

### **Аннотация**

В статье исследовательское внимание уделено проблеме эстетического решения художественной организации в творчестве украинского писателя XX века В. Пидмогильного. В анализе используются критические и теоретические выводы литературоведов о поисках новых форм творческой реализации писателя с позиций нового реализма. В качестве художественных примеров нового реализма избраны "городские тексты" писателя: рассказы и повести "Старец", "Проблема хлеба", "Собака", "Военный летчик", "Третья революция", "Повесть без названия", роман "Город".

**Ключевые слова:** новый реализм, эстетическая система, образная структура.

### **Summary**

In article the research attention is given to a problem of the aesthetic decision of the art organization in creativity of Ukrainian writer XX-th century of V. Pidmogilnyi. In the analysis are used critical and theoretical conclusions of literary critics about searches of new forms of creative realization of the writer from positions of new realism. As the examples of new realism "city texts" writer are selected: stories "Старец", "the Problem of bread", "Dog", "the Military pilot", "the Third revolution", "the Story without the name", the novel "City".

**Keywords:** new realism, aesthetic system, figurative structure.

УДК 82.0–31:364.122.5

**Бібік В.Б.,**

аспірант,

Дрогобицький державний педагогічний університет

## **ЛОКУС КІМНАТИ ЯК СКЛАДОВА ХРОНОТОПНОЇ СТРУКТУРИ РОМАНУ В. ПІДМОГИЛЬНОГО "МІСТО"**

Простір і час – найважливіші фрагменти картини світу людини, що виражають водночас унікальність художнього світу, створеного письменником. Будь-який літературний твір як цілісне утворення складається із низки часо-просторових структур, які постають як замкнуті і відкриті, динамічні чи статичні, закриті чи відкриті, автономні чи взаємопов'язані. Хронотопні структури – важливі стійкі конституюючі категорії авторської картини світу письменника – завжди привертали увагу дослідників, бо їхня продуктивність у згаданому аспекті видається невичерпною. Класичними уже стали теоретичні пошуки визначення концепцій художнього простору і часу М. Бахтіна, М. Лотмана, Д. Ліхачова, В. Топорова, Н. Копистянської, ін. Посилена увага до часопросторових образів, відтворених у художніх текстах, призвела до різних, часом відмінних класифікацій і термінологічних означень. Постає потреба певної систематизації накопиченого літературознавчою наукою досвіду.

Роман В. Пидмогильного "Місто" неодноразово ставав об'єктом наукових досліджень. Різноманітні підходи до трактування роману найповніше висвітлені у розвідках Ю. Шереха, В. Мельника, М. Тарнавського, С. Павличко, В. Шевчука, Н. Бернадської, Р. Мовчан, С. Луцій. Однак, часопросторовим і хронотопним аспектам твору не було присвячено спеціальної наукової студії. Дослідження

хронотопу, з одного боку, як жанрового детермінанта певного типу роману, а з другого, як елемента авторської картини світу, набуває особливої **актуальності**.

Співвіднесеність категорій “художній час” і “художній простір” визначається як хронотоп у працях М. Бахтіна. Двоплановість такого визначення у даному випадку закладає неминуче протиріччя у розумінні домінантного – просторового чи часового начал при їх нерозривності. Подальшими детонатами бахтінського хронотопу стають різноманітні терміни які актуалізують власне просторову домінанту: просторовий континуум, топос, локус, інші. У осмисленні просторових координат художнього тексту найчастіше вживаються терміни “локус” і “топос”, тому необхідно зосередити увагу саме на них.

Терміни “топос” і “локус” прийшли у літературознавство із філософії і природничих наук і не отримали ще остаточного визначення. Ці терміни вводяться у науковий текст без конкретної семантизації, часто взаємозамінюються, змішуються, вживаються синонімічно, і виражають будь-яке включення у художній текст автором простору як відкритого, так і замкненого. Отже, постає потреба чітко визначити ці терміни, уточнити вже існуючі дефініції, проаналізувавши контексти їх вживання.

Термін “локус” знайшов своє застосування у різних наукових галузях. У біології – це давно утверджений термін, який означає “частину хромосоми, де локалізується ген” [3, 329]. У психології існує запропонований американським психологом Д. Роттером термін “локус контролю” – теоретичне розуміння моделі особистості, віра індивіда у те, що його поведінка детермінується переважно ним самим (внутрішній, або інфернальний, локус контролю), чи його оточенням і обставинами (зовнішній, або екстернальний, локус контролю); формуючись у процесі соціалізації він перетворюється у стійку якість особистості [11, 189]. Локус, таким чином, входить у філологію вже з деяким усталеним понятійним ядром: етимологічно (від лат. locus) означає “місце”, в антропоцентричному аспекті воно може бути зовнішнім і внутрішнім.

Органічне входження цього терміна в дослідження художнього тексту призводить до спроб дати йому визначення. Уперше термін “локус” починає активно використовувати Ю. Лотман. У його статтях про семіотику художнього простору звучить думка про тісний зв'язок героя твору із певним місцем, локусом. По відношенню до героя ці “місця” виступають функціональними полями, входження у які прирівнюється включенню у конфліктну ситуацію [5]. Поділ Ю. Лотманом художнього простору на відкритий і замкнений дав поштовх філологам трактувати термін “локус” як обмежений простір у складі необмеженого. У свою чергу, відкритий необмежений простір позначається як топос.

У сучасних дослідженнях спостерігається тенденція вживати термін “топос” на позначення мови просторових відношень, якими пронизаний художній текст (наприклад, топос смерті, топос небуття, топос соціально-історичного часу), тобто місце розгортання сенсів; локус у свою чергу співвідноситься із конкретним просторовим образом, направленим на реальність. Один і той самий просторовий образ може називатися і топосом, і локусом, залежно від осмислення його як

символа із актуалізацією у його репрезентації оціночних значень або реального опису з переважаючим у тексті денотативно-референційним віднесенням [10, 88].

Загалом, поняття “топос” відоме ще з часів Арістотеля і визначалось ним як вчення про “загальні місця”, спільні вихідні пункти, які слугують для викладу теми. Запозичений із античної риторики і введений у літературознавство, термін “топос” змінював свою якість: якщо у ораторській промові топос виконував роль “аргумента”, то в літературному тексті він ставав стійкою формулою [9, 264].

Таким чином, поняття “топос” має два основні значення. По-перше, це значиме для художнього тексту “місце розгортання сенсів”, яке може корелювати із якимось фрагментом чи фрагментами реального простору, як правило, відкритого. По-друге, це “загальне місце”, набір сталих мовленнєвих образів, а також загальних проблем і сюжетів, характерних для національної літератури.

Хронотопна структура роману “Місто” – багаторівнева, із різноманітними переплетеннями, накладаннями часо-просторових утворень. І хоча М. Бахтін вважав, що “ведучим началом в хронотопі є час” [1, 235], у романі В. Підмогильного актуалізується параметр простору. Простір тут наділений своїми властивостями і характеристиками, що і дозволяє досліджувати лише просторову концептуалізацію. Н. Копистянська виділяє три типи простору: зовнішній, локальний та внутрішній (простір персонажа), які реалізуються в межах часопросторової моделі художнього твору [4, 172–178]. Із цієї множинності просторових образів роману, які утворюють авторську картину світу, можна виділити головні складові – локуси міста, дому, дороги.

У романі локус міста і локус кімнати перебувають у постійній взаємодії, іноді протиставляються, часом накладаються чи навіть зливаються в одне ціле. За спостереженням Н. Бернадської, “просторова організація “Міста” – це “переливання” двох планів: гамірного, багатолюдного міста та обмеженого простору кімнати” [2, 124]. Об'єднуючим елементом цих двох просторових образів є звичайно головний герой і його рух до певної мети. Ця спрямованість протагоніста неодмінно включає хронотоп дороги. “Значення хронотопу дороги, – пише М. Бахтін, – в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей і пригод” [1, 248]. Ця теза безпосередньо стосується роману Валер'яна Підмогильного. Подорож локально обмеженим простором міста Києва стає життєвим шляхом Степана Радченка. Михайло Бахтін пише, що дорога – “це точка зав'язування і місце створення подій. Тут час ніби вливається в простір і тече по ньому (утворюючи дороги), звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: “життєвий шлях”, “ступити на нову дорогу”, “історичний шлях” і т.д.” [1, 356].

Локус міста постає у конкретно-чуттєвих просторових вимірах (компонентах), відкриває перед нами широку панораму. Очима головного героя ми бачимо будинки, вулиці, парки, театри, крамниці, базари, музеї – усі атрибути, притаманні місту. Як зазначає Р. Мовчан, “Місто в романі – не лише необхідне для еволюції головного героя тло, ... місто тут – повноцінний художній образ, що так само має свою специфічну “плоть”, свої характерні риси, що означають його як конкретне

місто Київ, до того ж саме 1920-х років” [7 424]. І якщо образ міста у романі завжди привертав увагу дослідників, то окремі складові елементи власне міського середовища (локус кімнати, зокрема) не ставали предметом аналізу.

Локус кімнати можна трактувати як складову тематичної групи чи лексико-семантичного поля концепту *дім*. Загальний локус *дім* може бути представлений у художньому тексті як будинок, хата, кімната, квартира, і т.д., а може формуватися із “підлокусів” – підлога, стеля, поріг, вікно, стіна, лампа і т.д., які мають власне семантичне навантаження в контексті художнього твору.

У романі образ дому твориться двома способами: експліцитним і метонімічно-імпліцитним. У першому випадку дім безпосередньо позначається лексичними інваріантами кімната, хата, а також семантично-стилістичними варіантами – кухня, кімната; а у другому випадку його можна відтворити із різних метонімічних образів, які мають відношення до дому, домашнього побуту і інтер'єру, як наприклад, стіни, стіл, вікно, штори, двері, ворота, поріг, сходи, перила і т.д.

Дім Гнідого – традиційний хронотоп “чужого дому” – стає першим пристанищем Степана Радченка у місті Києві. Тут йому виділено невеличку кімнатку, зовсім не пристосовану для життя. “Це була маленька столярня. Коло стіни стояв верстат, на полицях уздовж лежало начиння. Напроти темніло крихітне вікно”. [8, 315]. Автор наче зумисне занурює головного героя у екстримально-аскетичний простір, щоб виявити стійкість його прагнень у досягненні мети завоювати місто. Рішучості утвердитись у місті додає образ кімнати Степанового односельця Левка. “Побачення з Левком його зміцнило. Він казав собі, що путь Левкова – його путь, і на долю товаришеву мимоволі заздрих. Годі щось краще уявити, як таку чепурненьку кімнату” [8, 329]. Опис упорядкованого простору Левкової кімнати виконує ще й функцію непрямой характеристики її мешканця як охайної, практичної, господарської, дещо приземистої людини.

Контрастом виступає дискретний і неоднорідний простір кімнати Левкових сусідів – сім'ї колишнього учителя латинської мови. Слід зазначити, що це найдетальніший опис кімнати усього роману. І це не дивно, адже на відміну від тих героїв, які приїхали до Києва і ще повинні віднайти “свій дім”, редукований до кімнати простір і є тим концентрованим простором дому вчителя. Велика кількість речей, нагромаджених у невеликому просторі цієї кімнати, не творить хаосу, а постає середовищем, яке уміщує у собі все життя господаря. Локус цієї кімнати переростає у хронотоп, у якому стягується минуле і теперішнє. З одного боку, простір кімнати вміщує у собі усе життя її мешканця, а, з другого, – висуває контраст між шанованим і заможним колишнім життям і непотрібністю, нереалізованістю тепер (сьогодні). Характерно, що Степан, побувавши у цій кімнаті, ще більше переконується у своїй виключній місії переміни міста. “Все це – старий порошок, що треба стерти. І він до цього покликаний” [8, 330]. Тут перед нами постає “цілеспрямована особистість, котра знає, чого вона хоче, котра сама керує власними бажаннями й вчинками” [6, 89]. Тому Степан радо приймає пропозицію переселитися в кухню дому Гнідого. Ця зміна побутового життєвого простору

головного героя знаменує новий виток сюжетного розвитку. Автор уникає детального опису цієї кімнати, проте саме тут розпочинається новий етап життя героя у місті, який розкриває внутрішні зміни його світобачення.

Вирішивши до деякої міри свої побутові проблеми Степан перестає сприймати місто як чужий і ворожий простір. Він усвідомлює невідворотність свого шляху і розуміє, що “місто призначено йому за оселю” [8, 361].

Саме у цій кухні зароджуються стосунки Степана із першою міською жінкою, набагато старшою за нього – Тамарою Василівною Гнідою, яку називав “мусінкою”. З цього моменту простір кухні вміщує в собі ніби два життя головного героя – бурхливого, позначеного роботою і навчанням денного, і таємничого, романтичного, пристрасного нічного. Роман з “мусінкою” дає змогу вільніше почуватись у просторі “чужого дому”, реалізовувати амбітні кар'єрні плани. Тому із такою прикрістю він сприймає вимушену відірваність від уже звиклого освоєного простору кухні, на яку штовхає його сварка із сином Тамари Василівни. “...коли зайшов у цю кухню, де кожна річ була знайома йому, коли побачив у кутку відро, яким переносив стільки води, стіл, що коло нього списав стоси паперу, свої книжки та зошити на місці, як він їх полишив, – йому до болю неймовірним здалося, що він мусить все це покинути. За що? Він почував себе скривдженим” [8, 382]. Атмосфера простору дому Гнідих змінюється, коли їхній син покидає батьківську хату, і це дає змогу Степану Радченку повернутися знову. “І справді, після тієї знаменної події хлопець мимоволі почував себе цілковитим господарем не тільки кухні, а й тих дальших кімнат, де ніколи не заходив, простираючи над ними невидиму владу” [8, 389]. Завоювавши цей простір, утвердившись у ньому, розширивши внутрішньо його межі, Радченко все ж усвідомлює, що, з одного боку він так і не віднайшов “свого дому”, а з другого – відчуває, що йому уже затісно тут.

Нове помешкання Степана Радченка – це те місце, де він заглиблюється у себе, у свої емоції та переживання. Локалізований зовнішній простір стає виразником внутрішнього світу героя. Через опис кімнати читач пізнає світогляд героя, його настроєві зміни, поривання, збентеженість. Автор майстерно змальовує взаємозалежність замкненого простору кімнати і стану душі героя: “...він вперше за місяць побачив кричущий безлад свого мешкання. Пилом припали його нужденні меблі, і на підлозі гидкими купками лежало незаметене сміття. Мокрий холод знадвору пролазив крізь незаліплене вікно, і пориви вітру деренчали шибкою, з якої обсипалась замазка. В кутку над пальмою, що похилила жовте гілля, зловісно ширилась вогка чорна пляма. Тяжкий сум опанував його, бо ця руїна наочно нагадувала йому безглуздя його власного життя, бо спустошеність серця позначилась і на хаті” [8, 422]. Кімната, таким чином, стає не стільки характеристикою звичного тривимірного простору, скільки психологічним локусом. Кімната – це ніби душа самого героя.

Кількість предметів, які наповнюють простір кімнати, і через які читач сприймає цей образ, є доволі обмежена, проте з кожним із них пов'язаний певний

набір сенсів. Можна виділити декілька просторових доміант – це, в першу чергу, вікно, стіл і пальма.

Автор тричі акцентує увагу читача на такому, здавалось би, неважливому елементі декору кімнати, як пальма. Один із закладених сенсів автор сам розкриває, вказуючи, що “миршава пальма в кутку – забуток колишніх власників-панів, що переходила в спадщину кожному наймачеві, нагадуючи йому про сумну минуцність на цьому світі” [8, 404]. А з іншого боку, екзотична рослина у кімнатному інтер'єрі – виключно міський атрибут, символ саме міської культури, яку так прагнув пізнати і засвоїти головний герой.

Вікно у кімнаті – традиційний просторовий образ, який або відмежовує від оточуючого світу, або ж, навпаки, через нього вливається зовнішній простір і наповнює локально обмежений простір, розширюючи тим самим його межі. Переселившись у свою кімнату, Степан спершу відчував відірваність від навколишнього світу, був невдоволений тим, що “засудив себе на самотність між цими мурами” [8, 404], “дичавів у своїй кімнаті” [8, 405], лякався, що “ці кількадесят кубічних метрів замкненого між стінами, стелею та підлогою повітря були безславною домовиною юнацьких поривів, краси, надій та рожевих сподіванок...” [8, 412]. Характерно, що головний герой майже завжди відкриває вікно, так ніби прагне вирватись із замкненого простору кімнати у відкритий світ ззовні.

Негативна маркованість замкненого простору кімнати пов'язана ще і з сексуальною нереалізованістю головного героя. Припинивши роман із мусінькою, не побудувавши нових стосунків і залишившись наодинці з собою, саме у цій кімнаті Степан переживає муки невтамованої пристрасті. Його сексуальні фантазії відносять в уявний простір насолоди, бажань, еротичних марень і снів. “Фізична туга по жінці не покидала його з того часу, як він покинув мусіньку, і що більше замикав він собі реальні можливості цю тугу розвіяти, то міцніше опановувала вона його уяву” [8, 414]. Наповнений сексуальною енергією простір кімнати спонукає Степана знайти вихід його еротичним переживанням. І тут проявляється суперечливість, двоїстість його натури: з одного боку лібідо штовхає його на природну свою реалізацію через стосунки, які він намагається побудувати із Зоською, а з другого – сублімує статевий потяг, направляючи свою сексуальну енергію у русло творчості.

Із початком стрімкої літературної кар'єри і нових стосунків із Зоською локус кімнати стає тим місцем, де головний герой може залишитись наодинці з собою, заглибитись у себе. Це місце належить тільки йому, місце його духовного зростання. У другій частині роману яскраво відчутне протиставлення відкритого простору міста і замкненого кімнати. Цілий день Степана проходить активно і насичено, навіть стосунки із Зоською розвиваються вдень, в чому він вбачав “якусь суто міську романтику” [8, 475]. Повертаючись до своєї кімнати, головний герой заглиблюється у себе, переосмислює почуте і побачене. Саме тут він переживає муки творчості, усвідомлює свою неспроможність досягти тієї літературної слави, про яку мріяв. У своїх невдачах він звинувачує і Зоську, і свого приятеля поета Вигорського, і навіть зовнішні обставини. У ньому визріває потреба змінити свій життєвий напрямок і

пріоритетом переїзду стає зміна помешкання. “Він тільки й чекав, щоб здати в архів своє обдерте мешкання, почувавши до нього глуху ворожість за все, що в ньому пережив, бо кімната людини знає найінтимніші її пориви, підглядає її вагання, вбирає її думки і раз у раз виступає лукавим і гидким свідком минулого, завжди трохи паралізуючи волю й підтинаючи прагнення своїм вічним, настирливим: ‘Я тебе знаю’” [8, 481]. Простір кімнати перетворюється у ворожий простір, який, на думку головного героя, сковує його і не дає рухатись далі. Тому “з своєю кімнатою Степан попрощався й заходив до неї ввечері, як до готелю” [8, 486]. Ще гостріше постає потреба зміни життєвого простору, коли герой втрачає Зоську. Радченко “зовнішніми діями прагне вийти із становища: зміна помешкання, зручне влаштування повинні, на його думку, відродити втрачений творчий порив” [6, 107].

Отже, локус цієї кімнати виступає ядром сюжетного розгортання, і крім цього ще й допомагає прослідкувати внутрішню еволюцію головного героя.

Останнє помешкання Степана, на яке він покладав надії творчої реалізації – суто міський житловий локус. “Це був невеличкий, світлий, охайний кабінет з паркетною підлогою, центральним опаленням, обклеєний синьо-сірими новими шпалерами, з двома вікнами, звідки видко було внизу безмежний краєвид міста й далекий обрій за річкою. Так, саме таку кімнату він і мріяв!” [8, 516]. Степан завзято починає облаштовувати цю кімнату, наповнювати її речами таким чином, щоб вигляд кімнати відповідав вимріяному ідеалізованому життєвому простору. Проте “що більше Степан свою кімнату встатковував, то чужішою вона йому була” [8, 520]. Традиційно дім як цивілізоване, освоєне і тому безпечне місце протиставляється чужому, ворожому простору. У романі ж ця кімната і стає тим чужим простором, а тому маркується негативно. Нове помешкання так і не стало для Радченка домом, зовнішній світ був до нього байдужим, “почуття страшенної самотності гнітило його” [8, 521]. Локус міста і локус кімнати з'єднуються тут у ворожий простір, який протистоїть головному герою. Прагнення віднайти дім наштовхує Степана на думку покинути місто і повернутись назад у село. Але він усвідомлює, що це – повернення у минуле, яке теж стало чужим і іншим, як і, зрештою, змінився він сам. Надію на віднайдження свого дому у місті вселяє йому Рита, якою він встиг захопитися.

Отже, аналіз просторових образів роману “Місто” дає можливість виявити домінуючі локуси, серед яких одним із найважливіших є локус кімнати, який розглядається як складова тематичної групи локусу дому. Локус кімнати – щільний, насичений великою кількістю прямих і прихованих сенсів, знаків і символів простір. Виразно проступає взаємозалежність простору кімнати і внутрішнього простору головного героя, часто внутрішній стан головного героя детермінується як безпосередньо простором кімнати, так і певними деталями домашнього інтер'єру. Крім такої психомодельючої функції, що дозволяє об'ємніше трактувати образи героїв, локус кімнати слугує одним із важливих засобів композиційної побудови твору, а також виступає чинником сюжетного розгортання.

### Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Михаил Бахтин. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Ніна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Биологический энциклопедический словарь / гл. ред. М. С. Гиляров. – 2-е изд., исправл. – М. : Сов. Энциклопедия, 1989. – 864 с.
4. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Нонна Копистянська // Молода нація: Альманах / гол. ред. О. Проценко. – К. : Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172–178.
5. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Уч. зап. тарт. ун-та : труды по знаковым системам VI. – Тарту, 1973. – Вып. 308. – С. 282–305.
6. Луцій С. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного / Світлана Луцій. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 152 с.
7. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 544 с.
8. Підмогильний В. П. Оповідання, повість, романи / вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. тому В. Г. Дончик / В. П. Підмогильний. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.
9. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Издательство Калугиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
10. Прокофьева В. Я. Категория пространство в художественном преломлении : локусы и топосы / В. Я. Прокофьева // Вестник Оренбургского гос. пед. ун-та. – 2005. – № 11. – С. 87–94.
11. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.

### Анотація

У статті робиться спроба чіткої семантизації термінів “топос”, “локус”. Досліджуються функції і художня цінність локусу кімнати у романі В. Підмогильного “Місто”. Локус кімнати аналізується як складова лексико-семантичного поля концепту *дім*. Прослідковується кореляція просторових образів дороги, міста і дому у хронотопній структурі роману. Увага зосереджується на взаємозалежності замкненого простору кімнати і внутрішнього простору головного героя.

**Ключові слова:** локус, топос, хронотоп, внутрішній простір, локус кімнати.

### Аннотация

В статье автором предпринимается попытка четко семантизировать термины “топос”, “локус”. Исследуются функции и художественная ценность локуса комнаты в романе В. Пидмогильного “Город”. Локус комнаты автор анализирует как составную лексико-семантического поля концепта *дом*. Прослеживается корреляция пространственных образов дороги (пути), города и дома в хронотопной структуре романа. Автор акцентирует внимание на взаимозависимости замкнутого пространства комнаты и внутреннего пространства главного героя.

**Ключевые слова:** локус, топос, хронотоп, внутреннее пространство, локус комнаты.

### Summary

In the article an attempt to give clear-cut definitions of the terms “topos” and “locus” is made. The functioning and artistic value of the locus *room* in V. Pidmohylny's novel “Misto” is investigated. The locus *room* is analysed as a constituent of lexico-semantic field of the concept *home*. The correlation of such spatial images as road, city and home within the spatiotemporal structure of the novel is traced.



The main attention is centred on the interdependency of the enclosed space of the room and the main character's inner space.

**Keywords:** locus, topos, chronotope, inner space, room space.

УДК 821.161.2–312.1

**Куриленко І.А.**,  
кандидат філологічних наук,  
Харківська державна академія культури

## **“МІСТО / СЕЛО” АБО “СВОЄ / ЧУЖЕ” ЯК ПРОВІДНІ БІНАРНІ ОПОЗИЦІЇ РОМАНУ “МІСТО” В. ПІДМОГИЛЬНОГО**

Літературознавчі дослідження останніх років виявляють неабияку зацікавленість до проблеми урбанізації і з'ясування специфіки репрезентації феномена міста, що, за словами С. Павличко, є не просто темою, топосом чи типом пейзажу, а є “символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [4, 206]. Особливою увагою в даному контексті користується творчість В. Підмогильного, зокрема його роман “Місто” [1; 4; 9; 10]. У статті видається цілком доцільним простежити особливості осмислення В. Підмогильним бінарних опозицій “місто / село” або “своє / чуже” як провідних у творі, аналіз яких виявляє інтерес письменника до таких проблем, як перетворення сільської культури в міську та завоювання / оволодіння вчорашнім селянином “чужого” й ворожого міського простору. Такий погляд на текст ще не був предметом пильної уваги дослідників.

Розвиток вищезначених бінарних опозицій починається буквально з перших рядків твору: “Здавалося, далі пливати нема куди. Спереду Дніпро мов спинився в несподіваній затоці, оточений праворуч, ліворуч і просто зелено-жовтими передосінніми берегами. Але пароплав раптом звернув, і довга спокійна смуга річки протяглася далі до ледве помітних пагорків на обрії” [5, 17]. Так на початку роману вибудовується певний символічний образ – образ ріки, який у контексті міфологічних уявлень людства трактується як своєрідна межа (кордон) між двома світами [6, 406], що втілені в даному випадку в образах села і міста або бінарними опозиціями “свій – чужий”. Зазначимо, що для Степана Радченка, головного героя роману, який прямує на пароплаві із села на навчання до Києва, образ ріки набуває перш за все ознаки відчуження, бо десь попереду, в “туманній далечині”, чекає на нього “чуже” незнайоме місто, в яке “він мусить <...> ввійти, щоб досягнути свою здавна викохану мрію” [5, 19] – отримати вищу освіту в інституті й повернутися назад до рідного села, щоб допомагати там поліпшувати духовний розвиток. Відчуження, як зазначає С. Фінкелстайн, – “явище суто психологічне, це внутрішній конфлікт, це неприязнь до чогось, що ніби перебуває поза людиною, але пов'язане з нею нерозривно, це перешкода, створена самою людиною для відмежування від світу, але вона не захищає людину” [8, 153]. У даному контексті стан відчуження, що характеризується емоційними хвилюваннями втрати, розлуки, зростає в міру віддалення героя від “свого” простору (села) та наближення до “чужого” (міста):