

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Навчально-науковий інститут філології, перекладу та журналістики
Кафедра української літератури, методики її навчання та журналістики

Середня освіта (Українська мова та література)

014.01 Середня освіта (Українська мова та література)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

**«ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА:
ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ**

студентки **Островської Софії Володимирівни**

Науковий керівник – канд. філол. наук,
доцент кафедри української літератури,
методики її навчання та журналістики
О. М. Капленко

Рецензент – докт. пед. наук, професор
кафедри української літератури, методики її
навчання та журналістики **Ю. І. Бондаренко**

Рецензент – канд. філол. наук, провідний
бібліограф Гоголезнавчого центру
Ніжинського державного університету імені
Миколи Гоголя **О. О. Костенко**

Допущено до захисту

завідувач кафедри – доктор пед. наук,
професор **Ю. І. Бондаренко**

Ніжин – 2021

АНОТАЦІЯ

Островська С. В. «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича: особливості поетики

У магістерській роботі об'єктом детального поетикального дослідження було обрано роман Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст».

У першому розділі було реалізовано огляд сучасної української урбаністичної літератури, інтерпретаційної парадигми роману «Лексикон інтимних міст»; розглянуто поняття поетики.

Другий розділ магістерської роботи присвячено жанрово-композиційному аналізу роману.

У третьому розділі більш детально розглядається образ міста у тексті та контексті української літератури в цілому, та конкретно у «Лексиконі інтимних міст», визначається його місце у системі української урбаністичної літератури.

Результати наукового дослідження можуть бути використані у підготовці спецсеминарів та спецкурсів із сучасної української літератури.

Ключові слова: сучасна урбаністика, Юрій Андрухович, місто, поетика, композиція, дискурс.

ANNOTATION

Ostrovska S. V. «Lexicon of intimate cities» by Yuriy Andrukhovych: features of poetics

The first chapter of the master's thesis provides an overview of modern Ukrainian urban literature, the interpretive paradigm of the novel «Lexicon of Intimate Cities»; the concept of poetics. The second section is devoted to genre-compositional analysis of the novel. The third chapter examines in more detail the image of the city in the text and context of Ukrainian literature in general, and specifically in the «Lexicon», determines its place in the system of Ukrainian urban literature.

Among the works of Ukrainian urban literature and works of Yuri Andrukhovych, the object of detailed research was the novel «Lexicon of Intimate Cities»

Key words: modern urban literature, Yuriy Andrukhovych, city, poetics, composition, discourse.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1. Поняття поетики.....	8
1.2. Інтерпретаційна парадигма роману «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича».....	10
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	15
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ РОМАНУ «ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ» Ю. АНДРУХОВИЧА.....	16
2.1. Поетика назви та композиції.....	16
2.2. Поетика жанру.....	19
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	22
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ МІСТА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ.....	23
3.1. Інтерпретація образу міста у культурі (семіотична парадигма).....	23
3.2. Дискурс міста в українській літературі.....	43
3.3. Стратегія змалювання міста у романі Юрія Андруховича.....	45
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	59
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	62

ВСТУП

Актуальність наукового дослідження. Місто як тема, місто як текст, місто як метафора – це теми, що сьогодні є актуальними для вітчизняного літературознавства не меншою мірою, аніж на початку ХХ століття. І пояснення цього феномену лежить у площині соціальної, а не суто філологічної. Розвиваються міста, глобалізується простір, і всюди стрімко зростає частка саме міської культури. Власне, цими процесами й пояснюється увага до проблеми міста як гуманітарної категорії.

Тема міста в українській літературі виникає доволі пізно – «як реакція на соціальний чинник, яким стала індустріалізація вітчизняного суспільства наприкінці ХІХ і на початку ХХ століть.

Література ХХ – початку ХХІ століття у цьому контексті цікава тим, що тема урбанізації набуває самодостатності. Художній текст фіксує процес переміщення світоглядних позицій письменників у місто, урбанізований соціум, що виступає генераторами історичного та цивілізаційного розвитку людини та суспільства. А роман Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст» є одним із яскравих зразків української літературної урбаністики. Він підкорює своєю епатажністю, емоційністю, відвертістю. Це семилітня праця патріарха «Бу-Ба-Бу», найбільший за обсягом твір. Невтомний мандрівник Україною, Європою, Америкою, автор розповідає нам 111 історій про 111 міст, з якими йому пощастило пережити щасливі й не дуже, але завжди інтимні – у широкому значенні цього слова – пригоди. Відтак, дослідження цього твору і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Магістерську роботу «“Лексикон інтимних міст” Юрія Андруховича: особливості поетики» виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри української літератури та журналістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя «Історія української літератури: проблеми поетики та інтерпретації».

Мета магістерської роботи – здійснити поетикальний аналіз роману Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст».

Для реалізації цієї мети були сформульовані такі **завдання**:

- 1) розкрити теоретичний контекст дослідження, а саме окреслити поняття поетики;
- 2) дослідити наукову літературу з обраної теми;
- 3) проаналізувати жанровий та композиційний рівні поетики роману Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст»;
- 4) здійснити дослідження образу міста у різних контекстах – культурологічно-семіотичному, історико-літературному та текстовому, зокрема, простежити стратегію змалювання міста у романі Юрія Андруховича;
- 5) сформулювати висновки та рекомендації на основі отриманих досліджень.

Об'єктом магістерського дослідження став роман Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст».

Предмет дослідження – поетика роману Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст».

Теоретико-методологічні засади дослідження. Досягнення поставленої у роботі мети та розв'язання відповідних завдань передбачає використання системного аналізу, який враховує сукупність фахових підходів.

Насамперед, урахувавши тему дослідження, у магістерській роботі використано здобутки *поетикального* методу не лише для здійснення локальних спостережень, а й для способу структурування роботи. Так, другий розділ присвячено аналізу жанрово-композиційного рівня поетики, а третій – поетиці образу міста.

Також у магістерській роботі застосовано *культурно-історичний* метод для вибудовування відповідного контексту сприйняття образу міста, подано його семіотичну парадигму.

Логічним і вмотивованим видається застосування *герменевтичного* методу для такого типу робіт, оскільки обов'язковим етапом є вивчення

способів інтерпретації обраного об'єкта дослідження. Наша рецепція цих напрацювань представлена у вигляді інтерпретаційної парадигми роману «Лексикон інтимних міст».

У роботі також використано *загальнонаукові* методи дослідження (аналіз, синтез, індукція, дедукція), які націлені на комплексне осмислення наукової проблеми.

У магістерському дослідженні використані розвідки на тему *різних аспектів урбаністики* таких дослідників, як Т. Возняк «Феномен міста» [9], Ж. Рей «Місто великого страху» [41], В. Трушков «Місто і культура» [49], Д. Саларія «Місто, міщани і цивілізація» [42], В. Староверова «Місто чи село» [45], а також матеріали конференції «Місто, село і детермінація культури в північно-східній Європі (XIV–XX ст.)» [13], збірник «Місто і мистецтво» [14] та ін.; студії з *теорії і практики поетики* Г. Клочека «Що ж таке поетика?» [27], О. Веселовського «Історична поетика» [6], В. Виноградова «Поетика російської літератури» [7], І. Кореновської «Поетика роману-антиутопії Юрія Щербака “Час смертохристів: міражі 2077 року”» [28] та ін.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена тим, що в роботі вперше систематизовано інформацію та здійснено цілісне дослідження поетики роману Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст».

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у підготовці спецкурсів і спецсемініарів із сучасної української літератури.

Апробація результатів роботи була здійснена на таких *конференціях*:

1. III Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції з міжнародною участю «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (Глухів, 17–18 лютого 2021 року);
2. Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції «Арватівські читання – 2021» (Ніжин, 21 квітня 2021);

3. XIV Всеукраїнській дистанційній науково-практичній конференції студентів і магістрантів «Основні тенденції розвитку лінгвістики, літературознавства й соціальних комунікацій» (Полтава, 27 квітня 2021 року);

4. Звітній конференції «Молодь у науці» (Ніжин, 21 травня 2021 року).

5. Всеукраїнських Грищенківських читаннях–2021 (Ніжин, 7 жовтня 2021 року).

Окремі положення роботи відображені в такій *публікації*:

1. Островська С. Способи моделювання урбаністичного простору у романі Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст». *Арватівські читання*. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2021.

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (57 позицій). Загальний обсяг роботи – 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття поетики

Поетика (від грецького *poietike* – «майстерність творення», «техніка творчост») – це один з найдавніших термінів літературознавства. В епоху античності поетикою вважали науку про художню літературу. Так розуміли поетику Аристотель («Поетика») і Горацій («До Пізонів»). В епоху середньовіччя, Відродження та класицизму під поетикою розуміли особливості форми художніх творів (Скалігер – «Поетика», Н. Буало – «Мистецтво поетичне»). У XIX–XX ст. поетикою вважали ту частину літературознавства, яка вивчає композицію, мову, версифікацію. Трапляються спроби ототожнювати поетику зі стилістикою. З'являються праці про поетику видів, жанрів, напрямів, течій.

У сучасному літературознавстві є багато визначень поетики. Проаналізувавши деякі з них, Григорій Клочек [27] називає такі значення цього терміна:

- 1) художність;
- 2) система творчих принципів;
- 3) художня форма;
- 4) системність, цілісність;
- 5) майстерність письменника.

Поетику не можна ототожнювати з теорією літератури, вона лише один із розділів літературознавства.

Відомі поетики нормативні, описові, історичні, функціональні, загальні. Автором нормативної поетики є Н. Буало («Мистецтво поетичне»). В основі описових поетик – порівняльне вивчення різних літератур. Історичні поетики досліджують еволюцію видів, жанрів і художніх засобів, використовують

порівняльно-історичний принцип. Основоположником історичної поетики був О. Веселовський, який так визначив її предмет: «Еволюція поетичної свідомості і її форми» [6]. Функціональна поетика вивчає твір як функцію чи систему, загальна – визначає основні закони художності.

Що ж входить у предмет поетики? Детальну відповідь на це питання дав В. Виноградов: «Питання про мотиви... і сюжети, про їх джерела і форми щеплень, про структурні варіації їх, про різні прийоми і принципи розгортання чи розвитку сюжету, про закони сюжетоскладання, про художній час як категорію побудови і руху подій у літературних творах, про композицію як систему складання, взаємодії, руху об'єднання мовного, функціонально-стилістичного та ідейно-тематичних планів словесно-художнього твору, питання про засоби і прийоми сюжетно-динамічної і власної мовної характеристики персонажів у різних жанрах і видах літератури, про жанрові структурні відмінності у співвідношеннях і зв'язках монологічної і діалогічної мови в різні епохи літературного розвитку і в різних типах словесно-художніх структур, про вплив ідейного задуму і тематичного плану твору на його стилістично-мовний лад, про зв'язки публіцистичного та образно-розповідних аспектів композиції літературних творів» [7].

Коло питань, які вивчає поетика, допомагають окреслити назви книг, статей, розділів монографій: «Поетика давньогрецької літератури», «Поетика метафори», «Поетика художнього простору», «Поетика художнього часу», «Поетика жанру», «Поетика стилю», «Поетика назв», «Поетика Бориса Олійника».

Можна говорити про поетику течій, напрямів, епохи, національної літератури, літератури окремого регіону.

Тривалий час у нашому літературознавстві домінувала посилена увага до суспільного значення і соціального аспекту функціонування художнього твору. В останні десятиліття спостерігаємо глибоке зацікавлення літературознавців питаннями поетики.

1.2. Інтерпретаційна парадигма роману «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича

У процесі рецепції доволі резонансного твору Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст» уже сформувалася доволі цікава інтерпретаційна парадигма. Звичайно, можливими є різні критерії систематизації інформації. Пропонуємо свій варіант.

Констатація європейськості. Цікавими розвідками у цьому контексті можуть бути праці П. Гуці «“Лексикон інтимних міст” Юрія Андруховича як своєрідне входження України в європейський контекст» [20] та Р. Семківа «Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця ХХ ст.» [43].

Так, Р. Семків зазначає, що відчутним є розгортання у творчості автора австроугорського міфу, що стає явним через численні апеляції до львівських та, ширше, галицьких історичних реалій ХVIII–ХІХ ст. Замилування австроугорським колоритом галицької старовини для Ю. Андруховича стає складовою його *європеїзму*, що поруч із логічно доречним тут *урбанізмом*, безперечно, становить ядро ідентичності автора. Як опозиція до похмурої московської дійсності та позначеного небезпекою карпатського простору Європа, з її ліберальним укладом життя та високою культурою виступає омріяним топосом, що його колись було втрачено, а тепер має бути повернуто. Це метафорична обіцяна земля, у бік яскравих вогнів котрої спрямовано політ астрального тіла Карла-Йозефа Цумбруннена, одного з чільних персонажів «Дванадцяти обручів». Вказана опозиція, звісно ж, видима і в «Таємниці» та «Лексиконі інтимних міст». Тим часом, добре відомо, що для української прози ще від початку ХХ ст. європеїзм є питомою рисою саме в контексті модерністської поезики.

П. Гуца наголошує на діалогічності «Лексикону», що найбільше виражається у постійних формах зіставлення Сходу і Заходу, України та Європи. Часто-густо аналогічні порівняння набувають різко контрастних форм, завдяки яким відчутним стає настроєве авторське ставлення, що не

завжди відповідає об'єктивності розповіді, як це маємо у розділі «ВРОЦЛАВ»: «Багатьох моїх знайомих просто-таки верне від слова «Європа». Що за нудний, самовдоволений і – як це в нас називають? – ситий відросток євразійського суходолу! Який жахний зомбоїдний добробут! Яка зарегульованість! Яка ліберастична гнилизна! Інших аж вивертає від слова «Україна». Що за дрімучий заповідник посткомуністичної обмеженості та безпорадності! Який безнадійно запущений совкізм, що навіть і не збирається відходити в минуле! Яка тотальна пригніченість і безгосподарна халявність ... Так от: як одним, так і іншим (а часом одним і тим самим) знайомим я раджу побачим Вроцлав. Бо це місце, де відбувається дифузія: східнішення Заходу, західнішання Сходу. Вроцлав – ідеальне місце для змішування світів. «Європа» боїться «України». «Україна» ненавидить «Європу». Але коли вони десь-таки зустрічаються, то з цього виходить Вроцлав». Як бачимо, тут домінує діалог-відштовхування з елементами діалогу-паралелі.

Дискурс модерної та постмодерної поетики. Про них також говорить Р. Семків. У згаданій вище статті [43] він зазначає, що ні повсякчасна інтелектуалізована алюзійність його поезії та ранніх романів, ні експериментальна бриколажна форма останніх, ні навіть іронічні автоматифологізація й автотематизм ще не свідчатимуть про постмодерне світобачення автора – особливо як для нього актуальним залишається проговорювання травматичних досвідів і проживання їх як таких (наприклад, досвід національного приниження або, якщо вужче, особистої, скажімо, любовної поразки). Постмодерном у тексті взагалі характерне максимальне уникання конфліктності, і з цієї точки зору всі романи Юрія Андруховича радше ближчі до модерністської поетики: можна легко ідентифікувати у тексті авторський голос і фіксувати у ньому занепокоєність, страх, надію, переконання – словом, увесь спектр цілком автентичних екзистенційних / екзистенціалістських переживань. Утім, елементи постмодерної поетики у творчості Юрія Андруховича таки наявні. Незаперечною, наприклад, є метатекстуальність «Дванадцяти обручів», починаючи від рефлексій-

репетицій Артура Пепи про майбутні твори і до іронічного перегравання біографії Богдана-Ігоря Антонича. У другому випадку маємо справу саме з постмодерною іронією, яка, на відміну від авангардного сатиричного іронізування ранніх романів, не має на меті висміювання постаті відомого поета чи заперечення його ваги та ролі в літературі. Це лише легке підсміювання, пастіш, що нехай іронічно, але реактуалізує улюбленого автора у тканині роману – саме так і варто розуміти цей правдиво постмодерний жест Юрія Андруховича. Метатекстуальною грою пронизані також «Таємниця» (2007) та «Лексикон інтимних міст» (2011), що іронічно обігрують жанри автобіографії та травелогу відповідно.

Компаративні студії. Однією з таких студій може бути розвідка Г. Випасняк «Жанрові особливості «Лексикону інтимних міст» Юрія Андруховича та «Абетки» Чеслава Мілоша» [8]. Статтю присвячено розгляду жанрових особливостей «Лексикону інтимних міст» Юрія Андруховича та «Абетки» Чеслава Мілоша. Твори такого характеру важко піддаються певним жанровим дефініціям, оскільки поєднують риси багатьох жанрів. У романах-лексиконах Ю. Андруховича і Ч. Мілоша виділено елементи автобіографії, есею, мемуару, травелогу (розповіді про мандри) та власне роману.

Знаковим є те, що саме Ю. Андрухович написав передмову до українського видання «Абетки» Ч. Мілоша. Для нього ця книга виявилася «і хронологічно деформованою біографією, і “душевною енциклопедією”, і суб’єктивним підручником або принаймні посібником-довідником – з літератури, історії, філософії, приватності, пияцтва, кохання, дружби, відчаю та інших захопливих субстанцій». Безсумнівним є вплив цієї книги на ідею створення «Лексикону», про що опосередковано згадано в передмові: «Я тільки те й роблю, що заздрю полякам – культурно, ментально, політично, – пише Ю. Андрухович. – Іноді заздрість буває дуже продуктивною: починаєш краще орієнтуватися в тому, чого тобі самому так бракує і хочеться». Звідси напрашується висновок, що «Лексиконом» письменник намагався хоча б

якось заповнити наявну в сучасній українській літературі лаку, реалізувавши при цьому деякі ідеї польського митця.

Аналізовані тексти не єдині в просторі сучасної світової і вітчизняної літератури. За смисловим наповненням «Лексикон» і «Абетку» можна порівняти зі збіркою есеїв (без жодних сумнівів щодо правильності такої жанрової дефініції) О. Забужко «З мапи книг і людей», що розкриває «“незглибимі пережиття”, котрі виникають на перехресті текстів (у широкому сенсі) і людських доль, “взаємне запліднення і взаємне затирання” книг і людей у просторі-кімнаті одного життя». Для Ч. Мілоша «Абетка» є його мапою людей і визначальних у його житті понять та явищ, як-от: «Амбіції», «Англійська мова», «Блюзнірство» тощо. Для Андруховича – це «книжка про міста, які стали чимось більшим – вони стали Місцями, причому особистими, мов ерогенні зони, й інтимними. Місцями, означеними на мапах як міста. Бо насправді все починається з мап».

За формотворчим критерієм напрошується також аналогія з «Хозарським словником» М. Павича, який чимало дослідників розглядає як роман-лексикон, як гіпертекст.

Еротоцентрична рецепція. Сучасні дослідники, озброєні термінологічним апаратом психоаналітичної інтерпретації тексту, продукують сьогодні доволі ексцентричні варіанти прочитання художнього слова. Одним із таких неординарних досліджень може бути дисертаційне дослідження Н. Опришко «Еротичний осмос постмодернізму у версії Юрія Андруховича) [36], де нас особливо цікавить розділ «Роман про роман із містом як інтенсивно-інцестуальна осмоза («Лексикон інтимних міст»)). Авторка зазначає, що інцестуальність як перверсивний потяг до кривого родича в творчості Юрія Андруховича набуває нових векторів значення за рахунок інтенсивної постмодерністської осмотичності – здатності змішувати елементи різних текстів, дискурсів, культур, створюючи оновлені текстуальні й інтертекстуальні моделі. Саме роман «Лексикон інтимних 160 міст» (2011) стає ідеальним ландшафтом для розкриття феномену «інтенсивно-

інцестуальної» осмози. Це авторське визначення і дає можливість говорити про еротичний осмос роману в контексті інцестуальності. У корпусі «Лексикону» є безліч точок, які характеризують інцестуальний сенс романного осмосу, проте найбільш знаковим є розділ «Венеція», адже це місто – яскравий приклад такої осмотичної «всьогості» (Ю. Андрухович), в якій розгортається любовна історія, місто-безодня із безмежною кількістю найрізноманітніших нашарувань і втілень.

Безперечно, розглядаючи текст Андруховича, не можна сказати, що тут ідеться лише про категорії класичного психоаналізу, який доводить одночасність заборони на інцест і народження культури в широкому сенсі: народження суспільства, мови, історії, засвідчуючи таким чином, що табу на інцест – «тріщина між природою та культурою». Поняття інцесту та заборони на нього тут радше по-новому прочитується з урахуванням досвіду деконструкції, для якої, хоча культура, а разом із нею зміна ставлення до природної жіночості і є неоголошеною першоосновою пристрасті, суспільства, мов, сама мова не є ані забороною, ані порушенням, вона просто безкінечно поєднує одне з іншим.

Узагальнюючи своє дослідження, Н. Опришко зазначає, що геополітичні / геопоетичні моделі роману від самого початку розгортаються в аспекті інцестуальності, адже в ситуації тотального постмодерністського сумніву та кризової свідомості людина прагне віднайти своє безпечне та комфортне місце. Це бажання реалізується в інцестуальному потязі до матері, а в тексті Юрія Андруховича проектується на географію подорожей героя, яка розкриває феномен роману про роман із містом як територію інцестуальної осмози [36].

Таким чином, роман Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст», як бачимо, не залишився поза увагою сучасної критики і виявився доволі містким художнім полотном для віднайдення у ньому неординарних авторських пропозицій і рецептивних модусів сприйняття.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Отже, ми розглянули термін та генезу поетики. Визначили, що це один з найдавніших термінів літературознавства, а в епоху античності поетикою вважали науку про художню літературу. Розглянули думки різних дослідників: починаючи від Аристотеля та Горація, і закінчуючи сучасними українськими літературознавцями (Г Клочек, В. Виноградов тощо). Поетикою вважали ту частину літературознавства, яка вивчає композицію, мову, версифікацію. Також можна зробити висновки про те, що в останні десятиліття спостерігаємо глибоке зацікавлення літературознавців питаннями поетики.

У розділі запропоновано свій варіант інтерпретаційної парадигми роману «Лексикон інтимних міст», що включає в себе констатацію європейськості, дискурс модерної та постмодерної поетики, огляд компаративних студій, де знаковим є, наприклад, те, що саме Ю. Андрухович написав передмову до українського видання «Абетки» Ч. Мілоша. А за формотворчим критерієм напрошується аналогія з «Хозарським словником» М. Павича, який також розглядають як гіпертекст, роман-лексикон.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ РОМАНУ «ЛЕКСИКОН ІНТИМНИХ МІСТ» Ю. АНДРУХОВИЧА

2.1. Поетика назви та композиції

Перш за все потрібно звернути увагу на структуру роману, який комбінується із «передмови типу інструкції», «додатку: міста, яких тут немає (проте дуже хотілося б)», а також одинадцять «місторозділів», як визначив сам автор. Ще з перших сторінок «посібника», зокрема в так званому інструктажі, проглядається авторський самоаналіз на рахунок того, як доречніше розділити міста-розділи, та як краще схарактеризувати жанр твору: «...книжка мала бути енциклопедією. Звичайно ж – особистою, авторською, такою, що її пише одна людина. Тож за великим рахунком радше «енциклопедією» [3, с. 7]. Ми отримуємо від автора своєрідну провокацію, адже він наголошує на тому, що роман має багато способів прочитань. У передмові автор пропонує читачеві декілька варіантів гри з текстом:

- структуральна гра: «його можна читати по-різному, самому добираючи з його шматків бажану модель» [3, с. 11];
- фонологічна гра: «ця книжка про міста, які стали чимось більшим – вони стали Місцями, причому особистими, мов ерогенні зони, й інтимними. Місцями, ознакованими на мапах як міста» [3, с. 9]; структуральну, в основі якої лежить експеримент з композицією «його можна читати по-різному, самому добираючи з його шматків бажану модель» [3, с. 11];
- за варіантами прочитання: за роками, в алфавітному порядку, за країнами, річками тощо.

Розповіді про міста, з яких складається «Лексикон...» є нерівнозначними як за змістовою, так і за емоційною наповненістю. Вони різні за обсягом, нехронологічно розташовані (наприклад, першим розділом у романі є есей про Аарау, датований 2006 роком, а слідом за ним – розділ про Алупку із далекого 1966-го). Роман-лексикон Андруховича: абсолютно

позбавлений будь-якої хронологічності викладу. Письменник, хоча й переживає виняткову інтимність із містами, перерахованими в своєму романі (про це свідчить, зокрема, й назва «Лексикону»), не розміщує їх за принципом значущості та близькості для себе. Зате логічно припустити, що ця інтимна близькість, яку автор-оповідач відчуває до описаних і відвіданих міст, стає основним критерієм їх проходження в тіло тексту, але водночас не може бути рамкою: справді, гарних і значущих міст, до яких можна відчути потяг, настільки багато, що кількість їх могла б розсунути межі тексту майже до безкінечності. За таких умов виникає необхідність іншої межі, яка структурувала б «Лексикон», обмежуючи його осмотичний простір. Логічнішим, а отже досить вмотивованим стає тут абетковий варіант мислення письменника, адже абетка як найпростіша і всім відома впорядкована система, як «цілісна й до кінця заповнена даність» (Ю. Андрухович) має змогу встановити певну послідовність, надати зовнішній і внутрішній лад цьому неупорядкованому хаосмотичному дискурсу. Тим більше, за твердженням Юрія Андруховича, «з усіх можливих систем координат абетка є для письменника найріднішою. Людина, що за природою бачить світ перш усього описаним словами, складеними за допомогою літер, знаходить в абетці свою найнадійнішу і чи не єдину опору.

Є тексти із нульовим змістовим наповненням, а є і навпаки- надзвичайно насичені емоціями, автобіографічними фактами, враженнями, відомостями про творчий процес (яскравим прикладом останнього є розділ «Венеція 1992, 2001»).

Автор не ототожнює духовний та географічний простір, не аргументує свої думки законами логіки, а виходить із суб'єктивного ставлення та власних переконань: відображає міський простір як точку відліку до власних міркувань. Йому притаманне міркування за принципом «від малого до великого», зображення території від місця, де він народився, до подальшого окреслення міст у ширших межах. Це нагадує еволюцію простору, де найбільшою формою є Центральна-Східна Європа. Автор співвідносить

Галичину зі Східною Україною, Центрально-Східну Європу з Росією, та в загальному Україну з іншими країнами. Європа є важливою складовою світобудови, але автор наголошує на тому, що європейську людину створила випадковість (спільність української та польської історії).

Експозицією твору є розділ про місто в Швейцарії- Аарау, де автор самостійно подає фонетичний опис ого назви: і вимовляю «Аарау», якомога довше розтягуючи задоволення від аа» [3, с. 12]. Його письменник представляє надписом з меморіалу Гайнріха Цшокке, і цим самим показує мораль про зв'язки держави з письменником в сьогочасних українських обставинах.

У кожному із 111 розділів підноситься і розвивається інша проблема, і кожен із цих есеїв реалізовує комунікативну функцію. Зображення всіх вражень від кожного із міст залежить від задуму автора, від того, яку ціль він поставив перед собою, та якою інформацією користується. У кожному розділі автор подає таку інформацію, яка ще не стала загальновідомою, а якщо і стала, то письменник знаходить ту її форму висвітлення, і такий кут бачення, з яких читачі її ще не бачили.

Логос «інтимних» у назві автором вживається не у звичному нам значенні інтимних стосунків між людьми (хоча це у романі теж є), а вживається у набагато ширшому значенні. Це осягнення письменникового «Я» таємниць та найпотаємніших секретів міст, підняття давно забутих проблем і тем, підняття котрих розкриває образи міст у інакшому амплуа.

Можемо також простежувати різницю у розмірі кожного з есеїв, де, хоча б, вищезгаданий Рим можна протиставити розділу про Єрусалим, який письменник сам не відвідав і про який написав усього чотири речення, останнє з яких: «Та я в ньому все рівно буваю – завжди, коли намагаюся молитися» [3, с. 137]. Молитви завжди присутні у літературі про мандри, як відображення сакральної, духовної дороги. Тут людина та навколишній світ рівноправні, а дорога та шлях сприймається не тільки як фізичний рух, а й як «духовне сходження пілігрима» [2, с. 15].

Слово із заголовку «лексикон» слугує у вужчій та ширшій вагомості, що дає можливість розмістити розділи згідно українського алфавіту, а не в датовому, чи якомусь іншому мірилі.

2.2. Поетика жанру

«Лексикон інтимних міст» починаючи від заголовка, до власне авторської жанрової дефініції є унікальним твором, та нагадує збірник інтелектуальних вправ, у вирі наукового тлумачення роману, його тематичних планів ідейного змісту, його жанровій своєрідності. Жанрове питання роману є неоднозначним, адже спостерігається симбіоз жанрів: есе, нарис, роман, що робить його по-особливому унікальним.

Показним є і те, що в «Лексиконі» непохитний мотив свободи обумовлює і його жанрову особливість. Абсолютно виправдано можна додати цей роман Ю. Андруховича до жанрової парадигми травелогу, яка на початку двадцятого століття актуалізувалася як динамічна картинка (потім-короткометражне кіно). Зазвичай у серці зображення були жителі різних країн та міст, туристичні сувеніри, а також іноземні пейзажі. Така кінематографічна жанрова форма перейшла й до літератури. Загальновідомою є дефініція травелогу як літературного жанру, який є звітом про подорожі, а не тільки хронологією мандри. Прикметною ознакою травелогу є реагування на побачене, що часто ескортувалася географічними картами та малюнками.

Поєднання в модерному травелозі уміння вглиблюватися в культуру та життя чужоземної країни та мистецтва інтелектуальної мандрівки є специфічним наслідком побаченого. Прикладом можна подати опис мандрівки Московщиною та Україною письменника та релігійної постаті Павла Алепського, зображення Геродотом терен України.

Те, що роман Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст» схиляється саме до такої жанрової дефініції, підкріплюється і накладанням двох домінант нарративного побудування місторозділів, а саме локалізації та глобалізації, що

зазначається модерною назвою глокалізація (поєднання локалізації та глобалізації).

Розглядаючи теоретичну площину тревелогу як жанру, до якого ми відносимо роман Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст», не можемо не помітити ще однієї ознаки тексту, яка характеризує як домінуючу ознаку персонажа-мандрівника, яка зведена на «принципах жанрової свободи, відсутності літературних умовностей та жанрових канонів» [53, с. 281]. Подібна властивість сходиться з прохідною культурно- історичною добою постмодерністського напрямку, рисою якого є мозаїчність, ризоматичність архітектоніки, фрагментарність.

Постмодерністська літературна традиція відзначається своєрідним бачення простору в загальному і міського простору зокрема. В умовах сучасної літературної традиції можна говорити про активне використання в художній практиці письменниками-постмодерністами моделей різних інтерпретації твору, серед яких можна виокремити підземелля, палімпсест, лабіринт.

Більш активно Андрухович використовує палімпсест. Він говорить, що Венеція- палімпсестне місто, де цей термін використовується на позначення літературного тексту, який створили на уламках чогось раніше існуючого, та який увібрав у себе якісь його ознаки. Роблячи з цього висновки, палімпсестне походження Венеції, згідно думки Андруховича, це «шар поверх шару», над ним знову шар, і так далі майже до нескінченності, і ці шари взаємопроникнуті, завжди видніються один з-під одного.

У цьому контексті можна побачити визначення роману Андруховича як «антитуристичний путівник», тому що у творі немає традиційних описів подорожі, які мають містити рекомендації для відвідин того чи іншого місця.

Розглядаючи формотворчий еталон, хочеться провести паралель із «Хозарським словником» Милорада Павича, котрий також багато літературознавців розглядають як роман-лексикон. В подібному аналізі можна орієнтуватися на жанр азбуковника, який прийшов із середньовіччя. До нього

входили статті різного характеру. Настільки різного між собою, як і місторозділи в Лексиконі. Подібні романи лексикони в сучасній літературній епосі призовані боротися з хаосом, способом улагодження навколишнього світу. Того хаосу, який з'явився унаслідок стрімкої глобалізації в культурній сфері. Адже упорядкування зовнішнього світу постмодернізму насамперед починається із внутрішнього світу письменника. А дослідник О. Александров про жанр твору писав так: «дійсно, жанрова форма таких творів може бути не лише нарисовою, а приймає різні види: листів, записок, статей, репортажів та навіть роману («роман великої дороги»).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Отже, можна сказати, що у кожному есеї своя жанрова особливість, своя проблема, своя «душа». Сам роман починаючи від заголовка, до власне авторської жарнової дефініції є унікальним твором, який дав тему для роздумів багатьох науковців, адже однозначно визначити його жанр неможливо. Щодо композиції, то роман складається із розділів-есеїв, місторозділів (як визначив їх сам автор).

Назву роману слід прочитувати не поверхнево і дослівно, а більш глибоко, символічно, адже мова йде не про той інтим, який спершу спадає на думку, тож ми отримуємо від автора провокацію не тільки кількістю способів прочитання тексту, а вже починаючи самою назвою.

Якщо говорити про самі способи прочитання, то письменник хоч і дає вибір, можливість грати, але правила цієї гри завжди буде диктувати сам текст.

Після цього розділу можемо зі впевненістю зробити висновки про те, що «Лексикон...» доволі унікальний текст ще і виходячи з його жанрової парадигми та композиційної специфіки.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗ МІСТА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

3.1. Інтерпретація образу міста у культурі (семіотична парадигма)

Економічним, соціальним, демографічним та іншим питанням міста присвячено багато досліджень. У довідковій літературі можна знайти достатню кількість визначень, які спираються на перелічені показники: «Місто – населений пункт, віднесений згідно із законодавством до категорії міста. Як правило, має значну (у порівнянні із сільським поселенням країни) чисельність населення, яке в більшості зайняте поза сільським господарством» [45, с.328]. Тобто місто як загальноприйняте поняття – це відносно щільне зібрання людей. Спосіб життя тут можна вважати міським у порівнянні із способом життя у сільській місцевості. Населення міста має розподіл за професіями. Це центр, який справляє вплив на навколишню територію (центр управління, місце торгівлі, центр культу та ін.

Усі ці визначення мають спільні риси. Місто – скупчення поселень, де поруч живе велика кількість людей. І лише у деяких із них акцент переноситься (хоча і побіжно) на соціокультурну природу цього інституту: «Місто має певні межі і *культурне* значення і цим відрізняється від інших типів людських поселень та об'єднань» [13]. Або більш рішучий вислів: «У містах часто вбачають ознаки носія вищої культури. «Американська енциклопедія» називає місто більш універсальним явищем цивілізованого суспільства» [14, с.9].

Особливо яскраво викристалізовується ця риса, коли у контекст інкорпорований образ села: «відомий вплив на сільську культуру справляли місто, церква і миза» [13, с. 148].

Дещо інший аспект – історичне розуміння феномена міста, де інтерес націлений на виникнення і час заснування: причину появи у певному місці населеного пункту. Так доведено, що перші міста, відкриті археологами, датуються приблизно 6000 р. до н. е. «Вони були збудовані в

сільськогосподарських районах, на так званому «Перехресті Родючості» [42, с. 10]. Хронологічно це період неоліту (8-3 тис. до н. е.), який характеризується радикальними соціально-економічними процесами, що «призводять до виникнення історичних цивілізацій з різними видами відтворюваного господарства, появи землеробства, знарядь праці й агротехніки, утворення «протоміст» типу Чатал-Гуюк (Анатолія, Близький Схід), Майданецьке та Таллянка (Трипільська культура, Україна), Аркаїм (Росія, Приуралля) та ін.» [22, с.15].

Відомий дослідник економічної історії Анрі Піренн в історії виникнення середньовічних міст виокремлює роль торгівлі: міста були общинами купців. Деякі дослідники, наприклад, англієць П. Мейтланд, підкреслюють важливість інститутів управління як диференційного фактора виникнення міських форм поселень.

Місця релігійного культу, фортеці і замки також вважались осередками заснування міст. Такий підхід наближав дослідників до семіотичної інтерпретації міської природи. Так, Р. Лопез вбачав у єгипетському ієрогліфі, що зображував хрест всередині кола, символ міста і створив на цій основі теорію про схрещення інтересів як першопричину виникнення міста. Мова йде не лише про перетин шляхів повідомлення і торгівлі, але також про зустріч людей та ідей.

Сфера урбаністики широко застосовує порівняльно-історичний метод для визначення сутності міста. Яскравим прикладом можуть слугувати історіографічні праці російських дослідників, де панівною є думка про переважно аграрний характер російського феодального міста, порівняно із осередками Західної Європи. Такий стан речей існував аж до XIX ст. – періоду серйозних і корінних змін у всіх сферах соціально-економічного і політичного розвитку. Саме тоді, як наслідок, змінюється і «профіль російського міста, яке втрачає риси вотчинного (сеньйоріального) міста і перетворюється в государів посад – великокнязівське (королівське) місто» [13, с.73]. Але, згідно із соціологічними даними, лише у 1961 році чисельність

міського населення у Росії вперше в її історії перевищила чисельність сільського: «нація селян перетворилася у націю міську» [12, с. 85].

Таким чином, всі ці визначення, спираючись на фактичний матеріал, соціологічні дані, все ж не дають повного уявлення про образ міста. Досвід показує, що це досить складне поняття і «наблизитись до його розуміння можна лише після визначення спочатку більш загальних, абстрактних понять, яким, скажімо, є культура» [14, с.72].

2

Якісно новий етап у поступі до осягнення сутності феномена міста засвідчила концентрація уваги на психологічному аспекті, адже саме «психологічний фактор володіє самостійністю і може справляти не менш активний вплив на формування позиції міської людини, у тому числі і на сприйняття міста, ніж фактори економічні і соціологічні. І прочитання деяких історичних процесів з психологічної точки зору стає сьогодні актуальним» [14, с. 26].

Саме такий підхід спричинив появу однієї із найпопулярніших концепцій, яка співвідносить особистість із наявною у суспільній свідомості картиною світу. Вона виникає як психологічна реальність, тобто як суб'єктивна точка зору особистості на об'єктивний світ. Але в культурі на кожному етапі її історії співіснують найрізноманітніші суб'єктивні точки зору, які потенційно можуть розвиватись у картини світу, і деякі із них, перестаючи бути власне психологічними реальностями, можуть трансформуватись в універсальні картини світу. Точніше, під картиною світу слід розуміти «трансформацію суб'єктивної точки зору в певну надособистісну і надсуб'єктивну реальність» [14, с. 26].

Така трансформація стає довершеною за умови соціалізації даної картини світу (як на рівні соціальної психології, так і на рівні культури). Однією із ранніх форм, породжених цим процесом, була утопічна картина світу, яка асоціювалася із містом. Виникає питання: чому утопія в образі міста є такою стійкою і в пізніші часи? Чому люди взагалі роздвоюються між

реальністю і утопією, історією і міфом? Можливо, тому що саме «в місті актуалізується все, що у людини існувало лише в уявленні, тобто як утопія» [14, с.32]. Роздвоєння особистості в даній ситуації можливо трактувати як те, що В. Тернер називає «лімінальною» ситуацією. З одного боку, світ, де панують заборони, приписи і несвобода. З іншого – міф, де скасовується соціальна ієрархія, відчуження, різниця соціальних станів, панує свобода і відсутній примус. «Базовим» типом особистості такої картини світу, або ж культури («універсальна картина світу, власне, і є культурою» [14, с.26]) був лімінарий, а її універсальним механізмом – інтенсивне і тривале святкове життя. Поведінка людини у місті відповідала святковому архетипу, адже саме тут починає утверджувати себе свобода саме як свобода особистості. Звідки ж ця святкова свобода і як її розуміти?

Ф. Ар'єс зазначає, що людина протягом віків, захищаючись від природи, зверталася до дисципліни, релігії, моралі, права і т. п., споруджуючи проти неї неприступний бастион. Але в цьому бастионі було два слабких місця: любов і смерть (жорстокість, насилля). Парадоксально, але саме під час свят відкривалися шлюзи і впускалось насилля. Отож, свято семіотично пов'язане із стихією жорстокості і вседозволеності, Так, стверджується одвічна істина про те, що «Ерос і Танатос настільки ж несумісні, наскільки і нероздільні» [32, с.151].

Вся ця символіка супроводить і місто, яке в багатьох джерелах асоціюється із еротикою як ознакою святкової свободи. Так, дворяни ХУІІІ ст. сприймали місто як джерело притягання і пороку. А в період елліністичної епохи Рим часів імператорів, як зазначає Фрейденберг, асоціювався із нечуваною розпустою. Під час свят діоністійський інстинкт виходить із берегів. Аналізуючи кримінальну статистику Петербурга другої половини ХІХ ст., В. Михневич зробив такий висновок: на Різдво Христове і Пасху припадає найбільший відсоток позашлюбних зачатъ, гріхопадінъ і пристрастей.

Отож, місто, ствердившись спочатку як символ космосу, згодом почало сприйматись крізь призму хаосу. Чому? Здавалося б, космос повинен

подолати хаотичність. «Але без хаосу воно теж не може існувати. Саме тому час від часу виникають точки дотикання космосу і хаосу» [14, с. 33]. Хаос – це не тільки та стихія, яку необхідно подолати, перемогти. Він таїть і джерело життя, без нього неможливе становлення космосу, адже космос твориться із хаосу. Саме тому хаотична стихія відтворюється у святкових ритуалах, а в асоціативній сфері хаос співвідноситься і з містом.

Цей тип універсальної картини світу із лімінарієм-утопістом був притаманний землеробській культурі. Згодом в її середовищі почав актуалізуватись дещо інший тип особистості, теж утопіста. Але його утопія носила інший характер: зверталась не до першого дня творіння (тобто минулого), а до майбутнього, яке він прагнув будувати і творити самостійно, причому вже не у святково-ігрових, а в реальних формах. Цей тип особистості переймає ініціативу у свої руки. Він уже відокремлює себе від роду, від колективу. Саме тоді і починається інтенсивний ріст кількості міст.

Перебіг цього процесу ілюструє Г. Гольц у своїй статті «Проблеми духовної сфери міста в систематиці і основних напрямках урбаністики». Він показує, що це явище пов'язане із необхідністю збереження тієї колективної пам'яті, яка відділилася від людини. До виникнення писемності організатори релігійних культів, жерці, шамани усно зберігали і передавали цінні знання колективної пам'яті, колективного інтелекту. Поява писемності і відтворення її на глиняних табличках, потім на папірусі, шкірі, бересті, і в наш час на папері, магнітних носіях потребувала розвитку відповідних сховищ. Спершу ними стали храми, які разом із обслуговуючим їх персоналом обростали адміністративними, військовими і торгівельними функціями. Храми – сховища колективного інтелекту і місця інтеграції художньої творчості, відіграли особливо важливу роль у виникненні міст і міського способу життя. Отож, протиставлення міського і сільського способу життя спочатку виникло як рубіж до здатності ефективного накопичення і передачі запасів колективного інтелекту, відокремленого від людей, у неповторній і

специфічній формі, недоступній для відтворення в умовах сільської праці і сільського способу життя.

Землеробська культура як ціннісна універсальна система починає руйнуватись і трансформується згодом лише у сільську субкультуру. Не дивлячись на те, що «місто і село залишають за собою статус складних систем» [49, с. 30], вони все більше віддаляються одне від одного.

На універсальність тепер претендує картина світу міської особистості, а саме місто викристалізовується в уяві як «дещо ціле, не що інше, як модель універсуму» [14, с. 23]. На нашу думку, саме в цьому контексті слід розглядати і відповідно трактувати ті літературні утопії, які здебільшого звертались до образу міста у побудові ідеальної універсальної моделі майбутнього (наприклад, «Місто сонця» (1623) Т. Кампанелли).

3

Після інкрустації у контекст культури образ міста починає набувати відповідних ознак культурних феноменів. Серед них можна виділити такі, як специфічна система критеріїв оцінювання, явище ізоморфізму, а також безпосередній зв'язок із мистецтвом.

У процесі наближення до розуміння сутності міста зростає питома вага *елементу оцінювання*, критичного погляду. Як наслідок, поступово викристалізовувались чіткі оціночні параметри, які згодом систематизувались культурологами. Існують різні варіанти таких систем. Ми пропонуємо для ознайомлення перелік критеріїв оцінки культури міста, визначений Іриною Пасько, співробітником Інституту української археографії та джерелознавства ім. Миколи Грушевського:

- 1) мешканці та їх ставлення до свого міста (відносна облаштованість центру і занедбаність околиць);
- 2) торгівля та її організація;
- 3) транспорт і його ритмічність;
- 4) система банків і міські фінанси;
- 5) культові споруди та їх функціонування за призначенням;

- б) локальні осередки культури міста: магазини, кафе (екстер'єр та інтер'єр);
- 7) міські парки та сади як рекреаційні місця міської публіки;
- 8) вуличний дизайн (вивіски, реклама);
- 9) «батьки міста» (їх обов'язки та якість виконання, рейтинг серед населення);
- 10) мешканці і місцеве самоврядування (минуле, сучасне і майбутнє);
- 11) доля міста.

Що стосується *явища ізоморфізму* міста як культурного феномена, то воно супроводиться процесом абстрагування від реальної конкретики і часто переноситься у сферу трансцендентну. Так, місто може слугувати «праобразом архітектонічної будови духовних світів. /.../ межа між містом реальним і містом уявним, мабуть, дуже умовна» [14, с. 49]. Саме тому уявлення про «буття-у-вічності» часто подібне до реального міста і знаходить своє втілення не лише у легендах, міфах, але і у філософських текстах, трактатах, священних книгах.

Але результатом таких уявних метаморфоз не завжди постає Місто-Світ (ідеальний) чи Місто-Рай. Часом воно трансформується у Місто-Чистилище, а то й у Місто-Пекло. Так, у повісті К. Льюїса «Скасування шлюбу» яскраво описаний простір Пекла не у вигляді печери чи урвища, а у вигляді звичайного «сірого» міста з довгою і потворною вулицею. А Жан Рей у свою чергу зображує незвичайних мешканців міста жаху: «Серед ночі його будять дивні звуки, і він виглядає у вікно. Темною вулицею рухається маса безтілесних мовчазних істот» [41, с. 237].

Особливо тривожним виявляється так зване «дно» міста, де нібито мешкають злі сили, звідки виринає все брутальне і жахливе: «Дивовижна звістка піднялася із міського дна, дещо безкінечно зле і темне... отруйні залози міста почали виділяти отруту, і місто стало пухнути і тяжко надуватися під її дією» [46, с. 633].

Найповніше картина таких трансформацій представлена у *мистецькій сфері*. Отож, наблизивши місто до поняття «культура», ми приходимо до менш абстрактного поняття «мистецтво»: «Не існує єдиних і загальновизначених визначень і міста, і мистецтва. Це певні протейстичні категорії, які мають безліч визначень. У результаті ми керуємося усталеним, але інтуїтивним розумінням того, що ж таке мистецтво і місто» [14, с. 22].

Зв'язок із мистецькою сферою простежується на кількох рівнях і дає можливість вийти на конкретні види мистецтва, перш за все архітектуру, живопис та літературу, де художні засоби є найбільш виразними для розкриття сутності міської стихії.

Інкорпорація образу міста у площину мистецьку привела до розуміння того, що існує своєрідний «текст», який вибудовується за допомогою *архітектурного простору*, одночасно структурує Космос міста і моделює Всесвіт. Сама форма архітектурних елементів є символічною. Нашарування знакових систем давніх культур в архітектурному рішенні фасадів є виразом езотеричної моделі Всесвіту. Будинок – це модель Всесвіту, «це будинок в Будинку, де смисли вкладені один в одного і розгортаються до нескінченності» [35, с. 20]. Так, портал на фасаді XIX ст. є схемою первісного житла, але це не тільки символ житла-будинку, це символ всієї Землі як Будинку, де арка чи фронтон є небесне склепіння, Всесвіт, Космос. Це житло під захистом Простору.

Всі елементи на фасаді будинку взаємопов'язані, і це не тільки композиційний зв'язок цілого і частин, взаємообумовленість архітектурних форм, це ще і внутрішній взаємозв'язок елементів фасаду – його семантичний зміст, який знайшов своє відображення у композиції та формоутворенні.

Увиразнюється ця тенденція на межі століть (XIX–XX ст.), коли на фасадах будинків взаємодіють символи всіх чотирьох стихій Всесвіту – вогню, землі, води та повітря. Порядок розміщення символів цих стихій певною мірою відображав світогляд людини, «накладав своєрідне заклиття на житло його мешканців [35, с. 21], обумовлював розвиток їх життя.

Таким чином, архітектурні першоеlementи міського середовища несуть у собі сукупність дуальних опозицій і їх змістове зняття, що специфічно закодує ту чи іншу цивілізаційну модель, спрямовує семантичне послання до нащадків.

Ця ж межа століть (к. ХІХ – поч. ХХ ст.), яку ще називають «вершиною урбаністичного розвитку» [50, с. 164], стала знаковою також для визначення функції образу міста в *образотворчому мистецтві*, де на зміну пейзажу природи приходить пейзаж міський. Місто буквально вривається у живопис спочатку останніми залишками уцілілої природи, своїми зеленими оазисами (бульвари Ренуара). Потім пейзаж починає складатись із вулиць і будинків, вокзалів і майданів (Пізаро «Площа перед оперою», Моне «Вокзал С.-Лазар»). Постають на полотні гавані, гігантські мости і хмарочоси, величезні фабрики і заводи.

Цим шляхом шли «як реалісти та імпресіоністи, так і італійські футуристи. «Пейзаж є скрізь», - проголошує Боччоні. І, наслідуючи це гасло, вони зображують на своєму футуристичному жаргоні, як Вулиця іде (Карра), як Будинки зростаються із небом (Руссоло), Як Місто росте (Боччоні), намагаючись і тут передати предмети в їх динаміці і русі» [50, с. 164].

Таким чином, ми бачимо, як міський пейзаж стає індустріально-урбаністичним варіантом звичайного, традиційного пейзажу.

І все ж найяскравішим, емоційно найвиразнішим образ міста постає в *літературній інтерпретації*. Так, наприклад, «історичне, естетичне і психологічне сприйняття Києва кінця ХІХ-початку ХХ століть знайшло своє відображення у творах багатьох видатних письменників і поетів (С. Платонов, М. Анциферов, А. Ахматова, М. Гумільов, Б. Пастернак)» [35, с. 113].

Активно розробляли урбаністичний жанр футуристи, сповідуючи ідею руху і динаміки. Так, у М. Семенка оригінальною є поезія «Місто»: «Осте сте / бі бо / бу / візники – люди / трамваї – люди / автомобілібілі / бігорух рухобіги».

Надзвичайно потужним пластом у літературній традиції є зображення міста, наближеного до природи людини, Це пов'язано із тими реальними процесами, коли місто, як творіння людини, ставало втіленням специфічної, власне людської природи.

Характерно, що навіть природні явища входять у життя міста у перетвореному, «адаптованому» вигляді: прикрашені, підстрижені дерева, спеціально розташовані газони і галявини, штучні геометричні форми. Певна річ, певне творіння несе на собі відбиток людини, якій ця річ не тільки відкрита, але без котрої вона не може існувати. «Відверто чи таємно, часто неоднозначно і з більшою доказовістю вона говорить про потреби людини, її наміри, вміння і технологію» [48, с. 8].

Але згодом місто «оживає» і виступає як єдиний організм, дещо ціле, яке живе, дише, росте, набуває рис обличчя. «Кожне місто схоже із живим організмом. У кожного міста є нервова система, голова, плечі, ноги» [46, с. 631]. Така фізіогномія міста поступово наближає до розуміння специфічного явища – душі міста, досягнути яку можливо тільки перебуваючи в конкретному міському середовищі: «Що ми знаємо про душу античних міст, якщо ми не бачили їх обрисів на фоні південного неба, під яскравим сонцем, під хмарами, рано вранці чи в зоряну ніч...» [46, с. 118].

Міська стихія, таким чином, майже повністю наближається до природи людини, з'являються моменти, які нагадують антропогенез. У художній літературі це явище відображене особливо яскраво. Наприклад, у творчості Алехо Карпентьєра знаходимо вражаючий опис міста: «Філомено повернувся до світла і несподівано помітив, що місто страшенно постаріло. Зморшки лягли на фасади будинків, стіни забруднилися і покололися... Велика скорбота насувалася тієї ночі на хворе, приречене місто» [26, с. 60]. Або: «Міста, як і люди, бувають безтурботно-легковажними і по-справжньому мудрими, добрими і суворими, заможними і такими, що ледве зводять кінці з кінцями» [26, с. 275].

Таким чином, місто цілком природно входить у систему культурних феноменів, адже у своєму арсеналі містить ті необхідні ознаки, які забезпечують його самостійне функціонування у культурному контексті.

4

Не дивлячись на універсальність сприйняття символіки міської стихії, все ж існує тенденція розрізнення «обличчя» кожного конкретного міста, яка виявляється дієвою як на синхронному, так і діахронному зрізах історичного розвитку. «Міста різняться одне від одного, двох однакових не буває. І емоційне життя їх іде в повну силу» [46, с. 631]. Так, Рим – «прекрасний» [42, с.16], Венеція – «горде місто» [42, с.24], Флоренція – «місто як витвір мистецтва» [42, с.26], Вена – «місто для відпочинку та розваг» [42, с.31].

Кожен із мешканців міста, як правило, демонструє особливу, властиву саме цьому місту стилістику і художній смак. Скажімо, у Києві початку ХХ ст. сформувалось культурне середовище, відмінне від його південних (Одеса), західних (Львів), і північних (Петербург, Москва) аналогів. Кожен із народів ранніх стадій культури, як зазначає О. Шпенглер, поступово став міським, і тому він виділяє особливий китайський, індійський, аполонічний, фаустівський образ міста, подібно до того як існує вірменська, сірійська, іонійська, німецька, французька чи англійська фізіогномія міста. «Є місто Фідія, місто Рембрандта, місто Лютера» [54, с. 117]. Так, наприклад, надзвичайно цікавим і до певної міри екзотичним (особливо для народів християнського віросповідання) є уявлення про місто у мусульманській культурі. Яскраве вираження ця тема отримала у середньовічному образотворчому мистецтві.

Арабське слово *мадина* – «місто», утворене від кореня маддана із подвійним значенням - «засновувати місто» і «цивілізувати», «робити культурним» – містить ідею творчого процесу. У мусульманській культурі процес творчості насамперед асоціюється із образом Бога – творця всього, «що забажає» (Коран, 24:44), який говорить про себе: «Я був прихованим скарбом і Я забажав бути впізнаним, Для цього я створив світ».

Для мусульманина місто за своїм сакральним змістом сприймається як метафора. Отож, зображення міста на стіні культової споруди повинно прочитуватися як закодований поетичний образ божественного творіння і, таким чином, як метафоричний образ Господа, який «забажав бути впізнаним».

Саме в цьому аспекті слід розглядати зображення міста на одній із мініатюр, яка належить до серії ілюстрацій втраченого рукопису початку XIV ст. на тему релігійної оповіді про чудесні нічні мандри Мухаммада із Мекки в Ієрусалим. За одним із варіантів легенди, цій події передувало видіння: перед очима Мухаммада несподівано виник Небесний Ієрусалим. Сцена на мініатюрі конкретизує релігійний сюжет і дає йому візуальну інтерпретацію. До Мухаммада підлітає крилатий ангел Джібріл (біблійний Гавриїл), простягаючи модель міста. Привабливо б було бачити в ньому образ Священного Ієрусалима, але саме зображення міста із розділяючим його водяним потоком і високими мінаретами стало основою для іншої версії, згідно з якою ця мініатюра передає апокаліптичне видіння, після якого Мухаммад провидів завоювання Константинополя.

Із езотеричним трактуванням теми міста ми зустрічаємося і в мініатюрах які вийшли із книжкових майстерень Герата, Тебриза та інших художніх центрів Середнього Сходу.

Разом з тим існує і таке поняття як місто певного історичного періоду. Як зазначає О. Шпенглер: «всі вони мають історію і самі є історією. Відбувається важлива подія в політиці – і змінюється обличчя міста, Наполеон змінив образ бурбонського Парижа, а Бісмарк – дрібнобуржуазного Берліна» [54, с. 118].

5

На фоні всіх цих уявлень можна викристалізувати неповторний і багатогранний цілісний міф про місто, який склався у сфері художньої свідомості. Таку спробу зробив А. Пелипенко, простеживши тривалу еволюцію власне міського буття, починаючи від найдавніших часів. Дане

явище можна означити як міську міфологему, якщо під останньою розуміти «замкнену і самодостатню змістовну структуру, яка моделює внутрішній цілісний образ просторово-часового континууму» [38, с. 136].

Здійснюючи пошуки інваріантної метаструктури, деякого міфа міфів і тексту текстів, А. Пелипенко стає на шлях генетичної редукції і виявляє вихідні «суперпозиційні відношення», які є трансцендентними до будь-якого опосередкованого матеріалу. Серед них найчастіше зустрічається космологічна опозиція *земля – небо*, яку іноді називають основним міфом, пов'язуючи із генезисною сутністю сакральної першожертви. Ф. Ратцель, зокрема, означив цей бінарний комплекс «світовим міфом».

Безумовно, цей бінарний космологічний комплекс лежить в основі глибинних пластів людської ментальності і «наближається до першотектональних інтенцій, виступаючи поряд з опозиціями *чоловічий – жіночий і світло – темрява* одним із їх первинних посередників» [38, с. 137].

Усі ці суперпозиційні відношення можна знайти і в семантиці феномена міста, а отже, детальніше розглянути власне міську міфологему.

Так, звертаючись до архетипних основ міфотворчості, неважко помітити, що образ міста наявний уже у найдревніших і першопочаткових семантичних шарах. Скажімо, образ міста поруч із образом морського дна, джерела, печери і землі пов'язується із міфологемою Великої Матері. М. Еліаде у своїй книзі «Космос та історія» говорить про місто, яке в тріаді разом із храмом і будинком складає основу символіки трансцендентного центру.

У Біблії неодноразово говориться про неземне, божественне походження міста. А семантичний ряд: куб-камінь-храм-місто простежується по всьому середземномор'ю, враховуючи країни Ісламу. Не випадково відправною точкою розгортання міфологеми міста слугує клуб. Це в першу чергу просторова проекція архетипальної геометрики квадрата. Куб – найпростіше із досконаліших і найдосконаліша із простих фігур. «Як і кожна фігура, побудована на парній кількості елементів, куб провокує свідомість, чи,

точніше, підсвідомість на певне внутрішнє наповнення, на завершення внутрішнього формоутворення» [14, с. 40]. У цьому схожість кубічного простору із чотирикутним форматом – оптимальною моделлю образотворчого простору в мистецтві.

Архетипальна семантика цифри Чотири, квадрата, кубічної форми і каменя будучи пов'язана із переживанням божественно-досконалого і до того ж пронизана етичним змістом, втілюється в образі Храму. Храм же в свою чергу в синкретичному контексті міфологічної свідомості часто співпадає з Містом. «Контамінація образів міста і храму простежується уже в такій першопочатковій для європейської (і загалом християнської) міфологічної топології пам'ятці, як Одкровення Іоана Богослова» [14, с. 40]. Показово, що Величне Місто тут бачиться авторові у вигляді чистої кубічної форми. До того ж воно не має Храму, бо саме є Храмом: «Храму ж я не бачив у ньому: адже Господь Бог Вседержитель – храм його» (Одкр. 21,22).

Зміст розвитку міфологеми Небесного Міста Здійснюється в діалектичній опозиції: Місто земне і Місто Небесне. «Два міста перебувають в певній дифузній сумісності і не розрізняються простим оком» [14, с. 41]. Божественне і людське, абсолютне і часткове взаємно приникають і пронизують одне одного. А конфлікт цих сутностей виноситься за межі земної історії в певний надсвітовий метафізичний простір.

Пороговою точкою еволюції міфологеми міста в європейській художній свідомості став Ренесанс. Із сфери надсвітового духовного центру Небесне Місто перемістилось у сферу Священної історії. Місто земне і місто Небесне злилися воедино. Ідея втілення Небесного Міста на землі повністю заволоділа ренесансною свідомістю. Місто без протиріч, місто, де всі сфери життя, починаючи від архітектурного оформлення і до форм суспільного устрою і способу життя, пронизані розумом і гармонією в її специфічному ренесансному розумінні. «Місто епохи Відродження уособлювало людину і її діяння. В ньому сконцентровувався весь космос, вся сутність» [28, с. 26].

Таким чином, відбувся синтез двох міст у художній свідомості, підкреслюючи цим самим уже достатньо автономний її характер. З цього моменту міфологема міста набуває незалежного існування і розвиток в автономному полі художньої свідомості. Але у цей же період від ідеального міста як втілення сакральної античності починає відокремлюватись його метафізичний двійник-антипод. Народжується міфологема порожнього міста (або мертвого).

Якщо у період Відродження утопія і антиутопія ще не відокремлені одна від одної, то надалі, відповідно до логіки міфологічної свідомості, опозиційні величини максимально розходяться. З одного боку, сакралізується і розгортається за своїм змістом образ реального земного міста. З іншого – все чіткіше вимальовуються риси його інфернального двійника – міста тіней. Образи такого фантасмагоричного міста-мерця можна побачити на полотнах ман'єристів. Люди у просторі такого міста виглядають завжди відчужено. Для прикладу можна згадати рядки із роману Жана Рея: «І чи не оселився жах, повноправний громадянин міст і сіл, в Англії, в Інгершамі, щоб смикати своїми примарними руками за мотузки, які керують рухами людей-маріонеток» [41, с. 239].

Отож, Місто Небесне знову вислизнуло у сферу трансцендентну, де і має бути, а земне Місто увійшло в нову фазу свого існування – міське середовище тепер сприймається як театральна сцена, де живуть люди-маски. Це зовнішня оболонка предметного світу, за якою «щось є». Місто уже здатне терпіти протиріччя всередині себе, воно «піднімається до рефлексії своєї найістотнішої риси – ідеї відносності будь-яких цінностей» [14, с. 44].

Починаючи з епохи Романтизму, місто вперше наділяється статусом суб'єкта, а це вже нова якість міфологеми. Воно наділяється всіма атрибутами суб'єкта: дуалізм душі і тіла, непередбачуваність поведінки ін. Саме звідси походить наскрізний мотив пошуку «міської душі», який тягнеться від романтиків до Шпенглера і далі. Міський дух вступає з людиною у складну гру за власними правилами, причому ці правила ніде не маніфестуються – їх

можна лише інтуїтивно вгадати. «Після руйнації образу Небесного Міста постало місто-монстр, місто-тиран, місто-вбивця» [14, с. 45].

Із цим чудовиськом необхідно шукати певні форми компромісу, співжиття. Відбуваються тяжкі пошуки форм медитації.

Епоха Позитивізму завершила тривалий цикл еволюції міфологеми міста. Взявши за відправну точку сакральну ситуативність і емпіричну конкретність реалістичного бачення, художня свідомість стала на шлях динамічної архаїзації. У момент народження урбаністичної культури золотий вік відкидається у минуле. Так, в замятинській антиутопії «Ми» у центрі ідеально упорядкованого міста розташовується площа куба.

У наступні епохи продовжуються активні пошуки форм медитації із амбівалентним містом-суб'єктом.

Торкається А. Пелипенко і питання сучасного масового мистецтва: «Місто у сучасному масовому кінематографі постає перед героєм, як природа перед первісним мисливцем. У ньому живуть різноманітні за силою і характером духи, до кожного з яких необхідно мати особливий підхід. Одним словом, місто... є таким чарівним місцем, де можливе все» [14, с.47]. Як і всяка міфологічна модель світу, це місто моделюється у вигляді трьох зон по вертикалі. Підземні споруди – сфера зла, темряви і пороку від інфернальних монстрів до земних злочинців. Останні поверхи велетнів-будинків – своєрідний Олімп-співдружність сильних світу цього. В середній зоні – видиме наземне тіло міста – звичне середовище життя героя.

На думку А. Пелипенка, шлях, запропонований масовою культурою, не може задовольнити потреби власне художньої свідомості, бо «чим ближче до міфологічного синкрезису, тим рішучіше біднішає власне художньо-естетичне начало» [14, с. 48]. Чи зможе художня свідомість вирватись із цих протиріч, скажімо, у світ віртуальної реальності, покаже найближче майбутнє.

6

Така загальна міська міфологема може бути доповнена цілим рядом міфів про конкретне реальне місто. Найчастіше об'єктом стає столичне місто, яке виступає у даному контексті символом непізнаності, таємничості.

У російській літературі такого трактування набуває місто Петра І, найповніше представлене у гоголівському *міфі про Петербург*. Воно виступає у двох іпостасях: як об'єкт і як суб'єкт дослідження. Цілісність уявлення про місто забезпечувалася трьома основними оповідними точками зору: зображення зовні і знизу, на рівні очей, зовні і зверху. Кожна із названих позицій дозволяла по-новому подивитися на столичне місто і бути враженим несподівано відкритій істині, тому що навколишня дійсність ставала прийнятою міфологічними асоціаціями. «Створений Гоголем міф про Петербург став феноменом авторського світосприймання, висвітлюючи місце людини у світобудові і приголомшуючи читачів можливими його наслідками, що вводило гоголівський літературний міф до більш загальних «культурних міфів» про велике місто і його есхатологію» [1, с. 12].

Заключним акордом «міфа про Петербург» В. Пискунов вважає роман «Петербург» Андрія Белого (Бориса Миколайовича Бугаєва), котрий відверто включав у свою книгу багаточисленні ремінісценції із Пушкіна, Гоголя, Достоевського, а також використовував народні легенди і пророцтва, пов'язані із містом на Неві, таким чином намагаючись підвести підсумок здійсненого раніше і дати остаточну розгадку «непізнаного міста». Петербург Белого можна скоріше визначити як категорію психологічну, точніше, як символ «планіметричного виміру буття» [39, с. 25].

Справжню *міфологему про столицю України* вибудовує Олег Шама у статті «Трибунал атрибутів», де, до речі, прослідковується таке «суперпозиційне відношення» як земля-небо, втілене в образах Небесного Єрусалима і Вавілона. Київ розглядається як місто-центр і місто-межа. На цих уявленнях по стають два основні сюжети метакниги Києва: його сакральність і його есхатологія. «Одне й те ж місто, а отже одні і ті ж атрибути

міста могли бути як священними, так і пекельними» [52, с.28]. Сад, храм, служитель храму – традиційний антураж Києва-Єрусалима. Смысловое поле Києва-центру спонукає молитися або вибачатися. А одна з монографій, присвячених Софії Київській (автор – Н. Никитенко) подаючи виклад семантики розмірів храму, навіть наголошує на тому, що будівничі Софії наслідували пропорції Небесного Єрусалима.

Але використавши ефект «фотозбільшення», помічаємо, як Київ-Єрусалим перетворюється на Київ-Вавилон. Есхатологію його розповідають ті ж атрибути, що вказували на його сакральність: «гори та церкви стають алюзією Вавилонської вежі в зображеннях Києва». Кожен прибулець мав подолати місто як хтонічну істоту. Доказами таких подолань виступають «духовні і матеріальні руїни, споконвічні атрибути Києва» [52, с. 29].

Граючись цими атрибутами, легко потрапити в пастку. «Це тільки на перший погляд здається, що люди можуть зробити з містом що завгодно. Насправді відбувається одвічна гра, в якій годі зрозуміти, хто бере гору, хто – суд, а хто – підсудний» [52, с. 30].

7

Життя у місті спонукає мешканців до рефлексії не лише над власним існуванням, але і над містом як таким, містом «насправді» (рос. «на самом деле» – означення Г. Каганова [14, с. 198]). Це явище ще більше наближає до розуміння такої мінливої і загадкової міської стихії. Безпосереднє своє втілення ця зацікавленість знайшла у прагненні якось означити місто, вкласти своє розуміння у певне позначення, що символізувало б всі ті смисли, якими наділявся феномен міста. Для цього необхідний погляд збоку, погляд, який був би вільний від гострої зацікавленості і здатний охопити місто в цілому. «Запит на зображення міста виходить із глибини побутового міського існування і є свідченням його постійної внутрішньої конфліктності» [14, с. 198].

Міська культура з найдавніших часів використовувала образотворчі засоби для зображення міста в цілому. Але спочатку це були засоби скоріше

знакові, ніж образні. Вони не стільки зображували, скільки позначали місто. До нас вони дійшли у вигляді міських гербів чи звичних алегорій міст: римська вовчиця, ватиканські ключі св. Петра, ярославський ведмідь, венеціанський св. Теодор із крокодиллом, а пізніше лев св. Марка.

Існує до сьогодні ще одна особлива форма репрезентації міста в цілому, а саме, креслення його планування (тобто більш-менш умовний вигляд з неба), що є найдревнішим і стійким типом містобудівного документа. Одне із найранніших зображень конкретного міста дійшло до нас у рельєфі фіванського Рамессеума (виконаного при Рамсесі II). Воно поєднує ідеалізоване планування і фасад міських укріплень Кадеша. І хоча це позначення примітивне, воно все ж містить три образотворчі особливості, які потім трансформуються у стійку традицію портретування міста. Перша: місто представлене як єдине ціле, легке для зорового сприйняття; друга: саме тіло міста заміщене його метонімією (тут башти фортеці); третя: в одному зображенні поєднані різні точки зору (тут з неба і з землі).

Але говорити про портретування потрібно з обережністю, оскільки лише «у Новий час із появою камер-обскур міста стали – і то далеко не завжди – зображувати з повною портретною схожістю» [14, с. 199]. Перехід до зображення міста свідчить про посилення інтересу до міської стихії, рефлексії над своїм міським буттям, а також зміну вектору зацікавленості від загальної абстракції до більшої конкретизації, деталізації, «фотографування» реалій.

8

Надзвичайно цікаві концептуальні риси архаїчного міста і способи його означення зберіг фольклор. Якщо розглядати їх з точки зору «суперпозиційних відношень», то тут переважає опозиція *чоловічий – жіночий*.

Особливо цікавою у цьому плані є розвідка Н. Єрофєєвої «До реконструкції архетипу історичного прототипу міста» [14, с. 269–281]. Акцент тут робиться на доісторичному прототипі сучасного міста, основи котрого зберегла народна пам'ять, для якої характерна надзвичайна консервативність,

а отже, і здатність зберігати у собі елементи глибокої архаїки. Найвиразніше це явище виявило себе в обрядових текстах, які і стали предметом дослідження вищезгаданої розвідки.

Так, виявилось, що в обрядовому фольклорі багаторазово повторюється мотив *завоювання міста / здобуття нареченої*, зафіксований у колядках, хороводній і весільній поезії, грі на Масляну та ін. У всіх цих текстах, як словесних, так і ігрових, місто розглядається з точки зору свого етимологічного змісту – як огорожене місце, де огорожі належить особлива роль у ритуалі.

Дослідники весільної обрядовості неодноразово вказували на специфічну роль воріт двору нареченої, де здійснюються найважливіші обряди, пов'язані із магією родючості: благословення наречених, обсіпання їх зерном та інше. При цьому саме епізод в'їзду поїзда нареченого у двір обриву трактують як взяття фортеці.

У структурі сучасного патрилокального шлюбу, коли наречена переходить із батьківського дому в сім'ю чоловіка, просторовий сценарій весільного ритуалу дещо ускладнився: дім нареченої – церква – дім нареченого. Основна ідея завоювання оформляється як вивезення нареченої.

У фольклорі ж натомість відбито структуру ще архаїчного матрилокального шлюбу, де чоловік входить у сім'ю дружини, отож просторовий сценарій був спрощеним і відбивав ідею входження «чужинця» всередину міста – двору – дому нареченої. Кульмінацію завоювання було відкривання воріт.

Враховуючи всі ці аспекти, Н. Єрофєєва виділяє такі стійкі риси ритуальної огорожі:

- 1) вона є замкненим колом (кільцем);
- 2) співвідноситься із образом нареченої («царівни») – у хороводній грі її утворює коло дівчат;
- 3) головна ритуальна акція, яку здійснює чоловіча частина учасників гри, є розірвання огорожі / відкриття воріт.

Якщо у весільній поезії основний зміст метафори *взяття міста / одруження* стосується реальної шлюбної процедури, яка здійснюється у даний конкретний момент, то в обрядовості «святих» або «царських» міст знаходимо дзеркально-симетричну метафору, де навпаки – проходження через міські ворота усвідомлюється як акція священного шлюбу міста з царем.

Багаточисленні приклади розуміння міста як жінки, яка «віддається» тому, хто входить у міські ворота, знаходимо у Святому Письмі. Так, ще І. Франк-Каменецький, представник школи Н. Марра, на біблійному матеріалі розглянув образ жінки-міста в двох аспектах: міста – «дівчини» і міста – «блудниці».

Таким чином, у «змістовій сукупності різних обрядів у якості стану максимальної конвергенції різних версій вимальовується жіноча метафорика міста-огорожі, яке бере в облогу наречений» [14, с. 273].

Отож, образ міста у культурі інтерпретований через багатогранну семіотичну парадигму, ознайомлення з якою складає більш-менш цілісне уявлення про феномен міської стихії.

3.2. Дискурс міста в українській літературі

У творчості українських письменників, які представляють різні періоди розвитку вітчизняної літератури до кінця XIX століття, в основному місто наділене негативними конотаціями. Деморалізаційний вплив міста на селянина простежується у творах Б. Грінченка, С. Черкасенка, Л. Яновської. Досить часто місто виступає як фон, на якому розгортаються події. Як приклад, можна згадати «Записки студента» Є. Гребінки; «Лель і Полель», «Для домашнього вогнища», твори бориславського циклу І. Франка. Одним із перших українських письменників, який представив у своїх творах розуміння неминучості урбанізації був М. Вороний. На відміну від своїх попередників, у «Співах старого міста» він, замість заперечень і гротеску, призводить читача до висновку, що всі шляхи ведуть до міста. У 20-х роках минулого століття урбаністична тема в українській літературі вже була цілком освоєною. Уже

побачила світ значна кількість творів В. Винниченка, вийшла збірка “Під осінніми зорями” М. Рильського, твори В. Кобилянського, О. Слісаренка, В. Ярошенка та інших. У цей час також з’явилися розвідки В. Коряка «Місто в українській поезії» і О. Лейтеса «Наш літературний урбанізм». Так, наприклад, О. Лейтес у своєму дослідженні представив своє вирішення конотації образу міста в сучасній йому українській літературі, зазначивши: «Для більшості українських пролетарських урбаністів першого призову місто – друга, а не перша батьківщина, місто – об’єкт дитячих мрій, а не об’єкт дитячих споглядань. Це й поклало свою печатку на їхні міські мотиви» [54, 3]. Таким чином досить часто в українській літературі місто представлено як носій чужої, не української культури. Однак, у той же час, обставини життя змушували багатьох шукати в місті можливість реалізувати свій творчий потенціал.

У 20-ті роки минулого століття урбанізм як художньо-естетичне явище чітко окреслився у творчості футуристів і «неокласиків». Ю. Шерех вважає, що вся література 20-х років «була у своїй великій частині антисільською». При цьому зазначає: «Годі зрозуміти все літературне життя двадцятих років, якщо скреслити з нього боротьбу цих двох течій – урбаністичної й селюцької. Якщо говорити про дискурс міста в українській літературі, то першим спадає на думку Валер’ян Підмогильний з його відомим урбаністичним романом «Місто», яке, на думку Ю. Шереха належить до першої течії – урбаністичної, і жадні комісії не доведуть протилежного» [55, 84–85]. Сам автор в коментарях до роману зазначив: «Написав “Місто”, бо люблю місто й не мислю поза ним не себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконкретизувати його в ній» [55, с. 45]. В. Агеєва зазначила, що в українській літературі “з початком ХХ століття акценти все очевидніше зміщуються на урбаністичну тематику” [54, с. 154]. Актуальність міської теми в літературі 20-х років минулого століття пояснюється, перш за все соціальними зрушеннями. Б. Антоненко-Давидович писав про ті роки: «То був час, коли село вперше рушило масою до міста. (...) Особливо багато було

сільської молоді, перед якою вперше широко розчинилися тоді двері вищої школи» [55, с. 461]. Це позначилось на двозначному ставленні до міста, особливо на початку ХХ століття, що характеризується швидким зростанням міст. Така неоднозначність вплинула на специфіку світотворення В. Підмогильного визначивши традиційні та специфічні конотації образу міста в його мистецькій спадщині.

Свій вагомий внесок мав, звичайно ж, і Юрій Андрухович, який, як і його твори, привертають увагу критиків і читачів ще від дев'яностих років і до сьогодні. Заклавши початки власне українського постмодернізму, автор обстоює засади першого у своїх художніх текстах, а також і в публіцистиці. Яскравим прикладом цього є роман, над яким письменник працював сім років. Його «довільний посібник з геопоетики та космополітики», починаючи від заголовка, до власне авторської жарнової дефініції є унікальним твором, та нагадує збірник інтелектуальних вправ, у вирі наукового тлумачення роману, його тематичних планів ідейного змісту, його жанровій своєрідності. Жанрове питання роману є неоднозначним, адже спостерігається симбіоз жанрів: есе, нарис, роман, що робить його по-особливому унікальним. Роман торкається позалітературного та навколелітературного в житті письменника.

Отже, роблячи висновок із попереднього розділу, можемо сказати, що українська урбаністична література мала свою історію розвитку та свої яскраві зразки урбаністичних текстів, які сприяли її розвитку.

3.3. Стратегія змалювання міста в романі Юрія Андруховича

Однією зі стратегій змалювання міста у романі є колекціонування пригод, яке теоретично є ще одним ключем до прочитання твору. Андрухович колекціонує пригоди, що сталися з літературними героями та перейшли в «Лексикон інтимних міст» з інших текстів, країн та епох. І до цих пригод він дає натяки у самому тексті: «кожна подорож – це і пригоди, і фантастика» [3, с. 9], «друга “Одіссея” чи ще один “Улісс”» [3, с. 262]. Зазвичай потяг, автобус чи літак переносять головного героя в іншу реальність, у якій все діє за іншими

законами: «ми лише пару годин, як прилетіли з Києва, де був сніг з дощем, грязюка, мінус два градуси і тотальний екзистенційний розпач. А в Афінах було десь коло вісімнадцяти тепла плюс приголомшливі запахи вогкої зелені та зеленої вогкості» [3, с. 23] чи «у п'ятницю ми були в дорозі, тож лише увечері дізналися з телебачення про...» [3, с. 55]. Така зміна локацій дає можливість мандрувати не лише у просторі, а й у часі, а саме вільно пересуватися сторінками історичних та художніх текстів. Сам автор писав, що його оповідь залежить від погоди за вікном.

Автор-деміург безперечно залишається в тексті, але в той же час варто зауважити, що Андрухович одразу заперечує будь-яку достовірність цього самого тексту. «Кожна подорож – це і пригоди, і фантастика» [10; с. 9], – говорить він, тобто реальні міста, що їхні описи знаходимо у «Лексиконі», щомиті можуть перетворитися на постмодерністські містифікації, такі собі «романи у романі», тексти всередині тексту, породжені вже не спогадами, а творчою явою письменника і здатні жити власним життям.

Пригоди в тексті ми можемо класифікувати, спираючись на класифікацію Абрама Вуліса [10] ми знаходимо у тексті авантюри, містифікації, легенди, анекдоти, детективні історії. Автор оповідає різні пригоди: починаючи від безквиткового проїзду в трамваї і спробу втечі від контролера, та закінчуючи смертю Бога. Розповідає про романтичні та еротичні пригоди, початок власного повстання проти режиму. Зустрічаємо також різні пригодницькі мотиви, як от мотив ув'язнення, яке автор передає як службу в армії та перебування у Москві під час навчання у Літературному інституті, визволення із якого шукає через заперечення: «Я заперечував будь-яку вищість російського, а для цього мусив їх шокувати. Моїм шокером була зневага, а моя зневага формою визволення» [3, с. 308].

Під час цього аналізу він же й умотивовує також і назву роману. Доцільно процитувати, чому автор вживає доволі таки лінгвістичний термін, (а саме лексикон), називаючи свою книгу, а також, згідно законів мовознавства (а саме за алфавітною домінантою), додав міста-розділи, які відвідав сам, або

які додав для порівняння, контрасту та для побудови власної повної картини макро- та мікрокосму. Назву книги сам Андрухович пояснює ось як: «Судячи з тлумачень у переважній більшості джерел, він, лексикон, є фактично тим же, що і словник. Так стверджують усі, і тільки німці – що то «словник у широкому сенсі», «довідник або посібник у спеціальній галузі» [1, с. 9]». Хоч автор і слідує алфавітному принципу, але все ж є деякі відступи. Як от місто Чорнобиль у романі закріплений не за літерою «Ч», а подається як «ікс». Андрухович притримується того принципу, що це наймолодше місто, яке хоч і було засноване у 1970 році, але дуже швидко зникло (у звичному розумінні, цього слова)- перестало функціонувати як повноцінне місто.

Мандрівки автора – це своєрідне спілкування. Його розвиток можна пояснити декількома мотивами. Зокрема і катастрофічний занепад Чорнобиля йому сприяв. Не здивував би письменник, якби у романі було присутнє місто на букву «Ь», але воно там, звичайно ж, відсутнє. Книга починається з представлення українського алфавіту. Андрухович пише: «Усе, що є текстом нашого життя, починається з азбук і букварів, цих дитячих продовжень абетки. В ідеальному випадку – не тільки починається, а й закінчується» [3, с. 5]. Говорячи з питання енциклопедизму можна сказати, що він не є переконливий науковим означенням, але він слугує самобутнім компасом, який допомагає з пошуком підхожої інформації. Сам Андрухович у «Лексиконі...» пише: «Енциклопедії прагнуть фундаментальності. Кожна спроба описати світ через тлумачення понять є максималізмом і межує з безнадійністю» [53, с. 6]. Тому до сталих дефініцій автор додав нових рис, описів, значень. Енциклопедизм у романі- це не тільки набір фактів, а і враження від цих фактів.

Не дивлячись на те, що геопоетика є дійсністю української літератури в цілому, в сучасному українському літературознавстві як літературний феномен вона ще не отримала належного застосування, вивчення та розвитку. Тема подорожей дуже притягує до себе, адже є щось магнетичне у Мюнхенської Марієнплатц, Кельтського собору, Віденського Хофбургу, чого варта магічна Блюменштрассе у Берні та швейцарські Альпи. Але

найважливішим є не просто пізнання світу, а пізнання людини в цьому неосяжному просторі з її власним внутрішнім простором та здатністю пристосовуватись. Автор чітко помічає відмінності героїв своїх історій, адже усі вони різні: за расовою ознакою, історичною, світоглядною, культурною.

Юрій Андрухович у романі «Лексикон інтимних міст» використовує прийом ретроспективності оповіді, де є виразною сакралізація та ідеалізація особистих спогадів і переживань автора, що вражаються як інтимність його психологічного часу та простору, вписаного в хронотоп сюжету.

Створюючи образ міста автор також використовував прийоми архітектури. Відштовхуючись від зорових вражень письменник передає враження на рівні відчуттів та запахів, чим намагається передати динаміку образу. Самою концепцією твору є світ емоцій. Це потрібно для збереження свободи та звільнення від умовностей міста, це робить людину сильнішою та формує людські душі.

Одним із яскравих авторських засобів ознайомлення читача з містами є ознайомлення з картами цих міст: «Так, мапи – моє все» [3, с. 8], тому й саме це слово часто використовується у романі. Наприклад, використані мапи таких міст: Москва, Лісабон, Нью-Йорк, Гайсин, Венеція, Детройт, Барселона, Львів, Прага тощо. У рівній кількості автор використовує логоси «топографія» та «путівник».

Провідним мотивом розділу «Острог, 2006» є «топографічна діра» [53, с. 315]. Автор переймається побаченим, проблемами цього міста та апатією його мешканців.

Слово із заголовку «лексикон» слугує у вужчій та ширшій вагомості, що дає можливість розмістити розділи згідно українського алфавіту, а не в датовому, чи якомусь іншому міриллі. Згідно цієї логіки виходить так, що прилеглими є, наприклад, Гамбург (який в 2004 році відвідав автор), і Гданськ, у якому він був аж 1991 року; або ж Чикаго та Чернівці, які близькі за абеткою, але зовсім різні за часовими рамками- аж 18 років. Яскравою є інтимність

одного з міст, якою пронизані майже усі частини твору. Цим містом є Львів-зразок європейсько-українського міста.

Юрій Андрухович особисто залишає підказку до сприйняття твору, говорячи про те, що прочитувати його можна у довільній послідовності, чим можна виробити власний «посібник», перейшовши до рівня твору- гри, твору-подорожі, який є лейтмотивом, ради якого письменник: «писав усе, що трапиться вам на цих сторінках» [3, с. 13].

Показним є і те, що в «Лексиконі» непохитний мотив свободи обумовлює і його жанрову особливість. Абсолютно виправдано можна додати цей роман Ю. Андруховича до жанрової парадигми травелогу, яка на початку двадцятого століття актуалізувалася як динамічна картинка (потім-короткометражне кіно). Зазвичай у серці зображення були жителі різних країн та міст, туристичні сувеніри, а також іноземні пейзажі. Така кінематографічна жанрова форма перейшла й до літератури. Загальновідомою є дефініція травелогу як літературного жанру, який є звітом про подорожі, а не тільки хронологією мандри. Прикметною ознакою травелогу є реагування на побачене, що часто ескортувалася географічними картами та малюнками.

Поєднання в модерному травелозі уміння вглиблюватися в культуру та життя чужоземної країни та мистецтва інтелектуальної мандрівки є специфічним наслідком побаченого. Прикладом можна подати опис мандрівки Московщиною та Україною письменника та релігійної постаті Павла Алепського, зображення Геродотом терен України.

Те, що роман Ю. Андруховича «Лексикон інтимних міст» схиляється саме до такої жанрової дефініції, підкріплюється і накладанням двох домінант наративного побудування місторозділів, а саме локалізації та глобалізації, що зазначається модерною назвою глокалізація (поєднання локалізації та глобалізації).

Наведемо деякі зразки:

У розділі «Калінінград, 2000» пише про те, «Калінінград – європейські ворота Росії», що ми і читаєть, щойно в нього «заїхавши». Петербург став

всього лиш вікном, а тут простежуємо цілі ворота. Калінінград- місце, де Пруссія зустрічає Росію. Однак, краще навпаки- позиція, у якій Росія всотала Пруссію.

Частина «Детройт, 2002»: Андрухович писав, що у його дитинстві Детройт був цілою країною, « ... і ця країна була Америкою. У Детройті мешкали зі своїми родинами обидві сестри моєї бабці... Ясна річ, ніхто з дорослих особливо не квапився розповідати мені, чому і як вони опинились аж у Детройті. Проте я все одно здогадувався, що це трапилося зовсім не через надмірну любов до радянської влади, а радше навпаки»[3, с. 125].

У частині «Цюрих, 2004» зазначав, що «...швейцарська ніч виявилася не просто тихою, а німотною. Таку концентровану тишу слід консервувати в банках (до речі!). Ніде більше на світі люди не сплять у такому абсолютно потойбічному вакуумі. Нічна Швейцарія є конфедерацією метафізичного сну, і горе тому, хто порушить його своїм, наприклад, хропінням чи необачним спусканням води в унітаз. Умить з'явиться безшелесна поліція ночі і нечутно пов'яже до кантональної підземної буцегарні» [3, с. 446].

Як ми можемо спостерігати місцевий позір на показані топоси збігається з глобальним критерієм, що проявляє подобу країни та вписаність одного чи іншого міста в її суттєві прикмети. При цьому автор звертає увагу на когнітивних особливостях територіальної групи, на народних традиціях, а з іншого боку- на подробицях особистої поєднаності з тим чи іншим топосом (наприклад, розділ «Детройт»).

Як наративна домінанта письма глокалізація відчувається в подобі автобіографічного образу, за яким показується відкрита й замаскована позиція творця «Лексикону інтимних міст». Наприклад, у місторозділі за назвою «Венеція, 1992, 2001» з'являється топос вчинку, який міцно зв'язаний з долею персонажа постмодерного тексту «Перверзія», автором якого теж є Юрій Андрухович. Достеменно цей мікророзділ, що складається із тринадцяти підрозділів, позначених зірочками, починається історією героя «Перверзії». Що свідчить також про яскравий зв'язок між собою текстів автора, який ми і

можемо прослідити в цьому розділі. У ньому міститься чимало образних характеристик міста: «найдивніше місто з усіх, які я досі бачив», «нескінченний розпродаж невичерпного краму» [3, с.73], «Місто Посеред Моря» [3, с.74], «венеційська всьогість», «Венеція – ніби вдова старйовщика» [3, с. 74], «Венеція – це забагато нот» [3, с. 79]. Венеція постає місцем скупченості та гріха, віддалено відтворює образи Содома та Гомори.

Для Венеції характерна іронічність, театральність, гіперболізація, містичність. В організації її архітектурного простору важливу роль відіграють музеї, старовинні палаци, театри, старі помешкання, мости, через які Андрухович звертається до категорій таких архітектурних стилів як готика та класицизм. Крім всього Венеція має умовний поділ на верх та низ, прекрасне та вмируще, гріховне та святе. Її міський простір розширений мотивом містичного готелю, таємничого дому, монастиря в абсурдного світу. Мотив подорожі описує європейський простір, для якого є характерним зображення вишуканих речей, архітектурного світу, карнавального європейського пейзажу.

Письменник порівнює Венецію зі Львовом: «Львів і Венецію поєднано левом. Венеційський лев крилатий, він є атрибутом Святого Марка. Для того, щоб місто його набуло, потрібен був подвиг венеційських міщан Рустічо і Боно, які викрали нетлінні «ощі з окупованої сарацинами Александрії й перегнали їх морем до Венеції» [11, с. 76].

Загалом європейські міста мають дуже велике значення у творі. Подорожі з одного європейського міста в інше засвідчують вказівку на специфічні експерименти з простором. Таким способом у тексті постає калейдоскоп міст, мостів, площ, брам, гірських краєвидів, пивниць, соборних веж і кам'яних стін.

У першу чергу автор є письменником у романі, тому слід зазначити, що тут він або цитує свої тексти, або згадує свою роботу над ними, або ж згадує власні виступи перед його читачами. У розділі «Констанца, 1994» Андрухович у постмодерністській манері міркує над завданнями письменника, згадуючи

міжнародний круїз, прихований сенс якого полягав у об'єднанні письменників проти війни, насильства та регіональних конфліктів. Але подібне гасло хоч і не безнадійним, але сумнівним. На зразок того, якби рок-музиканти говорили про те, що вони проти алкоголю та наркотиків.

У романі багато ремарок, міркувань та висловлювань про творчість та місце письменника у суспільстві, які простежуються і в розділі «Лозанна, 2004»: «...із Обервіля ми спустилися спершу в Рарон – звісно ж, заради Рільке, бо я всюди де можу навязую відвідини його місць» [11, с. 255]. Крім Рільке тут він згадує і Набокова, описуючи готель, в якому він у свій час перебував.

Роман хоч і є нетрадиційним зразком, але все ж це автобіографія, де помічаємо багато спогадів самого письменника. Ностальгією та сумом пронизаний розділ «Гайсин, 1984», де Андрухович згадує свої роки в армії, та яке протягом цього часу стало для нього нездійсненою мрією на час цієї служби: «...він для мене є особливим містом, іншого такого не існує – щоб я стільки разів у ньому бував і зовсім його не бачив. Адже між мною і Гайсином було віконце, густо замазане фарбою захисного військового кольору» [11, с. 97].

Спогади про усвідомлення себе як поета можемо відстежити у розділі «Одеса, 1994». Тут він у жартівливій формі пояснює, як він став поетом, а саме тоді, коли під час відпочинку з ним трапився сонячний удар.

Ці розділи дають нам можливість прослідкувати еволюцію від бурлеску та іронії до автобіографічності.

Фундаментом роману «Лексикон інтимних міст» є положення діалогічності, розміщені на різних щаблях тексту, розпочинаючи з побудови кожного розділу та закінчуючи різноманітними засобами. Найбільш поширеним художнім засобом є контраст, що проявляється як зі сторони наративної схеми, так і на рівні композиції усіх розділів. Достатньо навести уривок подібної характеристики із розділу «Гданськ, 1991»: «Наше подальше життя у Гданську-Сопоті визначалося двома антитезами – культурою і

комерцією. Для першої існували вечори і ночі: поетичні читання, рок-сейшні... Увечері читаєш свої найлункіші вірші для їхньої розчуленої публіки, позуєш перед камерами і роздаєш усім навколо автографи та гримаси. Удень стоїш на базарі над розстеленою цератою, на якій виклав чотири пляшки «Русской» і дві парасольки, зроблені на франківському заводі «Геофізприлад» і з нього ж украдені, поруч із кількома іншими в'єтнамцями... І це роздвоєння було по-своєму щемке і драматичне. Я любив його, бо розумів, що то насправді якесь очищення або принаймні кінець холодної війни» [3, с. 103–104].

Діалогічність роману максимально виокремлюється постійними формами порівняння Європи та України, Сходу та Заходу. Неодноразово достеменні порівняння набирають виразних контрастних форм, внаслідок чого чітко показується настроєве ставлення автора, яке не завжди збігається з об'єктивністю наративу, як це було у розділі «Вроцлав, 2002-2008...»: «Багатьох моїх знайомих просто-таки верне від слова «Європа». Що за нудний, самовдоволенний, вилизаний і – як це в нас називають? – ситий відросток євразійського суходолу! Який жахний зомбоїдний добробут! Яка зарегульованість! Яка ліберастична гнилизна! Інших (а часом і тих самих моїх знайомих) аж вивертає від слова «Україна». Що за дрімучий заповідник посткомуністичної обмеженості та безпорадності! Який безнадійно запущений совкізм, що навіть і не збирається відходити в минуле! Яка тотальна пригніченість і безгосподарна халявність... Так от: як першим, так і другим (а часом одним і тим самим) знайомим я раджу побачити Вроцлав. Бо це місце, де відбувається дифузія: східнішання Заходу, західнішання Сходу. Вроцлав – ідеальне місце для змішування світів. «Європа» боїться «України». «Україна» ненавидить «Європу». Але коли вони десь таки зустрічаються, то з цього виходить Вроцлав» [3, с. 90].

Розглядаючи теоретичну площину тревелогу як жанру, до якого ми відносимо роман Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст», не можемо не помітити ще однієї ознаки тексту, яка характеризує як домінуючу ознаку

персонажа-мандрівника, яка зведена на «принципах жанрової свободи, відсутності літературних умовностей та жанрових канонів» [53, с. 281].

Подібна властивість сходиться з прохідною культурно- історичною добою постмодерністського напрямку, рисою якого є мозаїчність, ризоматичність архітекtonіки, фрагментарність. Віддавна знаменита форма поєднання окремих розділів у монолітний текст (форма шляху та різноманітних зустрічей персонажів на ній), у постмодернізмі переінакшує свою роль: «замість систематизації авторських ідей, шлях у постмодерністській літературі стає радше засобом передачі хаотичності та перехідності уявлень. Саме тому образ лабіринту стає одним із центральних образів постмодернізму» [25, с. 166]. Така думка відповідає також і структурі «Лексикону інтимних міст», що стверджується статистичним розглядом, який можна показати у таблицях топосів. Підбиваючи підсумки статистичних даних, можна зробити висновки, що найбільш уживаними в романі є міста, звичайно ж, України. А також Німеччини, в якій провів багато часу сам автор.

Згідно підрахунків перед нами постає не лише доволі розгорнута географія, а також не просто система топосів, а функціонально вмотивований розбором минулого та сучасного двох значущих для долі персонажа країн, через призму котрих розвиваються мікросюжети, які пов'язуються з даними країнами. Німеччина неспроста зображується такою ж близькою та рідною, адже український письменник чудово знає країну зблизька, адже заради написання свого іншого роману прожив ц країні рік. Влучним є міркування дослідниці О. А. Калинюшко, що «центральними у романі постають міста, які відіграли непересічну роль у житті його автора» [25, с. 167].

У зіставленні «Німеччина- Україна» проглядається як якісна рівновага, так і кількісна (22 та 24 міста), адже для письменника Німеччина не чужа сторона, а просто інакша країна, яка хоч і є іншомовною, але близька по духу. Мова автора, наприклад, про Берлін, просякнута сердечними інтонаціями, як от в такому описі: «Я навмисне пишу тут «інший», а не «чужий». Адже Берлін мені давно вже не чужий. Я люблю його передусім за особливе відчуття

легкості та відкритості, завдяки якому в Берліні мені вдається все. Перепрошую, я взяв забагато: не все, а дещо – отримати ключ, наприклад. У Берліні мені дають ключа від помешкання, а він виявляється ключем від міста. А часом і від світу» [3, с. 46]. Берлін є яскравим зразком західноєвропейського міста із специфічними характеристиками. Урбаністичний текст про нього містить у собі локуси, лабіринт, палімпсест. Спогади автора провають показ локусів, які створені певними подіями, що траплялися у житті автора: вокзал Ліхтенберг, кафе, Шарлоттенбург, ріка Шпрее, площа Александерплатц, підземні переходи. Автор спостерігає за Берліном «таке, що не вдається спостерегти за всіма іншими містами», та говорячи про те, що «З Берліном варто пробувати будь-що, він є місцем для спроб» [3, 18], де велика кількість спроб- ймовірно, здійснення вибору в різних життєвих ситуаціях, та яку можна ототожнити із поняттям «свобода».

Автор наголошує на принципах пізнання міста, які перетворюються на образне пізнання світу: «У Берліні мені дають ключа від помешкання, а він виявляється ключем від міста. А часом і від світу» [3, с. 23].

Варто зауважити, що в «Лексиконі інтимних міст» дуже виразною є стратегія змалювання міста через спогади, адже письменник насамперед концентрує свою увагу не на деталізованому описі подій, які мали місце в тому чи іншому місті. А на асоціаціях, які з'являються при згадці про кожне із них, на персональних враженнях, які наповнюють при перебуванні в зовсім іншому культурному просторі, де його згадки набирають прикмет не документальних, а есеїстичних. Цілком логічно признавати жанровий зразок травелогу домінуючим, адже центром уваги в романі є оповідь про подорожі.

Так, наприклад, автор писав про Алупку, яка є другою у списку міст, та опис якої зображується через спогади із його дитинства, які, до речі, не пов'язані з його фізичним перебуванням на той час у місті: ««Алупка» римується з «голубка», а також – трохи не так повнозвучно – з «любка» і «шлюпка». Останнє непогано поєднується з морем, навіть і Чорним. Мій батько, знаний жартівник, якимось відшукав ще одну риму – «залупка». При

цьому він голосно тішився своїй знахідці, думаючи, ніби я замалий, щоб розуміти, в чому там гумор. «Пограймо в таку гру, – казав він. – Я називаю місто, а ти додаєш на початок «з». Я кивав головою на згоду. «Алушта», – казав батько. «Залушта», – відповідав я. «Алупка», – вичікувально мружився він. «Залупка», – відповідав я – і батько заходився реготом» [3, с. 8].

Показував автор не тільки саму подорож, краєвиди, згадки, які супроводжували його, а і деталізовані способи, якими від добирався до того чи іншого міста та його географічні координати. Наприклад, у есеї про місто Скліпек Юрій Андрухович вдався у подробиці: «Місто як таке, отже, лежало на північ від Моджан. До нього їхалося спершу автобусом. Потім, на Браніку, пересідалося до трамваю – 17-го або 21-го. Обидва курсували правим берегом уздовж річки» [3, с. 168].

Асоціації під час перебування у Полтаві були пов'язані з постаттю гетьмана Івана Мазепи. Пише спустошення могили Мазепи, яке набуває через мародерство набуває відтінків ритуальності, згадує анафему, яка була на гетьмана накладена. Даний розділ показує тісний зв'язок з історією.

Маємо змогу розглядати даний текст як мемуарний, травелогічний, а сам жанр – роман-лексикон. Над цим заставляє задуматися засіб організації текстового простору, що і дає нам можливість виділяти окремий жанр, а саме роман-лексикон, адже неможливо залишити без уваги домінуючий жанровий зразок, оскільки мова йде про постмодерний поліжанровий твір.

Текст Андруховича показує процес творення спогадів про певні місця у світі та відчуття себе у ньому. Наприклад, місто Львів єдине у творі, яке позначене як місто «завжди» та «перед початком і після кінця». Андрухович визначає розповідь про Львів логосом «завжди». Починає її автор мотивом з пісні та вирізняє Львів як «Місто-фантазм, Місто-пор, Місто-цирк, Місто-перехрестя, Місто-дурисвіт, Місто-жертва, Місто-кат, Місто-патріот, Місто-цвинтар, Місто-дисидент». Також автор описує це місто як «романне», яке «тяжіє текстами ненаписаних творів». Львів постає лабіринтом, вихід із якого повинен віднайти головний герой та суспільство. Пересування персонажа

лабіринтами міста дозволяє здійснити детальний аналіз внутрішнього світу особистості та відображає особливості взаємозв'язку моделлю тогочасних реалій та просторовими характеристиками, а також поєднує з історичними процесами розвитку міста і держави в цілому. Можна проаналізувати особливості зображення Львова у контексті його територіального розташування: «Він розпадався на фрагменти якихось парижів, римів, праг і будапештів, посилено симулюючи Захід усюди, де тільки міг» [3, 130]. Кожен топонім, який знайшов своє відображення у творі персоніфікує собою дух та належність до великої історії. У цьому розділі автор також окреслює постать письменника, закоханого у Львів- Станіслава Лема, з його визначним твором «Високий замок». З цього випливає яскраво окреслена інтертекстуальність у контексті художнього образу Львова. Дитячі враження та спогади Станіслава постають ніби одним із засобів творення урбаністичного міфу, заспівом до розділу.

Загалом Галичина, центром якої і є Львів, – це особлива територія для письменника, напівреальна та напівміфічна місцевість, яку він вважає «своєю» згідно ряду причин: це фрагмент України, який володіє неповторним діалектом, незрівнянним ландшафтом та українським духом, унікальною історією. Вважає він Галичину і центром Європи, бо це європейська місцевість хоча б за територіальною приналежністю, і це той сегмент, де риси Європи були від початку, і є природними, а не штучними.

Є у романі й національні мотиви, які можна прослідкувати у розділі про «матір міст руських» – Київ: «Таке трапляється жахливо нечасто, і в цьому сенсі Києву просто пощастило на багато століть уперед. Чому саме він переміг у кастингу і отримав право на проведення найкрасивішої з революцій, ми не дізнаємося ніколи» [3, с. 99]. Частково це викликала його багатовікова історія: «Я хочу сказати, що Київ трохи як та Кобра. У нього душа огрядної й доброї повії і він ще молодий, а тому нерозумний і, наче тісто, піддатливий. Ні, не так: «а тому» тут ні до чого, він просто нерозумний. Та й ніякий він уже не

молодий, якщо йому справді 1527 років» [3, с. 104]. На відміну від більшості столиць він не антипод власній країні, її підтвердження, а не заперечення.

Варто зазначити, що перш за все подорож- це випробування, і Юрій Андрухович все життя випробовував себе. Якщо довго перебуваєш в одному місті, то його атоми проникають у тебе, а твої- в нього, де і відбувається та сама своєрідна осмоза. Межа нашого «Я» розмивається, стає невиразною. І цим мандрівки є корисні- ти починаєш осмислювати, де закінчується твоє власне «Я», де закінчується об'єктивність та починається суб'єктивність. Мандрівка – це відчуття безкінечної можливості. Саме цими думками і пронизаний весь текст роману «Лексикон інтимних міст».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Отже, можемо зробити висновки про те, що урбаністична тема в українській літературі ХХ–ХІХ століть була доволі новою, а звідси і яскравою та цікавою як для українських письменників, так і для читачів та критиків.

Чого тільки вартий яскравий зразок сучасної урбаністичної літератури, на якому і базується весь розділ та магістерська робота в цілому – «Лексикон інтимних міст». Місто Юрія Андруховича декларується як територія, запорука, джерело, випробування та об'єкт любові, яка, розчиняючись у еротичному осмосі постмодерного тексту, стає його невід'ємним компонентом. Саме на його теренах реалізується у постмодерному тексті давній міф про спасіння, жертву та воскресіння переможця, але оскільки постмодернізм є територією згасання, міф не має можливості зреалізуватися повністю, і тому концепція «жертвопринесення-спасіння» постає викривленою, відторгненою або ж замкненою у рамках самого тексту.

Щодо поетики твору можна зробити висновки про те, що тут тема міста розробляється з урахуванням постмодерністської естетики, з використанням характерних для неї художніх прийомів: сарказм, іронія, чорний гумор, гра смислами, палімпсест, інтертекстуальність тощо.

У цьому контексті можна побачити визначення роману Андруховича як «антитуристичний путівник», тому що у творі немає традиційних описів подорожі, які мають містити рекомендації для відвідин того чи іншого місця.

Це фіксація особистісних переживань письменника, пов'язаних із певним містом, або просто його роздуми під час перебування в них, або ж у зв'язку з асоціаціями про них (адже, як ми можемо пам'ятати з попередніх висновків, автор (ще) не відвідував всі міста, про які він вище). Він доволіно поєднує час та простір цих міст, що дає йому можливість вибудовувати свою власну географію світу. Більшість із міст, представлених у лексиконі, мають конкретно означену дату такого знайомства (що зазначена у назві кожного з розділів), і лише деякі з них відрізняються чималою часовою тривалістю.

ВИСНОВКИ

Отже, здійснивши наукове дослідження на тему «“Лексикон інтимних міст” Юрія Андруховича: особливості поетики», ми можемо зробити загальні висновки, відповідно до сформульованих мети й завдань.

1. Насамперед у роботі було досліджено наукову літературу з обраної теми. У магістерському дослідженні використані розвідки на тему *різних аспектів урбаністики* таких дослідників, як Т. Возняк «Феномен міста» [9], Ж. Рей «Місто великого страху» [41], В. Трушков «Місто і культура» [49], Д. Саларія «Місто, міщани і цивілізація» [42], В. Староверова «Місто чи село» [45], а також матеріали конференції «Місто, село і детермінація культури в північно-східній Європі (XIV–XX ст.)» [13], збірник «Місто і мистецтво» [14] та ін.; студії з *теорії і практики поетики* Г. Клочека «Що ж таке поетика?» [27], О. Веселовського «Історична поетика» [6], В. Виноградова «Поетика російської літератури» [7], І. Кореновської «Поетика роману-антиутопії Юрія Щербака “Час смертохристів: міражі 2077 року”» [28] та ін.

2. Окремо було укладено інтерпретаційну парадигму роману «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича. Обраними критеріями систематизації інформації стали такі: констатація європейськості (здійснено огляд розвідок П. Гуці «“Лексикон інтимних міст” Юрія Андруховича як своєрідне входження України в європейський контекст» [20] та Р. Семківа «Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця XX ст.» [43]); дискурс модерної та постмодерної поетики; компаративні студії (скажімо, розвідка Г. Випасняк «Жанрові особливості «Лексикону інтимних міст» Юрія Андруховича та «Абетки» Чеслава Мілоша» [8]); еротоцентрична рецепція (дослідження Н. Опришко «Еротичний осмос постмодернізму у версії Юрія Андруховича» [36]) та ін.

3. У процесі наукового дослідження було обрано для більш детального аналізу жанрово-композиційний та образний рівні поетики.

4. Жанрово-композиційний аналіз, здійснений у межах другого розділу, оголює структурні моделі твору. Доведено, що назва, спосіб внутрішньої і зовнішньої композиції, жанрова природа – всі ці елементи настільки тісно переплетені і взаємопроникні, що у поєднанні із авторськими коментарями з цього приводу самого Ю. Андруховича набувають ознак абсолютно оригінальної художньої цілісності. Спроби пошуків стандартних дефініцій на означення жанру (із перспективою формулювання академічної версії прочитання твору) поки втрачають шанси.

5. Образний рівень поетики дозволив більш глибоко зануритись у розгортання дискурсу міста. Звичайно ж, без культурологічного контексту (поданого у підрозділі 3.1. у вигляді широкої семантичної парадигми), без способу осмислення логіки розгортання цього образу на матеріалі вітчизняного літературного процесу (здійсненого у підпункті 3.2.) навряд чи обґрунтованим виявився би підпункт 3.3, присвячений стратегії змалювання образу міста в аналізованому романі. Тут цікавою виявилася «художня геополітика» роману, його топоніміка і своєрідна «філософія міста», здійснена Юрієм Андруховичем на високому фаховому рівні.

Усі ці аспекти стимулюють до власного прочитання і осмислення твору. Головне – щоби читачеві не завадив брак власного досвіду реального спілкування з кожним із цих міст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агаєва Т. Гоголівський міф про Петербург у контексті російської літератури 30-40-х рр. XIX ст.: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків, 1993. 16 с.
2. Александров О. Подорожній нарис: «пам'ять жанру». Діалог : Медіа-студії. 2015. Вип. 20. С. 8–35.
3. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Київ : Meredian Czernowitz, Майстер книги, 2011. 480 с.
4. Бабенко А. Урбаністичний простір як деконструкція людяності у книзі Сергія Жадана «Месопотамія». Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. 2016. № 1. С. 20–26.
5. Бахтин М. М. Формы времени и хронотоп в романе. М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Наука, 1975. С. 234–407.
6. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989.
7. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. Москва : Наука, 1976. С. 510–511.
8. Випасняк Г. Жанрові особливості «Лексикону інтимних міст» Юрія Андруховича та «Абетки» Чеслава Мілоша. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5715/1/7.pdf> (дата звернення: 09. 10. 2020).
9. Возняк Т. Феномен міста. Львів : «І», 2009. 333 с.
10. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. Москва : Советский писатель, 1986. 384 с.
11. Гаврилюк Н. Поліметричний вірш періоду постмодерну («Індія» Юрія Андруховича). *Слово і час*. 2007. № 11. С. 78–91.

12. Гальцева Р.А. Западноевропейская культурфилософия: Между мифом и игрой. *Самосознание европейской культуры XX века*. Москва : Из-во полит. л-ры, 1991.
13. Город, деревня и детерминация культуры в северо-восточной Европе (XIV – XX вв.) : Материалы XII советско–финской конференции, 1989.
14. Город и искусство : Субъекты социокультурного диалога / Сост. Т. Степугина. Москва : Наука, 1996. 286 с.
15. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.
16. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози) : навчальний посібник. Запоріжжя, 2007. 136 с.
17. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
18. Гундорова Т. Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея. *Українська правда*. Життя: веб-сайт. URL: <http://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/> (дата звернення: 28. 10. 2021).
19. Гутнікова Т. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2013. 40 с. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/13468> (дата звернення: 29.09.2021).
20. Гуца П. «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича як своєрідне входження України в європейський контекст // https://www.researchgate.net/publication/339662224_Leksikon_intimnih_mist_Uria_Andruhovica_ak_svoeridne_vhodzenna_Ukraini_v_evropejskij_kontekst (дата звернення: 11. 12. 2020).

21. Даниліна О. Романи Ю. Андруховича: від бурлеску до автобіографії.
URL: <https://www.sworld.com.ua/konfer29/733.pdf> (дата звернення: 27. 08. 2021).
22. Євсєєв Ф.Т. Світоглядні основи архаїчної культури: теоретичний аспект.
Ніжин, 2000. 102 с.
23. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії
новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006.
504 с.
24. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібн. Київ :
Академвидав, 2003. 392 с.
25. Калинюшко О. А. Постімперський простір в рецепції мандрівника:
версії А. Стасюка та Ю. Андруховича. *Young Scientist*. 2015. №1 (16).
С. 165–169.
26. Карпентьер А. Концерт бароко. Латиноамериканська повість. Київ :
Дніпро, 1978.
27. Клочек Г. Так що ж таке поетика? Поетика : Київ, 1992. С. 5–15.
28. Кореновська І. Поетика роману-антиутопії Юрія Щербака «Час
смертохристів: міражі 2077 року». Науковий вісник МДУ ім.
В. О. Сухомлинського. Сер. Філологічні науки (літературознавство).
2015. № 1 (15). С. 91–93.
29. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. –
Київ : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
30. Маляр А. Урбаністична сповідь. Київ : Неопалима купина, 2006. – 72 с.
31. Мельник К. Урбаністичний простір у «губернаторській» мемуаристиці
Волині першої половини ХІХ століття. Філологічні науки.
Літературознавство. Луцьк : Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки, 2013. № 28. С. 94–99.
32. Мердок А. Сон Бруно. Черный принц. Київ : Борисфен, 1995. 640 с.
33. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. Минск: Книжный
дом, 2003. 1280 с.

- 34.Нямцу А. Поэтика современной фантастики. Черновцы: Рута, 2002. 240 с.
- 35.Образ епохи. Культурне середовище Києва к. XIX – п. XX ст.: Тези доповідей. Київ, 1995.
- 36.Опришко Н. Еротичний осмос постмодернізму у версії Юрія Андруховича. 10.01.01. – українська література. дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків. 2016. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди.
- 37.Павличко С. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
- 38.Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. Москва : Языки русской культуры, 1998. 376 с.
- 39.Пискунов В. «Сквозь огонь диссонанса». *Белый Андрей. Сочинения* : В 2 т. Т.1: Поэзия. Проза. Москва : Худ. л-ра, 1990. 702 с.
- 40.Поняття літератури та інші есе. Київ : ВД «Києво-Могилян. акад.», 2006. С. 22–39.
- 41.Рэй Ж. Город великого страха : Сборник фантастики и детективов.- Обнинск : Титул, 1992. 416 с.
- 42.Салариа, Дэвид и др. Города, горожане и цивилизации, 1994.
- 43.Семків Р. Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця XX ст. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10931/Semkiv_Tvorchist%27_Yuriya_Andrukhovycha.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 01. 10. 2020).
- 44.Сендика Р. Про культурологічну теорію жанрів. *Теорія літератури в Польщі : антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. /* упорядкув. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2008. С. 467–491.
- 45.Староверов В.И. Город или деревня. М., 1972.

- 46.Стейнбек Д. Гроздья гнева. Жемчужина. М.: Худ. лит., 1977.
- 47.Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе; Переклав з фр. Євген Марічев. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2006. 161 с.
- 48.Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ: Исследование в области мифопоэтического. Москва : Прогресс – Культура, 1995. 624 с.
- 49.Трушков В.Т. Город и культура. Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1976.
- 50.Фриче В.М. Социология искусства. Москва–Ленинград: Гос. из-во, 1930. 208 с.
- 51.Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
- 52.Шама О. Трибунал Атрибутів. *Критика*. 2000. Вересень.
- 53.Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории. *Филология. Искусствоведение*. 2008. № 3. С. 277–281.
- 54.Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного. *Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій*. Київ : Факт, 2003. С. 353–366.
- 55.Шерех Ю. Людина і люди («Місто» Валеріяна Підмогильного). *Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. С. 81–91.
- 56.Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.2 : Всемирно-исторические перспективы. Минск : Попурри, 1999. 720 с.
- 57.Юнг К. Г. К вопросу о подсознании. Человек и его символы. Москва : Серебряные нити, 1998. С. 15–102.