

яким він боронить, захищає і свою любов, і свій народ. Так несподівано, але, як уже неодноразово спостережено, логічно й закономірно для автора інтимна поезія завершується публіцистичним самоозначенням Вінграновського-поета. Тож творячи на ґрунті класичної традиції, він запропонував читачам власну, як назвав О.Веселовський “Канцоньєре” Петрарки, “ліричну сповідь”⁴. Сповідь у любові до Неї – рідної землі, Батьківщини, жінки.



⁴ Веселовский А. Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere // Избр. статьи. – М., 1939. – С. 71.

Лариса Деркач

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОДОРОЖІ МІФОЛОГІЧНОГО ГЕРОЯ У СТРУКТУРІ НАРАТИВНОЇ МОДЕЛІ “МІСТА” В.ПІДМОГИЛЬНОГО

Літературознавчі дослідження останніх десятиліть виявляють неабияку зацікавленість міфом, його трансформацією в літературній творчості та загалом міфологічністю мислення митців. Після виходу праці Г.Грабовича “Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета” (1991) вітчизняне літературознавство засвідчує своєрідний поворот до наукового осмислення літератури щодо вияву міфологічного коду. Зацікавлення міфом у можливих його формах простежуємо в дослідженнях Є.Мелетинського¹, М.Еліаде², О.Забужко³, М.Моклиці⁴ та ін. Міфологічну семантику інтелектуального роману 20–30-х рр. ХХ ст. та міфологічний горизонт раннього українського модернізму вивчали Ю.Ганошенко, Я.Поліщук, який, зокрема, зазначає: “Модернізм актуалізує в національному мистецтві культуру візії, міфів [...] апелює до [...] культурного спадку людства”⁵.

На думку О.Лосєва, художня форма має міфологічну природу, вона – “завершений міф, тобто жива істота, що сама співвідносить і сама відчуває [...] немає поезії без міфології”⁶.

Взаємозв’язок міфу та літератури досліджував відомий російський семіолог Ю.Лотман. У праці “Семіосфера і проблема сюжету” йдеться про наступність таких двох видів текстів, як міф і сюжетний текст, що виявляється у зміні циклічного часу лінійним, трансформації носія дії (героя), топосу: “Циклічний час змінюється лінійним, а сам міф постає як оповідь про [...] ненормативні, одноразові події, тобто перестає бути міфом”⁷. Спільне в літературних творах та міфах визначала М.Ласло-Куцок: “Людина космічної ери [...] живиться міфами [...] Вихід з рамок часу, який досягається читанням романів, наближує [...] функцію літератури до функції міфології”⁸. В.Пропп вважав, що звершення

¹ Мелетинский Е. От мифа к литературе: Учеб. пособие по курсу “Теория мифа и ист. поэтика повествовательных жанров”. – М., 2001. – 170 с.

² Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / Пер. с фр. – М., 1998. – 250 с.

³ Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – Вид. 2, випр. – К., 2001. – 160 с.

⁴ Моклиця М. Міф і література модернізму: деякі аспекти проблеми // Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. – 2 вид., доповн. і переробл. – Луцьк, 2002. – 390 с.

⁵ Поліщук Я. Візійний простір раннього українського модернізму // Українська мова та література. – 2000. – №44. – С. 6.

⁶ Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А.Тахо-Годи; Общ. ред. А.А.Тахо-Годи и И.И.Маханькова. – М., 1995. – С. 72.

⁷ Лотман Ю. О мифологическом коде сюжетных текстов // Семіосфера. – СПб., 2004. – С. 670.

⁸ Ласло-Куцок М. Засади поетики. – Бухарест, 1983. – С. 183.

архаїчних перехідних обрядів здійснювалося відповідно до міфологічної моделі вмираючого й воскресаючого бога⁹.

Наративний дискурс, надаючи оповідуваним фактам подієвого характеру, містить циклічну або лімінальну модель, у нашому випадку — зразок побудови художнього тексту. Модель для тексту — принцип авторського світорозуміння, що виявляє в дослідженні певну структуру.

Наративну модель як специфічну форму дискурсу досліджували Й.Брокмейєр і Р.Харре: “Наративи є водночас моделями світу й моделями власного “я”. За посередництвом історій ми конструємо себе як частину нашого світу”¹⁰. Увійшовши у світ історії, віримо в її правдоподібність.

На основі дослідження комунікативної природи творів літератури та особливостей трансформації міфів у сюжетних текстах формуємо визначення наративної моделі як поєднання моделі комунікативних рівнів В.Шміда та моделі мономіфу Дж.Кемпбелла. Такий крок пояснюється необхідністю врахування подвійної структури наративу, в якому співіснують два плани оповіді: історія (дієгезис) та оповідь про неї.

Дж.Кемпбелл розглядає значну кількість міфів із метою розкриття спільних символів і розшифрування їх значення, порівнюючи “граматику символів” міфу та періоди психологічного становлення людини з погляду психоаналітичного підходу й віднаходить спільну основу цих процесів. Міфічний герой — це символ людського “Его” у процесі його вдосконалення. На основі зіставлення оповідей про міфічних героїв автор вводить категорію *мономіфу* — повторювану структуру міфологічної подорожі героя для виконання функції врятування тих, кого він покинув. Герой мономіфу в літературному тексті стає протагоністом.

Визначальна риса роману “Місто” В.Підмогильного — зображення етапів життєвого шляху героя, який прагне пізнати сенс життя. Зосередження автора на відтворенні буття особистості помітили вже сучасники. Але в атмосфері офіційного курсу на формування засад соцреалізму тодішня критика однозначно оцінювала художні твори — із позицій їх соціальної ролі. Тому Ф.Якубовський називає багато хиб роману “Місто”, зокрема “бездоганно простий шлях героя, його безвольність”¹¹. Л.Підгайний уважав, що письменник удався до психологізму, до того ж “одногеройного”, вузького й обмеженого”¹². Об’єктивну оцінку дав П.Єфремов: В.Підмогильний — письменник переважно одного героя і цей герой — “споглядально настроєна людина”¹³.

Сучасні дослідники творчості В.Підмогильного також зауважують таку визначальну рису його прози, як зосередження уваги на проблемі світопізнання героя. В.Шевчук, наприклад, це пояснює з позицій вияву в його творах рис екзистенціалізму¹⁴. С.Луцій теж вважає, що автора цікавить екзистенція особистості, він “детально фіксує кожну мить існування...”¹⁵ Отже, В.Підмогильного цікавлять етапи життя героя, його психологічні переживання. Дієгезис тексту відповідає етапам подорожі героя мономіфу.

Модель мономіфу Дж.Кемпбелла становить деталізацію трьох визначальних етапів символічної подорожі героя і має таку структуру:

1. Відхід (відокремлення): заклик до подорожі; відмова від заклику; надприродна допомога; перетин першого порогу; у череві кита.
2. Ініціація: шлях випробувань; зустріч із Богинею; жінка як спокусниця; поєднання з батьком; обожнення; винагорода в кінці шляху.

⁹ Див.: Протт В. Исторические корни волшебной сказки. — Ленинград, 1986. — С. 353.

¹⁰ Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. — 2000. — № 3. — С. 40.

¹¹ Якубовський Ф. На шляху до роману // Комуніст. — 1928. — 20 трав.

¹² Підгайний Л. Місто В.Підмогильного: Роман // Літературна газета. — 1928. — 3 черв.

¹³ Юноша В. Поет чарів ночі // Вищ революції. — Катеринослав, 1921. — 23 берез. — С. 98.

¹⁴ Див.: Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер’яна Підмогильного // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О.Галета. — К., 2003. — С. 353-366.

¹⁵ Луцій С. На варті страждань і пошуків // Українська мова і література. — 2001. — № 5. — С. 4.

3. Повернення: відмова від повернення; чарівна втеча; порятунок ззовні; перетин межі, що веде у світ повсякдення; володар двох світів; свобода жити¹⁶.

Пояснимо, чим зумовлений наш вибір моделі мономіфу Дж.Кемпбелла як основи наративної моделі. По-перше, літературні твори загалом — це трансформація міфу про героя у значенні перетворення циклічного сюжету на лінійний. В.Тюпа в наратологічному дослідженні подає формулювання світового протосюжету як поєднання чотирьох лімінальних фаз: відхід, символічна смерть, перебування в символічній країні мертвих, повернення. Шляхом накладання сюжетних оповідей на інтригу світового протосюжету дослідник виявляє загальну чотирифазну модель лімінальної модифікації циклічності¹⁷. Порівнявши цю модель із моделлю мономіфу Дж.Кемпбелла, знаходимо спільне: вони передбачають побудову сюжету на основі переживання героєм граничних фаз, долання певних меж.

По-друге, сюжет роману В.Підмогильного побудовано на основі життєпису героя, з позицій якого сприймається зображуване. В оповіді про життя Степана Радченка простежуються основні етапи символічної подорожі героя мономіфу.

Наративна модель у нашому розумінні формується на основі наративної структури, сформульованої У.Еко як опис дій, що “вимагає [...] наміру, особи, стану можливого світу, зміни, її причини і мети...”¹⁸ Визначення такої структури поєднано з концептуальною основою схеми мономіфу Дж.Кемпбелла.

Враховуючи комунікативну природу тексту, визначаємо рівень, на якому втілюється модель мономіфу. Наратологічний аналіз епізодів дає підстави визначити наративну модель на комунікативному рівні “абстрактний автор”.

Перші три епізоди тексту “Міста” співвідносяться з етапом “Заклик до подорожі” (перша складова загального етапу “Відхід” схеми Дж.Кемпбелла). Уводиться герой, якому долею визначено відійти од звичної для нього ділянки суспільства (а також способу мислення та світосприйняття) і вирушити в інший, незвіданий “світ”. Два світи — рідний для героя і новий, сповнений небезпек і скарбів — подаються в тексті як село й місто. Т.Лічман, досліджуючи проблему маргінального суспільства в романі “Місто”, твердить: “Місто в романі — це більше, ніж середовище чи тло подій; воно переростає у символ певного типу світогляду, шлях до якого для українця лежить через сумніви, розчарування і внутрішню дисгармонію”¹⁹. Початок подорожі означає потребу героя змінити звичні горизонти життя. Фатальною сферою, покликаною змістити центр його духовного тяжіння від обмеженої ділянки (села) до невідомої, у конкретному творі є місто Київ. Герой не їде, аби побачити місто, він підсвідомо відчуває невідворотність подолання межі між цими світами (місто — село), що тягне за собою зміну власного внутрішнього світу. Початок твору — це початок подорожі героя: він пливе пароплавом до Києва. Степан усвідомлює поклик до змін: “Київ!.. Це те нове, що він мусить у нього ввійти...”²⁰

Як зазначає В.Тюпа, образ міфічного героя в наративних текстах може “розщеплюватися” на кілька героїв, які втілюють окремі риси чи характеристики міфологічного персонажа. На нашу думку, персонажі Степан, Левко і Надійка — складові одного героя в лімінальному сюжеті твору. Усі троє — представники села, що їдуть освоювати місто, тобто відокремлюються від звичної сфери і через випробування переходять в інший світ. Ці персонажі втілюють різні можливості або різні сторони внутрішнього “Я” міфічного героя.

Друга складова “Відходу” — “Відмова від подорожі” проявляється в наступних трьох етапах. Відмова від заклик — це намагання втекти од визначеного шляху. У тексті вона — наслідок пережитого страху перед чужим, невідомим. У четвертому

¹⁶ Див.: Кемпбелл Дж. Тисячеликий герой / Пер. с англ. — М., 1997. — С. 6.

¹⁷ Див.: Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова). — Тверь, 2001. — 58 с.

¹⁸ Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. М.Гірняк. — Л., 2004. — С. 59.

¹⁹ Лічман Т. Проблема маргінального суспільства у романі В.Підмогильного “Місто” // <http://www.memorial.org.ua/education/write/pidmohyl/4/htm>.

²⁰ Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. О.Мельника; Ред. В.Г.Дончик. — К., 1991. — С. 310. Далі подаємо в тексті сторінку.

й п'ятому епізодах герой відчуває неприязнь до міста, де він опинився: “Все навкруги було дивне й чуже [...] І цьому всьому він був чужий” (312). Шостий епізод містить думки героя про “відмову”, повернення до старого світу: “Ну, навіщо було сюди забиватись? Що буде далі... Він пропаде, він старцем вертатиме додому” (314). Однак ці думки не мають продовження в діях Степана. До кінця епізоду увиразнюється переконання важливості свого покликання: “почував він себе посланцем, що виконує надзвичайно важливе, але чуже доручення. Свої давні бажання він раптом відчув, як сторонній примус, і скорився йому [...] Він пішов далі...” (314). Подорож триває.

Наступна складова етапу “Відхід” має назву “Надприродна допомога”. У тексті роману її формують знову ж таки три епізоди, що символізують перші випробування героя в чужому світі. Герой повинен утвердитися на позиціях невідворотності подорожі. Гнідий — перший представник нового світу, якого стрів протагоніст. Він неприємний і відразливий, як неприємне й чуже Степанові саме місто. Героєві ще не відведено достойного місця в новому світі. Згоду Гнідого на проживання Степана в нього можна вважати етапом “Надприродна допомога”: у чужому світі у протагоніста з'являється перше пристановище. Це просто куток, де можна переночувати, але без нього продовження подорожі було б неможливим.

Наступні епізоди — символічний пошук героєм місця в новому світі, перші спроби його завоювати. Ці намагання лишаються марними, але вони загартовують його перед новими випробуваннями, поглиблюють розуміння складності свого становища, відповідальності за власні дії: “Смішно ж було [...] уявляти, що от він з'явився і всі схиляться йому до послуг [...] Тільки терпінням та працею можна чогось досягти [...] таких, як ти, — тисячі” (322).

Етап “Перетин першого порогу” — психологічне загартування героя: він мусить перебороти гордість і пристосуватися до умов (складається з шести епізодів).

Наступні три епізоди становлять частину етапу “Відхід”, що має назву “У череві кита”. Зустріч протагоніста з Левком сприяє формуванню орієнтирів для перебування в чужому світі. Після знайомства із представниками нового світу — Андрієм Венедовичем та його дружиною — герой відчуває перевагу, навіть зверхність. Він не просто шукає власне місце в Києві, а усвідомлює, що йому судилося “завоювати” його: “Все це — старий порох, що треба стерти. І він до цього покликаний” (330). Відвага героя притлумлюється, коли він “...здивався з містом віч-на-віч” (330). Це — зустріч із багатолюдністю міста, його байдужістю до окремої людини. Бачення міста як символічного звіра, в нутро якого герой потрапить, щоб перемогти, передусім етапові “Череву кита”. Герой з огидою просувається всередину “звіра”: “почав гидливо проштовхуватись крізь натовп, пхаючись навмання [...] біля кожного кіно його закручувало у вирі” (331). Символічне порівняння будинків із нутрощами вказує на те, що місто для Степана — “череву кита”: “Був час, коли кінчалися сеанси і в нутрощах цих помешкань відбувався обмін речовин” (332). Герой рухається всередині “звіра”, щоб вкінці побачити місто по-новому і змінити своє ставлення: “...відчув дивну красу міста. Сміливі лінії вулиці [...] війнули на нього [...] не знаючу гармонією” (332). Поступово ненависть змінюється вірою в перемогу: “не ненавидіти треба місто, а здобути [...] він — один із цієї зміни, що їй від долі призначено перемогти” (333). Мотив перебування в череві звіра — форма звання й самознищення. Перемога над ним символізує переродження людини, яке відбувається у психіці: протагоніст змінює погляд на чужий світ — і в підсвідомості той перестає бути ворожим. Психологічно герой перемагає: “Він розчинявся в своїй безмежній мрії [...] руйнував нею все навколо, як вогненним мечем” (333).

Герой розуміє, що для утвердження в новому світі необхідно подолати низку труднощів. Одне з випробувань — вступний іспит до інституту: “...іспит здавався йому бар'єром, що, перескочивши його, він здобував собі королеву й царство” (334). Іспит стає першою перемогою, герой певний неминучості нових здобутків, це основа планів на майбутнє. З цього моменту розпочинається етап “Ініціації”: герой крок за кроком безповоротно залишає минуле позаду, у спогадах, перероджується для життя в новому світі. Зміцненню віри в себе сприяють зовнішні

обставини. Зіткнувшись віч-на-віч із представниками того світу, до якого ще недавно належав сам (у Надійки стрічає Левка, Яшу та інструктора), Степан відчуває, що вже чужий світові села й водночас ще не став повноцінним членом міста: “Село [...] починав бачити [...] в далекій перспективі...” (338). Але, щоб перемогти, він повинен відректися од старого. Герой, за Дж.Кемпбеллом, шукає вдосконалення, він помирає для старого світу, народившись в іншій іпостасі, прагне передати іншим віру в можливість вознеситися духовно. Світ села в тому вигляді, як він представлений Левком, Яшею та інструктором, уже чужий Степанові.

Двадцять сьомий епізод – етап подорожі, яку називаємо “Надприродна допомога”. За Дж.Кемпбеллом, він передує перетину героєм першого порогу. Ми відшукуємо його вияв удруге як несподівану допомогу на шляху випробувань, що її пропонує той самий персонаж зі сфери нового світу – Гнідий. Тут дотримано ознаку надання допомоги старим або старою, представником чужого світу, непривабливим зовні. Несподівана допомога полягає в неочікуваному вирішенні найбільшої на цей момент для героя проблеми житла.

Дж.Кемпбелл зауважує: “Початковий відхід у землі випробувань є [...] початком тривалого й небезпечного шляху перемог посвячення й митей просвітлення”²¹. Символічні мандри та подвиги героя відбивають процес становлення цілісності особистості. Ініціація передбачає посвячення героя, повну зміну внутрішнього світу. Він вбирає в себе свою протилежність, яка спочатку відлякувала. Ця болісна зміна – необхідна умова духовного переродження.

Частина етапу “Ініціація”, що називається “Шлях випробувань”, посідає значний обсяг тексту й утілена у вісімнадцяти епізодах. Три епізоди складають етап “Зустріч з Богинею”. Переборовши страх перед міським життям, герой відчуває спорідненість із ним. Після того, як відкинуто частину “Я”, пов’язану з минулим, з’являється жінка як втілення царственої богині нового світу. Її вигляд спочатку бентежить Степана, але потім набуває притягальної сили, стає об’єктом прагнень. На те, що саме ця жінка – символічна богиня, вказують слова наратора про Степанові почуття: “...була напахчена пахоццями Парижа, і їхній дух стелився круг неї, як марево [...] Коло цієї жінки він пережив те млосне завмирання, що справляє на людину височінь, жахаючи небезпекою і разом нею чаруючи. І коли пішла вона, він глянув їй услід нахабним і побожним оком” (364). У глибинах власного серця Степан переживає поєднання з цією царственою особою.

Етап “Жінка як спокусниця” передано у дванадцяти епізодах. Герой внутрішньо перероджується, те, що здавалося неприпустимим, стає частиною його самого. Спочатку він лякається стосунків із “мусінькою”, але згодом переосмислює поняття гріха, моралі, провини, переживає осягнення незвіданих глибин буття.

Наступна складова етапу ініціації в моделі мономіфу Дж.Кемпбелла – “Примирення з батьком”, яка символізує поєднання із породженим у власній уяві непривабливим образом, що поєднує Его героя і поняття гріха у власній підсвідомості. Ця складова поєднує шість епізодів тексту.

На шляху подорожі героя з’являється помічник, який штовхає до подолання нової межі. Це професор, якому Степан складає іспит з української мови. Він допомагає героєві змінити вузькі рамки перебування в новому світі – пропонує працювати в лекторському бюро. Перебування під покровительством жінки-матері повинне змінитися новою фазою ініціації – примиренням із батьком, новим етапом самоусвідомлення героя.

Символічний обряд ініціації передбачає перебування героя у проміжному стані. Герой ще не має визначеного статусу, що вряди-годи позначається його сліпотою, голізною або недоречним одягом. Померши для одного світу, герой перероджується. Паралельно з перетворенням внутрішньої сутності відбувається зміна зовнішнього образу. У тексті, зокрема, це передусім зміна одягу. Ще від початку подорожі Степан усвідомлює: його вбрання контрастує з тим, яке носять у місті. Старий френч і чоботи як данина традиції і символ невизначеності не дошкуляють до

²¹ Кемпбелл Дж. Цит. вид. – С. 84.

моменту переродження. Подолання проміжного стану згадується, по-перше, власне як процес переодягання, що передбачає пізнання себе нового, задоволення собою і злиття з новим власним образом: "...довершив своє перетворення [...] Оглянувши себе цілого в люстро, завмер від [...] задоволення, ніби вперше себе побачив і спізнав..." (396). По-друге, як зміна світосприйняття після усвідомлення себе в новій іпостасі: "...роздивлявся на неї з височини свого європейського вбрання, добачаючи в ній стільки ж занепаду, як вона в ньому розквіту..." (396).

Остаточна зміна героя збігається із закінченням першої частини роману. Відбувається примирення й поєднання з Батьком.

Дванадцять перших епізодів другої частини роману становлять етап символічного "Обожнення". Цей етап є звільненням прихованих потенційних можливостей людини, якого може досягнути кожен, ставши героєм. З'єднавшись із символічним Батьком, герой розуміє, що сенс життя — існування протилежностей і що протилежності ці за суттю — одне ціле. Обожнювання символізує розуміння глибинного сенсу буття, що призводить до відчуття героєм єдності вічності й часу — необхідності окремого життя постати з вічності і з'єднатися з нею після смерті. Обожнювання — це своєрідне просвітлення: "найвище уособлення великого парадоксу, завдяки якому руйнується стіна між парами протилежностей..."²². У тексті про єдність протилежностей у свідомості героя сказано так: "те, що був створив, тепер з нього творило нову істоту, даючи спізнати щастя цілковитого з собою злиття, стираючи всяку подвоєність душі на внутрішнє і зовнішнє. Він ставав єдиний та могутній..." (407). Етапи мономіфу символізують психологічний розвиток людини як подорож лабіринтами власного підсвідомого: "Його захоплювали таємничі процеси душі, що знає більше і бачить далі, ніж бідний розум..." (407). Простежується також зміна імені героя — зі Степана на Степана Радченка.

Часовий відрізок, рівний рокові, завершується апофеозом героя. У тексті еволюцію психологічного становлення відтворено на тлі сприйняття нового світу в образах вулиці, юрби, жінки, яке поступово змінюється: спочатку відраза ("Видовисько [...] юрби було [...] неприємне йому [...] Все навкруги було дивне й чуже" — 312), потім підсвідомий потяг ("...відчув дивну красу міста..." — 332), бажання з'єднатися ("Не ненавидіти треба місто, а здобути" — 333) і поєднання, що завершується відчуттям своєї величі: "...піднісни голову на знак вищості [...] процес цієї гордої ходи [...] давали йому [...] задоволення.." (408). На попередніх етапах герой відчував холодність міста і його байдужість до себе. На етапі обоження усвідомлює, що місто здобуто: "...мов він уперше побачив стількох людей і відчув свою з ними спорідність..." (409).

У героя з'являється мета, символом якої стає жінка. В міру освоєння нового світу жінка, якої прагнув герой, була дедалі більше міською, ближчою до того мимовільно сприйнятого образу міської жінки, яку він побачив ще на початку подорожі біля крамниці і до володіння якою прагне підсвідомо повсякчас. Р.Мовчан зазначає: "Спілкування з кожною (жінкою. — Л.Д.) — це [...] окрема модель [...] його індивідуального вбирання типово міської культури"²³. Порівняно з Надійкою "мусинька" є представницею міста, але не тим ідеалом, до якого прагне герой, а тимчасовим етапом поступу, як і Зоська.

У моделі мономіфу наступний етап — "Винагорода в кінці шляху". Проходження цього етапу в досліджуваному тексті — тридцять три епізоди. Після того, як герой долає поріг за порогом, він починає усвідомлювати, що сам стає тим, чого так наполегливо шукає, він змінює не обставини життя, а себе самого і в кінці випробувань сягає розуміння вічності буття й поєднання в одне ціле того, що звичайній свідомості здається непоєднаним. Нагородою за всі перемоги стає дар творчості, яку герой починає сприймати вже не як спосіб заробітку чи засіб утвердження власного "Я", а як самовиявлення, можливість донести до інших власне розуміння життєвих істин.

²² Кемпбелл Дж. Цит. вид. — С. 129.

²³ Мовчан Р. Український модерністичний роман: "Місто", "Невеличка драма" В.Підмогильного // Дивослово. — 2001. — №2. — С. 12.

Ідучи символічним шляхом випробувань, герой утретє намагається змінити житло й оточення. Помешкання він сприймає як невід'ємну частину прожитого етапу ("... кімната людини знає найінтимніші її пориви [...] виступає [...] свідком минулого..." – 481). Пошуки житла символізують прагнення перемін.

За Дж.Кемпбеллом, герой повинен ще пройти етапи повернення: "Повне коло [...] потребує, щоб герой [...] доставив руни мудрості [...] у царство людей, звідки він вийшов..."²⁴. Символічним даром, що його герой повинен принести до людей, стає творчість. Він відчуває, що повернеться до тих, кого знає, в іншій іпостасі – як автор написаних творів: "...марив, яку ж то він річ чудесну напише і як вразить усіх тих, що нічого не примічають" (509). Етап "Повернення" у Дж.Кемпбелла має такі частини: "Відмова від повернення", "Чарівна втеча", "Порятунок іззовні", "Перетин порогу, що веде у світ буденності", "Володар двох світів", "Свобода жити". У романі "Місто" бачимо скорочення "Повернення" до трьох складових: "Порятунок іззовні", "Володар двох світів" та "Свобода жити".

Символічним поверненням героя у світ буденності стає творчість, яка містить нове розуміння буття, яке потрібно донести до звичайної, непосвяченої свідомості. Етапом повернення є написання повісті: "хлопець сів одного вечора до столу й узяв олівця з священним трепетом жерця... І, о радість! – написав перший розділ, потім другий..." (512).

Герой зіткнувся зі смертю близької йому людини (Зоськи), він усвідомлює свою провину, але не розуміє, що смерть Зоськи – то ціна за перехід на новий етап, тому відчуває смуток, спустошення, занепад творчих сил. Він проходить цей урок для самоутвердження.

Поета Вигорського можна вважати частиною власного "я" героя, до якої він прагне, сам цього не усвідомлюючи. Тому в розмові між ними відчувається відстороненість Степана від змісту слів Вигорського, який часто є тією частиною "я" героя, до якої він ще має дорости. І тільки під час останньої, прощальної, зустрічі Степан погоджується з думками поета.

Етап "Володар двох світів" складається з дев'яти епізодів. Лишившись без помічників, наодинці із самотністю, герой переживає випробування. Зустріч із Левком і спогади про Надійку породжують помилкове бажання повернутися до початкового етапу подорожі – у село, бо там герой бачить заспокоєння. Відчуваючи, що минуле завжди жило в ньому, Степан вважає його істинним прагненням. Але після зустрічі з Надійкою розуміє, що його повернення не може бути поверненням фізичним. Наприкінці символічної подорожі герой по-новому переживає минуле, лишивши його на відстані спокійного споглядання, і переживає нове піднесення сил: "він марив [...] що віднині життя його буде якесь нове [...] зовсім відмінне від пережитого" (536). Етап "Свобода жити" – це три останні епізоди роману.

Як бачимо, життєвий шлях протагоніста збігається з етапами символічної подорожі героя мономіфу Дж.Кемпбелла. Лімінальний сюжет передбачає подолання героєм перешкод та перетин певних меж. Наше дослідження виявляє, що в кількісному співвідношенні епізодів перша і друга частини роману рівні. Крім того, межа між ними припадає на середину символічної подорожі героя – початок етапу "Примирення з батьком". Такий основний етап мономіфу, як "Повернення", подано не в повному обсязі. Але загалом трансформація міфічної моделі циклічності як кістяка лімінального сюжетоскладання простежується чітко. Якщо порівняти кількісне співвідношення епізодів кожного з етапів символічної подорожі героя, найбільшим за обсягом виявиться етап символічної ініціації. Це відповідає специфіці прози В.Підмогильного – увага до лімінального сюжетоскладання.

м. Луцьк

²⁴ Кемпбелл Дж. Цит. вид. – С. 197.