

8. Ребрик Н. І в'їде Князь-Лицар казковий у Київ на білім коні..., In: О. Степан-Севастіян Сабол (Зореслав), Шкільна серія, Випуск 3, –Ужгород, 1998. – С. 3-5.
9. Turčány, V.: Rým v slovenskej poézii. – Bratislava: Veda, 1975.
10. Ференц Н. Поезія і поети Закарпаття. Літературно-критичні статті. –Ужгород 2003.

УДК 821.161.2-31 Нечерда

Саєнко В. П.
(Одеса, Україна)

МІФОЛОГЕМА МІСТА У РОМАНІ «КВАДРО» БОРИСА НЕЧЕРДИ

Об'єкт спеціального аналізу в статті – мало вивчений, але вкрай знаковий для сучасної української літератури роман «Квадро», що за рівнем увиразнення філософської глибини мотиву «переживання святості» у розчакнутому світі становить аналог «Останньої книги», за яку Борис Нечерда був посмертно удостоєний Національної Шевченківської премії. Міфологема Міста постає як наочний образ того, як матерія чинить спротив людському свавіллю на Землі, волюнтаризму без меж і спини. Саме тому досліджується взаємодія реалістично зображеного топосу міста (з легко впізнаваними прикметними рисами Одеси) і широкоформатного образу-символу, що локалізується не лише в голографічну модель, але трансформується й у щось метафізичне. Місто трактується у романі як міфологема, сповнена багатством асоціативних зв'язків.

Ключові слова: міфологема, топос Одеси, образ-символ Міста і його естетичні функції.

Объект специального исследования в статье – малоизученный, но весьма знаковый для понимания современной украинской литературы роман «Квадро», который по уровню обнажения философской глубины мотива «переживания святости» в разобщенном мире есть своеобразным аналогом «Останньої книги» Бориса Нечерды, посмертно удостоенного Национальной премии имени Т. Шевченко. Мифологема города предстает как наглядный образ того, как материя отвергает беспредел человека на Земле, волюнтаризм без границ. Именно поэтому специально изучается взаимодействие реалистического изображения топоса города (в нем легко узнается Одесса) и широкоформатного образа-символа, локализующегося не только в голографическую модель, но и трансформируемого в нечто метафизическое. Город трактуется в романе как мифологема, исполненная многообразия ассоциативных связей.

Ключевые слова: мифологема, топос Одессы, образ-символ города и его эстетические функции.

The object of the investigation in the article – the novel «Quadro» – is poorly studied but quite significant for general understanding of modern Ukrainian literature. In the depth of philosophic analysis of the motive of «passing through sanctity» in the disjointed world this novel makes the analogue to «The Last Book» («Ostannya knyga») by Borys Necherda, that was awarded the National Shevchenko Prize posthumously. Mythologeme of the City appears to be the symbol of how matter rejects borderless voluntarism and the lawlessness of human on the Earth. That is why the interaction of realistic image of the topos of the city (that is easily identified with Odessa) and metaphysical image-symbol of the City is studied properly. The City is interpreted in the novel as a mythologeme full of diverse associations.

Key words: *mythologeme, topos of Odessa, image-symbol of the City and its functions.*

Те, що Борис Нечерда не був новачком у сфері прози, а вмів її добре *выглаживать*, досягаючи досконалого мистецького ефекту економними художніми засобами, доводить аналіз його вершинного твору – роману «Квадро». На жаль, досі опубліковано лишень журнальний (отже, скорочений і відповідним чином редагований) варіант твору, хоч рукопис існує... Та і цей опублікований за життя письменника текст справляє враження цілком завершеної художньої системи, привабливої рисами досконалості як на змістовому, так і формальному рівнях. Стан духовної кризи роздвоєної сутності людини після падіння тоталітарної системи, у ситуації «пост», метафорично і по-філософськи глибоко зображено у романі Бориса Нечерди «Квадро», в якому постає синдром, коли за думкою Д. Белла, «реальність стає...соціальним світом,... який засвоюється головним чином через взаємодію свідомостей інших людей» [1: 54]. А властивий людині потрійний склад (згідно з новозавітною антропологією) – тілесний, душевний і духовний – втрачає принцип цілісності, перетворюючись на носія предметно-практичної діяльності, внаслідок чого *внутрішньо особистість руйнується, бо «з трьох основних системних цінностей – Людина, Влада, Багатство – вона вибрала дві останні, та й то не в сутнісному їх призначенні, а лише в зовнішніх проявах. Людині немає перед ким зупинятися, немає про що думати (влада, багатство – це не «хто», а «що»)»* [2: 51-56] (Курсив мій. – В. С.).

Традиційне вирішення в українській літературі моделі світу будови через усталені структури (степ, поле) митці ХХ ст. примножують ще однією ціннісною домікантою – образом міста. Урбаністичні мотиви в осмисленні моделі світу розгортаються ними через основну бінарну філософську опозицію «зодчество» – «руїна».

В художній інтерпретації автора «Квадро» образ міста концептуально насичений, це – своєрідний універсум як прообраз держави, в якій завжди схрещуються протилежні сили у їхньому противенстві, де філософські категорії Життя/ Смерті/, зла/ Добра/, Вірності/ зради знаходять своє полярне вираження. І так буде завжди, доки існує людина як індивід, бо кожен трактує світ, що його оточує, по-своєму і досягає своїх цілей і мрій різними шляхами. Важливий також і підтекст, що випромінює максима Тібулла «Рим – Вічне місто», завдяки якій алюзійно підкреслюється колорит Одеси і її чарівних принад, як і відштовхуючих рис, серед інших міст світу. Водночас підкреслена іронія у співвіднесеності вічного Рима і порівняно з ним молодого міста, в якому вчувається інфантильність, змішана з прагненням до зрілої встояності. Це непряме світло, що спрямоване на героїв, діючих на кону твору, з одного боку, а з другого, – заявлена чітко авторська позиція у ставленні до них. Борис Нечерда через образ міста трактує екзистенційні мотиви так відчутно, що філософські висновки постають органічними в судженнях і психомотиваційній сфері героїв, як, скажімо, сентенції такого типу: «Світ не вигаданий, а лише здеформований уявою або ж твоїми уявленнями про нього» [3: 29], – говорить Юнак Нетребі. І не в самому місті справа: «Ти...прагнеш утекти від цього міста, від тутешнього мерзенного життя, хоча добре усвідомлюєш або принаймні здогадуєшся, що втікаєш до такого ж самого життя, де і самотність владарює, і людська роз'єднаність» [3: 30].

Прикметно те, що внутрішній розлад особистості, прагнучої зрозуміти хаотичний світ навколо себе, вирізнити себе як індивідуальність серед багатьох подібних, обезличених, подано Борисом Нечердою через *образ лабіринту*, з якого прагнуть вибратися герої «Квадро», що уособлює місто, в якому існують тисячі таких лабіринтів і ламаються десятки доль. Тому з'являється необхідність з цієї «полівалентної світової заплутаності,

де стільки зваб і кривих житейських доріг, віднайти власну стежку, що здатна вивести у світ краси до берегів людських вартостей» [5: 26]. І у підтексті твору проступає силует автобіографічного досвіду виплутування з життєвих пасток, який пережив чистий юнак, яким був Нечерда на зорі своєї юності, потрапивши з провінції до Одеси, в невидимих і потайних лабіринтах і катакомбах якої легко втратити нитку Аріадни – позбутися життєвої скверни і не заплямувати білі шати юначого максималізму, до яких письменник мав особливий сентимент. Це прагнення людини подолати пастку становить предмет художнього зображення письменника, який, вдаючись до гіперболи і гротескних форм, розгортає апокаліптичну картину безнадії, що викликає у п'яти героїв твору стан безцільного блукання передусім у лабіринтах власної свідомості, що матеріалізується у *міфологемі Міста*. Невипадково персонажі твору знову і знову повертаються на одне й те ж саме місце, бредучи по колу і намагаючись віднайти єдино правильну дорогу, яка виведе їх за межі гинучого Міста.

Образ лабіриту має *«подвійне значення – космічне й еротичне. У першому випадку – це втрата духу у процесі творення, у душі неоплатонізму це – еріхонадіння. Відповідно шлях від центру лабіриту назовні це – повернення до духовних цінностей»* [6: 158]. Лабіринт – місце, де легко «заблукає, занепасти духом, лабіринт асоціюється з відчаєм тих, хто блукає, не чуючи свого внутрішнього голосу, який закликає до духовності, або тих, хто позбавлений розуміння законів і віри. Він уособлює також труднощі і випробування на шляху, які кожна людина повинна перемогти в пошуках себе, центру власної особистості, де відбувається друге народження. Традиційно лабіринт *пропонував три шляхи: один, що веде в нікуди, символ блукання, підсвідомого; другий складався з безлічі поворотів, де легко загубитися, символ непосильної ноші, яку людина навалює на плечі; і третій – що веде на відкритий світлу простір, символ безпосереднього Знання. Там, де ми очікуємо знайти чудовисько, ми знаходимо Бога; там, де збираємося вбити іншого, – приносимо в жертву своє власне еґо; там, де маємо надію вийти на поверхню (до зовнішнього світу), – досягаємо центру власного існування; там, де розраховуємо залишитися на самоті, – опиняємося наодинці з усім світом»* [6: 209-210] (Курсив мій. – В. С.).

Є художній смисл у тому, що в трактуванні Бориса Нечерди герої «Квадро» прагнуть будь-якою ціною пробитися із зони у центр. Через те і проходять через лабіринт-випробування. Адже з символом лабіриту пов'язана загальна основна ідея – «втрата «духа» у процесі створення, тобто «падіння» у неоплатонічному трактуванні, і впливаючу звідси потребу повернення до духу шляхом віднаходження «центру». Ідея лабіриту широко використовувалася у середньовічній архітектурі. Проходження через мозаїчний лабіринт, сконструйований на підлозі чи на землі, *прирівнювалося до символічної подорожі у Святу землю*. В контексті асоціацій з сатаною лабіринт – знак підсвідомості, а також *загубленості і віддаленості від джерела життя*. За Еліаде, *голове завдання лабіриту полягало в охороні «центру», що фактично означало ініціацію і святість, безсмертя й абстрактну реальність...* Водночас лабіринт можна пояснити і як *варіант учнівства для неофіта, котрий мусить навчитися знаходити вірний шлях, що веде у потойбічний світ з країни мертвих»* [7: 282-284]. Образ лабіриту в «Квадро» справді питомий за варіативністю значень. Стану розгубленості і загубленості Огарок і Нетреба, Гарматюков і Ягода, Шумерович і Полковник Без, Юнак і Незнайомець позбуваються через пошук свічок, що є символом надії і перемоги над приписами зони і країни мертвих. Митець доцільно вводить образи часопростору, які складаються у топоси, що живуть і діють за законами естетичної навантаженості. За Марком Павлишиним, «топос – не просто штампований

загальник, а естетична структура будь-якого розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді), яка повторюється і може бути прочитана як носій різних аргументів» [8: 144].

Образ Міста як розчакнутої свідомості людини і суспільства наприкінці епохи – це той же образ лабіринту, в якому проходять свій шлях тисячі доль, це окремий мікросвіт з безліччю мікросвітів. Місто є своєрідним Універсумом, котрий «здатний містити не тільки конкретний час і простір, але й те, що наповнює життя кожного його мешканця – спогади, переживання, мрії, надії» [9: 212]. У двох своїх романах (детективі «Смерть кур'єра» і філософському «Квадро») автор відразу ж уводить читача в атмосферу Одеси, уважно спостерігаючи за характером одеситів через їх поведінкові моделі, манеру висловлення, повернення до історії. Показуючи не фасадну і парадну сторону Одеси, а негативний бік – той, що, за логікою Юліуша Словацького, асоціюється з терням, колючкою у нозі Європи, письменник діалектично трактує образ міста як феноменального й універсального топосу. У «Квадро» Одеса впізнається поволі, за допомогою поступового нанизання топографічних деталей і називання автором таких, притаманних лише цьому місту топосів, як Потьомківські сходи, Чумка-гора, Привоз, вулиця Пушкінська (хоча назва останньої поширена, але в Одесі вона прямо зв'язана з південним місцем заслання великого поета і його поетичними рефлексіями у сприйнятті міста початку XIX століття у віршованому романі «Євгеній Онегін»). Одеса постає трансформованою у зображенні Бориса Нечерди: замість романтичного образу овіяної флером чарівності приморської перлини, ідеального місця, де райськи живеться, Одеса постає руїною у формі післядерної доби, в часі напередодні і після катастрофи, «після-поступу» (Тамара Гундорова), коли цивілізацію забуто, коли все можливе і неможливе зредуковано. Компонент вписаності Міста в після-апокаліптичні реалії вельми питомий інструмент для увиразнення ситуації кінця світу, «ендизму» (Джон Барт) – закінчення без кінця. Важливість гіперреальних картин апокаліптичної занедбаності в інтерпретації автора «Квадро», коли людей майже немає, місто переживає льодовиковий період, що триває вже досить довго, будинки зруйновані, все зламано, покручено, як після страшного вибуху, тотального знищення всього живого, безперечна. І виконано це в дискурсивній манері постмодернізму, що позначена тяглою дозою іронічності, застосуванням форм умовності, неоготичної і неobarокової поетики. Образ міста у романах «переростає в надсубстанціональний образ, незалежний і самодостатній. «Місто» як символ локалізується не лише в голографічну модель, але трансформується й у щось метафізичне» [9: 212], негативну територію.

Прикметними характеристиками образу Міста як спотвореного, викривленого світу, панування Хаосу, а не Лад у Всесвіті є його вияв у вигляді зламаних і розтрощених будівель, спустошених вулиць, купи покручених іржавих залізобетонних конструкцій і водночас божевільний та ще й віртуальний карнавал його жителів, у супереч масовим вбивствам тих городян, що залишилися у зоні відчуження (роман «Квадро»). Це наочний образ того, як матерія чинить спротив людському свавіллю на Землі, волонтаризму без меж і спини. Слово і праведне діло як спосіб облаштування внутрішнього і зовнішнього Храму, необхідного для повноцінного життя людини, – така думка закодована у символіці роману Бориса Нечерди. Місто – «зовсім інший світ, тут треба жити подвійним життям – думати одне, а говорити інше, приховувати свої почуття» [10: 257]. Тому місто – звужений, «обмежений залізними ґратами простір, *антихрам*» [10: 300-301].

Концептуально насиченим є і топос Міста. Парадоксально, що для того, щоб вибратися з Міста, герої повинні спочатку потрапити у нього. Повторюване перемижування

топонімів, називання вулиць та яскравих об'єктів Міста (таких, як Морвокзал, Приморський бульвар, Потьомкінські сходи, Чумка-гора, новий ЦУМ біля Привозу, вокзал) надає ефекту його впізнаваності. Зі сторінок твору перед читачем постає Одеса з її Фонтаном, Оперним театром, пляжами, маленькими і своєрідними двориками (кожен на свій лад, як, скажімо, дворик на Малій Арнаутській, де на початку XX століття стояв затишний особнячок Корейка – героя «Дванадцяти стільців» І.Льфа і Є.Петрова). Але зображена в апокаліптичний момент – у період другого льодовикового періоду. Місто виступає чужим і холодним (зовсім не Одесою-мамою, а мачухою) по відношенню до героїв твору. Густа насиченість, за частотністю вживань і символічною наповненістю, образу міста в тексті роману Бориса Нечерди надає дії схожості з театральною виставою і притчею. Візуальність зображення (конкретика і умовність водночас) на кону і за театральними лаштунками при обмеженій кількості виконавців дії – героїв, своєрідно узгоджується з параболічністю, коли «оповідь немовби віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті» [11: 573]. Так у взаємоперехресних променях освітлення (художніх акцентах, які складаються в концепти) постає немасковане, реалістично достеменне й універсальне, символічне.

Якщо в ряд вибудувати різноманітні знаки-мініхарактеристики Міста, що ними урізноманітнює свою оповідь автор, вдаючись до епітетів, вийде цікава закономірність, заґрунтована на перетіканні конкретного у всезагальне і навпаки, на включенні до опису часу глобальних змін наприкінці XX століття алюзійного і ремінісцентного полів аж надто віддалених хронотопів. Тому Місто в інтерпретації Бориса Нечерди постає суперсучасним, з одного боку, й анахронічним, – з другого. Воно впізнаване й умовно-карнавальне водночас. Воно включається в систему нарації з властивою для нього легендарністю, що знаково закріплюється в культурній традиції. Воно постає як транстериторіальний мегаполіс, широко відомий у світі, більше навіть за інші популярні міста. Воно набуває рис «государства-города» [3: 37] «державного міста» [3: 47], «проклятого міста» [3: 49], «любосного міста» [3: 51], «бутафорного міста» [3: 52], Міста, яке кваліфікується «Рим, Рим у нас тепер!», химерний «авилонський мурашник» за умови малолюддя [3: 54], «Ноїв ковчег» [3: 60], «правдиве місто» [3: 62], «вічний город», «поживне місто», «людський авилон» [3: 64], яке втратило свій вираз веселого і грайливого. Отже, на вістрі амбівалентності й оксюморонності окреслюється багатогранна картина міста, яке виконує, з одного боку, функцію *losi genius* (генія місця), а з другого, – занедбаной і спотвореної території, бо живуть у ньому самі чоловіки без жінок – «позаяк у місті не лишилося жодної жінки, позаяк їх одурили і вивезли...» [4: 10]. Градаційно нанизані на стрижень образні варіанти міста відіграють ключову роль в ампліфікації смислу і підтексту роману «Квадро», герої якого вирушили його лабіринтами в пошуках золотого руна. І хоч задовга часова дистанція відділяє «Квадро» від «Дванадцяти стільців», хоч обидва твори не схожі за сюжетом і жанром, але незримий зв'язок між ними існує, і доволі міцний. Мова йде про полемічну й інтертекстуальну налаштованість «Квадро» по відношенню до творів І. Льфа і Є. Петрова про болючі пошуки золотого руна в часи невірні, збурені, темні, якими виявилися для Одеси і для України початок і кінець XX століття. Тільки одні персонажі шукають мільйон, щоб утвердитися в житті, знайти свій маленький плацдармик добробуту і сталості на збіглій хвилі, інші ж – прагнуть знайти свічки, вогники вічності у власній душі, щоб не піддатися хаосу і зледенінню, руйнуючій ентропії. Оця одвічна людська пристрасть пошуків того, що за горизонтом, рух всупереч

інерції застою, невпокореність і виклик долі щоразу актуалізують одіссею, не тільки іменну, але й суспільну.

Центр Одеси, зображений у міфологемі Міста, постає відокремленим островом, відрубним – без засобів комунікації, без тепла і світла. Письменник метафорично поєднує у змалюванні Міста описи залізобетонних конструкцій, воєнних складів, суцільного зледеніння, завдяки чому натякається, що зброя – одна з найважливіших складових життя сучасних людей, – спотворює їх свідомість. Тому включається в дію символічно навантажений образ зграї вовків, що окупує територію міста. Виникає помітний зв'язок у таких виразних моментах твору: «Вовки... понаставляли запалі... морди в бік людського вавилону і наслухали дружно в ньому канонаду. Там, у громадді домин, у бетонових нетрищах, – там, там...бухало гарматно, там сичало шрапнелю, там уривчасто співало кульово... Вони (вовки. – В.С.) витріщувалися на місто, де вочевидь люди полювали на людей... – адже й гадки не могли вони мати, що то через велике зледеніння відчахуються дебели гілляки, репаються стовбури, рушаються й гинуть могутні дерева платани, погребуючи під собою гримке залізничця та бляху» [4: 63].

Але образ Міста не лише увиразнює місце проживання людей з пошарпаною і покрученою, зруйнованою свідомістю, на яке суне армія вовків – «чудернацька кавалерія без вершників – ці вовчиська йшли лавами: що одна хвиля западала в байрак чи яругу, то вже друга зринала на гребені слідом; так і слалися двигом за двиг, та і з тюпків на підбіжки брались» [3: 62] – аж поки не «забовваніли крайні мури, дахи, нагромадження всього рукотворного і моторошного» [3: 62]), місця, де цивілізація у своєму шаленому русі вперед, не оглядаючись на пам'ять попереднього досвіду, досягла піку, за яким – спад, загибель і нове народження в муках. Це уособлення закритої свідомості людини, яка загубила відчуття «себе» і «свого» у світі приписів: «Оддадали... появилсь армійський автофургон із гучномовцями... Навздогін і звідусюди миттю поназбігалось багато людей, брались за фургоном у підтюпки, ловили кожне слово, що вибулькувало через край нахиленого глечиком бляшаного матюкальника» [3: 51]; «Ягоди відтіснили..., приставили до стіни, мокрої на доторк, так ніби з неї вічно проступає кров розстрілюваних при ній» [3: 51]. Ознака змертвіння людського у людини проступає і в такій характеристиці, як «виснажений до трутизни пухир повітря» [3: 51].

Риса змертвілості оточуючого світу і природи яскраво подана автором шляхом зіставлення у творі колоритних пейзажних замальовок: «...день видався незлецький: дарма що хмарно, все ж морозенко бравсь під десяток стопнів, і дрібен сніжок ряхтів пластівцями, так ніби луска судака перламутрова, і повітря гулке, і прозорінь»... [3: 50]. Пейзажні картини у романі часто-густо співвідносяться зі станом мертвої природи на фоні порожніх приміщень, іржавого непотрібного залізничця і брухту, мертвих предметів, створених і зіпсованих людиною: «Проти сонця перлилися наростені на руді трамвайових колій, яскрів силікат і бетон під кутом, а скляне мливо під ногами своїм полиском і рипом здавалося довіговічнішим за сніг. Яке-небудь авто, приголомшене при тротуарі деревоводом, і який-небудь увалений навіс на зупинці чи перетворена на гамуз ажурна лава для чекання, ...телефон-автомат, урна, розгромлений газетний кіоск або й будь-що інше, виготовлене переважно з металу, – усе це при світлі яскравого сонця виглядало живим і неворожим рівно настільки, наскільки фабричні вироби не здатні боятися власної протилежності –...брухту. Певно, між брухтом і всякою машинерією, з якої той брухт урешті-решт і походить, немає різниці доти, допоки при перетворенні машинерії на брухт не присутня людина бодай як свідок. Отже, все неживе, все з неживого-жило. Однак то було життя умовне, вигадане»...[4: 29].

У цьому описі, що являє собою візуальну метафору, як і в ряді інших, чітко простежується зв'язок між вираженням психологічно невірноважених станів героїв і світу, що їх оточує. Дана художня властивість пейзажу знаходить глибоке розкриття у такому уривку з твору: *«У медузяному пасмужжі туману, котре осідало до землі настільки низько, що, зіп'явшись навишпинки, можна було, як з неглибокої води, вистромити голову назовні, понад останню драглу, й можна було перехнябленим ротом ухопити ковток трохи рідиннішого повітря... а проте...люди радше горнулися до землі, роззиралися, поставивши мало не рачки. Придивлятися ж мали до чого: раз за разом..., поблизу (іноді на відстані руки) путь їм перетинали тіні потвор о чотирьох клишах, і голові з рогами... пахлі ж і сіркою, і сечею, і брудом... І ніхто не згадав, що то, згідно законів оптики, туман відбиває їх самих, химерно при цьому викрививши, і що смердять вони собі-собою»* [4: 34].

Зображення зимового (льодовикового) періоду, що, за словами героїв, триває вже протягом довгого часу, метафорично розкриває зледеніння живого світу, зчерствіння та згрубілості людини, яка досягненнями такої цивілізації, котра переросла у техногенну катастрофу, згубила природу й остаточно занапащує себе і все живе навколо. Чорнобильські алюзії просто-таки непереборні, сприймаються конкретно і чітко вирізьбленими на тлі трагічної історії країни ХХ століття і межі тисячоліть.

Роздуми про істинну сутність людини в оточуючому світі, у Всесвіті, глибоко розкриваються автором у думках героїв твору, філософських сентенціях типу: *«...хмаркою найшли йому (Ягоди – В.С.) думки, десть-десть вичитані, сливе, чи позичені в уласної свідомості настільки мимохідь, що сприймалися допіру як крадіж. А йшлося от про що. В природі влаштовано так, що все, що одного разу трапляється, вже відбувалося раніше і станеться в майбутньому... Те, що мало місце хоч єдиножды, уже було і неодмінно повториться знов»* [3: 50]. Або: *«Можє б, якби між руйновицц та випало б Огаркові нагледіти пса живого!.. чи котрусь іншу хатню худобину... – можє б, отоді спрожога б Огарок гайнув би в розмисли про невмирущість усього теплокровного... можє б, і сказав був: «...Яксь воно та буде, ще не все втрачено, позаяк іще не вмерла Україна»* [4: 29]. Свої погляди на світ автор розкриває безпосередньо через роздуми героїв, їх переживання і сумніви, наприклад, через думки Ягоди: *«А що таке совість? Певно, децись виключно тамє, що його не можна змінити. А тим паче—замінити на щось інше! Можна змінити собі обличчя. Можна замінити гнилі зуби чи хворє серце на штучні або ж на донорські... Лише совість не здатна жити з донорства»* [3: 33].

Як бачимо, Місто трактується у романі «Квадро» як міфологема, сповнена багатством асоціативних зв'язків. Передусім – з символікою **ландшафту** загалом, конкретизуючи *«в ньому важливі символи рівня і простору, тобто висоти і розташування»* [7: 149]. Окрім конкретики одеського ландшафту, виразних описів просторових деталей, паспортизації розташування і рівня, важливу роль відіграє комплекс цілої географії, що, за логікою розгорнутих у романі подій і реакцій героїв, значною мірою втратила і не меш інтенсивно втрачає властиву їй (географії) сакральність. «Міста закладалися у суворій відповідності до вимог певного вчення; таким чином, місто саме ставало символом цього вчення і суспільства, його послідовників. Міські стіни наділені магічною силою, бо були видимим знаком тієї догми, котра пояснює і виправдовує братовбивство при заснуванні Рима... Орнаменти слугують формою відбиття небесного Єрусалима. Біля міської брами іноді можна помітити янгола з мечем» [7: 150]. У змалюванні міста Нечердою десакралізація висувається на перший план, затьмарюючи історію забудови Одеси як міста

європейського, спонуканого до життя ідеєю класичної строгості і рівноваги в архітектурі, античної калакагатії і вишуканої (за канонами античності) краси. Водночас лаври вічних міст (більшою мірою Рима, аніж Єрусалима) у профанному вираженні алюзійно позначилися на обличчі Одеси, особливо наприкінці радянської епохи, коли суть достоїнства переросли у вади. Зовнішня позолота, привабливість природного середовища, споганені нестримними імпульсами до легкого життя та збагачення і принципом «ціль виправдовує засоби», підняли з дна душі зовні європеїзованого мешканця гарячого (за шкалою пристрастей) Міста варварські інстинкти. І вони обернулися різноликим криміногенним синдромом, що не пригнічувався і не лікувався, а вдосконалювався під орудою нових оспів бандерів і віртуозів мімікрії.

Прикметою Міста у «Квадро» є дискретність простору, понижена соціальна і географічна визначеність, як і затемнена топографія країни. Посутньо і те, що герої існують скупчено в одному місці, яке постійно міняють, рухаючись за своїм, лише їм відомим маршрутом, виходячи з прихованої мети. Та цей рух накладено на карту місцевості, на мережу вулиць, площ і бульварів, що зумовлено і жанровою прикметою роману подорожей з посиленням міфологічним колоритом. Зустрічі п'ятірки персонажів з Полковником Безом, а далі Юнаком, Чоловіком, Незнайомцем сюжетно не вмотивовані. Важливим є лише сам факт їх одночасного перебування в даному просторовому пункті. Тут проглядає тенденція до колонізації простору романними персонажами, внаслідок чого переміщення маленького контингенту відбувається вздовж силових ліній великого світу. І тут виникає аналогія «Квадро» Б. Нечерди з дилогією «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» І. Ільфа і Є. Петрова. «Поетика цього типу походить із казки та міфу, а також з орієнтованих на міф притч і алегорій, в яких невелика компанія центральних героїв слугує моделлю всього людства. Співрозмірність романного світу і географічного всесвіту в даному випадку використовується не стільки з філософською метою, як у романі-притчі, скільки заради побудови притягального авантюрного простору, достатньо широкого і водночас замкнуто-цілісного, підвладного автору і доступного для героїв, наданого в їх розпорядження, цілком населеним ними та їх знайомими» [12: 62].

Ранг героїв впливає на панорамну точку зору. Так, епізодичні персонажі, другорядні постаті виступають у ролі статистів у різноманітних місцях дії (Юнак, Чоловік, Незнайомець). Головні ж герої – Полковник Без і п'ятірка його супутників та антагоністів – тяжіють до ключових, стратегічних позицій відвідуваних місць. Знаменно є пристрасть автора «Квадро» до кільцеподібних сюжетних побудов. І це наводить ще раз на аналогію з романом «Дванадцять стільців», в якому емблематично представлено сюжет пошуку захованого скарбу. Подібним сюжетом-емблемою пошуку свічок прикметний роман «Квадро», який «маленьких» героїв вписує у «великий» світ, тяжіючи при цьому до парадоксу, котрий є формою філософствування, що призводить до іронічного офарблення повісткування. Саме тому мотив «дороги» у романі Б. Нечерди виступає хрестоматійним символом долі і життєвого шляху з поступовим підвищенням рангу засобів пересування. Так, Огарок піднімається сходами на телевежу, хоч спершу рухався, як і всі, пішим ходом. Постійне перетинання «верху» і «низу» в русі героїв так само репрезентативне з погляду художнього увиразнення індивідуального начала.

Архетипна опозиція «верху»/«низу», якою оформляються різноманітні моменти в долі і взаєминах героїв, широко використовується у «Квадро» серед інших символів. У сцені випробування, яке вчиняють кодзяки Полковникові Безу, запанікувавши, чи не отруїв він їх часом подарованою ковбасою (діє принцип поширення психозу натовпу,

коли в Нетреби заболів живіт, а потім і інші почали корчитися від болю), та перевіряючи, чи правильним шляхом він їх веде до наміченої мети – свічок, той миттєво ховається від небезпеки, видершись на флагшток на даху сакральної будови – райкому партії, порівнюваного Шумеровичем з синагогою. І таким чином вивисується над оторопілою бандою втікачів із зони небезпеки, здобуваючи право бути керманічем руху по шляху порятунку. «Сходами», що поєднують функції *традиційної метафори для еволюції* духовного і соціального планів з *композиційними*, як умотивовування градації, двічі піднімається Огарок. Уперше його, травмованого, підносить на верхній поверх стодоли Полковник Без, що «дряпався під самий дах з Огарком на горгошах...» [4: 39] – і він вижив. Цей підйом був запорукою одужання. Вдруге на телевежу піднімається сам Огарок, вдвляючись з висоти пташиного польоту у безмежний простір, ніби заглядаючи в майбутні події, але від спуску вниз він добровільно відмовився, отже, внутрішньо залишився на вершині, хоча потерпів фізичний крах, символом якого є поза розпростертості після фатального падіння.

Вагомою є і мізансцена, коли всі разом «новітні бойовики» видираються на башточку, що «каланчою вивершувала височенький адмінкорпус» [3: 23] заводу, а далі «пожежними сходінками дісталися до металевої ляди, над нею була ще дощата надбудовка...» [3: 23] над круто положистим дахом. Саме з нього, послизнувшись, стрімко злітає вниз Ягода, але в останню мить рятується, втямивши пораду Гарматюкова розставити рогаткою ноги і з усього розгону насилівся на арматурний прут. Зате, прагнучи порятувати друга, послизнувся на даху сам Гарматюков – упав долілиць. І ця смерть виявилася своєрідною ініціацією: «Лицем чистий був, цілий, якщо не рахувати пошкоджень...» [3: 24]. Врешті, залишаються троє: Ягода, Шумерович, Полковник Без. Але на цьому їх історія не закінчується, ще не весь шлях вони подолали. І тут змінюється засіб пересування. За підказкою Юнака, змаліла команда добирається у символічний Центр Міста *човном, по морю*, не залишивши, проте, мрії убезпечити себе пересуванням на бетеері, який треба ще відвоювати. І таким способом долаються останні кроки до порятунку. Тому і вибираються герої «Квадро» з **мертвої зони відчуження до центру Міста**, в якому люди святкують **вічний карнавал, човном, який є символом переправи**, яку не всім героям вдалося здійснити.

Отже, зображення міського простору в романі репрезентує дискретний показ настрою персонажів, їхніх психологічних станів. Одвічна за тривалістю зима, льодовиковий період і туман у «Квадро» є способом опосередкованої характеристики людини в стані розгубленості, з одного боку, та душевної черствості, з другого. Простір – безживний, мертвий. Спершу безсистемний, а потім більш-менш упорядкований рух персонажів роману у прагненні вирватися з нього – це рух по колу людей, «що пропадають одні за одними в морозі, – картина пекельної топографії» [4: 301]. Недарма автор «Квадро» називає це Місто Вавилоном, «вовчим Срусалимом», Римом – місцем, де небо мали на меті скинути на землю, де всі цінності людські виявилися примарними, перевернутими, зіпсованими; і люди перестали розуміти одне одного, заговоривши різними мовами. За естетичною програмою міста (і це доводить аналіз роману «Квадро») сприймається у відповідних знаках культури, які в свою чергу впливають на формування всієї художньої організації тексту. Внаслідок цього художнє буття постає не стільки візуально об'єктивованим синтезом різночасових форм у певній культурно-історичній цілісності, скільки полісистемною єдністю взаємозалежних втілень гармонійного і абсурдного, що органічно співіснують, підпорядковуючись ритмам і дихотомії життя. Останнє зумовлює розмикання часопрос-

тору у Вічність мотивом десакралізації центру, що має бути спрямованим до майбутньої гармонії світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белл Д. Щодо великої відбудови: релігія і культура в постіндустріальну добу // Гене-за. – 1996. – № 1(5).
2. Зайцев М. Людина і Бог: взаємність реальності // Виховання молодого покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України. – Остро-го: Острозька академія, 1998.
3. Нечерда Борис. Квадро // Сучасність. – 1995. – № 12.
4. Нечерда Борис. Квадро // Сучасність. – 1995. – № 11.
5. Корогодський Роман. Втеча від самотності або Апологія рідного дому // В. Шевчук. Стежка в траві. Житомирська сага. – Харків: Фоліо, 1994. – Т. 1.
6. Бауэр Вольфганг, Дюмотц Ирмтрауд, Головин Сергиус. Энциклопедия символов. – М.: Крон-Пресс, 2000.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994.
8. Павлишин Марко. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Канон та іконостас. – К.: Час, 1998.
9. Нестерук С. М. Полісемантичність кольорів у романних текстах Павла Загребельного // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наук. праць. – Випуск 6. – О-де-са: Маяк, 2000.
10. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. – Тернопіль: Джура, 2000.
11. Притча // Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997.
12. Щеглов Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев. – М.: Панорама, 1995.

УДК 82-1/-9 : 821.161.2

Бігун О. А.

(Івано-Франківськ, Україна)

МОДЕРНИЙ ДИСКУРС ЖАНРУ ПОЕЗІЇ В ПРОЗІ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті автор робить спробу дослідження впливу модернізму на становлення та розвиток жанру поезії в прозі в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Розглядаються особливості поетики жанру. Аналізуються художньо-естетичні мотиви поезії в прозі у творчості О. Кобилянської, В. Стефаника, Марка Черемшини, М. Яцкова та ін.

Ключові слова: модернізм, жанр, поезія в прозі.