

представлены искренность и открытость. Так, после второго залпа матрос Антоненко «поднялся, осторожно потрогал свою кровь и сказал с каким-то детским недоумением: «Вот и кровь моя льется...» [4, с. 62].

Указанием на «детскость» персонажа К. Г. Паустовский настраивает читателя на позитивное отношение к персонажу. Так, у старика Дымченко, по рассказам которого прослеживается история Очаковского восстания, «по-детски торчал седой легкий пух» [4, с. 45]. Негативный же персонаж Ставраки противопоставлен «детскости». «От него (Ставраки — *Н. Г.*), — сообщает К. Г. Паустовский, — хотелось уйти в тепло комнат, где спят, приоткрыв губы, маленькие дети <...>» [5, с. 306].

Анализ произведений К. Г. Паустовского говорит о том, что автор последовательно использовал евангельские мотивы при осмыслении личности и исторической роли П. П. Шмидта. Но важно, что К. Г. Паустовский не нанизывает механически факты биографии Шмидта на евангельский сюжет, он полемизирует с евангельским текстом. И дело не только в том, что автор сталкивает библейское предание с исторической и биографической реальностью нового времени, он подвергает переосмыслению морально-ценностные установки канонического христианского текста, с позиций выдвинутых новой эпохой социально-нравственных приоритетов.

Литература:

1. Паустовский В. К. Комментарии [Электронный ресурс] / В. К. Паустовский. — Режим доступа : <http://paustovskiy.niv.ru/paustovskiy/text/kniga-o-zhizni/brosok-na-yug-kommenarii.htm>.
2. Паустовский К. Г. Рассказы. Очерки. Статьи / К. Г. Паустовский. — М. : Художественная литература, 1972. — 527 с.
3. Паустовский К. Г. Повести и рассказы / К. Г. Паустовский. — Л. : Лениздат, 1979. — 672 с.
4. Паустовский К. Г. Собрание сочинений : в 9 т. / К. Г. Паустовский. — М. : Худож. лит., 1981. — Т. 2 : Роман и повести / Примеч. Л. Левицкого. — 1981. — 615 с.
5. Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 9 т. / К. Г. Паустовский. — М. : Худож. лит., 1980. — Т. 5 : Повесть о жизни. Кн. четвертая–шестая / [примеч. Л. Левицкого]. — 1982. — 591 с.
6. Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 9 т. / К. Г. Паустовский. — М. : Худож. лит., 1981. — Т. 7. Сказки; очерки; литературные портреты / [примеч. Л. Левицкого ; худож. Е. Гольдин]. 1983. — 575 с.
7. Семенова С. «Всю ночь читал я твой завет...»: Образ Христа в современном романе / Светлана Семенова // Новый мир. — 1989. — № 11. — С. 230–243.

Peter Shmidt's Biography in Creative Comprehension of Konstantin Paustovskii: Evangelic Parallels

The works of Konstantin Paustovskii dedicated to Peter Shmidt are studied in the article. The use of Evangelic motives is analyzed and the comprehension of social and historical role of Shmidt which has been reflected in Konstantin Paustovskii's writings is considered.

УДК 821.163.41-3.09

Марина Гоголя (Київ)

МІСЬКИЙ ПРОСТІР У ПРОЗІ ДАНИЛА КІША

Відчуття себе в місті ніколи не буває психологічно нейтральним, людина завжди взаємодіє із простором у якому живе; в мистецтві вона реалізує свій досвід в індивідуальний і, водночас, типологічно закріплений позитивний чи негативний образ міста. Юрій Лотман у статті «Символіка Петербурга і проблеми семіотики міста» [5] виокремлює два різновиди маркування міста: концентричний і ексцентричний. Концентричне розташування міста у семіотичному просторі, як правило, пов'язане з розташуванням його на горі (чи горах). Таке

місто виступає посередником між небом і землею, «вічним містом», що має початок, але не має кінця. Ексцентричне місто розташоване «на краю» культурного простору — на березі річки чи в її гирлі. Тут актуалізується не антитеза «земля-небо», а «природне-штучне» і місто може мати подвійну інтерпретацію — перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і спотвореності природнього порядку, з другого. Володимир Топоров, спираючись на міфопоетичні і аксіологічні посилення, виокремлює тексти «міста-дів» і «міста-блудниці»: «місто прославлене і преображене, нове місто, що спустилося з неба на землю (Єрусалим)» і «місто прокляте, що перебуває в моральному занепаді, розпустне; місто над безоднею і місто-безодня, що чекає небесної кари (Вавилон)» [7, 8]. Міський простір у такий спосіб набуває здатності перетворюватися в Місто-Рай чи Місто-Пекло.

Мета статті — розкрити семантику образів міст у прозі Данила Кіша, їх рецепцію, роль топосу міста у сюжетах творів. Проблема міського простору у прозі сербського письменника 60–80-х років ХХ століття порушується в українському літературознавстві вперше. Географія текстів Кіша — європейська, з наголосом на Центральну Європу. Кіш ідентифікує себе так: «Я передусім європейський письменник, а Югославія, земля, з якої походжу, належить Європі, її культура і література — європейські. У вужчому розумінні, відчуваю себе громадянином Центральної Європи», бо вплив угорської культури, — каже Кіш, — «в духовному сенсі перемістив мене з Югославії до Центральної Європи» (тут і далі переклад з сербської мій, крім зазначеного в бібліографії. — М. Г.) [1, с. 281]. Топос міста у прозі Кіша фігурує по наростаючій в напрямку до найпізнішої збірки «Лютня і шрами», виданої посмертно (1994), де має місце мотив втраченої батьківщини, ідентифікації себе. У зрілому віці письменник акумулює життєвий досвід і спогади, втілює їх в оповіданнях, між іншим, в образах європейських міст.

До семантично позитивного належить місто дитинства зі збірки оповідань «Ранні печалі» (1968). Головний герой і оповідач в оповіданні «Вулиця диких каштанів» шукає дім, де народився, дворян діких каштанів на Бемовій вулиці, які, як виявилось, знищені війною разом із будинком. Анді Сам, подорожуючи містом, відтворює образ передвоєнного балканського містечка: «На розі знаходилася школа, а перед школою аптечний колодязь. Не думайте, що я, можливо, все це вигадав. До цієї школи пішов у перший клас, а перед тим — у дитячий садок. Вчительку звали пані Фанні. Можу вам, пане, показати одну фотографію, де ми всі разом: пані Фанні, наша вчителька, а той, що сидить біля неї — це я, Андреас Сам, моя сестра Анна, Фреді Фукс, ватажок нашої банди... Так, пане, прекрасно усе пам'ятаю. Вулиця мала називатися Бемовою, а я був бійцем у банді відомих бемівців, ватажок яких — Фреді Фукс (офіційно — Аца Дугоня), корінний німець <...>. Не вірю, що не залишилося кількох стовбурів каштанів, хоча б один, та мав би бути <...>. Ніхто не в стані пояснити мені, де ділися ті каштани, і, якби не ви, я засумнівався би, чи не вигадав це все, чи не наміряв. Але, знаєте, як буває зі спогадами, людина ніколи не певна. Дуже дякую вам, пане, іду пошукати хату, в якій жив» [2, с. 14–15]. Текст міста представлений «сіттю місць», що володіють індивідуальною і колективною пам'яттю [9, с. 110]: вулицями, каштанами, спорудами, людьми. Рідне місто після війни стає для оповідача чужим. Коли Анді знаходить місце, де мав бути його будинок — йому відповідають, що Андреас Сам тут ніколи не жив. Модернізацію персонаж сприймає як втрату старих цінностей, творення нового ціною знищення старого, яке здатне берегти пам'ять, а, отже, й історію. Герой ностальгує: «Чули, хати нема. На моєму узголів'ї виросла яблуня. Один кривий, покручений стовбур без плоду. Дім мого дитинства перетворився на грядку з цибулею, а на місці, де стояв зінгер моєї матері, — кущ троянд. Біля саду височить нова триповерхівка, у ній мешкає професор Смердел. Каштани порубано війною, людьми або просто часом» [2, с. 15–16]. Він намагається хоч на мить воскресити втрачений рай, який є ще й раєм дитинства. Міста ніби не існує; те, що герой застав після війни — зовсім інша, чужа йому реальність, щось «на кшталт Атлантиди, поглинутої океаном історії, а можливо, фатуму» [4].

Перше оповідання є рамкою для всієї тематично пов'язаної збірки. Оповідь «Вулиці диких каштанів» знаходиться в сучасних для оповідача часових координатах, наступні ж оповідання зі збірки Кіша «Ранні печалі» ретроспективного характеру є уламками образу рідного міста, його дитячою візією людей (дому, родини, друзів, учителів), єврейського світу (батька, родичів), архітектури, комплексом відчуттів та асоціацій (кольорів, запахів). Герой не

ототожнює себе з містом, воно втрачене, зруйноване війною і наново створене поступом. Навіть змушене існувати в минулому, містечко дитинства живе у свідомості Анді, символізує рай, місце вічного блаженства, безтурботного життя, де був присутній батько, центральна фігура «Родинної трилогії».

В наступному творі «Родинної трилогії», романі «Сад, попіл» (1965), основна частина подій відбувається в селі, до якого змушена переїхати родина Самів. У творі прослідковується опозиція «місто — село». Місто батька головного героя, Едуарда Сама — лабіринт, де можна заховатися, змішатися із «рештою капелюхів і циліндрів». Діяльність батька в місті інтровертна, не пов'язана з людьми (а саме написання сакральної книги «Розклад руху»), що забезпечує спокій і дає можливість самореалізуватися. В селі Едуард Сам не може сховатись і потрапляє у слабку позицію: «без капелюха, позбавлений цієї славної Ісусової корони, з попелясто-сивим волоссям, розділеним навпіл по середині, непевний в ногах, неповороткий плоскостоп, він зовсім був позбавлений своєї величі, непоказний» [2, с. 213], прагне втечі від людей, цивілізації, рухається до вищого, трансцендентного.

Нещастя юродивому батьку приносить не місто, а провінційний люд, селяни, що схильні до упередженого ставлення і мислять поверхнево. Протиставляючи себе натовпу людей, Едуард Сам пояснює сину свою поведінку покликом «згори»: «судиш про свого батька на основі якихось зовнішніх, зовсім незначних і нетипових чинників, скерованих запитам вищого гатунку, обумовленими глибокими, незрозумілими тобі причинами. А все це — вплив побіжного середовища містечка, села, дуже нездоровий для формування твого характеру. Я знаю, я все знаю: на жаль, сине Бруте, ти за одно з тими провінційними задрипанцями проти свого батька» [2, с. 237–238]. Селянин із «Саду, попелу» — особа, а не особистість. Але переміщення до села не означає для Едуарда Сама особистого занепаду: герой починає спілкуватися із природою, практикує пантеїзм, проповідує його місцевим жителям, дещо соціалізується, реалізовує свій артистичний дар, ерудицію за наявності сцени (сільського шинку), аудиторії (допитливих селян), муз (шинкарок).

В оповіданні «Енциклопедія мертвих» із однойменної збірки (1983) центральним простором є Белград — місто, де покійний батько героїні прожив «із невеликими перервами років із п'ятдесят» [3, с. 42]. Корпус твору складає біографія батька, знайдена в «Енциклопедії мертвих». Місто з'являється епізодично, в абзацах енциклопедичної статті, мемуарах. Вперше читач зустрічається із сербською столицею, коли молодий Джура із перспективи потяга, через панорамне споглядання, за межами поселення, зустрічає нове, невідоме для нього місто: «До Белграда того далекого 1929 року їдуть через Савський міст, напевне, так, як сьогодні, з радісним очікуванням зустрічі. Чути торохкотіння коліс поїзда по залізних конструкціях моста, тече мутно-зелена Сава, локомотив завиває і сповільнює хід, а з вікна другого класу вихиляється мій батько, задивившись у далекі горизонти невідомого міста. Ранок свіжий, туман повільно піднімається над обрієм, а з труби пароплава «Смедерево» виринає чорний дим, чути гудок корабля, що ось-ось попливе до Нового Саду» [3, с. 42]. Оповідь характеризується радісним настроєм, дитячим очікуванням чогось нового. Дія відбувається зранку, ця пора символізує молодий вік оповідача; персонаж їде потягом, артефактом прогресу, рух вперед забезпечує позитивну рецепцію міста. Белград з потяга з'являється із близької перспективи (покадрово) і на горизонті, що робить оповідь більш реальною за рахунок кінематографічних прийомів. Образ Белграда 30-х років, міста безтурботної юності, нагадує місто Анді Сама з «Родинної трилогії» і створений за допомогою імен його мешканців, дозвіль, що заповняли життя Джури (фільми, шкільні і культурні заходи, матчі), назв вулиць, на яких мешкала родина юнака, книжок, які читав, подій, які сталися з ним в місті.

В іншій тональності постає в «Енциклопедії» сербська столиця часів Другої світової війни. Кіш із уламків творить катастрофічну, експресивну візію міста. Воєнні роки в оповіданні показані епізодично, із перспективи людини, що ховається в будинку на Палмотичевій вулиці під час вуличних боїв у жовтні 1944 року: місто бомбардується, вулицею проходить гірська батарея, на розі лежить мертвий кінь. «Оглушливий гуркіт танкових гусениць на мить перебиває допит якогось фольксдойча Франя Германа, чий прокльони долинують крізь тонку стіну сусіднього будинку, де офіцер відділу захисту народу добивається справедливості і здійснює народну помсту. Так само як автоматна черга у дворі сусіднього будинку

розійдеться різким відлунням у раптовій тиші, що настала після приходу радянського танка, і кривава пляма на мурі, яку побачить мій батько з вікна вбиральні, і труп нещасного Германа у позі ембріона також будуть занотовані у «Книзі мертвих» із коментарем невидимого спостерігача» [2, с. 48]. Дієгетична оповідь створює ефект жаху, цього епізоду достатньо для усвідомлення трагедії міста як живого, такого, що стало плацдармом для жорстокості. Однак війна минає, як і минула щаслива юність батька в Белграді в 30-х роках, а місто залишається *sacrum*, страшні події на його вулицях не перетворюють столицю на ексцентричний локус, тільки ставлять її в роль жертви. Місто живе, доки живе його мешканець, поза фігурою батька воно втрачає цінність для літературного твору.

Белград зустрічаємо і в оповіданні «Лютня і шрами» зі збірки з аналогічною назвою (1994) також в іпостасі рідного міста, органічно пов'язаного з життям героя. Присутність міста заявлена під час подорожі його вулицями, коли персонаж поринає в роздуми. Тут Белград — тло, «фоновий шум» для внутрішньо фокалізованої оповіді. Перелік вулиць, якими мандрує герой, задає ритм оповіді, викликає у пам'яті асоціативні ряди, а коли він закінчує мандрівку містом, обривається топонімічний ряд і закінчується внутрішній монолог. Белград — не місто-лабіринт, у якому на мандрівника чекає небезпека, а впорядковане, своє, де маршрут передбачено.

Центральний в оповіданні «Механічні леви» зі збірки «Гробниця для Бориса Давидовича» (1976) образ Києва. Загалом, дія відбувається у двох сферіях — людській, приземленій (спальня Челюстникова, штаб енкаведистів) і в духовній (храм Софія Київська, він же — пивоварний завод), що стоїть у центрі оповідання, і позиціонується як «вічне місто», архетипне місто-рай. Кіш, послуговуючись історичними розвідками, проводить для читача екскурсію Софією, витлумачуючи концентричну роль Києва як центру духовності і культури Русі, дає детальні описи фресок у храмі. Радянська влада нанесла удар по духовності, розміщуючи у приміщенні архітектурного шедевра завод, однак розорений храм залишається храмом: за чотири години в'язні з найближчої тюрми (напевно, Кіш мав на увазі Лук'янівку) «гримують» церкву під «робочу». Київ є центральним містом, про що свідчить і дивний факт — відвідини французьким дипломатом Едуардом Ерріо Києва, а не столиці Радянського Союзу Москви. Фальсифікація богослужіння в Софії була наскільки успішною, що іноземний гість сприйняв усе за дійсність: запах ладану і свічок приглушив хміль і солоду в храмі. Старим залишається норів киян, які живуть у комуністичній і атеїстичній державі: водій Альоша зізнається у своїй вірі перевдягнутому в попа енкаведисту; під час візиту французького високопосадовця під церквою збирається натовп жebraків (що свідчить про невдачу нової влади у радянзації міста). Отже, Київ у творі Данила Кіша — незмінний духовний центр, концентричне місто.

Париж у прозі Кіша — мультикультурний, в ньому емігранти сумують за батьківщиною, шукають і знаходять паралелі рідного простору з паризьким. В оповіданні «Юрій Голец» зі збірки «Лютня і шрами» наратор-серб каже, що в Парижі «не хворіє на ностальгію, бо у сонячні дні його будять птахи, як на Вождоваці; поблизу відкритої тераси чує сербів, як вони гукають і лають одне одного; рано-вранці, коли розігрівають двигуни, з касет гримить гармоніка. На мить він забуває, де знаходиться» [3, с. 246]. Оповідання насичене паризькими топонімами, (Люксембурзький парк, Монпарнас, площа Пігаль), реаліями європейського міста (кав'ярні, ресторани), але епізод «негр у шортах пронісся на роликах повз нас, потім хутко перетнув вулицю <...>, мчить уздовж Люксембурзького парку» [3, с. 250] натякає на «нефранцузькість» Парижа, притулку для багатьох народів.

В оповіданні «Апатрид» порушується проблема національної ідентичності і мовного питання: пан без батьківщини зустрічає в готелі консьержа, звертається до нього по-сербськи, а той теж відповідає по-своєму, не по-французьки. «Наскільки нездоланними є кордони, що розділяють світи, і якою мірою мова є єдиною батьківщиною людини» — промовляє оповідач вустами героя [3, с. 235]. В оповіданні реалізована поетика нового: чоловіки зустрічаються на бульварі на початку весни, о тій порі року, що символізує початок, молодість, прихід нових поколінь і, водночас, смерть старого: «відчувається повільна перемога весни; вже винесли на тротуари столики, жінки сидять, повернувшись обличчям до сонця, із заплученими очима», «ресторан недавно відремонтований, ще пахне новим» [3, с. 250]. Однак природа відображає негативний внутрішній стан старого чоловіка, в якого нещодавно померла дружина: сонце — холодне («день прохолодний, хоча сонце час від часу виглядає з-за хмар» [3, с. 250]), захід

сонця — зловісний («на позолочених списах огорожі сонце залишало криваві сліди, як на картині з Лувру, на якій зображено пожежу» [3, с. 250]).

Париж — останній шанс пана без батьківщини з оповідання «Апатрид» (збірка «Лютня і шрами»), притулок для емігранта і місце, де герой зустрічається зі смертю (Кішева свідомо чи несвідомо проекція власної долі). Однак, місто чуже, в Парижі герої не приживаються, сумують за втраченою батьківщиною. Посмертний монолог апатрида перегукується з «Ранніми печалюми», де війна зруйнувала місто дитинства, «музей пам'яті»: «Ви бажали б, панове, щоб я вам показав будинок, де народився? Але мати народила мене в лікарні у Фіуме, і ту лікарню вже зруйнували. Вам не вдасться почепити пам'ятної дошки на мій будинок, тому що й він, напевно, теж зруйнований. Або ви були б змушені повісити три-чотири пам'ятні дошки з моїм іменем: у різних містах і різних державах, але й тут я вам не зміг би допомогти, бо не знаю, яким був мій рідний дім. Я вже не пам'ятаю, де я жив у дитинстві, ледве пригадую, якою мовою говорив. Те, що я пам'ятаю, це картини: розхитана пальма й олеандри десь біля якогось моря. Дунай, який тече, каламутно-зелений, посеред левад, одну лічилку: ен-ден-діна, ті-рака, тіна...» [3, с. 245]. Посмертне повернення до міста є продовженням пошуку себе: «місто і я є однією істотою, тому природно, що звернення до себе, пошук власної ідентичності <...> означає звернення до міста, пошук його ідентичності» (переклад Юлії Польової), — вважає чеська письменниця й літературознавець Даніела Годрова [10, с. 540–544]. Місто на кожному кроці містично промовляє до героя своїми знаками, віщуючи смерть: готель у Латинському кварталі поблизу театру «Одеон» викликав у героя «похмурі думки, і ввечері, коли він гасив нічну лампу над шафкою, йому ввижались примари, навколо яких ще витають у повітрі, немов савани, зв'язні готельні простирадла» [3, с. 235]; містичним знаком є і домовина, що з'явилася перед ним з ліфта.

У романі «Мансарда» (1962) оповідь зосереджується на внутрішніх переживаннях Орфея, весь його космос — це мансарда, найвищий поверх будинку. Герой ототожнює себе з містом як соціумом тільки в кінці роману, коли «спускається з мансарди», виходить поза межі свого егоїзму, помічає сусідів, що живуть на нижчих поверхах, починає цікавитися їхніми проблемами.

Рідне угорське місто лікаря Таубе — Естергомі початку ХХ століття (оповідання «Магічне кружляння карт» зі збірки «Гробниця для Бориса Давидовича») — неприємне, антиестетичне, його кольори — хворобливий сірий і жовтий, всі домінуючі точки (будинки, вулиці, запахи) свідчать про регрес, занепад, врешті, смерть: «Провінційна сірість середньоевропейського містечка початку століття чітко проглядає з мороку часу: сірі одноповерхові будинки з подвір'ями, які сонце у своїй неспішній ході ділить чіткою демаркаційною лінією на квадрати вбивчого світла, і якісь вологі, плісняві тіні, подібні до мороку, алеї акацій, які навесні нудотно пахнуть, наче густі сиропи та цукерки від кашлю, дитячими хворобами; холодна барокова пишність аптеки, де виблискує готика білих порцелянових посудин; похмуре *gimnazium* із викладеним плиткою подвір'ям (обдерті зелені лавки, обірвані гойдалки, що нагадують шибеницю і помальовані білим вапном дерев'яні нужники); будинок магістрату, пофарбований у жовтий колір в дусі епохи Марії-Терезії» [3, с. 176]. Над Естергомі панує есхатологічний міф, місто потрактовано як «хворий організм», носій хвороби, використано медичну метафорику. Лікарняна атмосфера міста і зростила майбутнього лікаря і суспільного діяча, що прагне все лікувати, виправляти. Почуття несумісності з містом спричиняє втечу із нього. Малий Таубе мріяв про той день, коли «подивиться востаннє на своє місто з пташиної перспективи від'їзду, як дивляться крізь лупу на засушених та безглузких жовтих метеликів у альбомі гімназійних років: із сумом та огидою» [3, с. 176]. Персонаж існує поза часом і простором міста, його прагнення спроектовані в майбутнє.

Несумісність із Дубліном відчуває і Гоулд Верскойлс з оповідання «Льоха, яка пожирає свій виводок» (збірка «Гробниця для Бориса Давидовича»). Ексцентричному потрактуванню міста сприяє окраїнне розташування Дубліна на межі суші й моря. З водною стихією пов'язано мотив сирості, туманності, брудно сіра аура міста. Воно має негативну семантику і цей образ суголосний з негативним внутрішнім станом героя (пригнічена атмосфера, бруд, сморід портового міста, злиденність і зооморфність міщан як натовпу): «Дублін — місто, що плекає найбільший у всьому західному світі звіринець ексцентриків: аристократично розчаровані, агресивні представники богеми, професори у рединготах, безробітні проститутки, відомі пияки,

обдерті пророки, фанатичні революціонери, хворі націоналісти, шалені анархісти, вдовиці, обвішані гребенями та коштовними прикрасами, закутані священики — цілий Божий день дефілює вздовж Ліфі ця карнавальна когорта» [3, с. 148–149], в легені в'їдається «жахливий сморід рибного борошна з консервної фабрики біля порту» [3, с. 149]. Дублін — узагальнений образ цілої Ірландії — «найвіддаленішої Тули, країни по той бік знання», «країни суму, голоду, відчаю та насильства» [3, с. 148]. Ірландське місто порівнюється із пеклом: останнє, що побачить Гоулд — як «благодійний звіринець ірландських ексцентриків (до яких певною мірою належав і сам), що спускається вздовж Ліфі, аж до якірної стоянки, де щезає, немов у пеклі» [3, с. 149]. Колір Дубліна — чорний, болотяний, столиця Ірландії порівняна із «чорною калюжею». Гоулд Верскойлс, народжений в одному з дублінських передмість біля порту, слухав гудки пароплавів і прагнув втекти у світ, відчуваючи огиду до міста. «Найжахливішою дірою, в якій мені випало побувати» є для письменника в оповіданні «А і Б» зі збірки «Лютня і шрами» рідний дім.

Антиутопічним постає образ Москви — столиці Радянського Союзу, куди в 30-ті, роки сталінських репресій, потрапляє лікар Таубе з оповідання «Магічне кружляння карт». Приїзд до столиці асоціюється в угорського інтелігента з надією, ідеалами комуністів, що намагалися побудувати на землі рай. Хоч природа віщувала лікарю про небезпеки міста, — «зливи крижаного дощу та снігові завірюхи, що затуманювали товсті скельця його окулярів» [3, с. 178], увага інтелігента прикута до реклами — транспарантів, революційних гасел, — ілюзорного блиску Москви: «Два місяці гуляв Таубе або ж Байц вулицями Москви як зачарований <...>. Бачили, як він увечері, попід руку з дружиною, блукає біля стін Кремля, захоплений чудом лампочок, що великими червоними літерами освітлювали нічну Москву революційними гаслами. «Він хотів усе побачити, побачити і помацати, не тільки через короткозорість, але, щоб переконатись, що все це не сон <...>. Протягом двомісячних щоденних та щонічних блукань він вивчив Москву краще, аніж будь-яке місто у своєму житті: знав усі проспекти, всі вулиці, парки, адміністративні споруди та пам'ятники, тролейбусні і трамвайні лінії: він знав уже й усі вивіски на магазинах, і всі гасла; «Він вчив російську, — нотує один його бібліограф, — за мовою транспарантів та гасел» [3, с. 178–179]. Місто стає для протагоніста образом раю, втіленням його власних ідеалів. Однак, зіткнення з реальністю розбиває ідеалізований стереотип Москви. Викриття міліцейського міста з атмосферою страху і контролю призвело до деміфологізації Москви, спричинило сумніви в благості режиму, за що герой заплатить власною свободою і життям.

Отже, місто у прозі Кіша поєднує в собі численні смисли та символи, семантика міста визначається характером стосунків персонажів з ним. В більшості випадків воно зображене із перспективи перехожого, з позиції внутрішнього споглядання вуличної ситуативності, характерної для психологізованої оповіді. Європейське, зосереджене переважно на Центральній Європі, місто Кіша представлене «сіттю місьць», що володіють індивідуальною і колективною пам'яттю. Міський простір у прозі Кіша можна поділити на семантично позитивний і негативний. Позитивні міста реалізовані через образи міста дитинства, втраченого раю, «музею пам'яті», духовного центру і «вічного міста»; мультикультурного міста, що завжди є моделлю рідного міста або ж місця, де можна сховатися, чим і протиставленого селу. Місто з негативною семантикою — антиестетичне, пов'язане з есхатологічним міфом, мешканці якого почувають несумісність із ним, втікають із нього; це також антиутопічне місто, що підлягає деміфологізації.

Література:

1. Киш Д. Горки Талог Искуства // Данило Киш ; приредила је Мирјана Миоциновић. — Београд : БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1990. — 325 с.
2. Киш Д. ПОРОДИЧНИ ЦИРКУС : Рани јади. Башта, пепео. Пешчаник / Данило Киш. — Београд : Просвета, 2001. — 660 с.
3. Киш Д. Книга любви і смерти : Трикнижжя оповідань / Данило Киш ; [пер. з серб. Алла Татаренко]. — Львів : Піраміда, 2008. — 300 с.
4. Грабович Г. Міфологізація Львова : відлуння присутности та відсутности / Григорій Грабович // Критика. — 2002. — № 7/8. — С. 11–17.
5. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Юрий Михайлович Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. — Тарту : Тартуский государственный университет, 1984. — Вып. 664. — С. 30–45.
6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Нина Елисеевна Меднис. — Новосибирск : НГПУ, 2003. — 170 с.

7. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / Владимир Николаевич Топоров. — М. : Прогресс-Культура, 1995. — С. 259–367.
8. Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / Владимир Николаевич Топоров // Исследования по структуре текста. — М. : Наука, 1987. — С. 121–132.
9. Hodrová D. Citlivé město (eseje z mytopoetiky) / Daniela Hodrová. — Praha : Akropolis, 2006. — 414 s.
10. Hodrová D. Text města jako síť a pole / Daniela Hodrová // Česká literatura. — 2004. — № 4. — S. 540–544.

City Space in the Prose by Danilo Kiš

The article studies the character of city in the prose by Danilo Kiš, a serbian modernist and postmodernist writer, and the peculiarities of its representation in the narration. City space has an ambivalent disposition and appears as a concentric and excentric city, depending on positive or negative semantics. The positive characters of the city are realized through the concepts of the city of childhood, «the lost Paradise», «the memory museum», eternal city that is always in the role of native city, city for hiding, which opposes the village. The city with negative semantics is antiaesthetical, bounded with the eschatological myth; its citizens feel the incompatibility with it and try to escape from eccentric city.

УДК 821.163.2-312.9.09

Олена Сайковська (Київ)

ТРИЛОГІЯ ПРО «НІЩО» МІЛАНА АСАДУРОВА ЯК ФАНТАСТИКА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Постмодернізм як літературне явище не так давно став історією, тому його вивчення досі позначається особливою актуальністю. Існує дуже багато історико- та теоретико-літературних досліджень, присвячених окремим питанням поетики постмодернізму, творчості авторів-постмодерністів, філософії постмодернізму, проте не можна говорити про вичерпність його вивчення. Як зазначає дослідниця Лілія Лавринович, у літературознавстві існує «стійка тенденція визначати дискурс постмодернізму передусім як теоретичний, найвагоміша частина якого пов'язана з визначенням меж, обґрунтуванням якісних характеристик цього явища, введенням у науковий обіг парадигми постмодерністських дефініцій, реінтерпретацією попередніх культурних епох та сучасності з постмодерністських світоглядних позицій і т. ін.» [13, с. 39].

Постмодернізм зародився у західних культурах як результат пошуків якісно нових шляхів подолання кризи суспільних та цивілізаційних цінностей. Теоретичне осмислення найплідніше відбувалось на західноєвропейському та північноамериканському ґрунті. Провідне місце у дослідженні теорії, естетики, поетики цього літературного явища належить працям Дж. Барта, Р. Барта, Ж. Бодріяра, В. Вельша, Ж. Дерріди, Ж. Женетта, У. Еко, С. Коннора, Ю. Крістєвої, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Лякана, М. Епштейна, Д. Затонського, І. Ільїна, Т. Денисової, Т. Гундорової, А. Мережинської, І. Набитовича та ін.

Постмодерністська література носить як транснаціональний, так і яскраво національний характер (вона беззаперечно пов'язана з національною традицією). Алла Татаренко слушно зауважує, що «для теорії літератури розгляд конкретної реалізації постмодерністської поетики в рамках тої чи тої літератури може дати цікаві результати, оскільки йдеться про «лабораторний експеримент» у визначених умовах. Аналіз функціонування постмодерністської моделі має відбуватися... не лише в зіставленні з (переважно запозиченою) теорією, а передовсім орієнтуючись на літературну практику, яка дає матеріал для теоретичних висновків» [21, с. 9].