляді композиції, що виступає підсумком естетичного пізнання. «Тому аналіз композиції літературно-художнього твору опосередковується інтерпретацією його тексту, є шляхом до інтерпретації смислу цілісного твору, осягнення задуму письменника» [14, 372]. «Композиція (лат composition – побудова, складання, поєднання, створення) – побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичній цілісності, зумовленій логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, канонем, нормами обраного жанру, орієнтацією на адресата» [14, 371].

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки термін «композиція» не має однозначного тлумачення: композицію іноді розуміють як чисто зовнішню організацію твору (поділ на розділи, частини, яви, строфи і т.п. – «зовнішня композиція»), іноді ж її розуміють як структуру художнього змісту, як його внутрішню основу («внутрішня композиція»). До недавнього часу змішувалися, отожднювалися поняття композиції із такими елементами, як сюжет і фабула. Поняття трактували, подрібнюючи його: «Композиція літературного твору включає «розстановку» персонажів (тобто систему образів, подій, вчинків, «композиція сюжету»), способів зображення («власне оповідна композиція» як зміна точок зору на зображуване), подробиць обстановки, поведінки, переживань («композиція деталей»), стилістичних прийомів («мовна композиція»), вставних оповідань і ліричних відступів («композиція позасюжетних елементів»)» [14, 164].

Передусім слід мати на увазі, що композиція дисциплінує процес реалізації творчого задуму письменника, забезпечуючи відповідність задумові всіх рівнів структури художнього твору. «Цю генеральну функцію композиція здійснює на *тематично-проблемному, сюжетно-фабульному і мовленнєво-мовному* рівнях твору, кожен з яких є проявом активності художніх суб'єктів – персонажів, дійових осіб, ліричних героїв, оповідачів, автора, адже тема вказує на коло зображених, представлених життєвих явищ, подій, які немислимі

поза людиною. Сюжет і фабула характеризують динамічну сторону цих подій, їх розвиток через діяльність людей, наділених характеристиками, які, у свою чергу, формуються і виявляються в обставинах (пейзажі, інтер'єри), а вчинки персонажів, дійових осіб, оповідачів зумовлюються внутрішніми мотивами (архетипами, потягами, уявленнями, думками, переконаннями, ідеалами), і все це разом передається мовленням суб'єктів художнього твору засобами мови, якою творить письменник» [14, 372].

Проте деякі літературознавці розглядають композицію локально, визначаючи одиницею композиції відрізок тексту, в межах якого зберігається одна точка зору (того чи іншого персонажа або оповідача, або автора) чи один спосіб зображення: динамічна розповідь, статичний опис, діалог, пейзаж, портрет, інтер'єр, ліричний відступ.

Так, Борис Успенський вважає проблему точки зору центральною проблемою композиції твору мистецтва [27, 5]. За його теорією, передбачається, що структуру художнього тексту можна описати, «якщо дослідити різноманітні точки зору, тобто авторські позиції, з яких ведеться розповідь (опис), і дослідити відношення між ними (визначити їх сумісність чи несумісність, можливі переходи від однієї точки зору до іншої, що в свою чергу пов'язано з розглядом функцій використання тої чи іншої точки зору в тексті)» [27, 10]. У праці «Поетика композиції» Борис Успенський розглядає проблему точки зору в кількох аспектах: у плані оцінки, в плані фразеології, в плані просторово-часової характеристики і в плані психології, виділяючи водночас і деякі специфічні проблеми композиції художнього тексту – взаємовідношення точок зору на різних рівнях твору, залежність точки зору від предмета опису, рамка і фон художнього тексту.

Василь Фащенко, досліджуючи новелістичну композицію, замість терміна «точка зору» впровадив інший термін, що конкретніше і яскравіше розкриває суть цієї проблеми – «промінь зору»: «Складання художніх частинок, які відбивають подробиці буття в авторському світосприйманні, у систему, що являє собою створений у внутрішній завершеності окремих світ, починається, за словами Олексія Толстого (зб. «Алексей Толстой о литературе», М., 1956, стор. 208-211), з встановленням центра зору: від кого, на що, і з якою метою» [28, 22]. Складання художніх частинок (словосполучень і фраз, що відбивають подробиці мовлення, вчинків, портрета, пейзажу тощо) в єдину систему починається, на думку дослідника, з променя зору. «І генеральним принципом організації тут є **метод зіставлення – протиставлення – зіткнення** (від фраз

– до розділів, від малих образів – до великих)» [28, 29], що здійснюється заради підпорядкування частин цілому, яке Толстой назвав «фокусом» – внутрішнім образом твору.

Іншої точки зору дотримуються В.В. Виноградов, Л.І. Тимофеев, В.Кайзер, В.В.Кожин, які одиницею композиції вважають «такий елемент, відрізок тексту, в межах якого зберігається певна форма, точніше певний спосіб чи ракурс літературного зображення – наприклад, динамічна розповідь, статичний опис (характеристика), діалог, репліка, монолог чи так званий внутрішній монолог, лист персонажа, ліричний відступ тощо» [11, 694]. Ці найменші одиниці об'єднуються у більші і складніші компоненти, серед яких виділяється сцена як найсамостійніший компонент. «Сцена складається із цілого ряду форм зображення (опис, розповідь, діалог), у сцену можуть увійти пейзаж, портрет, зображення психічного стану героїв, їх розмов і т.п. Але протягом сцени так чи інакше зберігається один ракурс, витримується певна точка зору – автора, персонажа, стороннього спостерігача тощо» [11, 695].

Проте дане тлумачення компонентів композиції важко назвати слухним, якщо звернути увагу на факт, підкреслений Борисом Успенським: можливі складні композиційні побудови, коли на різних рівнях аналізу вичленовуються різні структури одного і того самого твору, це «відбувається в разі незбігу плану оцінки з планом фразеології, плану оцінки і плану психології, просторово-часової і психологічної точок зору» [27, 135-143].

Зважаючи на те, що основна змістовність композиції втілюється не в окремих елементах, але у їх взаємодії, слід підкреслити, що усі її компоненти – як суміжні, так і віддалені один від одного – знаходяться у внутрішньому взаємозв'язку і взаємовідбитті. Тому композиція – це складна, перейнята багатосторонніми зв'язками єдність ряду компонентів, створена в процесі творчості натхненням, а не шляхом розумового конструювання. Тому найбільш придатним для аналізу літературного твору на сучасному рівні є тлумачення терміна «композиція» з погляду його компонентного складу. «Композиція виражає взаємини, взаємозв'язок персонажів, сцен, епізодів, зображених подій, розділів твору; способів зображення і компоновання художнього світу (розповідь, оповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, монолог, діалог, полілог, репліка, ремарка) і кутів зору суб'єктів художнього твору (автора, розповідача, оповідача, персонажів)» [14, 371].

Композиція багато в чому зумовлена жанровою своєрідністю твору, інтертекстуальною його моделлю. Так є і в конкретній си-

туації – у зв'язку з аналізом поетики композиції «Матріополя», автор якого визначив жанр свого твору як «фантастичний роман». Це роман, сюжет якого ґрунтується на фантастиці, тобто уявний світ якого не відповідає наявному реальному світу або прийнятому, ustalеному поняттю можливого. Художній образ у фантастичному романі виходить за межі мімесису, твориться шляхом моделювання письменником «нового» світу, «котрий живе за своїми законами й нормами, чи завдяки створенню автором двох паралельних світів – дійсного та ірреального, фантастичного» [14, 611].

Витоки цього жанру знаходяться у середньовічному лицарському романі XIV-XV ст., котрий, у свою чергу, сягав глибин міфотворчої народнопоетичної свідомості. З руйнуванням міфологічної свідомості і наростаючим прагненням у мистецтві нового часу шукати рушійні сили буття в самому бутті вже в літературі романтизму з'являється потреба в мотивуванні фантастичного, яке так чи інакше могло б сполучатися із загальною настановою на природне зображення характерів і ситуацій. Найбільш стійкими прийомами такої вмотивованої фантастики є *сон, чутки, галюцинації, божевілля*. «Таким чином, створюється новий тип завуальованої, неявної фантастики (Ю.В.Манн), який залишає можливість подвійного витлумачення, подвійного мотивування фантастичних подій – емпірично або психологічно правдоподібного та ірреального» [15, 462].

У романі Валентина Тарнавського представлені два світи – реальний і фантастичний, химерний світ Матріополя. Введення фантастичного світу в канву повісткування вмотивовується письменником за допомогою використання художньої деталі: Ілля вирішує перевезти *«тонкий пластиковий мішечок, в якому пересипалися жовтаві кристали – синтетичний опіум для народу, друге життя для тих, які не витримували в першому»* [23, 7], через митницю, проковтнувши його. Після цього *«темне черево»* розбурханого моря *«ковтнуло його»* [23, 21], і Ілля приходить до тям вже на невідомому острові. Перебування героя у дивному світі закінчується стратою. *«Ілля опинився на незримій межі між життям і смертю, де небо мінялось із водою, одкривало свої надра темне пекло, і враз отямився під пекучою ультрафіолетовою лампою в задушливій операційній, де схилився над ним знайомий, носатий судовий лікар, достаючи з горла пацієнта рожевий нудотний шланг, який висмонтав Іллю до дна. З височини долинули сердиті слова:*

– Уже лупаш? Мало не подох, контрабандист. Ледь відкачали» [23, 237-238].

Виявляється, що перебування на острові, сам світ Матріополя, його персонажі і події – це виплід галюцинуючої уяви Іллі, лише сон. Але ця галюцинуюча уява – лише прозора оболонка, за якою відкривається *радянське сонцарство*. Це блискуче виписана містифікація, що дає змогу авторові «Матріополя» конструкції і риштування тоталітаризму, в яких мислячій людині немає місця, оприявнити так колоритно та саркастично гостро і водночас приховано, що кожен, хто пережив цей час «соціалістичного піднесення», абсурдності соціальних приписів напередодні розпаду радянської імперії, пізнає його до найтонших подробиць. І створив свій роман-містифікацію Валентин Тарнавський не заради естетичної насолоди лишень (хоч і це є, бо ігрові функції твору працюють на повну силу), а передусім використовує цю форму, здавна відому, як «щит, що ним прикривається класовий боєць, виходячи на боротьбу за нову ідеологію. Цей щит, він гадає, допоможе йому якось протягти свою книгу чи свій твір мимо пильного ока урядової цензури та її органів» [2, 206], – слушно писав академік Олександр Білецький, рецензуючи книгу Євгена Ланна «Літературна містифікація» (М.: ГИЗ, 1930. – 232 с.). Та в романі В.Тарнавського містифікація має подвійне дно – ще й виразний компонент – прикриття фантастичністю.

Досліджуючи природу фантастичного, Тетяна Чернишова зазначає, що «у східній і західній художніх традиціях відомі чарівні сни, під час яких герой ніби проживає життя, відлучившись із «цього», реального життя на дуже короткий час» [32, 125]. Таким чином, використання форми сну, який починаючи з античних часів, створював ситуацію «іншого життя» і водночас маскував його ілюзорну, ірреальну природу, досягається незбіг часових планів – *часу у реальному світі (кілька годин)* і сюжетного часу – *особистої долі Іллі (11 діб)*.

«Матріополь» з погляду зовнішньої композиції складається з **двадцяти розділів**, які, тісно переплітаючись, створюють чудернацьке плетиво твору. На тематичному рівні автор за допомогою композиції «з хаосу, плинину подієвого матеріалу вибирає, розташовує окремі епізоди, відводить їм певне місце, чергує реальне з уявним, фантастичним» [14, 372].

Реальний світ представлено в першому розділі, частині другого і в кінці двадцятого розділу. Фантастичний світ Матріополя постає у 2-20 розділах. Уже ця статистика дає уявлення про роль фантастично-містифікованого начала у трактуванні поставлених у романі проблем про абсурдність життя в умовах зіпсовано-перех-

нябленого суспільства, збудованого на скрижалах тоталітаризму і безглузкого підкорення ідеологемам про суцільну рівність і справедливість, коли цим і не пахне. З цього випливає ще один висновок, до якого підштовхує аналіз композиції, – роман Валентина Тарнавського –постмодерністський, бо поліморфний, збудований на принципах гри з уламками різних елементів культури.

Так, в основу композиції автором покладено **принцип кола**. Перший розділ складається з опису морської подорожі Іллі і низки епізодів з його особистого життя, які вмотивовують характер і подальшу поведінку героя. Використовуючи прийом ретроспекції – «нагадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому перебуває оповідач або персонаж епічного твору» [14, 590], – автор творить «реальний минулий» художній час.

Фантастичний світ Матріополя, змодельований автором у 2-20-му розділах, подано через сприйняття «чужинця» – Іллі. Як у чарівних казках, герой починає «освоєння» цього світу, мандруючи ним. Мотив мандрів використано у **8, 10, 13, 16 та 17-му** розділах. Подорожуючи, герой власними очима бачить усі острівні химери, і таким чином відбувається розгортання міфологеми міста-держави. Це розгортання здійснюється за принципом наростання, градації, яке реалізується зі «збільшенням напруженості та постійним повтором певних положень у підсиленому вигляді або на новому рівні» [34, 81].

Розділ **восьмий**, наприклад: **Ілля** виходить вдень на розвідку і бачить слізну молитву нещасної **Іно** про немовля і її покарання на смерть за це **Вартою Цюти**. Прикметно, що містифікація дається взнаки на рівні номінації героїв (Діонісій, Ерос, Пан, Морфей. Ейдос...) – амазонок і богів з Матріополя – і на рівні образної системи, збудованої за античним зразком, з притягненням відповідної атрибутики – домашнього начиння, назв спецприміщень (амфора, гімнасій), характерних ознак плотського і духовного життя (Музи).

Розділ **десятий** є продовженням цієї теми, реалізованої у двох аспектах – *реальному* (згвалтування **Пасіфасю** віслюка) і *символічному* (згвалтування природи острів'янами, порушення ними фундаментальних людських законів).

Розділ **тринадцятий** завершує тему алогічності буття у Матріополі: Даная приносить в жертву свого сина – і починає нову тему штучності, мистецького виплетення матріопольського життя.

Розділ **шістнадцятий**: автор очима Іллі подає панораму усього міста, виділяючи такі локуси: *в'язниця, Палац Щастя, Сонмісто, Проспект Революції, стадіон*.

У вісімнадцятому розділі подано топографічний зріз **Парнасу** – палац, Фабрика Розмноження, Центр Трансплантації, – після чого герой потрапляє в Аїд. Античним началом містифікується абсурдність недавнього минулого світоустрою радянського зразка з його перехнябленнями, алогізмом, фальшивими і трафаретними гаслами («Свобода, рівність, сестринство!» замість соціалістичного братства), роздутими всенародними святами – ритуалами, нісенітницями острівного життя, – з одного боку, позбавленого чоловічої половини і їх спеціальним винищенням, а з другого – полюванням на чоловіків, бо суспільство має ж виживати. Як пояснює Іллі його рятівниця Лідія, устрій Матріополя виглядає до краю регламентованим і, на перший погляд, гармонійним, тим часом є безглуздом: *«Свобода, рівність, сестринство!» – ось наше гасло. Мир та злагода панують у нашому суспільстві! Кривна спільнота перетворює нас на велику рідню. Хіба можуть між рідних сестер завестися дрібні підступи, утиски, підлота, як, скажімо, між пасербиць? А всю свою нерозтрачену любов ми накопичуємо в душі і до останньої краплини віддаємо любові матері Ейдос.*

– Фантастика, – прошепотів Ілля. Однак серце муляло темне запитання: – А хлопчиків куди ви діваєте? Чому чоловік у вас – ворог народу?

Лідія урочисто-туманно виголосила:

– Хлопчики присвячують життя Музам.

– То що – у вас на острові владарюють самі жінки? – спинив її Ілля, лише тепер поволі й досить абстрактно осягаючи абсурдну, вигадану божевільним розумом, **белетристичну ситуацію**, в якій опинився навсправжки, діючою особою.

Щось він читав про це. Про войовничі племена амазонок, котрі одділялися від світу, будували держави. Проте здоровий глузд раніше списував усе на міфологію, дитинство людства, котре гралося в різні ігри. А тепер виявилось, що така цивілізація, її побічна історична гілка, загублена в морі, не тільки збереглася, а й процвітає в благоденствії. Мрію втілено в життя. Всього досягнуто. Про що мріяти далі?

– Так, у нас матріополь – місто жінок, – спокійно, як звичну данність, потвердила Лідія.

А звідки ж у вас беруться діти? – з тривожним передчуттям спитав Ілля.

– Мусив би здогадатись... Чоловіків штормом інколи викидає на берег, де їх підбирає Варта Цноти. Знайдений чоловік стає нашою спільною власністю, надбанням народу і йде на фабрику розмноження» [23, 57].

Як бачимо, прозорі алюзії й ремінісценції створюють не просто фон, на якому відбувається фантастично-сатиричне дійство, а служать способом карнавалізації і містифікації зовнішньої оболонки реального світу, за лаштунками якого вияскравлюється глибокий підтекст онтологічного (буттєвого) й аксіологічного (оціночного) планів життя совкового типу, пов'язаного з ним повсякденних, прикрашених філософемами й ідеологемами, реалій.

Найважливішими характеристиками, що «забезпечують цілісність сприйняття художньої дійсності і організують композицію твору» [15, 487], є художній час і художній простір. Адже літературно-художній образ своїм змістом відтворює просторово-часову картину світу, причому в її символіко-ідеологічному, аксіологічному аспекті. В літературно-художніх (і ширше – культурних) моделях світу вагоме місце посідають такі традиційні просторові орієнтири, як **«дім» (образ замкненого простору), «простір» (образ відкритого простору), «поріг, вікно, двері» (межа між тим та іншим)**. Як зазначає І.Б. Роднянська, художня хронологія є символічною: «Взагалі давні типи ціннісних ситуацій, які реалізуються в просторово-часових образах (хронотопах, за М.Бахтіним), які виражають «взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» [14, 726] – наприклад, «дидилічний час» у рідному домі, «авантюрний» час випробувань на чужині, «містерійний час» лихоліть – так чи інакше збережені у редукованому вигляді літературою нового часу і сучасною літературою» [15, 487].

Часопростір роману Валентина Гарнавського «Матріополь» має в своїй основі два начала – *реалістичне і фантастичне*. Фантастичне начало в творі уже в собі несе елементи архаїки і міфологічного хронотопу, причому міф виконує функції «організатора» композиційної структури твору, ідейно-художнього центру змодельованої в романі картини світу.

Виділяються ряд елементів **міфологічного хронотопу**, який виступає в **другому – двадцятomu розділах** роману: ізоляція героя передбачає локалізацію простору і відповідно до цього увесь простір твору поділяється на дві сфери: перший – великий реальний світ, від якого герой відчужений («Світ воює з ним, він воюватиме з усім світом» [23, 11]), другий – малий світ, у який занурюється герой.

Так виникає мотив перешкоди. Острів'яни «живуть за Сцілою і Харібдою», «це два чудовиська, які пропускають із товарами лише купців-гермафродитів» [23, 32]. Ця просторова локалізація супроводжується екстемпоральністю – розвитком сюжету поза часовими

рамками твору (не збігаються часові плани реального життя (кілька годин) і сюжетного часу роману (11 діб)). Проте міфологічний хронотоп руйнується в самій структурі твору: у двадцятому розділі відбувається повернення Ілля у реальний світ, розбитий простір відновлюється у своїй цілісності.

Міфологічний хронотоп другого – двадцятого розділів побудовано із вказівкою на найбільш **сакральні, максимально космологізовані точки** – *центр світу (ткацький комбінат, що розташовано в самісінькому центрі міста), початок у часі, який відтворюється в головному річному ритуалі (Свято Великої Сексуальної Революції), сакральні вагомих точок простору – «святинь», «священних місць» (кладовище хлопчиків на узбережжі, стадіон, де відбувається Свято Великої Сексуальної Революції, Парнас із Центром Трансплантації та Фабрикою Розмноження, Аїд).*

Часопростір першого розділу розгортається у двох вимірах, які мають окреслені координати – **корабель**, на якому знаходиться Ілля, й **Одеса**. Час, таким чином, постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють *фабульно-сюжетний час* (пов'язаний із хронотопом корабля) і *оповідально-розповідний, нараційний час* (пов'язаний із хронотопом одеської Аркадії) [14, 727].

Фабульно-сюжетний час першого розділу охоплює приблизно одну годину, **нараційний же час** («реальне минуле») **триває кілька років**. Валентин Тарнавський чітко окреслює час, подаючи фрагменти з життя головного героя: «одного разу ще підлітком» [23, 9], «вступив до університету на філфак» [23, 11], «під кінець третього курсу Ілля геть закинув навчання» [23, 12], «цілий тиждень Ілля прожив, мов у сні» (епізод з Лією) [23, 15], «настала осінь, він знову пішов до університету» [23, 17], «напередодні Нового року... зателефонувала методистка з деканату і попросила зайти в терміновій справі» [23, 18], «Ілля терміново оформив академвідпустку, з переляку закінчив школу коків, а потім один старий материн товариш, капітан... оформив його на цей корабель» [22, 20-21], «рейс тривав майже п'ять місяців» [23, 5].

Нараційний час першого розділу охоплює усі пори року: «осіннє повітря пахло молодим вином» [23, 11], «одцвіли на бульварах акації, ... спека вже була нестерпною» [23, 13], «вдарили перші заморозки» [23, 17], «сипала снігова січка, містом гуляв північний вітер» [23, 18].

Художній простір першого розділу також не збігається з місцем розгортання подій і перебування персонажа: локальний хронотоп

корабля розмикається у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади Іллі). Автор використовує прийом звернення до пам'яті персонажа як внутрішнього простору для розгортання подій; і психологією згадування мотивується уривчастий хід сюжетного часу, пов'язаного з минулим Іллі.

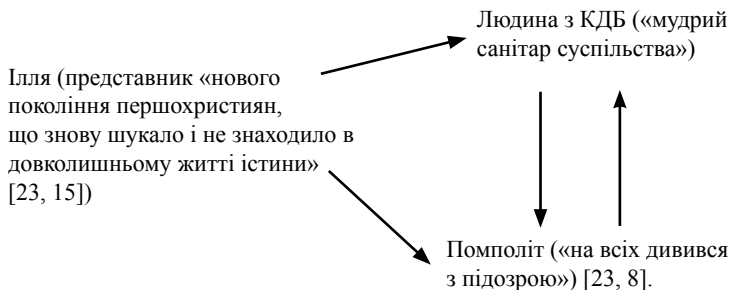
Вагомий пласт у композиції епічних і драматичних творів становить «питання про персонажів, їх кількість, порядок і способи введення у твір, роль в описаних подіях, групування у конфліктах, взаємини між персонажами, їхню типовість (винятковість), ставлення до прототипів» [14, 373].

Наскрізним персонажем, образом якого пов'язані ірреальний і реальний світи, є Ілля. Усі інші персонажі так чи інакше причетні до нього, співіснують з ним у гармонії чи вступають у протиборство. Реальний світ та світ фантастичний подані автором відмежовано один від одного (існує нездоланна перепона між ними), проте водночас вони нерозривно пов'язані між собою, що Валентин Тарнавський умотивовує, використовуючи композиційний «прийом амбівалентності та оберненості, зворотності персонажів» [15, 224] (Лія –Лідія; людина з КДБ («санітар суспільства») – гриф; помполіт на судні – Циклоп; Сталін – «вусата матуся Ейдос» [23, 106]. Таким чином виявляється зв'язок розділу **першого**, який представляє реальний світ, з **розділами 2-20-м**, в яких змальовано аномальне матріопольське буття.

Персонажів реального світу можна поділити **на дві групи**:

▲ об'єднані зв'язком, в основі якого лежить любов (Ілля – матір, Ілля –Лія);

▲ протиставлені за моральними принципами



Персонажі фантастичного світу теж діляться на кілька груп:

▲ «**поєднувачка раніше непоєднуваного** – життя і мистецтва» – Ейдос [23, 78] та її доньки **Музи** (автор вводить цих персонажів

уже з третього розділу, вони незримо присутні на острові в душах амазонок, активно діють Музи на чолі з Ейдос у 16-му розділі – Свято Великої Сексуальної Революції; у 17-му розділі – бенкет на Парнасі; **18, 19 розділи** присвячені ідеологічному двобою Ейдос з Іллею; у 20-му розділі на страті Іллі та Лідії знову фігурують **Ейдос і Музи**);

▲ **другу групу становлять персонажі**, які причетні до служіння Ейдос і Музам:

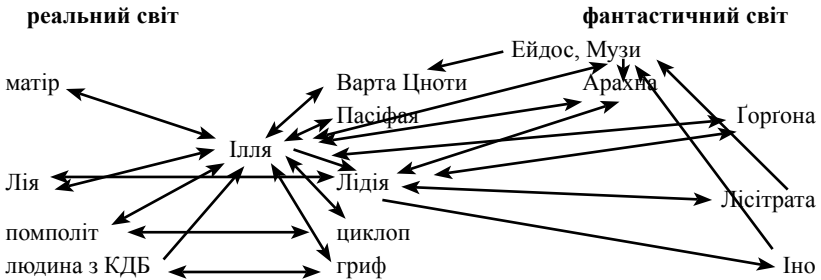
1. **Арахна** – головна слідча країни (15-й розділ).
2. **Варта Цноти** («галерні морячки» [23,53]) як захисники «принципів гармонії». Яскравою представницею Варти Цноти виступає **Пасіфая** – «найперша ревнительниця священних принципів» [23, 88]. Варта Цноти на початку розвитку подій постає як знак, табуйоване зло із застережень Лідії; дійовою одиницею виступає у **восьмому розділі** (розправа над Іно), в **десятому розділі** (згвалтування віслюка Пасіфаєю), в **одинадцятому розділі** (жертва Данаї), в **чотирнадцятому розділі** (піймано Іллею). Пасіфая, що перебирає на себе службові охоронні функції Варти Цноти, діє у **15-17-му розділах**: супроводжує Іллею до в'язниці, на стадіон через усе курне місто, на Парнас.
3. **Горгона** – типова представниця матріопольського життя, керованого Ейдос і Музами, наречена Лідії (**14, 15-й розділи**).

▲ **До третьої групи** входять «порушники священної гармонії» [23, 63]:

1. **Іно** – слізно молила про немовля, материнство (8-й розділ).
2. **Лісістрата** – вкрала моток пряжі, щоб допомогти Лідії (7-й розділ).
3. **Даная** – принісши сина в жертву Музам, «пірнула у чан з кислотою» [23, 111].

Окремо на фантастичному острові стоїть постать Лідії, вона не належить до групи «жертв», тому що пішла на порушення матріопольських законів свідомо, вповні осягнувши «геніальну драматургію цього буття» [23, 51] і звільнившись від «ідейного керівництва Ейдос і Муз».

Взаємини між персонажами відтворює така схема:



Важливу композиційну функцію у творі виконують **образи зливи, дощу, грому**. Їх значення пов'язане із символікою цих атмосферних явищ: їх вживання у творі – композиційний прийом, що вказує на певні зміни або просторових координат, або зміни у свідомості і характерах персонажів, чи різкі зміни у їх долях.

У *першому розділі*: «Ілля, втупившись у пожовклу збірочку, ясно розумів, що він ніхто. Хіба могли його дрібні пристрасті пережити тисячоліття?» [23, 13]. Але «дмухнув з моря свіжий бриз... у височині зародилася хмара – фіолетова, біблійна, грізна,... а тоді над самим дахом розколосилося малахітове небо, випускаючи жадану зливу» [23, 13] – і в житті Іллі з'явилася Лія. З її появою щось змінилося в ньому: «Вечорами він писав вірші, які почали з'являтися невідомо звідки» [23, 15]. Але Лія з'явилася і щезла, «щось трапилось із ним після того дивного випадку. Навідалася мати і не впізнала. Заріс, схуд, став схожим на розіп'ятого Христа» [23, 16], а нові вірші не писалися.

У *розділі п'ятому* продовжується ця лінія: Лідія рятує Іллю від загрози втратити ногу за принципом: «Подібне лікуй подібним» [23, 48] – «і вийшов він з тієї пожежі звуглілий, але очищений. Торохнув грім, і пішов теплий літній дощ» [23, 50].

Показовим для розуміння **символіки зливи** є епізод з *одинадцятим розділом*. Лідія починає діяти за своїми бажаннями, порушує правила, не виходячи на роботу. Процес самоусвідомлення відбувається боляче, страшно: «Лідія обхопила голову, гойдаючись від нестерпних мук, тіло її зводила невідома сила... Хтось чорний, мов тінь, вирвався з неї, кинувся в двері, люто гупнувши за собою.

Лунко падали в кутку останні дощові краплі» [23, 95]. **Злива**, таким чином, символізує очищення від усіякої скверни, моральної

заангажованості і звільнення персонажів, усвідомлення ними своєї самотинності і свободи.

Подібне композиційне значення має і процес **умивання**: звільнення або очищення від чогось. Одужавши, Ілля підстрибом дібрався до басейна, черпнув у пригоршці блакитної льодяниці, змиваючи з себе рештки хвороби (*розділ восьмий*). Після пожег Данай «набрав у пригорщі води і **вмився**, деручи шкіру піском, щоб прийти до тями» [23, 105], очищуючись тим самим від згадки про злих кровожерних святих (*розділ тринадцятий*).

Сни у творі Валентина Тарнавського виконують антиципаційну функцію. «У літературі антиципація – композиційний засіб, суть якого полягає в тому, що автор від імені оповідача чи ліричного героя (або в інший спосіб) подає інформацію, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів. Антиципаційну функцію виконують у творах зачини, заспіви, віщі знаки, сни, пророцтва» [14, 49].

Сном Іллі починається твір: «Засмаглий, п'яний від хитавиці повертався він пополудні до рятувальної станції рідною Аркадією, дивуючись від несподіваної метаморфози: вся вона перетворилася на велетенський, до горизонту нудистський пляж, де на золотистому піску лежали, сиділи, грали у волейбол самі жінки... Ілля був єдиним господарем всього жіночого виноградника!» [23, 3]. Розгортаючи цю тему, автор вибудовує цілу систему життя в Матріюполі – життя войовничих амазонок, які винищили чоловіків, як клас, використовуючи «приємом повтору певного положення у збільшеному вигляді на новому рівні» (за С.Ейзенштейном) [34, 81].

Цей же сон проектує ще один епізод з життя Іллі: «*лежав він на мокрій, зіпленій з піску грудастій бабі, що розсипалася під ним*» [23, 4] – спустошений і розгублений зникненням Лії Ілля «*ненаситно збирав в усіх потроху образ тієї, що кинула його, жмакав і ліпив докупи, але все те любовне місиво розповзалося, лишаючи голий сучкуватий тапчан*» [23, 17].

Другий сон, що наснився Іллі (4-й розділ), подає у символічному ключі інформацію, яка виходить на поверхню у **13-20-му розділах**. У сні Ілля потрапляє до «*щасливого вічного міста*» з «*чудовими палацями культури, філармоніями, виставочними залами, де квітли усілякі мистецтва*»; в усьому місті «*самі собою на білосніжній скатертині з'являються наїдки і напої*»; проте людей у місті не було, як і не було місця, яке можна було б «*поганити людськими нечистотами*», – все влаштоване аж надто ідеально і досконало [23, 44].

Так само і в матріопольському житті – *«егоїстична краса логіки жорстоко витихала з гнізда все ніби неповноцінне, що випадало з її канонів, штука загрозливо розвивалась заради штуки, картонна бутафорія знищувала живу природу. Чого варті були якісь дрібнички заради світлого, узагальненого і типізованого образу? І при вилущенні з маси летіли страшні тріски, ритуальне вбивство ставало красивою легендою, каструвалася гірша половина людськості»* [23, 105].

Отже, Валентин Гарнавський використовує антиципацію не лише як композиційний засіб подачі інформації, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів, але і як спосіб зв'язку розділів. Таким чином, антиципація набуває ще і функції поєднання окремих частин у ціле в структурі твору.

У романі Валентина Гарнавського виразно постає тенденція до членування текстової тканини на розділи, яка базується на принципі єдності романного часу. Віктор Шкловський у своїй праці «Художня проза. Роздуми і розбори» так визначив принцип єдності романного часу: «Єдність часу, що є домінуючою в драмі, у романі виражається у **єдності часу епізоду, розділу**» [33, 326].

Членування на розділи в «Матріополі» пов'язано з романним часом: розділ являє собою єдність, у якій час ніби замкнуто; між розділами час характеризується відсутністю будь-яких змін. Для досягнення цього автор використовує **мотив сну** персонажа. Мотивом сну, як часу між розділами, пов'язані 3-4, 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 8-9, 9-10, 15-16, 16-17, 17-18, 19-20-ий розділи. Використанням мотиву сну зумовлені і добові зміни часу (ніч-ранок), що простежуються у розділах 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 9-10, 15-16, 16-17, 19-20-му.

Розділи 2-3, 3-4, 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 8-9, 9-10, 11-12, 12-13, 15-16, 17-18, 18-19-й пов'язані **єдністю місця дії** (просторова суміжність).

Простір змінюється у розділах 10-11 (кладовище хлопчиків → священна діброва), 13-14-й (священна діброва → гімнасій), 14-15 (узбережжя → майдан перед в'язницею), 19-20-й (Аїд → дзеркальна зала на Парнасі). Просторові зміни зумовлені панорамним розгортанням моделі світу, представленої Матріополем.

Змінами, які відбулися у свідомості й досвіді персонажів, мотивується зв'язок між розділами 10-11-им (Ілля зрозумів суть матріопольського життя), 11-12-им (Лідія звільняється від ідейної вірності Ейдос і Музам), 17-18-им (Ілля зраджує собі на банкеті у Муз), 18-19-й (вбивство Ейдос – *«Він, який курки в житті не зарівав, сам, добровільно, з насолодою вбив людину. Це вже був не він»* [23, 219]).

Важливе місце у композиції твору відіграє також **колір**. На кольоровій сумісності базується зв'язок 2 і 3-го розділу – «... а тоді стало **темно**» (2-й розділ) і «**Тінь** хмаринки набігла на берег» (3-й розділ) [23, 29]; на контрасті кольорів –1 і 2 розділи: «**Темне черво** ковтогнуло його» (1 розділ) – «**Сяяло з ультрамаринового неба вмите сонце**» (2-й розділ) [23, 21].

Ряд розділів насичено кольоровою символікою. Свято Великої Сексуальної Революції, зображене у 16-му розділі, ніби пронизане **червоними** променями (червоний колір прапора Радянського Союзу, колір крові, колір застереження). **Червоний** колір (з варіантами – **рудий, малиновий, кривавий**) зустрічається, за підрахунками, 20 разів. Бенкет Муз, на який притягли Іллю, зображений у 18-му розділі, теж насичений червоним кольором (варіанти – **яскраво-червоний, рубіновий**), за підрахунками, – 8 разів.

Розділ перший – реальний світ, ностальгійні згадки Іллі – зображено у **золотистих тонах**. Превалюють такі кольори: **золотистий, бурштиновий, оливковий, жовтавий, медовий, жовтий** – усі разом вони створюють лагідний, спокійний світ (рідна домівка і все, що з нею пов'язане, ідеалізується на чужині). Цю гармонію не порушує сполучення з **зеленим кольором** (варіанти – **зеленавий, малахітовий, смарагдовий**), кольором спокою і злагоди і водночас небуття.

Проблема точки зору в романі вирішується автором вельми своєрідно. Носієм оціночної точки зору в творі є Ілля – він реально сприймає і оцінює події і персонажів. Отже, він виступає «актуальним носієм» оціночної точки зору. Для конкретного адресування до його точки зору використовується невластне пряме мовлення.

Точка зору оповідача в творі зафіксована у просторі, і місце оповідача збігається з місцем Іллі в романі, тобто автор веде репортаж з місця дії, але вустами персонажа. Хронологія подій подається так само з позиції Іллі (автор використовує внутрішній світ Іллі – його спогади – як часопростір розгортання подій у першому розділі). Отже, авторська оповідь супроводжується посиланнями на індивідуальну свідомість Іллі, оперуванням його сприйняттям (це стосовно плану психології).

Поведінка Іллі описується з точки зору всезнаючого спостерігача, цим пояснюється наявність одночасно внутрішньої і зовнішньої (щодо об'єкта спостереження) точок зору. Автор солідаризується з героєм, «вживається в його образ». Поведінка інших персонажів подана з точки зору носія оцінки – Іллі. Але наявність зовнішньої точки зору стосовно Іллі свідчить про те, що однією з композицій-

них задач твору є показ його очима зовнішнього спостерігача, збоку, що здійснюється одночасно з метою його оцінки.

Борис Успенський зазначає, що «засобом характеристики твору може служити використання автором певного персонажного типу» [27, 128].

У романі Валентина Тарнавського «Матріополь» виділяються такі персонажні типи:

а) персонажі, які не можуть виступати як носії психологічної точки зору, бо завжди описуються з точки зору стороннього спостерігача, – мати Іллі, помполіт, Горгона, Арахна, Тифона, Іно, Пасіфая, Лія;

б) персонажі, суть яких розкривається і з власної точки зору, і з точки зору стороннього спостерігача – Ілля, Лідія, Ейдос, Музи. Ці персонажі є носіями авторського сприйняття і його об'єктами.

У сценах, в яких постають конфлікти, зіткнення героїв, відчувається швидка зміна точок зору в плані просторових характеристик, що пришвидшує композиційний ритм твору.

Композиційного значення у романі «Матріополь» надано ліричним відступам та повторам, які є засобом гальмування сюжетного часу, підвищення емоційного напруження та способом вияву авторського «Я» (наприклад: «*О радосте життя, чи є ти в думці, котра сама по собі лише нездійснена дія, єдина винагорода безсилу старому тілові*» [53, 53] – розділ шостий). Наскрізні повтори – «*Лідіє, де ти?*», «*Тіль я твоя, сонце моє...*» – виконують композиційно-інтегральну роль, і через них реалізується динаміка художнього образу цілісного твору.

Композицію роману Валентина Тарнавського «Матріополь» характеризує опозиційність і асоціативність, питому вагу складає смислова (підтекстова) співвіднесеність персонажів, подій, епізодів. Такого типу монтажна композиція дозволила авторові втілити сутнісні взаємозв'язки явищ, які безпосередньо не виявляються, а також глибинно відтворити світ у його суперечностях, мінливості та єдності.

* * *

2. МІФОЛОГЕМА МІСТА

Проблема інтерпретації художнього тексту, такого складного і закодованого, як роман Валентина Тарнавського «Матріополь», породжена його несподіваним для сучасної літератури опертям на архетипи, пов'язані як із світовою культурою, так і

з її національним єством. Після уважного критико-літературознавчого прочитання роману складається враження, що автор вдається до літературної гри, дуже легко і мудро оперуючи багатьма відстояними матрицями, що лежать в основі будь-якого мистецтва.

Такі висновки виникають на основі структурного аналізу тексту, зокрема його композиції. Валентин Тарнавський був наділений такою здатністю продукувати енергетику художнього слова, що міг на одному, здавалося би, мікрообразі витворити цілу художню систему роману, як це у нього прекрасно вийшло у «Матріополі», в якому він влучно вдався до міфологеми міста, що фігурує під виглядом екзотичного острова, розгорнувши цілу композиційно обґрунтовану логіку розвитку подій та характерів.

Місто у світовій літературі мислиться як своєрідна модель світу, як цілісність, об'єднана єдиним задумом і водночас безкінечно роз'єднана своєю багатоликістю. Це одна з найдавніших тем світової культури, так само як і поняття, закладене в її підґрунтя. Ще 2-3 тис. років до нашої ери вона вже існувала в літературі Давнього Єгипту, продовжувалася ця тема і в античності. Багато нового для розуміння міста як моделі буття дало християнство, для якого місто – це осередок гріха, пороку і розпусти (Вавилон, Содом і Гоморра).

В українській літературі, де перетворення сільської культури в міську остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом. Адже, зрозуміло, місто не є просто темою, топосом чи типом краєвиду. Місто є символом певного типу світовідчуття і самосвідомості як автора, так і його героїв. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, внутрішню дисгармонію.

Як зазначає Соломія Павличко, «в українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно і невпинно. Мовно і соціально місто завжди було ворожим українцю» [18, 207]. Стереотипною була думка про те, що сільська за своєю природою українська нація стабільно й непорушно користується у мистецтві виключно селянською проблематикою. Тому, здавалося, їй була байдужа тема міста з його особливою організацією простору, з тим смисловим навантаженням, що є моделлю й аналогом світу з його безмежністю і водночас конкретністю. Ця думка може бути

піддана доволі серйозній критиці, якщо задуматися над рядом творів з української класики попередніх культурних епох і літератури ХХ століття, які ламають цю виключно сільську традицію. Тим більше, що образ хати, дому в широкому значенні цього слова і міфологема міста входять до одного смислового ряду і є своєрідними духовними родичами, навіть спільниками, широко використовуваними в українському мистецтві. У 20-ті роки ХХ ст. починається освоєння цієї «terra incognita» й українською літературою: урбаністична проза твердо і впевнено заявила себе в творчості Валер'яна Підмогильного і Віктора Петрова (В. Домонтовича), Миколи Зерова і Миколи Куліша. «Їхнім містом був Київ, який ріс, змінювався, українізувався, бюрократизувався, радянізувався, модернізувався, витворюючи з тих, що в ньому вже жили, і з тих, що тисячами в цей час до нього попрямували, специфічно київський міський натопв» [18, 208] 20-х років, що наповнює собою стихію міста.

Таким чином, кожному часу притаманне своє філософське і художнє осмислення цієї теми. Місту як моделі світобудови притаманні всі ті риси, які властиві міфопоетичній моделі світу.

В узагальненому вигляді модель світу визначається як «скорочене і спрощене відтворення усієї суми уявлень про світ усередині даної традиції, узятих в їх системному і операційному аспектах» [16, т.2, 161].

Міфопоетична модель світу відтворює позачасові і позапросторові стосунки людини і Всесвіту, тому завжди «орієнтована на граничне космологізування суцього: все причетне до Космосу, пов'язане з ним, виводиться із нього, перевтілюється і підтверджується співвідношенням з Космосом» [16, т.2, 162].

Будь-яка модель світу передбачає вияв і опис космологізованого *modus vivendi* і основних параметрів Всесвіту.

В енциклопедії «Міфи народів світу» виділяється кілька таких параметрів, за якими характеризується будь-яка модель світу. Серед них такі:

1. просторово-часові,
2. причинні,
3. етичні,
4. кількісні,
5. семантичні [16, т. 2, 162-164].

Цікаво простежити, як усі ці параметри виявляють себе у «Матріополі» Валентина Тарнавського (семантичні ж показники

розкриватимуться в процесі опису інших параметрів, бо в художній літературі семантика образів є одним із чинників, які створюють матеріальне (словесне) і духовне (надтекстове) поле твору).

Найголовнішою характеристикою будь-якого утворення є його просторово-часові параметри, які створюють образ єдиного континіуму (небо, рік, дерево світове і т.п.). Питання просторово-часових характеристик було розроблене ще Михайлом Бахтіним у праці «Форми часу і хронотопу в романі». Ним же було введено термін «хронотоп», який він визначив як «сутнісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо засвоєних літературою» [1, 235].

Важливим є вираження в цьому терміні нерозривності простору і часу. Бо в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Хронотоп як переважна матеріалізація часу в просторі є центром зображальної конкретизації для усього художнього твору.

Для міфопоетичної моделі світу час і простір мають не лише зображально-конкретне значення, а й сакральне (священне), що виходить із специфіки створення і сприйняття подібних художніх утворень.

Хронотоп Матріополя в романі Валентина Тарнавського організований із окресленням найбільш сакральних і, отже, максимально космологізованих точок.

Найвагомішими просторовими координатами міста-держави є такі:

1. Матріополь є островом, що оточений з усіх боків водою.

Вода у міфопоетичній традиції виступає одночасно і першопочатком, і фіналом усього суцього [16, т.1, 240].

Цікаво Валентин Тарнавський використав семантику і символіку води як першопочатку. Ілля на острів потрапляє з води, з океану. Це нагадує ритуальне омовіння, що межує з очищенням. Водночас, розкодовуючи символіку простору, маємо дійство переходу із «свого» світу у світ «чужий» [17, 32], адже Ілля переходить із реального, свого світу в химерний світ, Матріополя, проходячи через обитель природних стихій.

2. Сціла і Харибда – вартові острова. Автор звертається до давньогрецької міфології, витягаючи звідти міфологічних чудовиськ, завдяки чому картина відокремлення, відмежування острова від реального світу виявляється чіткішою і виразнішою. Цим досягається вмотивування розбіжностей між реальним та ірреальним світом і

більша сакралізація простору, що є необхідною умовою для існування інших космологізованих точок простору.

3. Одним з найважливіших топосів є *ткацький комбінат*, що розташований у «центрі міста» [23, 182].

Не є випадковим ані розташування комбінату, ані його специфіка –ткацький. За міфопоетичною традицією, ткацтво символізує процес утворення життя і світобудови (у давньогрецькій міфології богині людської долі – Мойри – випрядали нитку людського життя [23, 203]). Подібний образ «*червоних ткачів революції*» має місце у творі Бориса Пільняка «Повість непогашеної луни», в якому міфологема міста виражена не менш яскраво, аніж у творі сучасного українського письменника.

Таким чином, матріополістичне життя є «випрядене», тобто, вироблене, штучне. Засновниками його є Ейдос і Музи, а всі мешканці острова є їхньою продукцією і водночас виробниками. Адже праця на комбінаті є добровільно-примусовою, «заклик сирен» – непереможний.

4. Важливою для розуміння сутності матріополістичного життя є група топосів, пов'язаних із соціально-промисловою структурою міста. Серед них – «*гуртожиток*», «*дитячий будинок*», «*Сонмісто*», «*рибальське селище*», «*титанічна в'язниця*» і – на протигагу їй – «*Палац Щастя*».

Ця топографія вказує на пародійно-сатиричний характер зображення ірреального світу, на його містифікований характер. Пов'язана з підкресленням політичних акцентів найменувань острова – «Острів Свободи», «Народний Трибунал», «вусата матуся Ейдос», «Ейдос – розум, честь і совість усіх і кожного» – вона свідчить про політичний устрій як держави тоталітарного зразка. Особливо яскраво це виявляється на прикладі опозиції локусів «*титанічна в'язниця*» – «*Палац Щастя*», де перше є втіленням тоталітаризму, а друге – явищем утопічного соціалізму.

Поєднання вкрай протилежних понять є нормою для просторових характеристик такої антинормальної світобудови, як Матріополь, бо цей «чужий» світ не є «спеціалізованим» лише на Добрі або Злі: він є амбівалентним.

5. Амбівалентність моделі світобудови, представленої Матріополем, підтверджується наявністю топосу, пов'язаного з житлом «добрих» героїні і героя (вказівка на приналежність героїв силам Добра міститься в художній деталі, яка одразу впадає в очі: до помешкання героїв ведуть «кам'яні східці»). Символіка сходів вказує на зв'язок цього помешкан-

ня з «верхнім» світом, що традиційно вважається наближеним до божественного, до сил Добра [17, 81]).

Сходи ведуть до «монументальних руїн давнього, класичних золотих пропорцій храму» [23, 23], у внутрішньому дворіку якого і знаходиться житло Лідії. Всередині храму при ретельнішому обстеженні Ілля вирізнув два приміщення – колишній гімнасій та школу для гетер.

Підкреслюючи устрій матріопольської держави, автор вдається до опозиційного зіставлення «давніх класичних» (читай – «традиційних, «узвичаєних») і матріопольських (читай – спотворених) життєвиявлень.

Якщо норма – це увага до свого тіла – оболонки душі, – уособленням якої є гімнасій, то острівна «антинорма» – якнайповніша неувага, відсутність ліків, бо «народ – лише тіло, а Ейдос – його душа і мозок. Без кожної з нас вона проживе, зате ніхто і миті не проіснує без неї» [23, 48]. Навіщо ліки, коли всі мешканці складають єдиний організм, для якого смерть людини – це лише відтинання нігтика порівняно із суцільною монолітністю єдності, що зветься народом. У цьому знову-таки відчувається відгук сталінських часів колишнього СРСР, і прозорі алюзії з відсутністю прав людини мають наочний вигляд.

Згадка про колишню школу для гетер, що розташована в храмі, у зіставленні з ладом життя амазонок та їх ідейними переконаннями підкреслює не лише пружний струмінь іронічних акцентів у структурі міста-держави, а й додає ще один вагомий штрих до системи «навиворіт», що панує на острові, де суспільством керують не житейські закони, а літературні; ситуації ж є белетистричними, бо штучними, вигаданими.

Валентин Тарнавський представляє постмодерну течію в сучасній українській літературі, якій притаманне «дистанціювання від напружених опозицій «руйнування-відродження», «серйозність-гра» тощо, стирання граней між високим мистецтвом та кітчем» [14, 565]. Такі літературні закони зумовлюють існування текстових опозицій.

6. Уособленням «давніх класичних традицій» є куточок живої природи – «ліс», «озеро», «річка», «водоспад», «гора», – який населений німфами і дріадами.

Ця частина острова представляє окрему модель світу, збудовану на використанні давньогрецької міфології. На це вказує особливий елемент її топографічної структури – **гора**. Як зазначається в ен-

циклопедії «Міфи народів світу», гора «виступає як варіант світового дерева, її часто сприймають як образ світу, модель Всесвіту, в якій відбиті всі основні елементи і параметри космічного устрою» [16, т.1, 311]. Однак матріопольська модель світу носить лише зовнішню печать грецької міфології. Деталь, що на цій горі – втіленні образу світу – знаходиться житло циклопа (**печера**), засвідчує протилежність, відмінність від античних законів гармонії.

Проте навіть і ця частина острова, що складає певну єдність, несе на собі ознаки втручання химерності матріопольського життя: *«козлонога істота з цап'ячою борідкою, зарослими шерстю грудьми і м'язистими руками»* [23, 163] – Пан, «аркадський бог лісів і гаїв» [23, 239], втікає від поборниць цноти карколомними стрибками, бо «усімох гвалтували» [23, 163]; *«здоровенний печерний чоловічага, породжений горою... з єдиним кривавим оком на чолі»* [23, 107], роздратований і злий на весь світ, відколи його покинула дружина, зрадивши його з іншим.

І навіть цей, зовні «священний», куточок зіпсовано, згвалтовано саму природу: *«Все тут було не так, все – потворне, бо протиприродне»* [23, 88].

7. Одним із сакральних місць острова є **кладовище хлопчиків**, яке водночас виступає і **жертвним олтарем**: *«У прозорих заводях між каменів, порослих оксамитовими бородами, було розкидано тисячі дрібних кісточок, наче хто витрусив їх з велетенського мішка»* [23, 101]».

Символіка кладовища у світовій традиції досить прозора: воно часто виступає кордоном між світом «своїм» і «чужим». Тому розташування кладовища на узбережжі не є випадковим, адже мерці є посередниками між світами (реальним та ірреальним).

Прикметно, що на цьому кладовищі приносяться в жертву лише хлопчики. Це є наслідком «геніальності» незрівнянної матусі Ейдос, яка «здогадалася з'єднати раніше непеєднане – життя і мистецтво» [23, 102]. А мистецтво, як відомо, вимагає жертв. І вчення парнаських богинь про те, що *«головним завданням справжнього художника є відсікти все зайве, що не працює на ідею»* [23, 102], перетворюється на життєвий закон: все, що заважає повному й абсолютному самовиявленню жінки як представниці класу, котрому належить майбутнє, залізною рукою віддається на пожертву Музам. І як результат – *«штука загрозливо розвивається заради штуки, картонна бутафорія знищує живу природу»* [23, 105].

8. Однією з найбільш космологізованих точок на острові є **стадіон**. Це одна зі «святинь», «священних місць» моделі світу, представлені Матріополем. У цій точці відбувається Свято Великої Сексуальної Революції, під час якого відтворюється «початок у часі» матріопольського ладу життя, який імітується в головному річному ритуалі.

Хронотоп стадіону має **просторову** – «священне місце» – і **часову** – «священний день», «свято» – **сакральність**. Його структурне значення у творі – засіб «космологізації простору і часу для боротьби з ентропічними тенденціями «зношування» світу (ритуал у міфопоетичній моделі світу саме і орієнтований на роботу по освоєнню Хаосу; перетворенню його у Космос)» [16, т. 2, 162].

Проте даний хронотоп має елементи і біблійних міфів. Ці елементи створюють окреме нашарування у структурі усїєї міфологеми міста. В даній точці часопростору спостерігаємо таку систему аналогій: **Лісістрата – матір – Христос – ідейний злочинець**. Важливу роль у створенні таких аналогій відіграють художні деталі, майстерно вплетені прозаїком: *«Гурт вартівниць у червоних косинках до лежачого дубового хреста прибывав якусь жінку. Одна сідала на руку, а друга виймала з губ бронзового цвяха і вганяла між сухожиль. Цвяхи гнулись, охочі порадити однихали одна одну... Бідолашна Лісістрата»* [23, 146-147].

Коли на кін цього матріопольського дійства, запозиченого з біблійних часів, вийшла *«жива людська любов»* [23, 158], хоч за задумом Ейдос та Муз дочка мала спалити рідну матір, розгортаючи справжню трагедію в триєдності місця, часу і дії, од простих, давно забутих у Матріополі слів Лідії: *«Я з тобою, мамо»* [23, 157] *«скрізь дірку в хмарі прорвався промінь, охопивши їх золотим стовпом, і закружляла в нім біла голубка»* [23, 157]. Як відомо, **білий голуб** – то символ присутності Божого Духа (за біблійними переказами, білий голуб з'явився під час хрещення Ісуса: «І, охрестившись, Ісус зараз же вийшов з води; і ось відкрилось Йому небо, і Він побачив Духа Божого, що спускався, як голуб, і злинув на нього» (Євангеліє згідно Св.Матвія, 4:16).

Семантично саме така система аналогій вияскравлює тенденції і алюзії, на яких побудовано усю структуру твору: міфологема міста представляє лад життя, модель світу, згідно з якою «бути матір'ю» тожодно «бути ідейним злочинцем» (постмодерністський пафос, спрямований проти безликої стандартизації та програмового техніцизму). Саме поняття «ідейного злочинства» базується на пародіюванні

радянського тоталітарного суспільства. Аналогія з Христом активізує шар, пов'язаний із використанням біблійних міфів, допомагаючи створенню «іншої реальності», специфічної моделі світобудови, водночас сакралізуючи дану точку часопростору.

9. Наступний локус острова – **«Парнас»** – базується на використанні як античних, так і біблійних міфів. За міфологічним словником, «Парнас – гірський масив у Фотиді, місце перебування Аполлона і Муз» [7, 244]. Звернення до античних міфів дає підстави для проведення певних аналогій: Ілля, як єдиний представник чоловічої статі, якого допустили у «святая святых» острова, отожднюється з Аполлоном.

Та цим не обмежується в «Матріополі» семантичне наповнення образу, який безмежно розширює асоціативне і ремінісцентне поля його сприйняття. І зроблено це Валентином Тарнавським не тільки з глибоким знанням античності, але й законів художньої творчості і вмінням продукувати нові образні ряди, гаптовані по старій канві. Так, зважаючи на те, що «Парнас» – гора у міфопоетичній традиції, виступає як варіант трансформації дерева світового і «часто сприймається як образ світу, модель Всесвіту, у якій відтворені всі основні елементи і параметри космічного устрою» [16, т.1, 311], автор роману створює свій – матріопольський Парнас, – який має трьохчленну структуру:

▲ **«Парнас» як обитель Муз;**

▲ **«Інженерний центр» і «Фабрика Розмноження»** (знов відчуваються постмодерністські тенденції, спрямовані проти безликої стандартизації). Чимало дотепних сторінок присвячено цим локусам еротичного і політико-суспільного офарблення. Єдність іронічно-саркастичної стильової палітри витримана в усьому романі, навіть у зовнішньому оформленні книги з використанням мармурових скульптур Етьєна Марі Фальконе та Густава Клімта на обкладинках та таким авторським супроводом, у якому чітко поставлені крапки над «і» в остаточному доведенні до логічного кінця авторського задуму: *«Нестриманість у статевому житті – риса суто чоловіча, пов'язана з безглуздим розтринькуванням продуктивних сил. Жіночий клас – висхідний клас. Він організовує своє відтворення на раціональній основі. Стихійній романтичній любові ми протиставляємо планові колективні господарства»*. Отже, алюзії накопичуються, створюючи твір-палімпсест, яким є «Матріополь».

▲ **«Аїд»** – пов'язаний з низом гори – підземне царство.

Верхній ярус гори, власне сам Парнас, виписаний автором у легкій, вишукано-граціозній формі. Повітря *«наче зіткане з метафор»* [23, 165]; у поетичному дендрарії *«зібрано найкращу колекцію віршованих символів усіх часів і народів»* [23, 166]; на височенному острові японської мініатюристики *«до пояса височить Фудзіяма»* [23, 166]; ступаючи *«розгорнутою збіркою античної лірики»*, потрапляєш до *«білоколонного, з лірою на фронтоні палацу, з кожної лінії якого звучить своя струна»* [23, 168]. Обитель Муз виписана в античному стилі: лаоніка, елеотесій – зала для натирань, кікеон – вино з молоком, медом, горіхами та травами, величний палац із *«круглою застеленою ротондою у вигадливому еллінському стилі»* створюють неповторний давньогрецький колорит.

Зі світу класичної краси – величного Парнасу – автор проводить головного героя до середнього ярусу – **«Фабрики Розмноження»** і **«Центру Трансплантації на Парнасі»**, в назвах яких письменник означає з гумором і водночас саркастично соціалістичний рай колективної свідомості як кола Дантового пекла, через які проходить Ілля, потрапивши до матріопольської м'ясорубки. Прикметним для цього парнаського ярусу є ще один символічний знак – образ **яблука**. Яку роль відіграє цей мотив яблука?

В античній традиції яблуко трактується як *яблуко розбрату*, в біблійній – *яблуко пізнання*. В тексті використано обидва значення: після відмови Іллі присудити яблуко найпрекраснішій з Муз перед героєм *«дика жіноча природа показала первісне нутро»* [23, 187]: *«Ніби вульгарні храмові повії-гісередули зійшлися в коло, щоб поділити вигідного клієнта з талантом, – розчепірилися нігті, затріщало волосся, коліна намагалися вцілити в чужі дельти, щоб одбити суперниці всяку охоту, довгі язика бризкали отрутою, згадували мазі для ніг та парафінові перса, інтимне чоловіче приладдя з портових секс-шопів, з ніжних вуст злітала така гидь, що од неї заткнувся патентований соловей»* [23, 187]. Яблуко перетворює вишуканих цнотливих Муз, покровительниць мистецтв, у жінок з дикою природою. Використовуючи біблійне значення символу «яблука», автор по-постмодерністськи змішує високу культуру з низькою, відкриваючи карнавальну суть матріопольського життя.

Спускаючи героя «з небес на землю», автор детально виписує страхітливу картину **інженерного центру**: *«За колючим дротом під напругою, бовваніли серед зелені цегляні корпуси, схожі на лікарняні... під навісом стояли каструлі, щерть заповнені червоними, пористими, наче полуниці, алкоголічними носами, лапатами вухами,*

гнилими зубами, стирчали звідти тромбофлебінні ноги з жовтими п'ятами, окремо лежали зморшкуваті жіночі перса» [23, 209].

Семантика «**Центру Трансплантації на Парнасі**» вияскравлюється, якщо застосувати для її аналізу теорію гри Гайзінга (до речі, це теж типово постмодерна риса). Недарма автор наділяє Іллу поетичним натхненням, це допомагає йому торкнутися, зокрема, питань теорії мистецтва. Відійшов, але із страшною нехиттю, в минуле метод соцреалізму із типізацією як головною формою художнього узагальнення. Пануючи довгі роки у радянській літературі, він не дав змоги розвинутися вповні іншим стилям та течіям, завдяки чому наша література, та і вся культура, опинилися у «стані заблокованості» (за Ліною Костенко), особливо виразному на ідейному фронті. Тому Валентин Тарнавський саме в уста Ейдос-Ідеї вкладає слова про принципи типізації: *«Беруть тіло одного свого знайомого і вставляють душу іншого. Губи коханки білими нитками пришивають дружині. Давні історичні особи говорять словами нині суцих. З волі автора герої чинять такі злодіяння, од яких потім перекидаються в домовині, з шматочків робітників ліпиться такий збірний образ, який би сам себе злякався. Самі м'язи. А вожді? В zenіті слави вони уособлюють найкращі риси народу, а по смерті –найгірші»* [23, 209-210].

Пародіюючи ці канони, автор із грайливістю показує практику, що впливає зі стрункої «теорії».

«**Фабрика Розмноження**» виписана Валентином Тарнавським у не менш жахливих фарбах: *«Через усю залу тяглася яскраво-червона конвеєрна стрічка з пластиковими кабінками, що мали серце-подібні вирізи... повна механізація»* [23, 212].

Іронічні аспекти у семантиці даного топосу, котрі викривають дегуманізацію й обезлюдненість сьогоденної технократії, однак не затьмарюють і культурологічного спрямування: *«Всю тисячолітню історію мистецтво намагалося переробити людину, відсікти від неї все нище й потворне –жадібність, зажерливість, природні інстинкти, керувалося найблагороднішими намірами, прагнуло до ідеалу, створювало героїв, в яких втілювалися всі чесноти, – і в результаті цих неймовірних зусиль, високих поривів... замість боголюдей виходили нелюди, позбавлені земного і небесного, фанатичні ніхто, привиди, монстри, свині, ляльки, зшиті білими нитками»* [23, 215].

Найнижчий ярус гори – «**Аїд**» – є велетенською печерою, на дні якої *«у розверзнутому лоні землі тече й переливається вогняна ріка»*. Хтонічний світ, населений душами мертвих, за усіма законами

міфопоетики, знаходиться «*під ногами. Всього триста шістдесят п'ять сходинок униз*» [23, 220].

Алюзійне і ремінісцентне поле роману – вельми широке: кожен штрих дії героя, його поєдинку з Ейдос і оповіді про нього викликає асоціації різноманітного плану. Так, після спроби вбити безсмертну Ейдос Ілля був прикутий ланцюгом до скелі в Аїді.

Цей атрибут – «*прикутий мідним ланцюгом до скелі*» [23, 220], – викликає певну аналогію, засновану на використанні міфів античності: Ілля – Прометей. У міфах Прометей виступає як богоборець і захисник людей, рятує людину від загибелі [7, 271]. У творі Валентина Тарнавського Ілля рятує Лідію від духовної загибелі, намагається вбити Ейдос, яка нівечить жіноцтво острова, саме тому потрапляє в Аїд і покараний, як Прометей.

Проте античними традиціями структуру такого складного топосу, як «Аїд», повністю пояснити не можна. Автор використовує і традиції східних культур, зокрема вплітаючи в опис пекла ідею реінкарнації: «*Звідусіль текли бунтівні душі мертвих до центру землі, розпеченого підземного сонця, щоб набратися там тепла й енергії, а згодом виринути на поверхню в іншій іпостасі*» [23, 221].

Так Валентин Тарнавський торкається водночас і проблеми особливостей сучасної української літератури, звертаючи увагу на близькість до західних (технократичних, інтелектуальних) традицій, так і до східних – із їх самозаглибленістю, природністю, «самособоюнаповненістю» (В.Стус).

Таким чином, культурологічні, теоретико-мистецькі акценти об'єднують усі три яруси, з яких складається такий складний і сакралізований у просторі топос, як Парнас.

Причинні параметри, якими характеризується модель світу, представлена Матріополем, – це «загальні схеми, які визначають все, що є у космологізованому Всесвіті, і все, що у ньому «встановлюється», виникає, змінюється, тобто якась міра, котра все визначає» [16, т.2, 162].

Серед загальних схем, якими визначається матріопольський лад життя, виділяються такі:

1. Політичні гасла, партійні лозунги:

- «... *матріополізм – це задрість у дії*» [23, 225];
- «*Чоловік – ворог народу*» [23, 38];
- «*Щастя всіх є щастям кожного*» [23, 38];
- «*Свобода, рівність, сестринство*» [23, 57];

– «Язык є офіційно затвердженим Ейдос органом революційного оновлення світу» [23, 114];

– «Музи на чолі з Ейдос тут розум, честь і совість усіх і кожного» [23, 10];

– «Ми відкидаємо геть чоловічий абстракціонізм, наш основний творчий метод – жіночий конкретизм» [23, 102];

– «Держава – це я (Ейдос)! Звісно, вся краса суспільства – в ідеї, а весь бруд – у людях» [23, 203]

– «Державні почуття – священна ненависть та непохитна єдність» [23, 72].

2. Державний устрій:

– «... ми одна велика й дружна сім'я, справжня кривна родина» [23,56];

– «Першим декретом Муз на чолі з Ейдос була встановлена повна рівність у всьому» [23, 38];

– «Як вчать Музи, у нас всі рівні серед рівних. Але є різні рівні, які не повинні бути рівні. Рівність простягається не тільки горизонтально, а й вертикально» [23, 55];

– «Музи вчать, що одна радість на двох – це дві радості, одне горе на двох – це півгоря... весь народ сприймає іншого, як самого себе. Щастя ... виростають цілі гори, а бід – лишається піщинка» [23,55].

3. Екзистенційні схеми:

– «...сама вона (Ейдос) запліднює нас головним – ідеєю продовження роду, яку нам зостається лише втілити в себе, виносити і народити... Ідея тільки тоді стає матеріальною силою, коли оволодіває масами» [23, 56];

– «Нас запліднюють на фабриці розмноження, і ми, тіло матусі Ейдос, народжуємо їй дітей» [23, 56];

– «Ми всі є земною тлінною плоттю вічної Ейдос, яка з кожною смертю і народженням невпинно оновлюється в нас. Народ – лише тіло, а вона – його душа і мозок. Без кожної з нас вона проживе, зате ніхто й миті не проіснує без неї» [23, 48];

– «Наше тіло звільнене від бажань, душа – від тривоги, розум від думок. За нас думають світлосяйні Музи на чолі з прозірливою Ейдос» [23, 39];

– «Музи на чолі з Ейдос вчать, що смерть, як і життя, повинні бути цілком природні» [23, 48];

– «Як вчать Музи на чолі з Ейдос, саме смерть і є найідеальношою формою життя. Смерть рівняє всіх» [23, 39].

– «Тюрма й справді найкомфортніше місце для душевного спочинку» [23, 221].

4. Культурологічні аспекти:

– «...*Ейдос* здогадалася з'єднати раніше непом'януте – життя і мистецтво. Принципи гармонії, неперевершеної жіночої логіки, для якої немає нічого неможливого,... керують соціальними стихіями» [23, 102];

– «Найліпша держава та, де керують не правителі, бо їм ті схильні до нововведень, а предковічні закони. Порядок має починатися саме з мистецтва. Законами повинні стати визначені нами (*Ейдос і Музами*) пісні» [23, 177];

– «*Ейдос* – творець нового жанру життя. Народ – головний герой історії, яку вона пише» [23, 107];

– *Матріополь* – « ... задник велетенського лялькового театру, де трупа *Муз* на чолі зі своїм антрепренером *Ейдос* ставить свої вистави, смикаючи згори за відомі їм ниточки, котрі були живими нервами смертних людей» [23, 113];

– «Сюжетна пружина випросталась» [23, 221];

– «Суспільством керують не життєві закони, а літературні» [23, 222];

– *Матріополь* – «...художній світ, світ міфів, ілюзій та утопій. Справжній твір мистецтва. Золота книга... » [23, 118];

– Тут «мистецтво саме було життям і смертю» [23, 134].

І – як підсумок: «Дивний світ – не добро, а зло тут торжествувало... Порушено було фундаментальні людські закони – і вовк нас ягнят, і чистоту моралі пильнувала сексуальна маньячка» [23, 88].

Мірою, яка все визначає, є у творі Валентина Тарнавського *Ейдос*. Саме вона є засновницею матріопольського світу, і навколо неї обертаються сюжетні колізії. Тому всі причинові схеми, котрі характеризують міфологему міста, сходяться в образі *Ейдос*, який, фокусуючи їх у собі, дає змогу розкрити не лише **каузальні**, а й **етичні** характеристики матріопольської моделі світу. *Ейдос* виступає творцем етичних еталонів: «визначає сфери гарного і поганого, позитивного і негативного, дозволеного і забороненого і фіксує ці сфери у моральних настановах і у практиці поведінки» [16, т. 2, 162].

Образ *Ейдос* у романі Валентина Тарнавського є символом, філософським знаком і водночас фізично організованою істотою. Героїня представлена через міфопоетику, пов'язану з античною міфологією. Структурно її характер, мотиви поведінки розкриваються за допомогою щедрого використання системи якісних прик-

мет, спрямованих на культ, піднесення постаті, що характеризується рядом божественних, надприродних рис.

За підрахунками виходить цікава закономірність: **дванадцять чеснот**, представлених у прикметниках, виражають її позірно священний образ. Але це сакральне число (12 – «символ гармонії та впорядкованості Космосу» [9, 579]), можна звести до однієї, уніфікувати, як і все в цій алогічній країні Матріополь.

Та Ейдос була б вичерпаною і незрозумілою, якби вона не була окреслена і рядом стійких словосполучень з опорним словом у центрі – словом «мати» і варіантом – «матуся». Таким чином, верховна правителька постає у варіативному освітленні інваріанту: «найвища на суспільному Олімпі». Тут письменник вдається до іншої словесної формули – іменникової конструкції з залежними словами.

Найчастіше для характеристики Ейдос вживаються епітети *«безсмертна»* і *«вічножива»*. Якщо зважити на філософське значення слова «ейдос», то ці епітети відтворюють найголовніше в структурі даного поняття. У Платона «Ейдос – синонім терміна «ідея», трансцендентна, сприйнятлива розумом форма, існуюча окремо від одиничних речей, причетних до неї..., об'єкт наукового знання» [30, 787]. У філософії ХХ ст., зокрема у Гуссерля і представників його школи, цей термін позначав «найвищу мислительну абстракцію, яка однак дана конкретно, наочно і самостійно» [30, 287].

Справді, ідеї – безсмертні; трансформуючись, вони продовжують своє існування: мрія Платона про ідеальне суспільство і державний устрій («Держава», 6 ст. до н.е.) – утопія Томаса Мора – праці Маркса і Енгельса – СРСР. Оскільки Матріополь – держава тоталітарного зразка, яка змістом і формою нагадує Країну Рад, то не дивно, що вірний слуга Ейдос – лев – має ім'я Платон. Деталлями і цілою художньою системою В.Тарнавський вибудовує картину, усі частини якої взаємопереплетені.

Наступний епітет – *«життєдайна» матуся Ейдос* — семантично переплітається з епітетом *«всеплодюща»* і конструкціями *«одна і неподільна матір всього суцього»* і *«офіційна повитуха цієї дивної країни»*. Такі словесні конструкції наголошують як на штучності, «виробленості», неорганічності матріопольського життя, так і на його зумовленості ідеєю, проте ідея – двигун цього ладу – має не лише суспільно-політичний, а й екзистенційний, сакральний характер.

Ряд суспільно-політичних акцентів у структурі образу Ейдос доповнюють конструкції «невмируща правителька о. Свободи», що

характеризується наявністю атрибутів влади: *«освітлена кривавим полум'ям смолоскипа, одягнена у чорний, мов кажаняче крило, плащ, ... в супроводі нерозлучного лева»* [23,201], та епітетами *«прозірлива», «великодушна», «незрівнянна», «геніальна»,* які надають Ейдос сакральних, позірно божественних, надприродних рис.

Означення *«вусата матуся Ейдос»* [23,172] трансформує у свідомості читача *«правительку о.Свободи»* у *«батька всіх народів»*, це ще раз наводить паралель між Матріополем і Радянським Союзом, актуалізуючи відповідні алюзії.

Епітет *«медовоязика»*, семантично пов'язаний зі словесною конструкцією *«здійснює право першої шлюбної ночі»*, додає до образу Ейдос еротичних акцентів. Переплітаючись із конструкцією *«Ейдос – запліднювачка ідеєю продовження роду»*, цей ряд називань актуалізує міфічну особливість Ейдос, що базується на сакралізації матеріальних частинок тіла – язика і лона. Це протиставлення верху і низу викликає силове поле іронії, в межах якого обертається безглуздо-абсурдна ідея про створення «нормального» суспільства, коли скасована одна його половина – чоловіче населення, – а сама система, заснована на принципі дуальності, – редукована до абсурду.

Постать Ейдос у творі багатогранна: вона розглядається не лише в суспільно-політичному, а і в мистецькому аспекті, які тісно пов'язані між собою. Тому Ейдос виступає і як *«з'єднувачка раніш непоєднуваного – життя і мистецтва»* [23,156], і як *«керуюча соціальними стихіями»* [23, 171].

Невичерпність ідеї як такої та її вічність підкреслюються в творі конструкцією *«живий символ прагнення»* [23,175]. Основний заряд, який несе в собі Ейдос, – це негативізм, тому в творі вона виступає як *«втілення ненависті»* [23,180].

На основі цього образ Ейдос стає синонімом **всевладдя і безвладдя, хаосу, а не космосу**; вона користується і змушує керуватися інших тріадою принципів, сформульованих нею ж самою в афористичній формі:

1. *«Істина не пахне!»*
2. *«Держава – це я!»*
3. *«Вся краса суспільства – в ідеї, а весь бруд – у людях».*

Асоціації, пов'язані з Ейдос, множаться, проливаючи світло і на саму правительку, і на її можливості – ідеї, і на абсурдний матріополістичний лад, де не тільки виправданими, але й етичними є зрадництво і доносительство, гвалтівництво і знущання з інших, де

приношення в жертву власного сина є подвигом, а прояв людських почуттів – милосердя, співчуття, любові до матері – є протизаконним і, до того ж, небаченим явищем: *«Розтоптали тут усі святині, з реготом викинули на смітник рудиментарну пуповину, що зв'язувала людей, – кохання, занеслися, холодні і чисті, над законами буття, в гордині забули про хід зірок і місяця, що повнив чашу живого, – і божеволіли самі»* [23, 223].

Важливе місце у характеристиці будь-якої моделі світу посідають **кількісні аспекти** – «числові характеристики Всесвіту і його окремих частин» [16, т.2, 613]. «Числа у символізмі – це не просто вираз кількості, а ідеї сили, кожна із своїм особливим характером» [9, 574]. Символікою чисел цікавилися віддавна: ще Платон розглядав число як сутність гармонії, а гармонію як основу Всесвіту. Ідеї Платона використані автором при інтерпретації міста-держави Матріополя, тому не дивно, що числова символіка має величезне значення для характеристики моделі світу, представленої Матріополем.

«Сучасна символічна логіка і теорія груп повертаються до ідеї кількісного виміру як основи якісного» [9, 575]. Тому кожна з числових характеристик Матріополя вияскравлює певну структурну ознаку міфологеми міста. Серед числових показників присутніми є такі:

1. Матріопольський лад життя утворився «2000 літ тому ... чудового дня» [23, 150], коли Ейдос здійснила Велику Сексуальну Революцію.

Символіка цього числа досить прозора і водночас надзвичайно складна. За «Словником символів» Х.Е. Керлота, «нуль» як десятичний множник, збільшує кількісну силу числового символу» [9, 582]. «Два» означає «відлуння», відбиток, конфлікт і протиставлення, число також відповідає плинові часу; ліній, що простягаються із минулого в майбутнє... У всій езотеричній традиції «двійка» розглядалася як щось лиховісне: вона означала тінь і бісексуальність усього суцього або дуалізм (представлений у відомому міфі про Близнюків) в смислі зв'язку між безсмертним і смертним, або між незамінним і мінливим» [9, 576].

Таким чином, посилювана нулями «двійка» увібрала в себе кілька символічних аспектів, що характеризують і це число, і є водночас смисловими ознаками міста як моделі світу:

▲ **Часова характеристика** (2 тисячі років тому здійснена Велика Сексуальна Революція). Цей часовий вимір стосується й опозиції «ідеальна держава Платона» – «СРСР як держава тоталітарного зразка».

▲ **Число «два»** означає «відбиток», і це символічне значення числа використав Валентин Гарнавський при побудові матринопольської моделі світу, що є відбитком ладу життя амазонок з грецьких міфів, мрії Платона про ідеальне суспільство, соціалістичних утопій (зокрема, утопії Томаса Мора) і водночас, містифікованим віддзеркаленням «щасливої радянської дійсності» (Ілля «ніби зазирнув у криве дзеркало» [23,171]).

▲ **Бісексуальність** усього суцього яскраво виражають купці-гермафродіти, що є посередниками між островами і навколишнім світом. Андрогенність купців можна розглядати як самодостатність. Прямою протилежністю до них на острові виступають жінки, що потребують чоловіків для продовження роду. Проте увесь лад у Матріополі, зокрема існування Фабрики Розмноження, де запроваджено повну конвеєризацию, налаштований на досягнення омріяної Ейдос самодостатності жінок-амазонок.

▲ **Символіка** числа «два» як «конфлікту або протиставлення» виражає основну ідейну насагу твору, яка реалізується в опозиціях:

«штучність» – «жива сутність»,

«анормальність» – «узвичасність»,

«руйнація канонів» – «дотримання ритуалів і традицій».

▲ **Амбівалентність** Матріополя виражає такий символічний аспект числа «2», як «поєднання протилежних полюсів: добра і зла, життя і смерті» [9, 577].

2. Керують островом **дванадцять Муз** на чолі з Ейдос, таким чином, символічне значення реалізується як у числі «12», так і в числі **13 (12+1)**.

За «Словником символів» Х.Е. Керлота, «12 символізує космічний лад і порятунк. З ним пов'язані поняття простору і часу, а також колеса і кола» [9, 579], «Тринадцять символізує смерть і початок нового народження» [9, 579].

Як відомо, Музи – покровительки мистецтв у грецькій міфології, а мистецтво спрямоване на впорядкування вселенського Хаосу саме по собі. Проте під ідейним керівництвом Ейдос у Матріополі гармонійне мистецтво «саме стало життям і смертю» [22, 57], породивши штучні і химерні життєвіяви.

Залучивши біблійний шар тексту до аналізу, знов отримуємо ту ж саму формулу: $13=12+1$, пов'язану із життям і діями Христа. За євангельськими даними, число апостолів – учнів Христа – дорівнювало 12-ти (звідси впливає сакральне значення цього числа), а

тринадцятий учень – Іуда– зрадив Ісуса, звідси – негативне значення цього числа у біблійній символіці.

3. Число мешканців Матріополя дорівнює **п'ятдесяти тисячам чотирьомстам**. За «Словником символів» Х.Е. Керлота, «значення чисел впливає із злиття символів тих елементів, які утворюють число» [9, 580]. Це злиття може здійснюватися шляхом містичного додавання: $50400=5+0+4+0+0=9$.

Як було зазначено вище, нулі лише збільшують кількісну силу числового символу. «Дев'ять – це трикутник тріади, отже, це складний образ трьох світів. «Дев'ять» – це кінець, межа цифрової серії до її повернення до одиниці. Для юдеїв це число було символом істини, буття... В медичних ритуалах воно символізувало число *pare excellence*, тобто являло собою потрійний синтез чи диспозицію на кожному з існуючих планів реальності: тілесному, інтелектуальному і духовному» [9, 579].

Таким чином, число мешканців Матріополя є граничним, достатнім для того, щоб повністю представити матріопольське життя в усіх його аспектах – тілесних, інтелектуальних і духовних – та прояснити його ненормальну й аномальну сутність.

Число 50400 можна представити по-іншому – як $50000+400$. За «Словником символів» Х.Е. Керлота, «50» – дуже розповсюджене число у давньогрецькій міфології (наприклад, було п'ятдесят Данаїд, п'ятдесят аргонавтів, п'ятдесят синів Пріама і Єгипта), вірогідно, як символ тієї могутньої еротичної і людської якості, котра вельми типова для еллінських міфів» [9, 580]. Таким чином, автор – свідомо чи несвідомо – підкреслив опертя на давньогрецьку спадщину при створенні міфологеми міста, а також зважив на наявність і репрезентативність виразних еротичних акцентів у структурі твору.

4. «*Ткацький комбінат шле свою продукцію у 117 країн світу*» [23, 140].

Символічне значення числа 117 вираховується «шляхом містичного додавання»: $1+1+7=9$.

Символіка числа «дев'ять», до якої звертається у романі В.Тарнавський, з'ясовує ще один аспект у структурі міфологеми міста, зокрема поетики інтертекстуальності, множинності текстових переінакшень, ремінісценцій, алюзій, перетинів – «на кожному з існуючих планів реальності: тілесному, інтелектуальному і духовному» [9, 579] – з явищами світової культури, що є типовим для постмодерністської естетики і поетики.

5. Сакральні топоси міста – **Парнас і Аїд** – мають чітко окреслену просторову співвіднесеність: *«текло було зовсім близько. Під ногами. Всього триста шістдесят п'ять сходинок униз»* [23, 220].

Число **365** символізує річний цикл, який є безперервним, бо завершення одного річного циклу нерозривно пов'язане із зародженням нового, який є продовженням попереднього. Таким чином, серед найважливіших характеристик світового устрою є його безперервність і безкінечна повторюваність.

Ці принципи втілено Валентином Тарнавським в образі Ейдос, яка є *«безсмертною»* і *«вічноживою»*, саме вона є породжувачкою і управительською матриопольського ладу життя, яке побудоване за принципом, висловленим біблійним персонажем – царем Соломоном: *«Все повертається на круги своя»*. Ейдос є *«кінцем історії, вінцем цивілізації»*, бо *«тиранія, олігархія, охлократія та демократія лише міняються, як пори року»* [23, 230]. Цю повторюваність у розвитку світової цивілізації підтверджує і лев [23, 227], що має красномовне ім'я Платон.

Принцип кола діє у всьому: рік іде за роком, вік за віком, платонівські ідеї повторюються в соціалістичних утопіях, вся ця «казка» переростає у радянську дійсність; вияви – різні, а ідея залишається все тою ж самою, що і на початку розвитку цивілізації. Як зазначає В.Н.Топоров, *«невід'ємною рисою міфопоетичної моделі світу є нерозривний, двоєдиний зв'язок діахронії і синхронії»* [16, т.2, 161], при якому тісно пов'язані, взаємопереплетені два аспекти – синхронічний і діахронічний, внаслідок чого розповідь про минуле є засобом для пояснення майбутнього, в цьому проявляється притаманна міфопоетичній моделі світу так звана *«логіка бриколажу»* [16, т.2, 163]. Як відомо, *«бриколаж – майстрування міфологічної думки.. Бриколаж протистоїть «інженерії», діючи за допомогою знаків, а не понять. Діфологічне мислення уподібнене до бриколера (майстра), схильного змінювати інструменти і матеріали відповідно до певної ситуації, аналогічно оперує образами, об'єднуючи їх у нові сполуки через низку розмаїтих перетворень»* [14, 92-93].

Валентин Тарнавський використав принцип *бриколажу* не лише у побудові міфологеми міста, а й у всій композиції твору, *завдяки цьому* досягаючи не лише єдності мікро- і макрообразів, а й цілісності усієї текстової структури.

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ (ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ)

У запропонованому варіанті аналізу роману “Матріополь” простежено ряд граней поетики Валентина Тарнавського, явлених у творчості винахідливого і талановитого прозаїка-новатора:

1. Своєрідність, доцільність і відповідність композиції творчому задуму та ідейному змісту твору;

2. Міфологема міста, що виступає в романі не лише композиційною домінантою, а й багатозначною моделлю сучасного світу;

3. Жанрова специфіка твору-симбionта, який сполучає риси форм і роману-утопії, й антиутопії, і фантастичних елементів, і неоміфологічного зразка, і містифікації, нарешті.

Саме ці аспекти поетики обрані для аналізу, виходячи зі своєрідності твору Валентина Тарнавського, бо, по-перше, назвою **міста – країни – “жіночої держави”** номіновано роман, а по-друге, – історія мандрів Іллі у часі і просторі була б неможливою, якби автор не продумав конструктивної, але рішуче необхідної архітектоніки твору, а по-третє, – жанрової оригінальності.

Основні закономірності внутрішньої композиції роману полягають у тому, що:

1. Часопростір «Матріополя» зумовлений такими корелятами, як *реалістичне і фантастичне* начала.
2. Фантастичне начало несе елементи архаїки і міфологічного хронотопу, ознаками якого є ізоляція героя, локалізація простору, що супроводжується екстемпоральністю – розвитком сюжету поза часовими рамками твору.
3. Використанням мотиву сну досягається не збіг, але розходження часових планів твору – часу у реальному світі (кілька годин) і сюжетного часу, пов’язаного з долею Іллі (11 діб).
4. Час у художньому світі твору постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняються *фабульно-сюжетний* час (пов’язаний з хронотопами **корабля і Матріополя**) і *оповідно-розповідний, нараційний* (пов’язаний з хронотопом **Одеси**).
5. Локальний **хронотоп корабля** розмикається у широкий світ *засобами ретроспекції* (пригадування окремих епізодів, згадки, спогади Іллі). Таким чином, використовуючи прийом ретроспекції, автор сконструював «реальний минулий» художній час особистої долі Іллі.

6. Реальний світ та світ фантастичний подані автором відмежовано один від одного (існує нездоланна перепона між ними); пов'язано ж ці світи за допомогою наскрізного образу – Іллі, а також прийому двійстості, зворотності та антитетичного розташування персонажів (Лія – Лідія; людина з КДБ («санітар суспільства») – гриф, помполіт на судні – Циклоп; Сталін – «вусата магуся Ейдос»).
7. Персонажів, що увиразнюють фантастичний світ, одягнуто в античні шати (Ейдос, Музи, Арахна, Горгона, Пасіфая, Тифона, Іно та інші). Автор моделює їх, створюючи свою оригінальну систему міфологем на основі переосмислення античної міфології, філософських учень та радянської дійсності. Таким чином, у «Матріополі» реконструйовано міфологічні сюжети, які інтерпретуються з більшою або меншою мірою вільного «осучаснення».
8. Валентин Тарнавський талановито використав образи стихій, зокрема символіку образів **дощу, грому, зливи**, надаючи їм композиційного значення: вони знаменують у творі різкі зміни – зіткнення – протиставлення й аналогії / розвиток персонажів, вираження ними протилежних і близьких морально-етичних модусів поведінки і проявів життєвого кредо.
9. Важливе місце у композиції твору відіграє **колір**. Кольоровою сумісністю чи контрастністю зумовлено зв'язок певних розділів (1-2, 2-3 розділи, наприклад).
10. Мотив **сну** у творі має подвійне значення:
 - а) фантастичне начало введене автором за допомогою використання мотиву сну, який створює ситуацію «іншого життя» і водночас маскує його ілюзорну, ірреальну природу;
 - б) сні у романі мають антиципаційне призначення.
11. Антиципація в романі «Матріополь» Валентина Тарнавського двофункціональна:
 - а) вона виступає або як спосіб подачі інформації, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дій і поведінки персонажів;
 - б) або як засіб поєднання окремих частин у ціле в структурі твору.
12. Композиційного значення надано в «Матріополі» ліричним відступам, повторам, які є засобом гальмування сюжетного часу, підвищення емоційного напруження та способом вияву авторського «Я».
13. У творі простежується своєрідна тенденція до членування текстової тканини на розділи, яка базується на принципі єдності романного часу.

14. Композицію роману Валентина Тарнавського характеризує опозиційність і асоціативність, питому вагу складає смислова (підтекстова) співвіднесеність персонажів, подій, епізодів.
15. «Матріополь» – вершинний твір як письменника, так і української сучасної літератури постмодерністського зразка, але без вульгарної лексики, без фізіологічних подробиць і перебільшень, хоч події розгортаються у тісній сув'язі з темою Еросу, яка трактувалася в тоталітарній культурі спрощено чи й зовсім відкидалася як табуйована, бо «сексу в радянських людей не було». У тексті Валентин Тарнавський залишив блискучі сторінки, присвячені «знаменитій творчій майстерні. Тут, – як пояснює Ейдос Іллі, – працюють *справжні інженери людських душ, саме тут і твориться ідеал*» [23, 208].

Автор роману відкрив перед читачем сам технологічний процес творення ідеалу і відповідно секреті самого типу «найкращої в світі літератури». Опис цей категорично віднести до розряду пародії не випадає, бо за зовнішньою формою пародії яскраво проступає **містифікація як запобіжник проти інерції радянських стереотипів у сфері естетики і поетики**. Спантелечений і переляканий од вигляду «творчої майстерні», що нагадувала напівкрематорій, напівморг, напівлікарню, Ілля запитує у правительки острова Ейдос:

« – Тут ріжуть людей? – жахнувся Ілля, задкуючи.

– Видно, що ти новачок у літературі, – поблажливо поплескала його по плечові Ейдос. Знаєш, скільки треба людського матеріалу, щоб створити один-єдиний позитивний образ передового будівника майбутнього, на якого б рівнялася молодь? Хіба можуть у героїні бути, наприклад, криві ноги? Ні, тільки стрункі. А більмасті очі? Ні, лише сині і променисті. А руки лопатами? Ні, безперечно, – акуратні й меткі. Груди – високі й збентежені, зуби – білосніжні... От і доводиться порпатися в непотребі, добирати найтиповіші риси, **комбінувати, щоб досягти бажаного результату**. У такій великій селекційній роботі відходи просто неминучі. Все оджило, спрацьоване, бородавки, родимі плями минулого йдуть на перетопку.

– Звісно там, у вас, художникам руки зв'язані. Але виробляють вони теж саме. Навіть гірше. Беруть тіло одного свого знайомого і вставляють душу іншого. Губи коханки білими нитками пришивають дружині. Давно померлі історичні особи говорять словами нині суущих. З волі автора герої чинять такі зlodіяння, од яких самі потім перекидаються в домовині. З шматочків мільйонів робітників ліпиться такий збірний образ, який би сам себе злякався.

Суцільні м'язи. А вожді? В zenіті слави вони уособлюють найкращі риси народу, а по смерті – найгірші. Скажи мені, чи є хто кровожерливіший, садистичніший, ніж автор детективних романів? Просто м'ясорубка. Все найгірше, що нуртує в підсвідомості, автор нав'язує негативному персонажу, а себе, ясна річ, ототожнює з янголом. Чоловіки перевертаються в жінок, а жінки – в чоловіків. Чим це ліпше?» [23, 209 – 210].

Специфічно (у формі крутого розчину з неймовірності і достеменності життєвих фактів, з їх химерного переплетення, ословлено-го в грайливо-гумористичному, іронічно-гротескному і сатиричному дискурсах) Валентин Тарнавський інтерпретував естетичну проблемність радянської літератури, що трималася шаблонів типізації, сформульованої Максимом Горьким як керівництво до дії для радянських митців, як узаконене право соцреалістів створювати ідеал – без вітальних сил, але вихолощений до особливої штучності, так само гостро, як і утопічні ідеї «суспільства рівних людей з рівними можливостями облаштування життя, з універсальною справедливістю». І якщо йому це вдалося здійснити художньо переконливо, то **жанрова модель містифікації відіграла першорядну роль**. Як талановитий митець він наче відповів своєю творчою практикою на теоретичний умовивід академіка Олександра Білецького, який у рецензії 1931 року на книгу Євгена Ланна «Літературна містифікація» вивів один із її законів: «Містифікація квітне подекуди й за часів громадського застою, коли інтереси зосереджуються на питаннях мистецтва, літератури, естетичної форми, коли певна група письменників кидає гасло «чистого мистецтва». Під цю пору літературна містифікація служить цілям ігри, розваги, жарту: але і в цьому випадку часто-густо виконує певну естетичну функцію щодо пропаганди певної художньої (а значить і громадської) програми щодо утворення нового літературного стилю» [2, 206].

Виходить, що Валентин Тарнавський своїм романом-містифікацією «Матріополь», окрім розважально-ігрового тону письма, вніс серйозний внесок в українську літературу й культурно-стилістичну епоху, яка прийде на зміну культури перехідного типу – постмодернізму, – що тільки розчищає площу під майбутню естетику і поетику, виносячи з поля бою «труп» – соцреалістичні канони.

В основу композиційної логіки покладено принцип бриколажу, завдяки якому конструюються міфо-синкретичні структури мислення, що виявлюється у порушенні причинно-наслідкових зв'язків, створенні чудернацького плетива різних просторів і часів, двоїстості,

оберненості та антитетичності персонажів. І все це разом допомогло Валентину Тарнавському як представнику сучасного українського мистецтва відкрити надлогічну основу буття, містичний бік, що є *четвертим виміром роману*, окрім ширини, глибини і висоти.

Логікою бриколажу зумовлено і побудову композиційної домінанти твору – **міфологеми міста**. Місто у світовій літературній традиції мислиться як модель світу. І Валентин Тарнавський у представлену в його романі модель світу заклав значний елемент національної специфіки.

У даній лекції з курсу « Сучасна українська література » простежено просторово-часові, причинні, етичні, кількісні, семантичні параметри, за якими характеризується модель світу, представлена Матріополем.

1. Просторово-часові параметри створюють образ єдиного континіуму. Хронотоп Матріополя в романі Валентина Тарнавського організований із вказівкою на найбільш сакральні і, отже, максимально **космологізовані точки** – наприклад, *ткацький комбінат; топоси*, пов'язані із соціально-промисловою структурою міста, – *гуртожиток, дитячий будинок, Сонмісто, рибальське селище, титанічна в'язниця, Палац Щастя; куточок живої природи* – *ліс, озеро, річка, водоспад, гора, печера* – житло Циклопа; *кладовище хлопчиків; стадіон*, на якому відбувається Свято Великої Сексуальної Революції, під час якого відтворюється «початок у часі» матріопольського ладу життя, який імітується в головному річному ритуалі; *Парнас*, що має трьохчленну структуру:

- *власне Парнас* – обитель Муз;
- *Інженерний центр, Фабрика Розмноження;*
- *Аїд.*

Усі три яруси, з яких складається **сакралізований топос Парнасу**, об'єднані культурологічними, теоретико-мистецькими акцентами.

2. Серед причинних параметрів – загальних схем, які визначають все, що є у космологізованому Всесвіті, – виділяються *політичні гасла, постулати, що визначають державний устрій, екзистенційні схеми, що мають виразні культурологічні аспекти.*

3. Усі причинні схеми, котрі характеризують міфологеми міста, сходяться до одного епіцентру – Ейдос – образ якої, фокусуючи їх у собі, дає змогу розкрити не лише каузальні, а й іманентні, зокрема етичні характеристики матріопольської моделі світу. Ейдос представлена через міфопоетику, пов'язану з античною та радянсько-

тоталітарною міфологією. Постать Ейдос у творі багатогранна: вона розглядається не лише в суспільно-політичному, а й у мистецькому аспекті, що підкреслює виразно постмодерністський пафос твору Валентина Тарнавського.

4. Важливе місце у характеристиці моделі світу, представленої Матріополем, посідають **кількісні аспекти**. Сучасна символічна логіка повертається до ідеї кількісного виміру як основи якісного, тому кожна з числових характеристик Матріополя – час утворення матріопольського ладу життя (*2 тисячі літ* тому), керують островом *12 Муз* на чолі з Ейдос, число мешканців острова, просторова співвіднесеність сакральних топосів міста – Парнасу й Аїду (*365 сходинок*), – вияскравлює певну структурну ознаку міфологеми міста.

Валентин Тарнавський був і залишається майстром новітньої хвилі в українській літературі, талановитим митцем, який, використовуючи «низку розмаїтих перетворень», силою своєї художньої уяви вибудував міфологему міста Матріополь, заґрунтовану на міфологічній свідомості античності, біблійних міфів, філософських ученнях Платона і Гайзинга, міфів радянської дійсності – суспільно-політичних і мистецтвознавчих, східних і західних художніх традицій і на величезному огромі літературного матеріалу (античний роман, середньовічний лицарський роман XIV-XV ст., готичний роман жахів, романтичні твори з їх яскравою тенденцією до містицизму, український химерний роман XIX-XX ст.), з яким переплітається даний твір завдяки використанню автором естетичного принципу інтертекстуальності. Інтертекстуальна природа роману годна стати окремою і продуктивною темою його аналізу, черга якого, на жаль, ще не наступила. Та й для монографічного дослідження творчості Валентина Тарнавського це вкрай необхідно й актуально, як і для розуміння прокладеної ним лінії в сучасній українській літературі, – розвитку жанру містифікації в XX столітті.

Міфологема міста – це першообраз, з якого починається твір, його художня номінація, що має принципове значення для багатства смислів, закладених у романі, і вагомих сигналів, адресованих читачеві для того, щоб він зміг вступити в діалог з автором про сучасне буття цивілізації і про її давнє минуле, про духовні скрижалі існування людини у Всесвіті, котрі складають глибинний сенс філософського роману Валентина Тарнавського.

Валентин Тарнавський, як показує еволюція творчості письменника, що, на жаль, рано пішов із життя, можливо, не встигнувши написати свого кращого твору, хоча, безперечно, кращим

є роман «Матріополь», *мав усі шанси*, за концепцією Володимира Даниленка, аргументованою у книзі «Лісоруб у пустелі», *«вийти за межі філології і стати надбанням нації»* [5, 35].

Його роман «Матріополь» – зразок сучасної української літературної містифікації, хоч і написаної і надрукованої не під вигаданим іменем, але з прихованими мотивами художньо окреслити й акцентувати коло політичних, соціальних, етичних проблем занепаду радянської дійсності, яка постійно підносилася і пропагувалася мистецтвом соцреалізму, що нагадував великий трест по виготовленню ідеологічних і пропагандистських стереотипів (Іван Дзюба). Усі процеси цієї велетенської і налагодженої роботи Валентин Тарнавський, містифікуючи аналогом матріопольського життя, осміяв – не тільки дотепно, але й розумно і філософськи глибоко, дійшовши до коренів тих пороків, які сформували і тип зашореної людини, загнаної у колективний хлів зі специфічно складеною ієрархією цінностей, і кланову суспільну організацію тоталітарного зразка.

Людство, як відомо ще з виразу Карла Маркса, весело розлучається зі своїм минулим – сміх лікує. Через те містифікація Валентина Тарнавського відкрила шлях до прощання з тим налагодженим порядком речей, який уївся в пори кожної радянської нації. І тут автор “Матріополя” поступив так, як було не раз у різних літературах (наприклад, чеській): він створив містифікацію для того, щоб методом од супротивного “облагородити і піднести свою націю, довести світу, що вона має давню культуру...” [5, 36], і користується мистецькими універсальями талановито і доречно для досягнення високої художньої мети. Ще одна риса містифікації далася взнаки в романі “Матріополь”, яку автор книги “Лісоруб у пустелі” охрестив рушієм азарту гри. **“Зрештою, містифікація – це пряна приправа, без якої літературний процес стає пісним і нецікавим”** [5, 47].

І якщо в українській сучасній прозі є такі твори, як “Дисертація”, “Нуль”, “Порожній п’єдестал”, “Матріополь”, і є такий письменник, як Валентин Тарнавський з його творами-гострими приправами, то загроженості занепаду українській культурі немає. Недарма ім’я письменника посідає *друге* (як автора оповідання) і *третє* (як автора роману) місця у рейтингу серед 50-ти найкращих зразків української літератури 70-х, 80-х, 90-х років ХХ ст. і першого покоління ХХІ століття [Див. 5; 330, 333].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Білецький Олександр. Евгений Ланн. Литературная мистификация. – М.: ГИЗ, 1930. – 232 с. // Літературний архів: двомісячник літературознавства. – Кн. I–II. – Харків, 1931. – С. 206-210.
3. Бондар-Терещенко Ігор. Вступне слово // Український засів. – 1995. – № 2. – С.1-2.
4. Гундорова Тамара. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність. – 1993. – № 9. – С. 78-84.
5. Даниленко Володимир. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – К.: Академвидав, 2008. – 352 с.
6. Деркач Дмитро. Валентин Тарнавський. «Міські мотиви» // Дніпро. – 1984. – № 2. – С. 61-62.
7. Иллюстрированный мифологический словарь. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 384 с.
8. Ільницький Олег. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача // Сучасність. – 1995. – № 10. – С. 111-115.
9. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: RELF-book, 1994. – 608 с.
10. Ковалів Юрій. У пошуках себе // Рік'84. Літературно-критичний огляд. – К.: Дніпро, 1985. – 198 с. – С.57-59.
11. Кожин В.В. Композиция // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – Т.3. – 976 с.
12. Ланн Евгений. Литературная мистификация. – М.: ГИЗ, 1930. – 232 с.
13. Легкий Зіновій. Ерос на руїнах власного храму // Дзвін. – 1993. – № 4-6. – С. 152-156.
14. Літературознавчий словник-довідник НВ. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
15. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
16. Мифы народов мира. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – Т.1. – 857 с; Т. 2. – 719 с.
17. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика художественных текстов. Символика пространства. – Запорожье: СП «Верже», 1996. – 172 с.

18. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
19. Павлишин Марко. Що перетворюється в «Рекреція» Ю. Андруховича // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 115-145.
20. Панченко Володимир. Прості земні радощі // Жовтень. – 1984. – № 7. – С. 122-125.
21. Рудяков Павло. Мотиви чи мелодія! «Міські мотиви» В.Тарнавського: досягнення і прорахунки // Прапор. – 1986. – № 12. – С. 152-162.
22. Стрельбицький Михайло. Дебюти давніх проблем // Рік'83. Літературно-критичний огляд. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с. – С. 89-90.
23. Тарнавський Валентин. Матріополь. – К.: Український письменник, 2003. – 238 с.
24. Тарнавський Валентин. Міські мотиви: Повісті та оповідання. – К.: Рад. письменник, 1983. – 456 с.
25. Тарнавський Валентин. Порожній п'єдестал. – К.: Рад. письменник, 1990. – 428 с.
26. Тарнавський Валентин. Фарфоровий острів // Радуга. – 1987. – № 7. – С. 19-33.
27. Успенський Б.А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
28. Фащенко В.В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.). – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
29. Фізер Іван. Постмодернізм: POST / ANTE / MODO – термін із нульовим значенням // Сучасність. – 1998. – №11. – С. 117-124.
30. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
31. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період. – К.: Академія, 2008. – 248 с.
32. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. – 392 с.
33. Шкловский Виктор. Художественная проза. Размышления и разборы. – М.: Советский писатель, 1961. – 666 с.
34. Эйзенштейн Сергей. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – 317 с.

НЕКРОЛОГ

Надто передчасно перервалося життя Валентина Тарнавського – відомого письменника, журналіста, лауреата премії імені А.Головка.

Тарнавський Валентин Володимирович народився 9 квітня 1951 р. в м. Заставні Чернівецької області. Закінчив факультет журналістики Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. І вже з перших публікацій привернув до себе увагу українського читача невпинним моральним пошуком, характерним майже для кожного його твору, гострою й щирою цікавістю до повсякденного життя, умінням побачити життєву деталь і точно її змалювати.

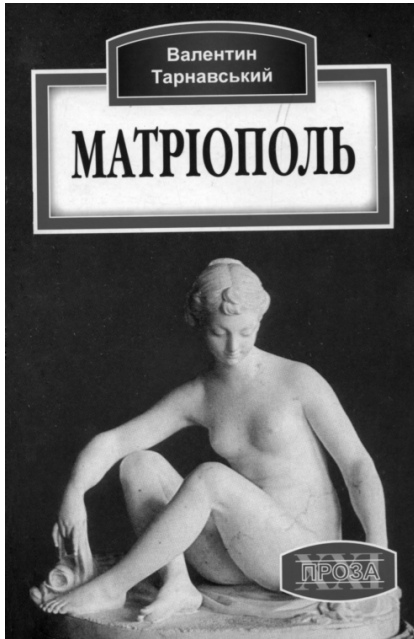


У глибинній основі творів Валентина Тарнавського лежало зацікавлене художницьке спостереження, живий, психологічно достовірний характер сучасника. Одним із перших письменник звернув свою творчу увагу на морально-етичні й психологічні проблеми людини у великому місті.

Книжки В.Тарнавського «Міські мотиви», «Порожній п'єдестал» набули неабиякого розголосу у читацькій спільноті, були помічені й схвалені пресою, літературною критикою.

Рідні, близькі та колеги назавжди збережуть світлу пам'ять про Валентина Тарнавського – талановитого самобутнього письменника, яскраву, неординарну людину.

*Національна Спілка
письменників України,
Київська організація НСПУ.*



Валентина Павлівна Сасенко

Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь»

Лекція

Підписано до друку 23.07.2009. Папір офсетний.
Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Формат 84x108/16. Фіз. друк арк. 3,6. Ум. друк арк. 3.
Зам. № 789. Тираж 150 прим.

Віддруковано у ВПП «Друкарський дім»
Свідоцтво ДК № 1732 від 29.03.2004.
Одеса, Італійський бульвар, 1
Тел.: 32-82-04