

13. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком / М. Рябчук // Вітчизна. – 1988. – № 2. – С. 176–179.
14. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси / Б. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 783 с.
15. Соловей Е. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі / Е. Соловей. – К. : Дніпро, 1991. – 271 с.
16. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука / Л. Тарнашинська. – К. : Вид. Олени Теліги, 2001. – 224 с.
17. Федоров В. Романтический художественный мир : пространство и время / В. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 454 с.
18. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. / В. Шевчук. – Харків : Фоліо, 1994. – Т. 1. – 494 с.
19. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. – М. : ИНФРА, 2000. – 576 с.

Анотація

У статті досліджується специфіка міфосистеми Валерія Шевчука. Визначаються естетичні функції домінуючої в художньому світі прозаїка міфологеми міста. У міфопросторі прозопису Валерія Шевчука, виокремлюються основні просторові концепти, ідентичні національним образам: місто (його околиці), будинок, дорога (стежка); спостерігається зміщення семіотичних акцентів. Вивчається широкий спектр образних модифікацій локусу “міста” у романі.

Ключові слова: міф, міфосистема, міфологема, локус міста.

Аннотация

В статье исследуется специфика мифосистемы Валерия Шевчука. Определяются эстетические функции доминирующей в художественном мире прозаика мифологеми города. У мифопространстве письма Валерия Шевчука, выделяются основные пространственные концепты, идентичные национальным образам: город (его околицы), дом, дорога (тропинка); наблюдается смещение семиотических акцентов. Изучается широкий спектр образных модификаций локуса “города” в романе.

Ключевые слова: миф, мифосистема, мифологема, локус города.

Summary

This article describes specific features of Valeriy Shevchuk's mithosystem. Author determines aesthetic functions of the mythologeme “City” that predominate in the world of fiction of prosaist. Valeriy Shevchuk studie the wide spector of characters, modifications the locus of the concept “City” in the creative practice of the writer.

Keywords: mith, mithosystem, mythologeme, location of “City”.

УДК 821.161.2-311.1

Матвєєва Т.С.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний
університет імені В.Н. Каразіна

ІНФЕРНАЛЬНА СИМВОЛІКА МІСЬКОГО ПРОСТОРУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ)

Місто є особливим утворенням, витвором цивілізації, місцем концентрування різнополюсної енергетики, відтак і непередбачуваним з огляду на вплив на своїх

мешканців, адже не тільки людина впливає на місце, але й навпаки. У літературі місто неодноразово ставало об'єктом зображення, трансформувалося в художній площині, набувало несподіваних ознак, подавалося в незвичних ракурсах, зрештою сакралізувалося або профанувалося, тому що “мистецтво розширює простір непередбачуваного – простір інформації – і одночасно створює умовний світ, що експериментує з цим простором і торжествує над ним” [6, 108]. В українській романістиці другої половини XIX століття у багатьох творах представлений міський простір, однак, зважаючи на обмежений обсяг статті, виділимо частину творів, у яких, на нашу думку, такий простір є ключовим для розуміння смислу концептуальних домінант, символіки тощо: романи І. Франка, Панаса Мирного, Л. Яновської. Усі ці твори, за винятком хіба що “Городянки” Л. Яновської, вважаються “хрестоматійними” в творчому доробку їх авторів, про них написано чимало, у тому числі і в останні роки, і в найрізноманітніших аспектах: від визначення й витлумачення основних змістоутворюючих (тематика, проблематика, ідейно-пафосне навантаження), формотворчих (сюжетно-композиційні, жанрові особливості, характеротворчі складові) елементів до естетики світобачення, інтертекстуального прочитання, феміністичного дискурсу [1; 2; 3; 8; 9; 15]. Проте нам не вдалося виявити робіт, спеціально присвячених вивченню інфернальної символіки міського простору, що й зумовило вибір об'єкта статті й формулювання її мети: виокремити й інтерпретувати через декодування міських топосів символіку низу – підземного світу уявної космічної вісі, який (низ) час від часу наближається до серединної, так би мовити, людської площини, захоплює і швидко перетворює її, використовуючи продуковану людьми деструктивну енергетику, на своє продовження, погрожуючи в такий спосіб і верхній сфері. Звернемося до текстів.

Умовно доля кожного з головних персонажів аналізованих романів представлена як етапи життя людини взагалі – від народження до смерті. Яким буде це життя, неважко уявити з ключового опису Дрогобича (хоча це могла б бути й будь-яка інша назва), точніше, його жебрацьких околиць – купи напіврозвалених, підгнилих, вогких і занедбаних хаток, у яких, крім моральних і фізичних хвороб, ніщо інше не могло розвинути. Так світ і антисвіт помінялися місцями: хата – свій, захищений, прихильний простір – обертається на трупарню. Вона сама потроху увиходить у землю, у землю ж із неї виносять її мешканців. Поступово світ хати розширюється до світу міста, яке не обіцяє перспективи, а, навпаки, “проймає холодом, дрожжю”, “прокляттям нужди” [10, 371]. Фактично нейтральне поняття життєвого простору – місто – обернене людиною, яка цей простір творить, на суцільний негатив. Творення стає руйнуванням. Такі міста дослідники називають “ексцентричними”, оскільки розташовані на краю культурного простору, наприклад, на березі (в гирлі) рік. Ріка є своєрідним кордоном: якщо й пускає на інший берег, все одно уособлює вічний поділ. Такі місця не відносяться до довкілля, як “храм, розташований у центрі міста, до нього самого”, це “не прообраз небесного граду” [6, 321], як “концентричні міста, для яких неважливо, де вони розташовані, бо вони завжди є центром” [6, 321]. Ексцентричні міста, навпаки, актуалізують “опозицію

природне/штучне”, бо “створюються всупереч природі й борються з нею”. А це дає підстави для подвійної інтерпретації міста: як “перемогу розуму над стихіями, з одного боку, і як перекручення природного порядку, з іншого” [6, 321]. Фактично центр змістився до краю, практично злився з ним, не залишивши простору для життя: “Ні землі свіжої, ні виду всміхненого не побачиш. Воздух удушливий, загуслий від нафтового сопуху” [10, 370]. Це місто вузьких вулиць, захаращених непотребом і сміттям, а вони (вулиці) традиційно витлумачуються у символіці міста як артерії: хворі судини не забезпечують нормальну життєдіяльність організму, він поступово отруюється продуктами розпаду й гине. На таких вулицях “виховувалися” Герман Гольдкремер (“*Voа constrictor*”), брати Калиновичі (“Лель і Полель”). Агресія вулиці привела близнюків до в’язниці – центру ексцентричного міського простору. “Вуличні обірванці” – то перші “кандидати до тюрем і лікарень, покидьки” [14, 293], їх вулиці зсуваються, утворюють павутиння, в яке легко потрапити й практично неможливо звільнитися. У такому центрі на них очікує і відповідна допомога – скарб старого в’язня. Використавши гроші, Калиновичі думали, що піднялися з міського “дна”. Проте справжнього центру вони так і не сягнули, бо, здолавши золотом матеріальні кордони, не змогли здолати психологічну межу, яка розділила їх самих. Міськими маркерами в романі постають локуси, суть яких прочитується від зворотного, але фінал після їх проходження однаковий для обох братів – смерть. По-перше, ця в’язниця – “дім плачу”, де маленькі Владко й Начко отримали шанс змінити життя: негативна конотація хоча б тимчасово обернулася перспективою. По-друге, це бал у Народному домі, позитив якого (бо це місце зустрічей, надій, веселощів) перетворив колись рідних людей на ворогів через кохання до однієї жінки. Тут маємо подвійне дзеркальне відображення: бал – відчуження; любов – ненависть. По-третє, це зустріч у місці початку – в квартирі, яку вони колись разом винаймали. Автор підводить до цієї зустрічі, протиставляючи два простори: гірський і міський, відповідно, – ближчий до неба, розімкнений, обіцяючий щастя й метушливий, байдужий, відбираючий надію. І все-таки Владко кинув гори, бо в них не було Начка, й поспішив униз, до міста, яке притягувало прагненням сполучити колись роз’єднане. У цьому просторі містяться полюси життя – сакральний і профанний: для Калиновичів це відчуття єдності, цілісності й відчуженість. Шлях, який повертає людину до високості, для Владка асоціюється з поверненням до спільного мешкання. Проте хаос, який оточує космос, перемиг: взаємного повернення в реальному світі не відбулося, тепер місто насміхалося над потугами нікчемної піщинки кинути виклик хаосу, знову впорядкувавши його. Зачинений кабінет, опущені фіранки – локус кімнати розмикається в топос міста-інферно, пекельного утворення, своєрідного першого кола пекла. Хоча, вважаємо, це швидше limbo – поля Асфоделій, якими блукають душі, приречені на вічні мандри як форму воздаяння за гріхи [5, 18]. Брати зустрілися, але в смерті: якщо померла половина, інша не виживе. Прозріння прийшло запізно, за межею Вічності, повернутися з-за якої неможливо.

Таким же інфернальним простір міста показаний і очима Христі (“Повія”), і Пріськи (“Городянка”). Хоча спочатку це надії на зміни, несміливі мрії про те, що поза межами села все ж краще, бо не може бути скрізь так само або гірше, як у тому світі, в якому вони набралися сліз. У селі “неустанна робота”, а в місті “безпечне життя горнишних” [16, 409]. Проте ілюзії швидко розвіялися: “сторч головою”, “по всіх усюдах” – це психологічні й просторові еквіваленти інфернального світу, в якому опинилися героїні. Бо оберталися вони тільки навколо одного міського полюсу, який Л. Яновська порівняла з “хитким та латаним човником міської наймички” [16, 500], а Панас Мирний – із “хитким звіром, що, притаївшись у ямі, роззявив свого кривавого рота з білими гострими зубами, наміряючись кинутись на неї” (Христю. – Т.М.) [7, 215]. У першому описі човну не вистачає вітрил і весел, він відданий на волю стихіям і, некерований, звичайно, не зможе довго опиратися їм; у другому описі звір асоціюється або з дияволом – ловцем душ, або із Цербером, який стереже вхід до Аїду, певніше, – щоб ніхто не вийшов звідти, бо з царства мертвих вороття не буває. Міське життя принадувало легкістю, блиском, можливістю швидко заробити стільки, скільки в селі заробляють десятиліттями. Справді, коли Христя кидала село і йшла в місто, вона проклинала сільське життя, коли хвора, знесилена, самотня поверталася в село, проклинала місто. Автор ніби закільцьовує життєву дорогу героїні, повертаючи її до початку, проте Христя вже належить іншій реальності, тому початок може асоціюватися тільки з простором, але не з часом: зміни, яких зазнала душа, незворотні. Христя перетворилася на мандрівника між минулим і майбутнім, на людину, чия дорога нізвідки і в нікуди, а попереду Ніщо. І Прісці здалеку, з села, здавалося, що “город весь сяє, і вона не заблудиться там” [16, 500], відірвавшись від одного берега, не дісталася іншого. Міський простір чітко поділений між тими, для кого мостять вулиці й освітлюють їх ліхтарями, й тими, хто “по тих закутках та вуличках ... у глуху ніч з вагою на плечах ходять, – грязюка по коліно, темрява і вдень, і вночі” [16, 560]. Однак насправді цей кордон умовний, бо по один його бік пересит і байдужість, а по другий – забитість і темнота. І ніколи не з’єднуються протилежності, і буде справляти у такому місті свій бенкет Асмодей, бо утворила той кордон сама людина, замінивши духовні оцінні еквіваленти матеріальними – золотом. Тому з’являється у фіналі “Повії” сцена сповіді Христі, яка, замерзаючи біля колись рідного обійстя, бачить себе щасливою тим, що може інших застерегти від хибного вибору. Її хата, перетворена на чужий простір, проектується на “похилену церковцю”, описану Панасом Мирним та Іваном Біликом у фіналі роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” як протиставлення сяючому палацу: занедбані віра, духовність і – поклоніння золотому тельцю. Це вже навіть не ексцентричне місто, а туннель, що відкрився до інфернального, яким у “Городянці” став Прісьчин міський центр – “Хвесьчин льох” – хата, де “вже не одна наймичка, не один наймит скінчить свої дні” [16, 553]. Це названі вустами героїні етапи міського життя таких, як вона: “А що не про нас, наймитів, у цьому величезному городі?.. Темні, неметені вулиці ... праця ... зневага ... та “Хвесьчин льох”!” [16, 555].

Життя таких, як Христя й Пріська, несаможиттєве, вони залежні від умовностей, стереотипів, табу, вони, нарешті, стають живим товаром. Але доля й тих, хто є торговцем, не менше драматична. У романі І. Франка “Для домашнього огнища” показана ситуація, яка за три дні спровокувала розрив подружжя аж до самогубства дружини. Головна героїня, Анеля Ангарович, прагнучи вижити без достатньої матеріальної підтримки чоловіка, який як офіцер брав участь у воєнних діях, знайшла спосіб: продавала до будинків розпусти дівчат, прикриваючи своє заняття вівіскою пансіону. Йдеться про причини й наслідки такого вчинку: вихована в достатку Анеля панічно боялася бідноти, призначена бути окрасою чоловікового будинку, змушена була саможиттєво утримувати цей будинок. Тут змішалися об'єктивні й суб'єктивні чинники, які синтезувалися в ілюзію можливості щастя за рахунок нещастя інших (в останньому монолозі Анеля переконувала чоловіка, що ті дівчата, яких вона вербувала, самі були раді її пропозиції, бо хотіли втекти від убогства): об'єктивно спільнота дивиться поблажливо на заняття своїх співгромадян, доки джерело прибутку залишається прихованим, відтак Анеля лише вдалася до виправдовуваного фарисеями способу забезпечення прожиття: “доки не спійманий, – не злодій”, обрала той спосіб, який був зрозумілим і за певних обставин прийнятним і не осуджуваним. Суб'єктивний фактор – це індивідуальна неготовність Анелі жити по-іншому, нерозуміння того, що навіть із найскрутнішої ситуації можна знайти гідний, чесний вихід, який, можливо, не збереже матеріальну планку, але принаймні не опустить її до нульової позначки й не зробить жертвами твого вибору інших. Одним із ключових образів-символів роману є місто, яке визначає спосіб життя й думання своїх мешканців. Місто відчужує людей, розриває зв'язки, промовистою ілюстрацією чого є багато разів повторювана картина: натоп і в ньому всі чужі й байдужі одне до одного: омана спільноти, змістом якої є самотність, покинутість. Місто в романі – це сплетіння “темних вулиць”, куди тікає капітан Ангарович із дому, щоб знайти там заспокоєння. Парадокс: свій простір став чужим, а чужий – бажаним. Однак це теж ілюзія: людина так легко губиться, б'ється й задихається в павутинні вулиць. До того ж ті блукання нічні, а ніч – час непевний, у ньому стираються чіткі лінії, зникають кольори, все стає не таким, як удень, непізнаваним і ворожим. Вулиці Ангаровича – “довгі”, “пусті”, вони завжди завершуються кладовищем – “містом мертвих, де спить час” [5, 131]. Це глухий кут, із якого нема виходу: мертві не розв'язують проблем живих, натомість живі часто уподібнюються мертвим, бо залишаються глухими, сліпими й німими щодо потреб інших. Ангаровичам не вистачило головного – здатності й бажання почути, зрозуміти іншого й разом шукати вихід. Їх внутрішній простір – відчай, спустошеність, їх зовнішній простір – нічне місто, пересиджування поодиноці в темній квартирі (Анеля) або в темному готельному номері (Антін). Вони обидва бояться увімкнути світло (в прямому і в переносному значенні), бо тоді стануть видні темні закутки душі, тоді важко буде схвати істинне “я”. Домашнє вогнище в романі нікого не зігріло, тут вогонь набув виразних ознак руйнуючої стихії: згасши в будинку, він, розгорівшись в душах чоловіка й дружини, спопелив їх. Темні вулиці й кладовище –

це міські коди, за ними прочитується смисл твору: безпросвітність, неприкаяні блукання, смерть. Для Анелі це смерть і духовна, і фізична. Спустошена важким життєвим вибором вона воліла піти зі світу, наважившись на самогубство. Проте добровільним відходом із життя проблеми не вирішила, навпаки, вони стали вічними, бо загублене найцінніше в людині – безсмертна душа. Самогубець відбирає у себе те, чим наділив його Творець, бо тільки Він може розпоряджатися людським життям. Самогубство ж чиниться всупереч волі Божій як відчай або протест. У фіналі роману Анеля справедливо назвала й викрила суспільні виразки, існуючу в соціумі подвійну мораль, але, зрозумівши об'єктивне, пішла з життя без розуміння власного єства – відповідальності за вибір. Завершується роман описом її могили, який корелює з незримо присутнім містом: це могила без хреста й плити з написом – традиція саме так, без відспівування й безіменно, ховати самогубців, – тільки кипарис рівно, мов свічка, здіймається вгору. Кипарис – цвинтарне дерево, його крона нагадує застигле полум'я – символ неприродності, бо вогонь – це рух, вічна зміна образів і форм. Але саме таким є полум'я на кладовищі – межі між світами: для живих це справді застиглість, для похованих – вічні мандри іншими просторами, небесними чи підземними. Свічка ж, як і життя, може горіти чистим, прозорим полум'ям, а може розносити кіптяву й сморід. І хоча фінал горіння однаковий – зникнення видимої форми свічі – фізичного життя, проте за межею життя гармонія і деструкція будуть назавжди розведені в блаженстві або муках. Антін залишився жити, тепер він “ковтає сльози”, проте його життя є швидше існуванням, бо він назавжди втратив можливість порозумітися з дружиною й запобігти її останньому крокові за межу. Та чи може він бути суддею Анелі, він, який неодноразово підтримував процвітання таких “пансіонів” власними відвідинами, він, якому подання руки в офіцерському касині таким же відвідувачам важливіше за збереження життя власної половини? Тому фатально-невідворотним є кінець, і ні Анелі, ні Антіну не вдалося перейти з ночі в день, розпрямити свій шлях, припинити блукання вуличним павутинням.

Вигнанцем почуває себе в місті й Герман Гольдкремер (“*Boa constrictor*”, “Борислав сміється”), навіть усупереч тому, що має статки й довгий час уважав, що матеріальний статус підніс його над натовпом. У Дрогобичі він долав шлях із околиці до центру міста: на околиці він народився й провів дитинство в “тіснім, поганім закамарку”, потім збирав із поверхні води й продавав кип'ячку, постачав для будівництва вапно й дерево (у другій редакції був баришівником). Його вулиця – це грошовий потік, який підносив його і ніс, як здавалося Герману, до світла, до високих кам'яниць, до задоволення усіх бажань. Так, його фізичний простір змінився, розширився, став комфортним для існування, але непридатним для життя вповні. Промовистою є деталь, що тепер уже свою кам'яницю він використовує тільки як своєрідну касу, щотижня розплачуючись там із робітниками. Відбулося перекодування символу рідниси – дому на нежитлове приміщення. Дім утратив функцію прихистку й набув ознак духовної в'язниці. Будинок порожній, сірий, похмурий, тиша в ньому порушується тільки дзвоном монет. Навіть на картині –

єдиній прикрасі кабінету увага концентрується не на передсмертних стражданнях лані, не на співчутті, а на зміїній лусці, яка, нагадуючи монети, ніби витікає з-під картинної рами, заповнює простір й швидко поховає під собою його хазяїна. Таким же похмурим є будинок Германа в Бориславі, й хоча в ньому він мешкає з сім'єю, але рідні не заповнюють порожнечу, бо самі є порожніми: дружина втратила розум через відчуття закинутості у ворожий до неї світ, син виріс тираном через надмірну материнську опіку й відсутність батькового виховання, бо за зароблянням грошей Германові ніколи було приділяти час сім'ї. Як у випадку з Ангаровичами, родині Гольдкремерів бракувало вміння слухати й чути інших. Відбиваючись від глухих стін, розмови про громадження статків не йшли в нікуди, а, навпаки, завойовували новий простір, трансформувалися в невидимі будівлі, виплескувалися диким бажанням випробувати міць чужих осель. У романі це підпал Готлібом нафтової ями, від якої загорілися комори з відпочиваючими ріпниками – і насолода, широко відкриті, щоб не пропустити найменшої деталі, очі молодої людини, яка аж пританцьовувала, бачачи, як вистрибують із комори живі смолоскипи. Кров і вогонь позначають ландшафти Дрогобича й Борислава: кров пташки й людини на закладах будинку Леона Гаммершляга, пожежа Борислава, коли некерована стихія нищила людський набуток. А над усім – прагнення матеріального заради накопичення або помсти за колись відібране. І те, й інше почуття – шлях у Ніщо, міським символом якого можна вважати Содом і Гоморру.

Головні персонажі усіх аналізованих творів перебувають у чужому для них просторі (і неважливо, чи міський, чи сільський він). Щоб простір став своїм, його потрібно освоювати, а не завойовувати. Місто ж через ізолюваність у натовпі (не спільноті) тільки підсилює чужість. Ось як про це сказала героїня "Городянки": "Ми і на селі робоча терпляча скотина ... Але на селі маємо хоч єдине щастя – громаду таких же безталанних, темних, як і ми, сусідів, маємо добро – батьківський куток про смерть..." [16, 561].

Основою для розуміння поведінки кожного є так звані архетипні ситуації, тож щодо названих персонажів їх можна окреслити в такий спосіб: по-перше, перехід із однієї життєвої ситуації в іншу – ініціація, по-друге, падіння – присмерковий стан свідомості, по-третє, – закинутість (залишеність), відчуття самотності, безпомічності відносно до необхідності передумови появи нової сили [4, 64]. Для братів Калиновичів ("Лель і Полель"), це, відповідно, сирітство – рішення Начка піти з життя, психічний напад Владка – замкнений простір кабінету й дзеркальна поза мертвих близнюків. Для Христі ("Повія") й Пріськи ("Городянка") це відхід зі свого, освоєного простору – батьківської хати – хижий сон із павуком (Христя), перебування у Палагеї Тихонівни (Пріська) – передсмертне видіння (Христя) й передсмертний наказ Пріськи не пускати доньку з села. Для Ангаровичів ("Для домашнього огнища") це випробування роз'єднаністю через війну – вибір Анелі, блукання Антіна – остання розмова про страх перед осудом юрби; для Германа ("Воа constrictor", "Борислав сміється") це сирітство – гонитва за золотом – будинок, у якому не живуть. Фактично об'єднуючою ланкою цих ситуації є сирітство, фізичне

(для Калиновичів і Гольдкремера) і соціальне, психологічне, моральне для всіх персонажів. Іншими словами – самотність, ізолюваність, відчуженість. Відтак який простір можуть утворити такі “сироти”? У своєму рухові життям вони оминають, на нашу думку, таку архетипну ситуацію, як “теменос”, бо не мають і не можуть створити відгородженого простору, в якому б пережили відчуття порядку, захищеності, спокою. Захищений від зовнішніх впливів кабінет став могилою для Калиновичів; Христя замерзла, притулившись до колись свого будинку, для таких, як Пріська, залишився тільки “Хвесьчин льох”, Анеля застрелилася в одній зі своїх затишних кімнат, Герман загинув у штольні, здавалося би, найкраще відгородженому від зовнішніх впливів місці. Їх ініціації – перетворення зі знаком “мінус” – наближають їх до антисвіту, яким, за християнськими уявленнями, є пекло.

У жодному з творів простір не розмикається, він обмежений і вузький, а персонажі тільки переходять із одного замкненого простору до іншого: в'язниця, в якій побували у дитинстві Калиновичі, зрештою змінилася на зачинений кабінет, у якому вони пішли з життя; шлях Христі й Пріськи – це шлях з однієї хазяйської господи до іншої; три дні Ангаровичів – це очікування Анелі в квартирі й пересиджування Антіна подалі від відповіді на питання: у касині, готелі, блукання містом; сюжет “Воа constrictor” а взагалі не передбачає переміщень Гольдкремера: сюжетні перипетії – це пригадування минулого. “Борислав сміється” І. Франко не завершив, але пожежа, якою обривається роман, є символом вогню й хаосу пекла. Це не очищаючий, а пожираючий вогонь, після якого залишається пуста. Міста, в яких відбувається дія в аналізованих творах, ніби входять в землю “Хвесьчиними льохами”, а найбільше – копальнями, в яких вирує життя, приречене на смерть, – і так незліченну кількість повторень людських шляхів. В одній із таких ям і загинув Гольдкремер, коли “один кусень каменя, вирваний із свого відвічного місця, розтросив Германові голову і на місці поклав його трупом”, а поруч через кілька секунд опинилася руда голова його заздрісника Іцка, яка, “закрутивши козла в повітрі, вточилася до Германової штольні” [11, 207]. Асоціація з пеклом посилюється, якщо згадати, що воно уявляється безкінечною печерою, повною вогню, а чорт часто обертається саме на рудого цапа. Так оприявнюється інфернальна суть замкненого простору, в якому люди перетворюються, як назвав І. Франко Рифку, на “заклятих”, бо, егоцентричні, вибудовують ексцентричний простір. Цей оксюморон не зникне, доки людина обиратиме шлях тільки по горизонталі, яка через тягар гріха, легше спуститься в пекельну площину, ніж підніметься до неба.

Отже, в статті ми спробували визначити інфернальний смисл символіки міста, виходячи з тези, що “взаємини людини і просторового образу світу є складними. З одного боку, цей образ створює людина, з іншого, він активно формує занурену в нього людину” [6, 335]. Ішлося про символіку міста як павутиння, у якому в безлику натовпу розчиняється індивідуальність, символіку його елементів – вулиць як хворих на нечистоту судин (і не тільки матеріальний бруд мається на увазі, а передусім негативна енергетика, що виривається назовні з будинків, які

перестали виконувати функцію своєї, захищеної території, перетворилися на тимчасові мешкання); символіку ключових кодів описуваних в аналізованих творах локусів: в'язниця, печера, "Хвесьчин льох", могила, кладовище. Усе це й склало, на нашу думку, інфернальний вимір міського простору. Такий напрямок дослідження вважаємо перспективним, оскільки він дозволяє глибше, об'єктивніше відчитати глобальний смисл романів через пояснення специфіки його складових.

Література

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Вид-во "Факт", 2003. – 318, [1] с. – Ім. покажч. : С. 309–[317].
2. Голод Р. Іван Франко та літературні напрямки кінця XIX – початку XX століття / Роман Голод ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, Ін-т франкознав ; [відп. ред. Іван Денисюк]. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2005. – 281 с.
3. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр : До 150-річчя від дня народження Івана Франка / Тамара Гундорова ; Укр. нац. ін-т Гарвард. ун-ту ; Ін-т критики ; [ред. Богдана Матіяш] – К. : Критика, 2006. – 350 с. – Ім. покажч. : С. 346–350.
4. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века : моногр. / Л. В. Дербенева ; [рец. : проф. Теплинский М. В., проф. Мацапура В. И., проф. Кораблев О. О.]. – Івано-Франковск, 2007. – 427 с.
5. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт.-сост. : В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер]. – М. : ООО "Изд-во Астрель" : МИФ : "Изд-во АСТ". – 576 с. – (Ad marginem).
6. Лотман Ю. М. Семиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб. : Иск-во СПб, 2000. – 704 с.
7. Мирний П. Повія. Роман / Панас Мирний // Тв. в 2 т. : Повісті і оповідання. Роман (1897–1918) / Панас Мирний. – К., 1989. – Т. 2. – С. 139–597.
8. Наєнко М. К. Іван Франко : тяжіння до модернізму : моногр. / М. К. Наєнко. – К. : Академвидав, 2006. – 93 с.
9. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / Микола Ткачук ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Т. : Б. в., 2003. – 383 с. – Бібліогр. наприк. розд.
10. Франко І. Я. Воа constrictor / І. Я. Франко // Зібр. тв. у 50 т. : Повісті та оповідання (1875–1878) / І. Я. Франко. – К., 1978. – Т. 14. – С. 379–443.
11. Франко І. Я. Воа constrictor / І. Я. Франко // Зібр. тв. у 50 т. : Повісті та оповідання (1904–1913) / І. Я. Франко. – К., 1979. – Т. 22. – С. 109–208.
12. Франко І. Я. Борислав сміється / І. Я. Франко // Зібр. тв. у 50 т. : Повісті та оповідання (1878–1882) / І. Я. Франко. – К., 1978. – Т. 15. – С. 256–481.
13. Франко І. Я. Для домашнього огнища / І. Я. Франко // Зібр. тв. у 50 т. : Повісті та оповідання (1892–1896) / І. Я. Франко. – К., 1979. – Т. 19. – С. 7–144.
14. Франко І. Я. Лель і Полель. Сучасний роман / І. Я. Франко // Зібр. тв. у 50 т. : Повісті та оповідання (1887–1888) / І. Я. Франко. – К., 1979. – Т. 17. – С. 283–474.
15. Швець А. І. Злочин і катарсис : Кримінальний сюжет і проблеми художнього психоаналізу в прозі Івана Франка / Алла Швець ; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Львів : Львів. від-ня Ін-ту літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 235 с. – Бібліогр. в підрядк. прим. – Покажчики. – С. 233–235. – (Франкознавча серія ; вип. 5).
16. Яновська Л. Городянка / Л. Яновська : тв. в 2 т. : Оповідання, повісті / Л. Яновська. – К., 1991. – Т. 1. – С. 406–562.

Анотація

У статті зроблено спробу проаналізувати інфернальну символіку міського простору на прикладі романистики другої половини XIX століття (твори Панаса Мирного, І. Франка, Л. Яновської). Це символічні міста-павутиння – географічно визначені (Борислав, Дрогобич, Львів) або неназвані – та їх елементи: локуси вулиць, в'язниці, печери, “Хвесьчин льох”, могили, кладовища, що утворюють топос символічного пекла – простору вогню, в якому безликість натовпу розчиняє індивідуальність.

Ключові слова: роман, інфернальний, місто, простір.

Аннотація

В статтє предпринята попытка проанализировать инфернальную символику городского пространства на примере романистики второй половины XIX века (произведения Панаса Мирного, И. Франко, Л. Яновской). Это символические города-паутины – географически обозначенные (Борислав, Дрогобыч, Львов) или неназванные, также их элементы: локусы улиц, тюрьмы, пещеры, “Хвескин льох”, могилы, кладбища, которые создают топос символического ада – пространства огня, где безликость толпы растворяет индивидуальность.

Ключевые слова: роман, инфернальный, город, пространство.

Summary

The attempt to analyze the infernal symbolism of urban space based on the example of the romance philology of the second half of the XIX Century (novels by Panas Mirny, I. Franco, L. Yanovskaya) is undertaken in the article. These are symbolic cities-cobwebs, geographically defined (Borislav, Drogobych, Lvov) or not named, also their elements: the loci of the streets, prisons, caves, “Khveskin ljokh”, graves, cemeteries, which create the unlimited space of the symbolic hell-space of the fire, where impersonality of the crowd dissolves individuality.

Keywords: novel, infernal, city, space.

УДК 82-312.8(477)

Демєхіна Д.Б.,
аспірант,
Бердянський державний
педагогічний університет

УКРАЇНСЬКА ДИЯВОЛІАДА: ЕТИМОЛОГІЗАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Використання української демонології стало традиційним для української літератури не тільки доби романтизму, але ще в епоху орнаменталізму, бароко, класицизму. Витоки демонології й активне її використання у фольклорі й літературі закладе від природи в понятті людської агресивності. Сказати, що агресія й насильство не пов'язані з творчістю тільки “тому, що цього не може бути”, звучить не дуже переконливо. Навпаки, існує багато цікавих прикладів, коли вищі форми людського самовираження йшли рука об руку з насильством й агресією. Таким чином, до давньої інтерпретації мистецтва як акту насильства можна додати й сучасні. Перш за все, це наукова розвідка російського дослідника Д.В. Жмурова “Насильство (агресія) і література” [11].

Об'єктом дослідження нашої роботи стало використання української демонології на сторінках літературних творів як засобу вияву агресії, предметом –