

home”, “comfortable space – uncomfortable space”. The connection between dynamics of the hero's personality development and widening of his space of life is exposed.

Keywords: house, flat, communicative formula, female space, male space, comfortable space, uncomfortable space.

УДК 82.161.2–3“19”

Корінна В.І.,
магістрантка,
Донецький юридичний інститут ЛДУВС ім. Е.О. Дідоренка

МЕЖА ЯК ОДИН З ТОПОСІВ, ЩО ПОРОДЖУЮТЬ ПОЧВАРНІСТЬ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.)

Проблемі культури й літератури доби перехідності присвячено чимало досліджень останніх десятиріч. У різних аспектах до цієї проблеми звертались такі дослідники як С. Павличко, Т.Гундорова, В. Агеєва, М. Зубрицька, О. Мережинська, Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скоріна, В. Ільїнський, О. Бондарєва, І. Заярна, В. Земсков, А. Пігалєв, І. Кондаков, В. Візгін, М. Хренєв, М. Польщиков, І. Яковєнко, О. Ахієзер, Я. Шємякин, О. Давидов тощо.

На сьогодні добре розроблена методологія вивчення перехідності. Порушувалась та обґрунтовувалась проблема перехідності як особливої доби та стану культури, зокрема й літератури. Розроблена також загальна методологія дослідження перехідності. Прописані такі аспекти, як зрушення в тематиці та проблематиці, особливості жанрово-стильових систем, загальні принципи та засади існування художньо-естетичної системи літератури доби перехідності. Згідно з результатами досліджень, будь-який перехідний період характеризується переоцінкою цінностей, актуалізацією маргінальних явищ, активізацією власне перехідних процесів, явищ, що складають своєрідну самоцінну систему. Проте, незважаючи на різноманіття вже досліджених аспектів перехідності як художньо-естетичного явища, майже ніхто з науковців не порушував питання про те, хто саме є безпосередніми героями літератури власне перехідної доби, що та як їх породжує. Серед іншого поза увагою залишилося питання й про простір, у якому вони виникають, мешкають, розвиваються, як змінюється топос і час для героїв перехідності тощо. Отже, проблема витоків героїв і природного простору їх породження та існування залишається відкритою. Утім для розуміння специфіки героїв перехідності, логіки їх виникнення й розвитку, подальшої трансформації та невілювання важливо дослідити й з'ясувати топіку їх існування. Варто зауважити, що в українському літературознавстві, не зважаючи на **актуальність** цієї проблеми, не порушувалось навіть питання константних та варіативних топосів перехідності, не кажучи вже про дослідження системи топосів, що характеризують цю добу.

Сутність перехідності як особливої словесно-культурної доби дослідники, зазвичай, пов'язують зі змінами не лише центральних та периферійних тем, героїв, явищ, але і з тим, що взагалі не має усталеного розуміння, що є *центром*, а що

маргіналією. Саме тому в добу перехідності актуалізуються різні маргінальні явища, що безпосередньо пов'язані з естетикою аномальності. Про специфіку доби перехідності В. Силантьєва позначила: "необхідно представити літературно-художній процес кінця XIX – початку XX ст. як тип художньої культури, що відбила модель "рухливого" і "нестабільного" часу" [10, 3]. Дослідниця також зазначила, що перехідний час характеризується пошуком перспективних форм синтезу старого з новим, а також процесом саморегулювання [10, 4]. Є уламки різноманітних традицій, пам'ять про різні традиції і взаємодія між ними є випадковою, що взагалі притаманне перехідності, яка максимально актуалізує принцип децентрації. Одним з характерних художньо-естетичних явищ доби перехідності є аномальність, визначення якої дала Е. Шестакова: "Аномальність – це стремління и готовність явища, не втрачаючи власної сутності, основних форм и способів існування, прийняти інші, можливо, навіть принципово не притаманні характеристики, властивості, здібності" [12, 27].

Варто зауважити, що у творах української літератури межі XIX–XX ст. аномальні явища посідають провідне місце і на них не можна не звертати уваги. З'являється нова тематика й проблематика творів, що зумовлює появу нових естетичних об'єктів. Так, С. Павличко в "Дискурсі модернізму" звернула увагу, що "неврози (в українській літературі) стали естетичним об'єктом <...> на самому переломі століть" [8, 238]. У цьому ж дослідженні було вперше вказано на особливий простір у літературі зламу століть. Варто зауважити, що С. Павличко, хоча й помітила цю особливість, проте особливий простір художніх творів перехідної доби та його герої досі не стали предметом окремого дослідження ані в українському літературознавстві, ані в російському. На нашу думку, аномальні явища, що довгий час перебували на маргіналіях, потребують окремого дослідження в аспекті перехідності саме як самостійні та самоцінні.

Одним із аномальних явищ художнього світу, що перебуває на маргіналіях, можна назвати почварність (рос. чудовищность) як художньо-естетичне явище перехідної культури. Зрозуміло, що почварність репрезентує власних героїв: чудовиськ, монстрів, виродків тощо. Проте диференціація героїв-почвар не є предметом цього дослідження. Ми спробуємо розглянути героїв почварності загалом, з'ясувати засади їх народження та існування. З огляду на це, варто зауважити, що ці герої зазвичай мешкають в ненормальних для культури з усталеною системою цінностей умовах: художнє ательє, що дорівнює житловому будинку (В. Винниченко "Чорна Пантера і Білий Медвідь"), бараки з трупами (М. Хвильовий "Бараки, що за містом"), фантастичний палац (М. Хвильовий "Я (Романтика)") тощо.

Слід відзначити, що у літературознавстві почварності як явищу словесної культури присвячено лише один допис І. Смірнова "Еволюція почварності" (рос. "Эволюция чудовищности"). Автор, говорячи про почварність, виводить це поняття з античної культури, у якій людина усвідомлює свою амбівалентну сутність, що містить у собі почварне. Пізніше, зазначає дослідник, у християнській культурі, проблема почварності залишилась актуальною, хоча уся ця культура й була спрямована на винищення почварного в суб'єкті. На думку І. Смірнова, почварне –

це “інше суб'єктного” [11], породжене розщепленістю “Я”. Варто також зауважити, що автор не розмежує почварне й монструозне, використовуючи ці поняття як синонімічні. Утім, ці поняття, незважаючи на їх близькість, варто розмежовувати, оскільки потрібно розглядати еволюцію явища від почварного до монструозного в історико-типологічному аспекті, що й дозволить побачити їх спільне та відмінне.

На наш погляд, слід також розрізняти чудовисько й монстра. Чудовисько за своєю природою амбівалентне, що відчувається вже на рівні смислу слова, коренем якого є “чудо”, “диво”. Воно не може бути виключно негативним. Для нього вирішальною є невизначеність, можливість поставити питання: що це? Щодо монстра, то тут слід зауважити, що монстр – це виключно негативне явище. Важливим є те, що чудовисько й монстр не можуть мешкати разом: де мешкає чудовисько, не може мешкати монстр, адже вони різні за природою. Проте диференціація цих понять не становить мету пропонованої статті.

Водночас, у філософії, психології, соціології останнім часом з'являються роботи, присвячені монструозності як соціально-філософській проблемі. Саме в соціально-філософському аспекті розглядає проблему монструозності російський філософ О. Пензін. У своїх роботах дослідник доводить, що монструозність є продуктом революції. Монстр, вважає дослідник, – “тварина, або, можливо, монстр, недолудина, потвора, яка під маскою людини змогла завоювати великі території СРСР й установити свою безглуздо-злобливу диктатуру – невідомо навіщо” [9]. З метою доведення цієї думки дослідник звертається до повісті М. Булгакова “Собачье сердце”, у якій, на його погляд, репрезентовано тваринного монстра не стільки як алегорію, скільки як біополітичну фігуру: “тобто пов'язану зі складною проблематикою відносин норми, права, влади і життя” [9]. Проте О. Пензін вважає, що монструозність проявляється лише на рівні перетворення собаки на людину і навпаки, тобто весь час фізичних трансформацій: “моральна і культурна “монструозність” Шарікова лише маскує первинну почварність самих цих тілесних становлень” [9]. При цьому дослідник все ж таки відзначає двоїстість, гібридність, перехідність Шаріка-Шарікова на всіх рівнях. Такий підхід недостатньо повно дозволяє зрозуміти всю глибину проблеми почварності-монструозності, оскільки надмірна соціологізація, політизація та ідеологізація призводять до звуження й одностороннього розгляду проблеми.

Отже, російські дослідники почварності розглядають чудовисько як продукт революцій, соціальних зламів, і аналізують його як дане, як явище художньої літератури ХХ століття, що вже сформувалося. При цьому вони абсолютно не досліджують його витоки й народження в художньо-естетичній реальності. Проте на цьому зупинятися не можна, оскільки навіть з погляду революційних змін, чудовисько не виникає й не починає діяти в художньому просторі твору випадково й раптово. Йому обов'язково повинна передувати певна словесно-культурна традиція, яку необхідно визначити і вмотивувати, а не зупинятися лише на відверто соціо-центричному тлумаченні почварності.

Українська гуманітарна наука до зазначеної проблеми безпосередньо не зверталася, тому спиратися можна лише на розвідки російських дослідників. Утім, не можна підходити до чудовиськ недиференційовано, пов'язуючи їх лише з соціально-політичною й суспільною проблематикою. Це не дозволяє побачити в почварності та її репрезентантах засадничого того, що власне і робить їх одним з провідних явищ доби перехідності, а саме те, що почварність актуалізує та розвиває в різних аспектах та актуалізує поняття, властивість іншості. Якщо унормовані словесно-культурні системи намагаються включити “іншого” в опозицію “своє–інше” та зробити акцент на “своєму”, зробити його точкою відліку, то доба перехідності навпаки робить акцент на іншості, моменті та механізмі взаємодії “свого” та “іншого”.

Почварність, на наш погляд, – це самостійне художньо-естетичне явище культурної свідомості перехідного часу, що виникає як межове явище і має екзистенційні витоки, є продуктом конфлікту, який постає на уламках традиції, пам'яті про різні традиції й новим, що тільки починає формуватися. Вона існує за законами межової логіки, але це вже логіка переходу не від одного полюсу опозиційної пари до іншого, а тернарних відносин, де немає чіткого розподілу між добром і злом, де є щось ціннісно третє. На межі перетину різних логік виникає почварність. При цьому це явище поєднує в собі на основі шоку диво й жах, невизначеність і страх, віру й безвір'я. Почварність з'являється там, де зникає любов і Божественне, де земне, матеріальне починає переважати й обтяжувати, розщеплюючи свідомість людини. Відсутність любові, як начала, що онтологічно гармонізує світ, породжує аномальні явища, які не вписуються в традиційну систему бінарних опозицій. Наприклад, батько-чоловік-митець, коли вмирає його єдина й улюблена донька перебуває на межі між відчаєм, надією і творчими пошуками (М. Коцюбинський “Цвіт яблуні”). Перебування на межі почуттів, небажання їх диференціювати, а бажання зануритись всередину своєї свідомості, плин почуттів й породжує чудовисько всередині головного героя. При цьому варто наголосити, що його бажання не завжди пов'язані лише з донькою: “<...> я обіймаю її. Не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: “Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть...”” [5, 203]. Ці бажання неконтрольовані, але саме вони сигналізують про наявність чудовиська.

Почварність – досить складне за своєю природою явище, що є, передусім, естетичним і культурним феноменом, поява якого обумовлена специфікою словесної художньо-естетичної свідомості перехідної культури. Ключовим виявом почварності є чудовисько. Говорячи про чудовисько як про поняття художньо-естетичної реальності, слід зазначити, що воно має екзистенційні основи і передумови зародження та існування у світі. Воно не виникає на порожньому місці – йому передують специфічні трансформації культурної свідомості, його народження зумовлене виникненням особливої семантичної та естетичної напруги, яка проявляє сенси, тривалий час приховувані культурною свідомістю, що еволюціонує. Проте залишається питання: де саме народжується й мешкає чудовисько як явище перехідної культури?

Усе вищезазначене пояснює необхідність визначення топосів, що характеризують власне перехідність як унікальне явище словесної культури, топосів, які породжують і розвивають явища, характерні лише для перехідної культури, зокрема почварності.

Як зазначали багато дослідників культури перехідної свідомості, перехідність актуалізує поняття межі, межовості. Так, Ю. Лотман вважав, що межа – це необхідна частина семіосфери, що поєднує внутрішню і зовнішню сторони одного поняття: “бурхлива семіотична діяльність призводить до прискореного “дозрівання” периферійних центрів і до вироблення ними своїх метаописів, які можуть, своєю чергою, виступити як претенденти на універсальну структуру метаопису для всієї семіосфери” [7, 180]. Межа, на думку науковця, – це особливе просторово-часове утворення, що живе за своїми законами парадоксальності, їх у семіотичному просторі багато й разом вони утворюють багаторівневу систему, що породжує велику кількість інтерпретацій та нових смислів.

О. Ахієзер вважає, що категорія “поміж” (рос. между) є ключовою для розуміння сутності перехідного періоду, оскільки “людина завжди перебуває у русі між полюсами, які можна розглядати як ідеальні типи” [1, 164]. Це, на нашу думку, дозволяє говорити про межовість як про особливу реальність, яка продукує специфічні явища і процеси, конструює особливий простір і час, передбачає існування певних, характерних лише для цієї реальності, сутностей.

Отже, межа як проблема культури цікавила дослідників, а в перехідній культурі вона набуває специфічного статусу й сенсу. Усе це дозволяє припустити, що межа може бути й специфічно перехідним топосом, що взаємодіє з суто перехідними явищами й героями. У своєму дослідженні ми ставимо за мету простежити і з'ясувати роль топоса межі для розуміння явища почварності у літературі межі ХІХ–ХХ ст. Для досягнення мети ми звернемося до творів М. Коцюбинського, В. Винниченка, які об'єднує спільний топос межі, що по-різному реалізується в кожному творі, й розкриває різні аспекти виявів почварності.

Як відомо, поняття топосу було введено в літературознавство Е. Курціусом. Це поняття дослідник запозичив з античної риторики. Ще Аристотель розробляв цей термін в риториці як “добраний доказ, який оратор повинен мати в готовому вигляді за кожним питанням”. Як зауважує Курціус, топос – це “стійкі кліше, схеми виразу” [6, 93]. Топос не є безпосереднім елементом твору: він належить до історико-літературної реальності, з якої виникає твір. Топос може виконувати функцію образу, мотиву, метафори, символу, алегорії тощо, проте сам по собі не тотожній їм, адже існує поза твором, у позаособистісних глибинах літературного процесу [4]. Останнім часом дослідження топіки, як зауважила А. Булгакова, належать до найбільш актуальних напрямів сучасного літературознавства зокрема й філології загалом. При цьому, варто зауважити, що “топос” характеризується розширеним застосуванням терміну. Багатоманітність тлумачення терміну й різні його аспекти не є предметом нашого дослідження, тому, вважаємо за доцільне дати робоче визначення. Ми спробуємо розглянути топос в аспекті його співвіднесеності

з простором, причому ми розглядатимемо простір перцептуальний, суб'єктивний, семіотизований, тобто перетворений на знакову систему [2, 41]. Варто пам'ятати, що топос є частиною культури, що містить різні смисли, зберігає їх і передає новій творчій свідомості, тому його необхідно розглядати як органічну частину системи культури й без відриву від неї.

На межі ХІХ–ХХ ст. в українській літературі актуалізується топос межі не тільки в просторовому аспекті, але і як онтологічно-гносеологічне явище.

В етюді М. Коцюбинського “Цвіт яблуні” (1902) топос межі є наскрізним і представлений просторовими топосами особливого взаємозв'язку дому й саду, двох різних кімнат – кабінету й спальні, порогу, межі між світом і тінню.

Передусім, варто зауважити, що в етюді зображена межова ситуація між життям і смертю, яка споконвічно передбачає межовий простір. Межова ситуація породжує межову свідомість, а онтологічність самої ситуації передбачає спробу її розуміння, проте межова свідомість сприяє не стільки розумінню мудрості буття, скільки розщепленню свідомості. З огляду на це, межа як топос стає концептуальним і реалізується на всіх рівнях твору.

Світло й тінь задають відчуття межовості від початку твору: “Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий, під ним – залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней” [5, 200]. Світ і тінь можна співвідносити із життям і смертю. Якщо на початку вони чітко розмежовані між собою, то в середині твору вони починають втрачати цю чітку межу, доки не згасає лампа й не засвічується свічка: “на всьому ліг сірий сумний колорит” [5, 201]. Якщо спочатку межа була й була досить чіткою, то сірий колорит можна сприйняти як межу, що стала всеосяжною, та захопила все. Біле й чорне змішуються, змішується розуміння життя й смерті й межова свідомість перестає їх розмежовувати. Це символічно сигналізує про те, що тут не може жити лише людина, що тут починає своє існування щось ціннісно третє.

У зв'язку з боротьбою світла й темряви виступає ще одне протистояння лампи і свічки. Обидва предмети є джерелом світла, надії, впевненості. У творі вони починають протистояти за ступенем освітленості. Лампа дає більше світла, вона дає чітке розмежування світла й тіні й асоціюється з життям малої Оленки. Свічка, на відміну від лампи, дає менше світла, і з її запалюванням втрачається чітка межа, лягає “сірий сумний колорит” [5, 201]. У такий спосіб, у творі з'являється протистояння однотипних предметів, що не складають опозиційної пари, проте на цьому рівні з'являється розширення межі, що інтерполює.

Головний герой постійно перебуває на межі: він фізично перебуває у своєму кабінеті, а думками й усіма почуттями – у спальні, де помирає Оленка. Кабінет від спальні відділяють двері, що, у цьому випадку, виступають межею. Проте, фізична межа для героя з межовою свідомістю не є перепорою: розщеплене “Я” чоловіка-батька-митця одночасно проживає три свідомості. При цьому естетична й емпірична реальність у ньому поєднані, й межа між ними дуже крихка. Він, слухаючи передсмертний свист, дивиться на красу весняної ночі й обмірковує

уривок свого роману: “Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману <...>” [5, 202]. Межа для межової свідомості видається відсутньою – герой сам жахається своїх думок: “Я стрепенувсь. Боже. Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина?” [5, 202]. Межова свідомість, розщеплення “Я”, межовий стан, усвідомлення ненормальності своєї поведінки призводить до появи чудовиська всередині себе, яке він відчуває: “Щось од спини розлазиться холодними мурашками по всьому тілу <...>”.

Межова свідомість головного героя у творі передається за допомогою різних топосів, що репрезентують межу. Одним з таких топосів є поріг, який завжди сприймається як межа. Цікава деталь: батько зупиняється на порозі й не проходить до померлої дитини, а мати, проводжаючи лікаря, зупиняється на порозі й не проходить до чоловіка. Обидва батьки перебувають в межовому стані, але по різні боки межі. Мати не залишає надії, батько втрачає надію разом з лікарем, що йде. Втрата надії – ще одна ознака зародження чудовиська. Утім, традиційно втрата надії призводить до відчаю, а головний герой не відчуває й відчаю – він перебуває на межі між надією, відчаєм і повнотою життя, яке продовжується.

Ще один топос межі репрезентує вікно, що відділяє простір дому від саду й усього світу. Вікно, на думку головного героя, може стати входом для якоїсь “істоти з великими чорними крилами” [5, 201]. У цьому контексті, вікно є межею між світом живих і світом мертвих, між знаним і невідомим. Слід зауважити, що вікно також є межею не тільки між домом і садом, а ще й між домом та світом, між світом людей і потойбіччям. Варто урахувати, що дім у творі виступає стійким, консервативним, тому усе, що відбувається в ньому й стосується його мешканців він тримає в собі, але в ньому оселилася тривога, яка заважає мешканцям навіть дихати.

Дім тримає і самого головного героя, в якому вже почало народжуватись чудовисько: “<...> тривога. Вона держить у своїх обіймах навіть хатне повітря, й так хочеться вибитись з-під її гніту, вийти з дому і скинути її з себе! <...>” [5, 201]. Тривога й чудовисько, що з'явилося й почало жити своїм життям, не можуть зжитися в домі. Дім витісняє, виганяє носія чудовиська в сад, адже протистоїть аномальному. Аномальність проявляється в тому, що бажання скинути тривогу пов'язане зі смертю дитини. І чоловік-батько-митець намагається втекти, заховати своє чудовисько серед краси природи. Виникає межова ситуація взаємодії норми й аномалії, але на цьому рівні межа вже не простір народження чудовиська, а простір його функціонування й освоєння світу. Сад, на відміну від дому, приймає головного героя з його розщепленою свідомістю й нейтралізує чудовисько красою природи. Виникає питання, чим є сад? Звичайно, сад – це вже не дім, але він не є і зовнішнім світом, повністю відірваним від дому. Зазвичай, сад прилягає до дому, а, отже, є межею між домом і природою, домом та соціумом, адже це природа не дика, а оброблена цивілізацією, доглянута. У такий спосіб, сад, нейтралізувавши чудовисько, що народилося в головному герої, не дозволяє чудовиську, з одного боку, потрапити в соціум, а з іншого – заволодіти головним героєм. Але важливим є те, що сад саме нейтралізує чудовисько, а не знищує його. Про це свідчить те, що

дім, випустивши головного героя, не пускає його назад, залишаючи його в першій хаті, в гостиній: “я не знаю, де знайду свою дитину, де її поклали, – і в першій хаті, в яку вступаю, в гостиній, натикаюсь на стіл, а на ньому <...>” [5, 203].

Отже, місцем народження чудовиська є межа, що виникає між частинами розщепленого “Я”, розщепленого традиційного простору. Тоді на уламках порушеної системи з'явиться чудовисько, для якого норми нічого не варті, для якого існуватимуть свої правила, але навряд чи вони будуть співвідноситись із традиціями та чимось устояним. Під час розщеплення “Я” кожна з його частин перебуває на межі з двома іншими. У місці перетину всіх частин розщепленої свідомості виникає межа, що породжує чудовисько.

Іншого наповнення отримує топос межі в оповіданні В. Винниченка “Момент” (1906). У ньому розкрито механізм та психологію межової свідомості. Межа у творі ніби розкривається, тому з'являється можливість побачити й топоси межі, й людину межі, і її особливий простір. Варто зауважити, що цей твір не репрезентує власне чудовисько, проте широко представлені інтенції почварності.

Назва, як загальновідомо, допомагає зрозуміти сам твір, розкрити його приховані смисли. “Момент” – вказівка на перехідність, невизначеність, короткочасовість. Така назва може свідчити про нетиповість зображеної ситуації. Оскільки момент – це дуже короткий проміжок часу, то можна припустити, що час у творі буде концентрований, а простір – розширений. Як наслідок, події, що можуть відбутись за кілька хвилин або секунд, складатимуть оповідання про ціле життя.

У творі спостерігаються ознаки, перш за все, аномальності: герої оповідання невизначені. Спираючись на текст, не можна схарактеризувати, чим саме займається, ким є головний герой, панночка, навіщо їм необхідно перетнути кордон і чому панночку шукають жовніри. На наш погляд, тут можна говорити про так звану поліімовірнісну логіку розвитку, адже поведінка героїв може вписатися в будь-яку логіку.

Головний герой може бути і бандитом, і брутальним злодієм, змушеним тікати за кордон, і парубком-романтиком, який шукає пригод, і просто авантюристом, або тим, хто заробляє контрабандою. Межовий простір, у якому перебуває головний герой, змінює його: від початку твору й до моменту, коли він потрапляє до перевалочного пункту – повітки, щоб перетнути кордон, він тричі відчув себе мертвим. Важко зрозуміти, хто він такий, бо він дуже тонко відчуває світ. Це символічне умирання щоразу передбачало переродження, набуття нових якостей, змін, але все це відбулося досить швидко, тому він не встиг зрозуміти, які зміни з ним відбулися, яким він став. Можна впевнено сказати, що він змінився, але саме перехід межі мав показати ці зміни.

Панночка, своєю чергою, на перший погляд, здається дівчиною, яка чекає на чоловіка, з яким би її поєднало б кохання, але водночас, зовсім незрозумілим видається те, що її шукають жовніри, її страх потрапити до них в руки і готовність до самогубства через це: “великі чисті очі її змінилися, стали якісь злі, сталеві, темні. Дитяча нижня губа тісно злилася з другою <...>. Вся вона стала якась туга, тверда” [3]. Тут важливо звернути увагу на портрет дівчини, в якій поєднані дитяча

наївність й холодна жорстокість. Вже на рівні портрета з'являється амбівалентність. Зовнішнє поєднання непоєднуваного дозволяють припустити, що ця дівчина, перебуваючи у межовому просторі вже змінилася і зміни ці помітні саме в момент вибору – у неї з'явилися риси почварного.

Щодо контрабандиста Семена Пустуна, то також залишаються незрозумілими мотиви, чому він допомагає цим людям перетнути кордон, з якими організаціями він пов'язаний і до чого його фраза: “<...> свитки якимось з книжками пришлете” [3]. Але, водночас, ці деталі, загалом, не мають значення, адже саме ця невизначеність і характеризує перехідність і межовий стан героїв.

Отже, герої, зображені у межовому стані, коли в них поєднано непоєднуване, їхня поведінка може вписуватись до будь-якої логіки. Усе це схоже на гру з реципієнтом, коли він сам має здогадуватись про рід занять героїв.

Особливої уваги заслуговує невизначена поведінка героїв, адже межа стає нескінченною для почуттів. Постійний рух через межу супроводжується силою почуттів – сильних і яскравих. Межова свідомість породжує й нерішучість головного героя: “<...> мені жагуче хотілось взяти її руку в цьому рудому, шершавому рукаві <...> Але <...>” [3]. Це “але” також вказує на невизначеність ані поведінки, ані почуттів.

Щодо панночки, то її поведінку визначає примха: то вона не хоче нічого говорити про себе, то сама називає своє ім'я та адресу, сама питає ім'я свого супутника; то заперечує можливість наближення одне до одного, то сама жагуче цілує супутника, з яким розлучається навіки. Примха характеризує межову свідомість жінки, невизначеність в її почуттях. Але саме її примха породжує появу чудовиська в цьому межовому просторі: “<...> наше кохання повинно померти зараз <...> Щастя – момент. Далі вже буденщина, пошлість <...>” [3]. Словами “пошлість, буденщина” вона окреслила традиційні стосунки чоловіка й жінки. Межа породжує чудовисько, яке поєднує в собі дивовижне й жахливе, чудесне й шокує, це навіть відбито в почуттях головного героя: “розум дивувався, протестував у глибині душі, але я мовчав” [3].

Межова свідомість героїв виключає можливість існування іншого топосу крім межі. Панночка називає свою адресу, яка не викликає жодних почуттів ані у панночки, ані у хлопця. Ще одна цікава деталь: ця дівчина кілька разів повторює, щоб її супутник передав, якщо з нею щось станеться, що вона “вмерла так, як вмирають ті, що люблять життя” [3]. Звичайно, що кожна людина любить життя, але тут не можна зрозуміти, до якої логіки поведінки вписується її любов до життя: чи то любов до життя людини-авантюриста, чи то любов до життя революціонера тощо.

Герої оповідання постійно перебувають у русі та стані на межі, утім варто відзначити, що межовий простір у творі представлений багатьма топосами: повіткою, порогом, стежкою поза хатами, лісом, кордоном між державами. Повітка – це простір, потрапивши до якого, герої майже забувають про мету свого пересування. Саме вона відмежовує героїв від села, від звичайних людей. Це місце, в якому і час рухається за своїм законом, і рух здійснюється, але також за законами межового простору. Повітка стає краєм межі, що розступається й утворює власний часопростір, від неї починається перетин межі кордону.

Поріг традиційно сприймався як межа між зовнішнім світом і внутрішнім. Головний герой зупиняється на порозі й дивиться на панну, тільки її жартівлива згода дозволяє увійти до повітки, перетнути межу між звичайним світом й межовим. Бігліці пересуваються стежкою за хатами, городами й тинами села понад полем. Це дуже важлива деталь, адже потрапивши до повітки, вони залишили світ звичайний й перебувають тепер виключно в межовому. Вони йдуть до межі кордону межею між світом природи і світу людей. Самі ж вони перестають самоідентифікуватися: “це було торжество двох великих кузьок”. Світ природи й світ людських почуттів на межі перестають розподілятися, а межова свідомість сприяє сприйманню себе як частини світу природи, в якому немає моралі. Але спроба виходу з межової свідомості вимагає відмови від її законів і межової психології – відкритості почуттів.

Поле – це природа, оброблена людською працею, особливий простір, у якому все інакше, ніж у місті. Це простір, який асоціюється з життям. У творі він протистоїть лісу, що асоціюється зі смертю. Воно захистило головних героїв від загибелі: коли вони зустріли підводу й заховали ноги в житі, старці, хоча й помітили, що це чужинці, але не видали нікому. Це дозволяє вважати, що саме поле з його вітальною енергією захистило їх від загибелі.

Ліс традиційно сприймався як межа між світом живих і світом мертвих. Тут, слід відзначити, що ліс також поділений на зони – чим далі від поля, тим більш зловісним видається він, тим сильніше страх смерті. Близька до поля зона зумовлює найсильніші почуття закоханості, до яких домішується ще й страх. Герої, перетинаючи ліс, відкриті почуттям, водночас, здійснюють перехід, з випробуваннями страхом смерті. Перетнувши смугу лісу – вони перемагають смерть вітальною силою кохання. Повітка, дорога й ліс з випробуваннями та отримання нового досвіду, на перший погляд, нагадують казкову схему переходу або ініціації. Утім, це оманливе відчуття, пастка ізоморфності і, в цьому творі, якщо і можна говорити про ініціацію, то лише про внутрішню, адже обидва герої переходять на новий, більш високий емоційно-психологічний рівень. З огляду на це, розлучення героїв на іншому боці межі вбачається цілком закономірним і зрозумілим – вони обидва пройшли випробування, відчули силу справжнього кохання, пам'ять про яке вони збережуть на все життя. Але в контексті вищезазначеного незрозумілим залишається зерно, що говорить про неприйняття традиційних стосунків між чоловіком і жінкою. На наш погляд, це пов'язано з тим, що вони не повертаються до традиційної бінарної системи, а постійно перебувають у системі перехідності, що й обумовлює народження чудовиська, але не почвари. Це явище, в якому поєднується і чудо-диво і жахливе, шокує. Герої самі не знають, що з ними відбувається і можуть задати собі питання: “що це? Що зі мною?”. Для них є дивовижним досвід чистого кохання, але їх шокує, що це може вплинути на їхнє подальше життя.

Цікавим є власне просторовий топос кордону – границі – межі. Усі ці слова є синонімами, проте мають різне забарвлення. На наш погляд, не випадково усі три слова вживаються у творі. Важливо, що найбільш нейтральне “границя” вживає лише Семен Пустун, для якого вона не є життєво необхідною. Найчастіше герої

використовують “кордон”, перетнути який вони просто мусять. Щодо “межі”, то це слово вживається, коли кордон вже не уявляється як щось реальне й у свідомості героїв перетворюється на сумнівну абстрактну лінію, якої взагалі не існує.

На початку твору головний герой прямує до кордону, тобто до межі, що розділяє території держав. Герой знає, що кордон – це “об’єктивне дещо”, що воно може мати певну об’єктивну небезпеку, але кордон має визначену відстань й об’єктивне позначення “смуга лісу”. Проте чим ближче головний герой наближується до кордону, тим менш реальною стає границя, перетворюючись на межу – уявну лінію, що поділяє територію. Кордон несе в собі таємну загрозу, від якої “стає холодно в грудях і завмирає серце” [3]. Особливе місце серед топосів “Моменту” посідає топос кордону між державами. Обидва герої прагнули перетнути межу з причин, які не були позначені в оповіданні, але досягши межі кордону зі стовпами, вони не виявляють жодних емоцій з цього приводу. У тексті немає жодної згадки про ставлення їх до батьківщини або до іншої держави. Зображено лише почуттєво-еротичний стан героїв, у якому немає місця для соціально-політичного плану. І це вже є аномальним, навіть почварним. Зважаючи на те, що герої ніби то контрабандисти чи революціонери, чи авантюристи й бажають перетнути таємно межу, для них це є дуже важливим. Абсолютно незрозумілим стає повне виключення соціального, політичного, ідеологічно моменту й підміна його лише емоційно-еротичним. На нашу думку, це і є виявом почварності, адже на цьому рівні з’являється щось, що не вписується до усталеної системи традицій. Постійно виникає невисловлюване питання “що це?”, оскільки головні герої шоковані тим, що з ними відбувається, здивовані новими відчуттями, хоча вони й недоречні в ситуації незаконного перетинання кордону. З усього вищезазначеного випливає, що чудовисько в цьому творі має не стільки соціальну природу, про яку говорили І. Смірнов й О. Пензін, скільки емоційно-психологічну.

Отже, в оповіданні “Момент” межа є ключовим топосом. У творі зображено внутрішню будову межі, коли час сконцентровано, а простір розширено. Це дозволило побачити, які топоси складають топос межі. Проведений нами аналіз свідчить, що топос межі існує за власними законами.

Варто також зауважити, що топос межі впливає і на самих героїв, їх еволюцію. Під впливом межового простору вони змінюються, в них починають проявлятися риси почварного, їх поведінка стає аномальною, вони, перебуваючи постійно в русі, змінюються, і ці зміни стають помітними не відразу.

Отже, почварність – це явище культури перехідності, що виникає як споконвічно межове явище і має екзистенційні витoki. Ключовим поняттям почварності є чудовисько, яке народжується в результаті конфлікту, що виникає на уламках різних традицій, усталених норм й новим, що тільки починає формуватися. Засадами народження чудовиська є межова свідомість, межовий простір. З’явившись у межовому просторі, воно не усвідомлює себе доти, доки перебуває на межі. Носії чудовиська відчують його існування лише на емоційно-інтуїтивному рівні, оскільки воно поєднує в собі чудо й жах, диво й страх.

Почварність існує за законами межової логіки, але це вже логіка переходу не від одного полюсу опозиційної пари до іншого, а тернарних відносин, де немає чіткого розподілу між добром і злом, де є щось ціннісно третє. Принцип їх взаємодії – випадковість і децентрація. На межі перетину різних логік виникає почварність. Топос межі породжує чудовисько, але не дозволяє йому себе усвідомити. Межа як простір почварності репрезентована різними топосами й майже не пов'язана із соціумом.

Межа у проаналізованих творах постає як простір народження чудовиська, але **перспективним**, на нашу думку, було б дослідження існування топосу межі та його зв'язку з почварністю у творах різних авторів більш пізнього періоду, його еволюції.

Література

1. Ахиезер А. С. Категория “между” в социокультурной динамике / А. С. Ахиезер // *Кануны и рубежи : типы пограничных эпох – типы пограничного сознания* : в 2 ч. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. 1. – С. 164–182.
2. Булгакова А. А. *Топика в литературном процессе : пособие* / А. А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2008. – 107 с.
3. Винниченко В. К. Момент [Електронний ресурс] / В. К. Винниченко. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=2450>.
4. Западное литературоведение XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.intrada-books.ru/mahov/topos.html>.
5. Коцюбинський М. *Вибрані твори* / М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1977. – 499 с.
6. Курціус Е. Р. *Європейська література і латинське середньовіччя* ; [пер. з нім. А. Онишко] / Е. Р. Курціус. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
7. Лотман М. Ю. *Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история* / М. Ю. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
8. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі* : [монографія] / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
9. Пензин А. [From : Alexei Penzin <penzhouse@mail.ru> to : valentina plaksina <vplaksina@mail.ru>. – Date : Mon, 08 Oct 2007 18:47:51].
10. Силантьева В. И. *Художественное мышление переходного времени (русская литература и живопись к. XIX – нач. XX ст.) : автореф. дис. ... докт. філол. наук* / В. И. Силантьева. – К., 2002. – 36 с.
11. Смирнов И. П. *Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.)* / И. П. Смирнов // *Новое литературное обозрение*. – 1993. – № 3. – С. 53–56.
12. Шестакова Э. Г. *Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации : специфика эстетической реальности словесности Нового времени* / Э. Г. Шестакова. – Донецк : НОРД-ПРЕСС, 2005. – 441 с.

Анотація

У статті розглянутий топос межі як топос зародження й існування чудовиська. На прикладі аналізу творів М. Коцюбинського та В. Винниченка виявляються тенденції зародження і функціонування монстра. Розглядається почварність як феномен художньої культури перехідності. В основі почварності лежить гранична свідомість та екзистенційні начала. Топос межі дозволяє народитися чудовиську, але не дозволяє усвідомити себе.

Ключові слова: перехідність, межа, топос, чудовисько, почварність.

Аннотация

В статье рассмотрен топос границы как топос зарождения и существования чудовища. На примере анализа произведений М. Коцюбинского и В. Винниченко отслеживаются тенденции зарождения и функционирования чудовища. Рассматривается чудовищность как явление художественной культуры переходности. В основе чудовищности лежит граничное сознание и экзистенциальные начала. Топос границы позволяет родиться чудовищу и функционировать, однако не позволяет осознать себя.

Ключевые слова: переходность, граница, топос, чудовище, чудовищность.

Summary

In the article considered topos scopes as topos origins and existences of monster. On the example of analysis of works M. Kocyubinskogo i V. Vinnichenko is watched to the tendency of origin and functioning of monster. Monstrosity as phenomenon of artistic culture to transitionalness is examined. Monstrosity border consciousness and existential beginnings is the basis of. Topos of border allows to give birth to the monster and function, however allows to realize itself.

Keywords: transitionalness, border, topos, monster, monstrosity.

УДК 821.161.2–32.09“19”

Губарєва С.С.,

аспірантка,

Харківський національний педагогічний

університет імені Г.С. Сковороди

ТОПОС МІСЬКОГО МУРУ І ЖАНР ПСИХОЛОГІЧНОЇ НОВЕЛИ ГЕО ШКУРУПІЯ

Опрацювання концептуальної теорії міста стало одним з провідних орієнтирів літературознавства: вивчення міста як живого організму (Микола Анциферов), типологізація міста: “місто-діва”, “місто-блудниця” (Юрій Лотман), місто як тип свідомості (Соломія Павличко), архетипи Міста (Раїса Мовчан), теоретичні аспекти міської проблематики (Ольга Харлан, Тарас Возняк). У літературі футуристи особливу увагу приділяли концепту міста, обравши ідеї урбанізації й тотальної механізації за провідні гасла своєї програми. **Актуальним** стає детальне дослідження творчості яскравого представника української футуристичної групи “Нова Генерація” Гео Шкурупія (1903–1937), який у своїх новелах, – що на сьогодні є мало вивченими, – розробляв і творчо втілював авторську літературну концепцію, в якій своєрідне місце займали образи міста (“Страшна мить”), опозиція “столиця/провінція” (“Повстання”, “Чучупак”), міські топоси: мур (“Зруйнований полон”), паротяг (“Переможець дракона”) та інші символи механізованого життя, у вимірі якого людина нової генерації мала знайти своє місце в “переходову добу”.

Зіткнення із символічною реальністю міста демонструється у Гео Шкурупія в новелі “Зруйнований полон” (1931). Сам автор включив її до типу психологічної новели. Згідно з визначенням Петра Гапоненка, окреслений жанр має, як правило, розгорнений сюжет, що містить у собі якусь життєву драму; у таких творах розкривається складний світ протиріч людської душі, досліджуються ті невловимі процеси, що відбуваються в ній, її глибинні зв'язки з навколишнім світом [1]. Новела