

Ю. Издрика, в яких образ міста зображений як основний життєвий простір особистості. Ю. Винничук та Ю. Издрик відшуковують ідеальний міський простір у минулому, Т. Гаврилів та І. Цілик акцентують увагу на сучасності міста як на ареалі тривання “тут-і-тепер”, В. Діброва та О. Ільченко обирають художню стратегію зв'язку часів.

Ключові слова: образ міста, топос, урбаністичний час, минуле, сучасність, хронотоп.

Анотация

В статье речь идет об особенностях изображения урбанистического времени в современной украинской прозе. К анализу привлечены произведения А. Ильченко, В. Дибровы, Т. Гаврылива, Ю. Винничука, И. Цылык, Ю. Издрыка, в которых образ города представлен как основное жизненное пространство личности. Ю. Винничук и Ю. Издрик находят идеальное городское пространство в прошлом, Т. Гаврылив и И. Цылык акцентируют внимание на современности города как на ареале существования “здесь-и-теперь”, В. Диброва и А. Ильченко выбирают художественную стратегию связи времен.

Ключевые слова: образ города, топос, урбанистическое время, прошлое, современность, хронотоп.

Summary

The article describes the features of urban image time in modern Ukrainian prose. By analyzing the works involved O. Ilchenko, V. Dibrova, T. Havryliv, J. Vynnychuk, I. Tsilyk, J. Izdryk in which the image of the image as the main living space personality. J. Vynnychuk and J. Izdryk looking ideal urban space in the past, T. Havryliv and I. Tsilyk underline the modernity of the city as the duration of the complex of the here-and-now, V. Dibrova and O. Ilchenko choose art communications strategy' communication times.

Keywords: image of the city, topos, urban time, past, present, chronotope.

УДК 82-2'06

Когут О.В.,
кандидат філологічних наук,
Національний університет водного
господарства та природокористування

АРХЕТИП МІСТА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена зміною культурних парадигм, зацікавленням антропоцентричними вченнями з виразним тяжінням у бік трансцендентного. Саме поняття архетип (гр. arche – початок, typos – відбиток, зразок) мислиться як прототип, праобраз. Уперше цей термін з'являється у містиці Філона Олександрійського і пов'язаний з “образом Божим” (Imago Dei) в людині [7]. На рубежі ХІХ–ХХ століть швейцарець К. Юнг, засновник аналітичної психології використовує цей термін як означник первинних моделей, що містяться в колективному підсвідомому і є основою міфології. У нього цей термін запозичив Н. Фрай, розробивши власну теорію літературних архетипів, де наголосив на факті, що “певні теми, ситуації і типи персонажів... повторюються з дуже малими відмінностями від часів Аристотеля до наших днів” [8, 465].

Дослідженням специфіки міфопоетичного творення займалися О. Афанасьєв, М. Бахтін, В. Вундт, Р. Генон, М. Еліаде, Д. Зеленін, Дж. Кемпбелл, В. Клінгер, Л. Леві-Брюль, Дж.Дж. Фрезер та ін. Філософські та естетичні праці, в яких розглядається поняття архетипів, належить таким мислителям як Г.В.Ф. Гегель, Е. Гуссерль, Д. Дідро, І. Кант, О. Лосєв, Г. Сковорода, З. Фрейд, А. Шопенгауер, К. Леві-Стросс, тощо. Вдалиий синтез досягнень різних шкіл, які аналізували відповідні архетипам фольклорні мотиви, здійснено М. Грушевським, який при цьому спирався на розробки А. Аарне та І. Франка.

Мета нашого дослідження – рецепція архетипу міста у п'єсах сучасних українських драматургів.

Об'єктом дослідження є драми В. Шевчука “Свідчення”, В. Тарасова “Сезон полювання на кохання”, О. Танюк “Авва та Смерть”, С. Кисельова, А. Рушковського “Єврейський годинник”, О. Ірванця “Rekording”, О. Вітра “Станція”.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- виявити архетип міста та його топоси в п'єсах сучасних українських драм;
- розглянути способи демонізації сюжетного архетипу в аналізованих п'єсах;
- аналіз трансформації архетипу в художній образ.

К. Юнг вважав, що головним архетипом постає розвиток самості, символом якої є мандали (диск, круглий, круговий). З цієї точки зору є цікавим розселення середньотрипільських племен на території України (остання чверть V – третя чверть IV тис. до н.е.) – це величезні поселення, (фактично – міста – прим.авт.) де “житла розташовувалися декількома концентричними колами. Це поселення Майданець (270 га), Доброводи (250 га) і Тальянки (450 га)” [12, 119]. Для наших предків, як і для архаїчного світосприйняття загалом, місто – чітко структурований простір з визначеним центром, вісь, що втілює модель Всесвіту, Космосу і дозволяє долучитися до сакрального.

В українській літературі бароко доволі часто зустрічаємо згадки про реальні міста, що мали втілювати алегорію національного Парнасу та Гелікону. За звичай ця роль відводилась Києву, Львову, Острогу. В драматургії цього періоду знаходимо згадку про м. Кам'янець-Подільський у інтермедіях Я. Гаватовича та 5-й інтермедії з Дернівського збірника. Березна і Короп згадуються в 4-й інтермедії до драми М. Довгалевського “Властолюбивий образ” [15, 39–40]. Адаже кожне з цих міст прагнуло стати відображенням єдиного Граду Божого – Єрусалиму. Сприяв цьому і середньовічний світогляд (Небо (Рай)-Земля-Підземне царство (Пекло)), зорієнтований на християнські парадигми, що знайшов своє відображення в драматургії того часу.

Н. Фрай за основу для теорії архетипних значень у літературі обирає Біблію, де вирізняє апокаліптичну, демонічну та аналогічну образність. Власне, цю теорію обрано нами для аналізу архетипу міста в сучасній українській драматургії.

В Апокаліптичній моделі світу у Книзі Книг “неорганічний світ – місто – Один будинок, святина, камінь” [13, 151]. Адаже архетип міста (Небесного) – ланка, що єднає трьохчленну структуру барокової світобудови й пояснює невтолиме

прагнення людей побудувати на землі ідеальне місто, де пануватиме вища справедливість і порядок, натхненні Законами Господа, в якому людська душа почуватиметься вільною й захищеною водночас.

Який же образ міста в контексті людської цивілізації? Це її вершина, ідеал, котрий втілюється в архітектурі різноманітних стилів та довершених форм, водночас це архетип, який постає засадничим у мистецтві слова – шлях пізнання особистістю духовної істини. Архетип міста доволі амбівалентний, адже це місце зіткнення сил добра і зла в одвічній боротьбі за душу людини. Це й обумовлює образ міста у сучасній драматургії, де він постає як новітній Універсум, що балансує на межі семантики раю та пекла.

Так апокаліптична образність домінує у драмі В. Шевчука “Свідчення”. Ветхого літами Попика покликано до хутора Степана та Надії Ніс, щоб відправити похоронний обряд, як виявиться згодом, над півнем. Ця подія надзвичайна, адже тут ніхто ніколи не хворів і не вмирав, разом уже понад сотню років живуть батьки, діти, онуки, правнуки, праправнуки. Адже засновник роду замолоду був убивцею й розбійником, і на воляння замордованих ним людей, голос над могилами пообіцяв помститися йому аж у пра-пращурах. Закохані Степан і Надія злегковажили цим пророцтвом, адже ніхто з них цього вже не побачить, та й чоловік уже повернувся на шлях праведний (послухавши житіє святого Давида в “Четїї Мінеї”, котрий раніше був розбійником).

Ґрунтуючись на християнській концепції, згідно якої всі віруючі є братами та сестрами у Христі, гріх Степана актуалізує архетипний сюжет братовбивства – Каїном Авеля, адже “голос крові брата твого взиває до Мене з землі” [(Буття: 4:10) 4, 10]. Згідно Святого Письма, саме Каїн-вигнанець заклав перше місто на землі. Так само в степу подружжя Носів народило десять синів, які “привели собі з Гетьманщини невісток. Вони народили ще сто синів, наших онуків. Цих сто синів привело з Гетьманщини ще сто жінок, і ці жінки народили п'ятсот синів і п'ятсот дочок. Наші правнуки та праправнуки вже не шукали чужих жінок, одружувалися із кривними. Вони народили нам іще п'ять тисяч синів і дочок. І стало нас у цьому місті одинадцять тисяч двісті двадцять два” [14, 255]. Сюжет драми розгортається на фоні дивного механічного танцю мешканців цього міста, навіть їх одяг нагадує радше уніформу, аніж святкове вбрання живих людей – закланні вівці.

В. Шевчук стилізує драму у стилі барокових містерій творення та есхатологічних водночас, де події із Старого Заповіту ставали префігураціями Євангелія та Одкровення. Місто Носів та усі його мешканці – приречені, смертельний гріх прапрапрадіда Степана лягає на їх душі. Також драматург оприявнює матрицю міфу про Боже втручання (епізод виходу єврейського народу з Єгипту) задля руїни місця де панує гріх і поневолення, де Попик – латентний образ Мойсея. Нащадки Носів так само як і мешканці першого міста не реагують на грім небесний і заклики священника покаятись, припинити ритуал дивного свідчення за участю короля-карлика та дівчини-смерті.

У фіналі під землею зникає мертво місто разом з усіма жителями, що так і не зупинили містичний танок. Знову запанував степ, не залишивши й сліду від їх роду, з ветхим Попиком, який шепоче покаянну молитву.

В основі п'єси Л. Дзюби “Продана душа” архетипний сюжет закладання власної душі демону в обмін на мирські блага. Героїня драми спершу не замислюється над своїм вчинком і губить дарований їй Богом талант. Молода талановита скрипалька Кеті, наче героїня містерії, мандрує трьома світами мегаполісу. Її романтичне кохання дивиться на цей світ із затишної, однак життєві реалії вносять свої корективи, її принц виявився одруженим утриманцем заможної родини. Покинувши його, вона змушена повернутись до звичного їй життя, в якому тітка-п'яничка, напівголодне існування та гра на скрипці в переході метро, що межує із жебракуванням, – щоденна сумна реальність.

Метро – головний топос мегаполісу, що втілює потойбічний світ. Тут під землею з дня у день дівчина намагається заробити на хліб насущний собі і тітці, а повз неї мчить життя – барвисте й веселе, в якому теж хтось любить і мріє. Дивна пропозиція Шефа-продюсера про п'ять мільйонів і всесвітнє турне в замін на душу не викликає у неї занепокоєння. Відтепер Кеті має практично все: славу, багатство, шанувальників, коханого, лише її гра втратила свою неповторність. Виконання віртуозне, та й інструмент найкращий, але немає в цьому серця, адже про стареньку скрипку забули, підписавши контракт її залишили на столі в кабінеті Шефа. Тому наступна жертва цього модернізованого Мефістофеля знову тупцює біля входу в офіс (ламінарний хронотоп, що репрезентується метафорами порогу, межі), а він уже приготував чергову угоду. Замкнутість і безвихідь ситуації в якій опинилась дівчина, як визначений кимось присуд, водночас усе знову повторюється (циклічність), адже змінюються лише душі, які долають межу, а місто й метро стоять незворушні й відчужені. Вповні погоджуємось із твердженням Н. Фрая, що “апокаліптична образність більше відповідає мітичному способу, а демонічна образність – іронічному у його пізній фазі, коли відбулося повернення до міту” [13, 159].

У п'єсі В. Тарасова “Сезон полювання на кохання” дія фактично відбувається в паралельному просторі – світі інфернальних істот, що постає симулякром власне людського суспільства. Адже диявол (у драмі це незримий Хазяїн, репрезентований лише голосом, наказами, слугами, страхом, буревієм, схарактеризований іншими учасниками драми як “клишоногий козел”) – мавпа, невдала копія Господа, його вічний блазень, імітація, що прагне здаватися Істиною. Інший світ постає як надбудова, свого роду несанкціонована інплантованість у реальність.

Дійство розгортається на фоні чималого міста, де його мешканці з усіх світів можуть розважитись в казино чи гасати вулицями на шаленій швидкості. Нудьга й пошук екстриму, небезпеки, гри з життям – ось сенсотворчі означники їх паралельного буття, врешті воно типове й для чималої кількості простих смертних.

На перший погляд сюжет драми розгортається як типова мелодрама про високошановану й порядну родину, де непутящий син завдає чималих клопотів батькам. Образ матері – Агнеси неначе списаний із іміджевого промовшена ділової

жінки, щонайменше нардепа, кар'єрі котрої може серйозно зашкодити роман сина із дівчиною не "їх кола". Батько – Вітольд типовий ловелас, який живе у власне задоволення й уміло прикидається слабовільним оптимістом поруч з владною жінкою. Дуже зручна життєва позиція – щось середнє між психотипом "алкоголіка" та "невдахи" за Е. Бентлі.

Приятельки матері – Гея і Лія просто таки цитати із голлівудського фільму про двох подруг-суперниць, які випили еліксир вічного життя. Парадоксально, але зав'язка сюжету зовсім не насторожує і не викликає підозр у містичності дійства що відбувається, вони ведуть себе як звичайні люди, що й лякає найбільше. Грають в рулетку, гасають автомобілем на граничній швидкості, пліткують, нудьгують, лицеміряють і нарікають на занепад моралі.

Наречена головного героя Іса – з того ж соціуму, що й Ян, вона – частина детально розпланованого матер'ю синового майбутнього. Альфред – т. зв. друг, від якого чекаєш лише якоїсь чергової капості. "Мені нудно, бісе!" "Що зробиш, Фаусте, така вготована вам доля" [10, 203]. Ця цитата почасти опрозорує причетність головного героя до демонічного світу, водночас актуалізує сюжетний архетип твору Данте, вказує на певну аномалію ситуації та образів, що склалися.

У п'єсі В. Тарасова домінує архетип кам'яного міста – проклять: Содоми й Гомори. "І Господь послав на Содом та Гомору дощ із сірки й вогню від Господа з неба. І поруйнував ті міста і всю околицю і всіх мешканців міст, й рослинність землі" [(Буття:19:24,25) 4, 27]. Власне сам Ян віджартується матері чи не прямою цитатою з Буття "На днях вогнем пройшовся я полями і випалив їх вщент. Потім буревієм пронісся над містом, зриваючи дахи х будинків. А наостанок – пролився кам'яним дощем у вікна нічного міста" [10, 198]. На содомо-гомороїдальний синдром власного побуту в помешканні вказує героїня п'єси "Авва і Смерть" О. Танюк – Єва [9, 330]. Адже її життєвий простір – квартира, неначе місто у місті, цивілізація в середині іншої, до того ж з власними часопросторовими переміщеннями (потойбіччям мандрують собака, сама жінка (архетипний образ праматері роду людського), їх товариш Іван (образ який асоціюється з одним із Євангелістів). Діє тут і один з чільних архетипів світобудови – Смерть. Таким чином сам топос квартири як фрагмент власне архетипу міста трансформується в самодостатній світ, мислиться як самостійна цивілізаційна форма, виразно скерована у бік первісного архетипу, де місто-поліс – держава, врешті, – людина, як втілення Господнього Логосу.

Ян порушив головне правило демонічного світу – закохався, дозволив собі справжні почуття. Він став не просто ізгоєм в інфернальному світі (як і його дід Сімон, котрого за цю саму провину заслали в небуття), а водночас загрозою для його існування. Адже для нього через Любов стало можливим відкриття самої Істини, а не безвольне служіння Хазяїну.

Місто – наче живий організм, який всотує всі радощі й болі що відбуваються в ньому з його мешканцями, й діє сам, відповідно до того які шальки добра чи зла переважають. Водночас місто теж визначає людську долю: чиюсь підносить, а чиюсь

занапащає. Так вночі посеред мосту (ламінарний хронотоп), імітуючи спробу самогубства, просто заради забави, Ян зустрів своє кохання. Смерть і зло мимоволі потрапили в Любов. Мати з усіх сил намагається врятувати репутацію родини, задля цього намагається люб'язно вбити свою проблему – Валерію. Цікавий образ Сірого – кур'єра Хазяїна, вибудований відповідно до літературного архетипу Когось у сірому з роману Л. Андрєєва “Життя людини”, істоти міфологічної, інфернальної, посланця з того світу.

М. Бахтін утверджує в літературознавстві поняття хронотопу, ґрунтуючись на теорії відносності А. Ейнштейна, доводить його визначальний вплив на співвіднесення сюжет-образ, а відтак і образу людини, який завжди суттєво хронотопічний [2]. Архетипу міста притаманні певні топоси як от гора, храм, дорога, площа, огорожа, парк. Багатоповерхівки сучасного міста замінили топос гори. У п'єсі Н. Нежданой “Самогубство самоти”, І. Липовського “Скочмен” дах багатоповерхівки постає в ролі ламінального хронотопу, – межового часопростору, здолавши який, як їм здається, можна осягти сенс власного життя. У фіналі п'єси В. Тарасова Іза штовхає Валерію з даху. Прагнення чортиці відомстити сильніше за здоровий глузд, адже мертва кохана – вічна й єдина любов. Ян намагається врятувати кохану від смерті, усупереч Часу – як реверс-повернення в життя, щоб відчутти його повноту.

Демонічне місто заковтнуло чергову душу, як це не цинічно через головну християнську чесноту – любов. Дійові особи репрезентували практично всі гріхи і вади людської спільноти. Автор концепції “постіндустріального суспільства” – Белл Д. стверджує, що “варто було культурі перебрати на себе розгляд демонічного, у неї одразу ж виникла потреба в “естетичній автономії”... Усе має бути досліджене, все має бути дозволене (принаймні в царині уяви), включаючи хтивість, убивство та інші теми, які домінують у модерністському сюрреалізмі. З іншого боку... виправдання влади та впливу цілком і повністю виводиться з потреб “Я”, з “верховенства власної особистості” [3, 342]. Перегукується з соціальним визначенням еґоїзму Шопенгауером, який як він твердить полягає в тому, що “людина обмежує всю реальність своєю власною особою, гадаючи, що вона існує лише в ній, а не в інших особах” [16, 92]. Тому Ян хапає на руки Валерію і мчить із краю світу, повертаючи її до життя, долаючи смерть як неминучість, відбуваючи любов як трансцендентну даність.

Окремі колізії сюжету В. Тарасова аналогічні із філософською п'єсою-містерією Панаса Мирного “Спокуса”. Стосунки між членами люциперової родини почасти мають не лише іронічний, але й інтермедійний характер (як у інтризі навколо спокушення Єви заради сімейного добробуту). Містичні сили зла – Луципер, Сатанаїл, Арефа, Анциболот, Змій-спокусник живуть за межами людського світу – серед гір і похмурих проваль. Це типовий топос пекла, кінця світу, врешті Хаосу, що постає антитезою Космосу міста.

Рольові означники дійових осіб п'єси С. Кисельова, А. Рушковського. “Єврейський годинник” представлено як – Бізнесмен, Повія, Сутенер, Вчителька, Охоронець, Лікарка, Політолог, Депутатша. Їх можна сприйняти як образи-символи,

водночас вони топоси міста, в якому відбувається це дійство. Англійський соціолог П. Геддес у своїй книзі “Міста в еволюції” розглядав розвиток “профілю” “долини міського розселення” з позиції історичної та соціальної взаємодії різних верств населення: “шаhtarів”, “лісників”, “мисливців”, “пастухів”, “селян”, “рибалок”. Набуваючи статус мешканців міста, вони формували відповідні угруповання “ковалів”, “будівельників”, “солдатів”, “священиків, ткачів, мігрантів”, “банкірів, юристів і політиків”, “купців і моряків”, які, розміщуючись у відповідній частині “долини розселення”, формували специфічне у містобудівному та художньому змісті середовище” [6].

Автори розкладають своєрідний пасьянс із людських доль, що містичним чином замикають буттєве коло міста та його мешканців. Пари, що трансформуються в трикутники: Бізнесмен – Повія; Повія – (Сутенер; Сутенер) – Вчителька; Вчителька – (Охоронець; Охоронець) – Лікарка; Лікарка – (Політолог; Політолог) – Депутатша; Депутатша – Бізнесмен. Може видатися, що сюжет детективно-комедійний з долею гіркої іронії та втомленими антиангелами в фіналі. Адже ситуація з трьома невідомими: 1) хто насправді Бізнесмен з єврейським годинником і шахтарським бізнесом; 2) хто намагався стрибнути з моста? 3) кого “замовили” Охоронцю-кіллєру в міському парку вдосвіта. Однак над усім цим хаосом і абсурдом панує вища воля, котра й дописує власний сценарій, залишаючи незворушне місто на світанку.

В. Тімонін стверджує, що в “сучасних містах і урбанізованих системах співіснують, пристосовуючись одна до однієї, безліч різноманітних просторово-часових утворень, які мають певну жанрову спрямованість, породжують стійкі стереотипи поведінки та об’єднують громади мешканців, що по-різному сприймають міський простір і час та співвідносять це сприйняття з індивідуальним темпом і ритмом життя” [11, 37]. Адже архетипним, врешті, є саме співвідношення часу і простору в архітектурі та драматургії.

Позачасовість у просторі провінційної Станції, змодельована у однойменній драмі О. Вітра. Це місце, де здійснюються всі бажання, своєрідний нудний рай, натомість у п’єсі І. Кочерги “Марко в пеклі” залізнична станція Чортів тупик – сполітизоване пекло.

Начальник станції – Таня з якої всі сили висмоктало місто, де “робота, дім, магазини, телевізор... Життя без завтрашнього дня...” [5, 62], тому вона з радістю погодилась на цю посаду, сподіваючись на нове життя. Схоже з літературним архетипним образом поштового працівника Максимуса з драми І. Костецького “Дійство про велику людину” та Народного Малахія з однойменної п’єси М. Куліша, маленьких людей, що взялися вершити долю народів.

Сюди ж потрапили ще дві дівчини, Ірина втекла у ліс від нахаби нареченого та його друзів, а Оля вирушила пішки з дачі дістатись Станції, щоб провчити невдачу-залицяльника. Це архетипний сюжет про вирішальне випробування людини. Праслов’янський обряд ініціації “відхід у ліс”, який був обов’язковим для всіх членів роду, щоб утвердитись у новій ролі – дорослих, а відтак повноцінних

членів громади. “Місце, де проводилась ініціація, належало до потойбічного, невпорядкованого світу... прирівнювалося до “центру світу”” [1, 126–128]. Ліс – ворожа, хаотична й небезпечна субстанція на відміну від чітко структурованому простору міста.

Провінційна Станція втілює також маргінальний хронотоп, де час і простір сприймаються цілком по-іншому. Водночас він наголошує й на життєвому маргінесі кожної із жінок. Їх перебування на Станції – вхід у простір небуття, така собі тимчасова відпустка від життя, зупинка, де можна перепочити, альтернатива латентного самогубства. Виникає запитання, чому вони опинилися на цій станції, що актуалізує проблему гріха не як злочину, а провини, зради власній самості.

Означення гріха опосередковано пов'язане з його відсутністю, адже героїні можуть побажати всього й отримати це, не піклуючись про моральну оцінку інших, однак вони залишаються за межею входження у систему ціннісних орієнтирів (ініціації). Семантичний та нарративний розрив між розумінням, прагненням, бажанням, відчуттям та сприйманням. Присутній тут й інверсивний комізм у образі Олі, як от три заповітні бажання про багатство, дитину від коханого чоловіка та стати чоловіком, що сприймається як відсутність ґендерної самоідентифікації. Налякана і зарюмсана Іра швидко вживається у роль маньяка-вбивці. У реальному житті вона приймає рішення, ґрунтуючись виключно на меркантильних міркуваннях, разом з тим вона не включена емоційно, відсутнє почуття любові, ніжності, співпереживання. Таня свідомо не хоче повертатися у реальний світ, але щиро піклується про новоприбулих – архетипний образ розпорядниці потойбіччя – (праслов'янська богиня Мокоша). З розвитком сюжету відбувається перехід героїнь у внутрішньому циклі самосвідомості з рівня Та до категорії Вона і Я, і врешті-решт гармонізація цих понять як на рівні раціонально/реальному так і психологічно/підсвідомому.

Із “Станції” О. Вітра можна виїхати лише за однієї умови – шляхом занурення у себе як спосіб самопізнання, своєрідне одкровення перед власною душею. Втрата бажань відбувається через їх здійснення, адже справжнє бажання архетипне, не артикульоване в слові і образі. Це як доведення від супротивного, коли неможливість реалізації, зависання у безвиході спонукає сильних до боротьби. Принципова відсутність різниці на чому залишити станцію: на потязі, пароплаві, літаку вказує на ламінарність цих міських топосів, замкнених у інфернальному світі, де бажання – рух, порятунок.

У єдиної Олі з'являється мотивація для повернення у реальний світ, пройшовши крізь катарсис власного світовідчуття. Вона ладна заплатити найвищу ціну за те, щоб побачити як її дитина злітає у небо на старій рипучій гойдалці, подарувати їй відчуття справжнього польоту. Гойдалка – символ часу-маятника, що повертає до себе і жінка, яка торує шлях у власну душу.

У п'єсі “Rekording” О. Ірванець розгортає картину техногенного суспільства, водночас використовуючи апокаліптичну архетипну образність. Головна дійова особа – чоловік – Старий, означений в ремарках як “дуже-дуже старий. Або не

дуже. А може зовсім не старий” – вочевидь, це стан героя, його відчуття себе, залежно від життєвих обставин. П'єса структурована як сповідь-оповідь перед відеокамерою, магнітофоном і диктофоном після катастрофи, до якої спричинився він – головний виборець. Події відбуваються після завершення Четвертої світової війни “бабайців з мамайцями”, де не було ні переможців ні переможених.

Старий передбачає/програмує власне мовлення орієнтуючись на сприйняття на інших (уявних) слухачів/глядачів. Це не сповідь духівнику і навіть не класичний світський щоденник (як в сюжеті драми Неди Нежданої “Мільйон парашутиків”) – це спроба резонувати власну життєву порожнечу, претензія на голос (чи глас) загиблої цивілізації, розповідь “як останній очевидець та безпосередній учасник”, своєрідний модернізований наскальний малюнок (архетип загиблого міста – Помпеї).

ВеКа, Всепланетний Комп'ютер, Великий Комп'ютер – спрофанована префігурація Абсолюту, що знаходиться за межами самої драматичної дії, однак все дійство вибудоване навколо нього, адже саме він вершить долю мешканців планети, де 15 млрд. дорослого населення, котрі сприймаються як цілісна система мегаполісу. Сучасний старому соціум означено такими рисами як позичання сусідами повітря та енергії (раніше позичали сіль, цукор чи сірники) та санітарною інспекцією сміття. Вибір комп'ютера, незважаючи на доволі раціональне тлумачення щодо середньоарифметичного числа кров'яних тілець нагадує християнське шляхи: “Шляхи Господні незвідані”.

Тому демонічно-іронічна ситуація в кімнаті для вибору, де насправді на пульті лише одна кнопка, залишає фінал відкритим, адже апокаліпсис відбувся в свідомості Старого, в просторі замкненого бункеру, де можна існувати довго й сито, але ніколи не дізнатись що за його межами.

Отже, архетип міста в сучасній українській драматургії безпосередньо пов'язаний з апокаліптичними та демонічними сюжетами й образами. Топоси міста – квартира, кімната, офіс, міський парк, приймальний покій, кабінет визначають хронотопи цих п'єс. Сюжети демонізуються в процесі побудови образу власного постмодерного інфернального, що сугестує риси фольклорно-міфологічного чорта та злого демона, котрий забирає душі в небуття. Домінуючим є також ламінарний хронотоп, репрезентований як традиційними метафорами порогу, так і сучасними – краю будинку, перил сходів на мосту, кнопкою на пульті управління. Відтак, постійне обігрування/цитування авторами архетипів та архетипних сюжетів і асоціативних рядів, що вони репродукують, дозволяє декодифікувати складну систему поетики сучасної української драматургії.

Література

1. Балушок В. Г. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян / В. Г. Балушок. – Львів-Нью-Йорк : В-во М.П. Коць, 1998. – 216 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : “Худож.литература”, 1975. – С. 234–407.

3. Белл Д. Від священного до світського / Д. Белл // Історія світової релігієзнавчої думки : хрестоматія / [авт. та упор. В. І. Лубський, В. М. Козленко, Т. Г. Горбаченко]. – К. : Тандем, 1999. – 408 с. (С. 339–342).
4. Біблія. Святе письмо Старого та Нового завіту. – К. : БМВ, 1991. – 1528 с.
5. Вітер О. Станція. Сучасна українська драматургія : альманах / О. Вітер. – К. : Укр.пись., 2006. – Вип. 3. – С. 47–71.
6. Geddes P. Cities in Evolution : An Introduction to the town Planning and to the Study of Cities / P. Geddes. – N. Y. Harper Torepbooks, 1968 (1915). – 409 p.
7. Єшкілев В. Архетип [Електронний ресурс] / В. Єшкілев // Енциклопедія української літератури. – Режим доступу : <http://www.proza.com.ua/enc/index.php?sym=&p=1>.
8. Лановик З. Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с.
9. Танюк О. Авва і Смерть / О. Танюк // Курбасівські читання : наук.вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса / редкол. : Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. – К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. – № 3. Ч. 2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії / ред.-упоряд. В. Собіянський. – 2008. – С. 322–382 (386 с.).
10. Тарасов В. Сезон полювання на кохання / В. Тарасов // Сучасна українська драматургія : альманах. – К. : Укр. пись., 2006. – Вип. 3. – С. 195–225.
11. Тімохін В. О. Історія й еволюція містобудівного мистецтва. Україна : хронологія розвитку / В. О. Тімохін. – К. : КВІЦ, 2007. – Том I. – 544 с. :іл.
12. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Н. Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львов : Літопис, 2001. – С. 142–176 (832 с).
13. Шевчук В. О. Драматургія / В. О. Шевчук. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – 416 с.
14. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. / В. Шевчук // Розвинене бароко. Пізнє бароко. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 2. – 782 с. ; іл.
15. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / Шопенгауэр А. // Метафизика половой любви ; [пер. с нем.]. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 27–94.

Анотація

У статті досліджується архетип міста у п'єсах В. Шевчука "Свічення", В. Тарасова "Сезон полювання на кохання", О. Танюк "Авва і Смерть", Л. Дзюби "Продана душа", С. Кисельова, А. Рушковського "Єврейський годинник", О. Ірванця "Rekording", О. Вітра "Станція". Автор розглядає міські топоси будинку, квартири, вулиці, станції, лікарні, парку, метро в сюжетах сучасної української драматургії, використовуючи концепції хронотопу та засоби архетипної критики.

Ключові слова: місто, архетип, сюжет, топос, міф.

Аннотация

В статье исследуется архетип города в пьесах В. Шевчука "Свидетельство", В. Тарасова "Сезон охоты любовь", О. Танюк "Авва и Смерть", Л. Дзюбы "Проданная душа", С. Киселева, А. Рушковского "Еврейские часы", А. Ирванца "Rekording", А. Ветра "Станция". Автор рассматривает городские топосы дома, квартиры, улицы, станции, больницы, парка, метро в сюжетах современной украинской драматургии, используя концепции хронотопа и приемы архетипной критики.

Ключевые слова: город, архетип, сюжет, топос, миф.

Summary

Archetype of a city is investigated in the article in the plays of V. Shevchuk "Testimony", V. Tarasov "The season of hunting for love", O. Taniuk "Avva and Death", L. Dziuba "Sold soul", S. Kyseliov & A. Rooshkovskiy "Jewish clock", O. Irvanets "Rekording", O. Viter "Station". The author scrutinizes city toposes of a building, a flat, a street, a station, a hospital, a park, an underground in the plots of modern Ukrainian dramaturgy, using the concepts of chronotope and means of archetype criticism.

Keywords: city, archetype, plot, topos, myth.

УДК 81'378.21

Хомеча Н.А.,
викладач,
Рівненський державний
гуманітарний університет

ТОПОС МІСТА У ТВОРЧОСТІ Ю. АНДРУХОВИЧА

Е.-Р. Курціус, аналізуючи систему античної теорії, простежує розвиток поняття топос у риториці на основі загальної схеми побудови промови: "існували й певні "пам'ятні" теми, які використовувались для розгортання та видозміни залежно від уподобань оратора. По-грецьки їх називали *κοινὸί τόποι*; по-латинськи *loci communes*; у давній німецькій мові – *Gemeinörter*, тобто загальні місця. Таким висловом користувалися ще Лессінг і Кант. На кшталт англійського *commonplace* десь близько 1770 р. було створено *Gemeinplatz*. Від часу, коли цей вислів утратив своє первісне значення, ми вже не можемо ним користуватися. Тому й тримаємося грецького *topos*. Щоб уточнити, про що нам ідеться: топос у найзагальнішому вигляді означає "наголошення неспроможності належно дотримуватися матеріалу" [12, 81]. Як зазначає критик, з часом топоси змінюють своє функціональне призначення і стають "штампами, кліше, які можна використовувати в будь-якій літературній формі, ними почали послуговуватися у тих сферах літературного життя, які література могла охопити й формувати. За доби пізньої античності ми бачимо, як з нового світовідчуття постали нові *topoi*" [12, 82]. Поставивши перед собою завдання відстежити перебіг цього процесу, Е.-Р. Курціус послідовно вживає поняття топосу на означення закріпленої літературною традицією теми, фрази, цитати чи образу, які поновлюються час від часу або розробляються завдяки поетичному мистецтву. Спочатку індивідуально означені, безпосередні прояви стилю, вони пізніше перетворюються на досліджувані спільні для багатьох авторів сталі формули, які, будучи понадчасовими та незмінними, можуть знову використовуватися для прикраси тексту. Таке ж визначення терміна з посиланням на згадане дослідження подають Ю. Ковалів [13, 489] і Н. Тмарченко [15]. У межах цієї статті ми розглянемо поняття топосу в значенні авторської теми, повторюваної у творчості Ю. Андруховича, та схарактеризуємо ті локуси, які означають індивідуальну проекцію образу міста у поезії та прозі письменника.