

роману, ніби замикають його в кільце і разом з тим підсумовують дві основні сюжетні лінії твору: історію «хвороби» та історію кохання. Велике й світле почуття пройшло, розтануло і, зрештою, ще більше занурило Воццека в самотність. У молитвах герой благає спочинку й спокою. Герой не бажає жити, благаючи в Бога, «щоб душа не мала ніде й ніколи нізащо й ніскільки ніякого ні краю, ні кінця, а тільки забуття і спокій» [2, с. 148]. Та розпадаючись, розсипаючи слова хаосом з літер, молитва зникає, а тому ніколи не буде почута.

Отже, роман «Воцтек» як зразок постмодерністської літератури має певні сюжетні особливості, характерні для цього напрямку:

- нелінійна побудова сюжету;
- сприймання тексту як певної конструкції;
- використання такої форми побудови сюжету, як лабіринт;
- варіативність та необмеженість інтерпретацій сюжету читачем.

Іздрик творить світ-симулякр, модель, котра ілюструє головну особливість віртуальної апокаліптичної дійсності: внутрішнє «Я» та суспільство існують окремо, відсторонено, а часто навіть протидіють одне одному. В романі «Воцтек» Іздрик створює витончену картину буття поза часом і простором. Можливо, він грає з читачем, можливо, сповідується йому, та підібрати ключ до розуміння текстів письменника — це справа суб'єктивна, тому власний аналіз прози митця кожен із нас робить самостійно, адже і віра, і правда, й реальність у кожного своя.

Література:

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2005. — 264 с.
2. Іздрик. Воцтек & Воцкекурсія : [роман] / Іздрик. — Львів : Кальварія, 2002. — 204 с.
3. Павлишин М. Передмова / Марко Павлишин // Іздрик. Воцтек & Воцкекурсія : [роман]. — Львів : Кальварія, 2002. — С. 7–30.
4. Стефанівська Л. Післямова / Лідія Стефанівська // Іздрик. Воцтек & Воцкекурсія : [роман]. — Львів : Кальварія, 2002. — С. 178–199.
5. Хасан І. Культура постмодернізму / Іхаб Хасан // Вікно в світ. — 1999. — № 5. — С. 99–112.

Plot-Compositional Peculiarities of the Novel «Wozzeck» by Yurii Izdryk

The article deals with the peculiarities of the plot structure of the novel «Wozzeck» written by a modern Ukrainian author Yurii Izdryk. The author of the paper characterized the key compositional elements of the novel and defined the leading plot peculiarities inherent in postmodern prose literature.

УДК 821.161.2-32.09

Наталія Букіна (Київ)

«ГОТИЧНИЙ» ХРОНОТОП В ОПОВІДАННЯХ «ВИДІННЯ ОРФЕЯ» Г. ПАГУТЯК І «ПАВЛО-ДИЯКОН» В. ШЕВЧУКА В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОГО ДИСКУРСУ

Надзвичайно цікаві для порівняння оповідання Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та Валерія Шевчука «Павло-диякон». Їх зближує потужний арсенал художніх засобів літературної horror gothic традиції, яка чудово вписалася в умови сьогодення. У названих оповіданнях полем авторської гри стає минуле. Пагутяк, як справжній майстер, віртуозно переносить давній міф на сучасне тло, тоді як Шевчук спрямовує читача в улюблену ним площину доби бароко.

Розгортання сюжетів в обох оповіданнях розпочинається з короткої динамічної експозиції. Дружина головного героя оповідання «Видіння Орфея», музики Орфея, Еврідика, допомагає чоловікові увібратися у новий костюм, бо має надію (або вже й не має), що герою пощастить з роботою та проводить на автобусну зупинку, звідки він має прямувати до ресторану «підзаробити якусь копійку» [7, с. 24]. Орфей сідає в автобус, і там провалюється в видіння. Щодо Дмитра Туптала, що є ключовим персонажем оповідання «Павло-диякон», він майже миттєво з вулиці потрапляє у власну келію, щоб підготуватися до служби, але замість того «покривається тонким сном» [9, с. 397]. Як відомо, сни, марення та інші оніричні стани є провідними у структурі готичної поетики. В обох оповіданнях видіння стають каталізатором подій, а згодом, засобом препарування психіки головних героїв.

За законами жанру події попереджає пророцтво: «Орфееве життя не всім було до вподоби, і кінець кінцем фурії мали розірвати його на дрібні кавалки. Ця відома байка розповідала ще про смерть Еврідики і відвідини пекла, але щодо Еврідики, то Орфей був певний: вона не вмере раніше за нього...» [7, с. 24], — пише Пагутяк. Дмитру ж з Шевчукового твору уві сні «приходить», що він матиме митру. До речі, сповіщає йому про це готичний «злотворець» — Лазар Баранович, який з'явився, щоб збентежити його душу сумліннями. Напередодні героїв обох оповідань охоплюють важкі передчуття лихого: «Ніби весь світ має щось проти того, аби він заробив нині якусь копійку. От не вийде на потрібній зупинці, не знайде ресторану, де має нині грати, не пропустить швейцар чи просто спізниться» [7, с. 24], — такі думки метушаться в голові Орфея, геніального музики, гра якого не залишає байдужим жодного, кому поталанить його почути. Й душа Дмитра Туптала теж неспокійна: «З самого ранку Дмитрову душу омивали брудні хвилі чи важкого передчуття чи лихого настрою, хоча намагався те в собі долати тим більше, що для цього не мав жодної поважної причини» [9, с. 396]. Далі тривога нагнітається. Героя поглинають почуття страху та безсилля, створюючи енергію напруги, яка міцно утримує увагу читачів аж до фіналу.

Шевчукова рецепція стильового регістру бароко, на належності до якого він просто таки наголошує у тексті, пройнята вишуканим «чорним» гумором. В амплу готичного злодія (Володаря Потойбіччя) опиняється справжній історичний архієпископ, який пише «Книгу Смерті» з власного творчого доробку. Він же ініціює поширений в творах макаберного жанру мотив тасмниці, підкинувши Тупталу загадкове сновидіння. І першим, до кого Шевчук направляє Дмитра Туптала за його розшифровкою, не абихто, а бароковий поет Іван Величковський — обожнювач складати віршовані загадки. Проте, той виявляється профанним «тлумачем»: «Хочеш, прочитаю нового вірша, щойно складеного. Чи збагнеш його заховану суть?» [9, с. 403], замість розгадки пропонує він, легковажно зауваживши: «А, по-моєму, ти казна чим переймаєшся» [9, с. 403].

Часова інверсія у Пагутяк супроводжується іронічною підміною міфологічних артефактів: ліра — головний інструмент натурального Орфея, у творі замінена на флейту; замість вакханок, що мали заподіяти край його життю, в авторському пророцтві йдеться про фурії. Авторка травестує звичне на протилежне так, що гарне та приємне стає підозрілим та каверзним: біла накрохмалена сорочка дряпає Орфееву шию, дівчинка Фантазія в біленькому халатику ладна задушити; а в приміщенні з пишним входом, білою величезною кухнею, чистенькою світлою душовою — темні коридори, тускле освітлення, обідрані двері тощо.

В обох текстах реальність непевна, ілюзорна, подібна до жажливого сну, але письменник закарбовує вигадане істинними фактами з життя відомих історичних осіб, датами, створює докладні пейзажі, в такий спосіб наполягаючи на її правдоподібності. Щодо Пагутяк, то вона ретельно підкреслює вірогідність дії, прописуючи в вигаданому світі найменші подробиці. Сама по собі небувала річ — побачити героя античного міфу пасажиром автобуса або в душовій з нікельованими кранами, ми ж дізнаємося, що він музикує в ресторанах, одружений на звичайній, земній, далекій від «високих сфер» жінці, з якою разом бідкається в злиднях, адже Орфей — талановитий, але не спроможний заробити. А гроші — вельми цінна річ в світі, куди його переселили. Деталі, які вимальовує авторка, зазвичай, або перебільшено прозаїчні, або яскраві: в уявному ресторані герой тисне на кнопку дзвінка, сприймає запахи кухні, відчуває на дотик воду; його одягають у неподобне вбрання, на голову ставлять жовту перуку тощо. Означені акустичні, зорові, кінестетичні ефекти допомагають ввести читача в оману щодо матеріальності буття.

Водночас реальність в оповіданнях штучна, синтетична. Відчувається вплив на авторське світовідчуття настроїв постмодерну: реальності не існує, замість неї — правдоподібна подібність, за якою нічого немає — симулякр. «Зараз я зроблю ваше лице гладеньким і рожевим, як у немовляти. При штучному світлі ви виглядатимете цілком природно» [7, с. 28], — говорить папуга-гример — мешканець чарівної будівлі, в яку потрапляє Орфей. Такі ж самі натяки робить синтетична киця, яку кидають йому на плечі. В оповіданні «Павло-диякон» дійсність так само штучна — все відбувається неначе у вакуумі, або на поверхні Місяця.

У «Видіннях Орфея» демаркаційна лінія, яка має відмежовувати простір на «свій» та «чужий», перетинається Орфеем в «триклятому» [7, с. 24] автобусі з замерзлими вікнами, крізь які нічого не видно, а далі топос розгортається вглиб, адже з цього невеличкого замкнутого локусу, через видіння, герой потрапляє в чарівний «хмародряп», який в оповіданні виконує функцію осередку зла. У Шевчука, аналогічно, занурення в простір розпочинається з невеликого приміщення (келії) через видіння, а «страшне місце», так само, як в численній кількості готичних творів, репрезентовано сакральною спорудою («Роман про ліс» Ганни Редкліф, «Мельмот-блукач» Чарльза Метьюріна, «Вій» Миколи Гоголя), — в даному випадку, монастирем. Слід сказати, що в обох оповіданнях звична просторова опозиційна пара «свій» — «чужий» належним чином не спрацьовує, адже дійсність, в якій існує Орфей, та світ «хмародряпу» однаково для нього ворожі; останній, фактично, такий самий світ, але в гіпертрофованому вигляді. «Свій» для нього — лише символічний світ музики, — ідеальна, невловима сфера. В оповіданні «Павло-диякон» «страшне місце» — монастир — «своя» територія, а та, що поза монастирем — «чужа». Але для Дмитра Туптала, як видно з оповіді, хоча мирський світ і уособлює «чужий», але й сакральна територія, з її інфернальними мешканцями, похмурими інтер'єрами та пейзажами, навряд чи може бути названа своєю: «В його житті все було гаразд і нічим житейським не був неприємно сколошканий. Але тіло під темною мантиєю немилосердно пріло, а обличчя обклалося липкою машкарою, аж здавалося: коли б під цю хвилю позирнув у зеркало, побачив би не власну добре знану парсуну, а таки страшну машкару, бо, може, воно так і було» [9, с. 397]. На жаль, від гріхів та душевних протиріч на сакральній площині не сховаєшся. Тож герой чужий, навіть, сам собі. Як в першому, так і у другому оповіданнях, через відсутність рекурсивності «свій — чужий», негативна реальність розтікається за свої межі, екстраполюючись на весь світ. В «Видіннях Орфея» це підсилено «буйством» рослин з саду «хмародряпа», що в фіналі проривається крізь стіни руїн [7, с. 31]. Зруйновані кордони — то воля. Згадаймо міркування про простір того ж Мартіна Хайдеггера, в його розумінні це — «дещо, що простирається, вільне від перешкод, простір несе з собою свободу» [8]. В вищезгаданих творах простір вивільнює Смерть, не надаючи героям свободи. Реальність постає у трагічному кінцевому вигляді, мертвіючи й перетворюючись на «ніщо», на постмодерну «непристойність» [2]. Мотиви кінцевості буття, смерті у Шевчука виразно подані в «тлінних» описах природи: «трава сіра й майже висохла, бо вже півтора місяця не було дощу, дерева там і там світили жовтим листом, хоча літо ще в розпалі, а те, що опало миттю висихало й валялося під деревами скрученими брунатними кавалками, схожими на присохлий послід — ніби ці дерева напаскудили» [9, с. 396]. Люди та тварини нагадують мерців, а їх хворобливість, кволість, втома — що, як не вказівки на фракталізацію, розкладання Світу; його дегуманізацію напередодні кінця буття? Пагутяк, також, нагадує про «тлінні тіла — тимчасові й недостойні притулки безсмертних душ» [7, с. 30], останнє — безпосереднє посилання на світоглядні засади орфізму, який корелює в цьому сенсі з бароковим сприйняттям людини. Показовим штрихом «розкладання» є й художній «розтин» тіла Орфея: його руки брудні та закоцюблі, але він має й інші, справжні, які тримає окремо, у портфелі (до речі, це суголосне назві відомої монографії теоретика постмодерну Ігаба Гасана [10], а також, готичній тематиці, адже, як відомо, Горація Уолпола на написання «Замку Отранто» надихнув саме сон про залізну руку).

Витончена згадка Шевчука про «мистецтво вмирання» (*ars moriendi*), вкладає в уста Барановича [9, с. 410], дуже влучно виводить квінтесенцію стану реальності в обох творах. Щодо першого, то в образі Шевчукового преосвященного втілено як деміурга, так і володаря Хаосу, який водночас творить та руйнує вмираючий світ оповідання. Цей персонаж не лише пише «Книгу смерті» та «Книгу молитов», а й сам приречений на смерть, що чудово

усвідомлює. Разом з тим, Владика визнає підпорядкованість Божому Провидінню (воліє, щоб та сама «Книга Смерті», якщо Господь дозволить, стала його персональним *ars moriendi* [9, с. 410]), з чого напрашується висновок: все, що відбувається, — незрозуміла для смертних частина задуму Всевишнього.

Закамуфльована під фешенебельний ресторан чарівна споруда, куди потрапляє Орфей, нагадує водночас і Той Світ, і божевільню. Аналогічне можна сказати про топос оповідання Шевчука. Водночас, в «хмародряпі», завдяки багатьом відповідникам, незважаючи на те, що письменниця «ховає» його під різноманітні карнавальні «декорації», легко упізнається страхотний готичний замок з безліччю кімнат та заплутаних коридорів, «напханий різноманітними пастками», з таємничою кімнатою — «прегарною, розмальованою фресками з позолотою, з стрілчастим, мов у старовинному замку, склепінням» [7, с. 30]. Страшна територія в оповіданні «Павло-диякон» теж має упізнаванні готичні ознаки: вона похмура, заселена «потоїбічними» істотами, в ній таємна кімната — покої владика. Обидва герої мусять блукати цими «страшними топосами», овіяними атмосферою таємничості та невимовного жаху. Вештаючись темними закутками, Орфей зустрічає чорних круків, демонічних котів, бабцю з мітлою, чує жажливі стони, а Дмитро бачить жажливих примар — «видовжених, ніби витягнутих, з напрочуд тонкими вудами, розплесканими обличчями і бляшаними очима» [9, с. 397]. За лаштунками архітектурних споруд скриті глибинні культурологічні ремінісценції, адже середньовічний замок по аналогії з світовим деревом відбудовує Космос. Щодо чарівного хмарочосу, то, описово, він побудований за архітектурними законами Середньовіччя — простір у ньому дематеріалізований (сходи — єдине щось певне і постійне) й вертикально спрямований в безкінечність [3]. Друга культурна архітектурна площина оповідань — лабіринт — давня модель світобудови й проекція духовного розвитку людини, як відомо, спільний символ бароко та постмодерну. За космогонічною концепцією Всесвіт за рахунок розширення простору здатний трансформуватись як в Космос, так і в Хаос [6]. «Омертвіння» простору в оповіданнях свідчить про перетворення його на «порожній», тобто Хаос. В архітектоніці оповідань сакральні локуси, що мають відтворювати Космос, включені в Хаос і розташовані в найглибшій точці простору. Таке розміщення може вказувати як на занепад космічного начала напередодні Кінця, так і на те, що в найближчий час народиться новий Космос [6]. Утім, зважаючи на змістове наповнення, картина виглядає скоріше, як Хаос усередині Хаосу.

Паралельно з пересуванням страшним замкненим топосом герої блукають в лабіринтах власної підсвідомості. Загадки, таємниці, зазвичай, — двигуни готичних сюжетів. Ось і Дмитро намагається розплутати загадку про Павла-диякона, Орфея ж бачимо в відчайдушних спробах розгадати таємницю примирення духовної сутності зі звірячою («титанічною») та у мріях досягти гармонії божественного духу. Причому психологічний стан обох головних персонажів можна визначити як такий, що балансує на грані божевілля, з симптомами шизофренії, що проявляється у роздвоєнні їх свідомості, викривленій галюцинаціями, а також відстороненні від самих себе та від світу. У дуальній природі людини були переконані й орфіки, які вважали, що в ній протиборствують два начала: нижче — тілесне, з вищим — духовним [5].

В обох творах наскрізна екзистенційна тема відчуження, що видно, наприклад, з конфлікту, що переживає Орфей зі споживацьким світом, не сприймаючи його вдавану ситість навіть фізіологічно: «Зненацька його знудило: шлунок не витримав розкішної вечері» [7, с. 26]. В цьому світі ніщо не спроможне зачарувати, ніщо не дає справжньої насолоди, людина втрачає себе, сама перетворюючись на річ (товар). В тексті розроблено й мотив — людина — річ, людина — гвинтик системи. Це видно по тому, як Орфея ведуть будівлею, що більше нагадує механічне пересування речей по конвеєру: обід — душ — гример — (мав ще бути гіпнотизер).

Омріяна свобода у Орфея асоціюється з лісом, який за кліше — жажливий готичний топос. Для героя — ліс — «місце, де багато дерев і ніхто до тебе не чіпляється» [7, с. 27], своєрідна Аркадія. Туди б йому кортіло втекти з «замку», від світу, врешті-решт, «від себе». Але в несправжньому хмарочосі замість нього сурогатна підміна — сад на 12-му поверсі: «Орфей побачив багато дерев із стиглими лимонами, апельсинами, помаранчами, безліч ящиків із трояндами та орхідеями. Зелень буяла скрізь, погрожуючи затопити навіть вузькі доріжки, викладені чорними та білими плитками. Двері були замкнені, але Орфей і не збирався заходити. Його б тут схопали без будь здоров» [7, с. 30], й героя охоплює страх, що якщо він вибереться

з страшної будівлі, «до кінця життя йому ввижатиметься той сад, що висить над головою, мов прокляття» [7, с. 30]. Отже сад перетворюється на справжнє страшне місце.

В оповіданні «Павло-диякон» мотив «відчуження» розроблено в руслі барокової метафізики. Трагедія людини (в даному випадку, в особі Дмитра Туптала) полягає в суперечливому характері пізнання себе й Світу (Бога), у тому, що кожна людина самотня на шляху духовного розвитку, вона приречена самотужки розгадувати символи, сни, які «пише» для неї Господь. Пізнання ж ефемерне, добро і зло амбівалентні, а істина інколи виявляється умовною категорією. Це стає Дмитру зрозумілим під час кульмінаційної зустрічі з Владикою — Лазарем Барановичем, — в його покоях — «таємній кімнаті», де той дає йому відповідь на загадку про Павла-диякона. Проте, загадку: хто є переможцем, а хто переможений на ристалищі життя неможливо достеменно розгадати, то ж, блукання приводять Данила в нікуди.

У «Видіннях Орфея», так само, кульмінаційне «зіткнення» зі злодієм відбувається в «таємному приміщенні» — кімнаті Пана «хмародряпу» — Лева. Як у першому випадку, він — Володар Потойбіччя, в якому ще упізнається Воланд з «Майстра та Маргарити» Михайла Булгакова. Орфей грає на флейті, підкоряючи «Звіра», наче у справжньому міфі. Володар шляхетно пропонує йому виконати будь-яке бажання та здійснює обіцянку. В своєму милосердному пориві: «Хай жінка, що кричить, нарешті розродиться» [7, с. 31] (знову ж таки, алюзія з роману Булгакова на тему дітовбивці Фріди), — він кришталево безкорисливий. Але, з іншого боку, на рівні підсвідомого, бажання ізоморфне намагання випростатися за межі в'язниці тілесного «кола» й сягнути божественної першопричини. Втім, коли на світ народжується немовля з очима, яким «недовго судилося лишатися людськими й розумними» [7, с. 31], стає зрозумілим, що підкорити звірячу сутність неможливо. Водночас, немовля в саду асоціюється з Раєм, де людина учинила «Первородний гріх», то ж відбувається інсайт, який надає внутрішній боротьбі Орфея, а разом з ним й долі всього людства фатального відтінку, адже цей гріх неможливо спокути. Рай — ілюзія, втеча, взагалі, неможлива, то ж блукання Орфея, так само, — шлях в безвихідь.

Мотив «руїн», прориваючи час, підсилює трагізм ситуації. Вийшовши з руїн, породілля «знайде собі вбогий притулок і житиме там покійно аж до смерті, остерігаючись темних вулиць, лісу і музики, яка змушує душу покидати тіло, а також правдивих дзеркал» [7, с. 31].

В оповіданні Шевчука мотив «руїн» здійснюється з раптовою появою в кінці фантомної фігури Павла-диякона, формуючи неоднозначний фінал. Судячи з тексту, помираючого старого Володаря Потойбіччя замінить новий, то ж переможець дракона сам стане драконом. Розв'язка оповідання Пагутяк, так само, з присмаком недовдоволеності.

Порівняльний аналіз оповідань Пагутяк «Видіння Орфея» та Шевчука «Павло-диякон» дає змогу зробити наступні висновки. В них використані схожі мотиви, образи та художні прийоми, які належать до готичної літературної традиції. Однією з найвагоміших ознак обох творів є особлива «замкова» просторово-часова організація, як назвав цей тип хронотопу Михайло Бахтін [1]. Дослідниками були визначені головні характеристики «замкового» хронотопу, в числі яких, — спрямованість подій в минуле, розгортання простору в глибину, його замкненість та багатозначність [4]. А також специфічний «готичний» психологізм, в якому виявляється таємничий, загадковий та сповнений протиріч світ людської душі.

Виразні риси поезики «жаху» мають й інші твори цих авторів («Урізька готика», «Слуга з Доброміля» Галини Пагутяк, оповідання Валерія Шевчука, що увійшли у збірку «Сон сподіваної віри» тощо). Взагалі ж новітня українська готика репрезентована такими іменами: Юрій Винничук, Володимир Лис, Петро Кралюк, Михайлина Омела, Світлана Повалєєва та інші. Передумови реінкарнації цього жанру сьогодні подібні до тих, за яких виникла літературна готична традиція. Так само, слід зазначити, про схожість рис постмодерну та готичної поезики.

Література:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Михайлович Бахтин. — Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.
2. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Сулова. — Режим доступу: http://www.koob.ru/baudrillard/paroli_ot_fr_k_fr.

3. Гуревич А. Категории средневековой культуры / Арон Гуревич. — Режим доступу: <http://justlife.narod.ru/gurevich/gurevich00.htm>.
4. Жирмунський В., Сигал Н. У истоков европейского романтизма / Виктор Жирмунский, Нина Сигал. — Режим доступу: http://lib.ru/INOOLD/UOPOL/wallpoll0_2.txt.
5. Мень А. Дионис, Логос, Судьба. Греческая религия и философия от эпохи колонизации до Александра / Александр Мень. — Режим доступу: http://krotov.info/library/13_m/myen/1_5_gl_05.html.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / [ред. С. Токарев]. — 2-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — 719 с.
7. Пагутяк Г. Потонулі в снігах / Галина Пагутяк. — Львів : Піраміда, 2010. — 184 с.
8. Топоров В. Пространство и текст / Владимир Топоров. — Режим доступу: http://philologos.narod.ru/ling/topor_spacetext.htm.
9. Шевчук В. Сон сподіваної віри / Валерій Шевчук. — Львів : Піраміда, 2007. — 416 с.
10. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature / Ihab Hassan. — Medison : Wisconsin UP, 1982. — 272 p.

The Gothic Chronotope in the stories «Orpheus' Visions» by Halyna Pahutiak and «Pavlo the Deacon» by Valerii Shevchuk in the Context of the Postmodern Discourse

The article analyses the influence of the postmodern philosophic esthetics on the works of Halyna Pahutiak and Valerii Shevchuk. Their stories «Pavlo the Deacon» and «Orpheus' visions» are taken as an example to investigate the tendencies of the new Ukrainian gothic genre using traditional elements of the gothic genre. The comparative analysis proves that the two stories of quite different contents are based on both the gothic chronotope and other similar characteristics and motives of the literature of terror.

УДК 821.161.2"312"Г.Пагутяк

Альона Артюх (Київ)

**МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ПАРИЖА
У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «БІОГРАФ ЛЕОНТОВИЧА»**

Звернення до образу міста як утілення свободи творчого духу характерне для української літератури 80-х років ХХ ст., коли молоді письменники починають прагнути до культурної Європи (бажання «померти в Парижі»). Цікавою ілюстрацією в цьому сенсі став вірш Наталки Білоцерківець «Ми померем не в Парижі», який спровокував у тодішньому літературному середовищі порушення проблематики культурного провінціалізму в Україні. Йдеться не про буквальне розуміння смерті в конкретному місці. Париж іще з початку ХХ ст. увійшов до українського літературного дискурсу як «мистецька столиця світу, де панує дух творчості й богемного життя» [3, с. 127]. Звертаючись до творчості французьких символістів, власну візію Парижа творили Микола Вороний, Максим Рильський, Валер'ян Поліщук та інші [див.: 3]. Але якщо українських поетів початку ХХ ст. він цікавив насамперед як культурний простір, до того ж часто знаний лише з творів французьких митців, то у 80–90-х роках ХХ ст. образ Парижа загострює в українській літературі психологічний комплекс провінційності, сформований за радянської тоталітарної доби. Відтак ідея «померти в Парижі» фактично зводилася до прагнення позбутися цього комплексу, витворивши цілком новий, повноцінний український культурний дискурс. І сам Париж у цьому контексті не виглядає географічно конкретним містом — столицею Франції. У передмові до книжки «Вісімдесятники. Антологія нової української поезії» Микола Рябчук говорить про те, що Париж — це частина системи конвенційних символів і «своєрідна Мекка, до якої ми здійснюємо якщо не реальне, то в кожному разі уявне культурологічне паломництво. У цьому розумінні “Париж” протистоїть, звичайно ж, не Києву чи Бердичеву, а провінції, вбогості й нудоті духовного, культурного, емоційного життя...» [2, с. xi].