

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ П'ЕСИ „МАРКО В ПЕКЛІ” І. КОЧЕРГИ

Проаналізовано специфіку художнього простору п'єси „Марко в пеклі” І. Кочерги. Характерною ознакою образу-світу твору є його двовимірність – „цей” (земний) і „той” (пекельний), „верх / низ” (земля / пекло), причому простір „цього” світу виявляється химернішим за пекельний. Межі пекельного топосу розширюються за допомогою позасценічних топонімів, антропонімів тощо. Формально час комедії пов'язаний із подіями громадянської війни, але звернення автора до знакових в історії й культурі імен, топосів і локусів тощо інтертекстуально пов'язує художній час із різноманітними історичними епохами. Домінантними в системі мотивів аналізованої п'єси є насамперед інфернальні мотиви.

Ключові слова: І. Кочерга, художній простір, топос, мотив.

Драматургія І. Кочерги позначена зверненням до естетики модернізму і є унікальним явищем в історії української літератури ХХ ст. Твори митця – „Алмазне жорно”, „Майстри часу”, „Фея гіркою мигдалю”, „Ярослав Мудрий” і „Свіччине весілля” – належать до класики української драматургії. П'єса „Марко в пеклі” І. Кочерги, на відміну від перелічених творів, рідше ставала об'єктом дослідження з боку науковців. Аналіз праць, присвячених „Маркові в пеклі”, доводить, що найбільший інтерес до вивчення цієї комедії був у 40 – 90-ті рр. ХХ ст. (Н. Андріанова, В. Брюховецький, З. Голубева, Н. Кузякіна, Є. Кудринський, Й. Кисельов, Л. Пріцкер, Є. Старинкевич, К. Сторчак та ін.), сьогодні літературознавці меншою мірою звертаються до вивчення її художніх особливостей (В. Працьовитий, С. Решетука, Т. Свербилова). Увагу вчених привертала питання змісто- й формотворчих складових комедії, мовлення дійових осіб, її символіки (зірки, дороги, потягу, годинника, що спинився, залізничної станції тощо), засобів комічного й сатиричного. О. Бондарева в передмові до видання творів І. Кочерги (2005) слушно відзначила, що радянські критики докоряли драматургові за переобтяження його п'єс „містицизмом”. У п'єсах драматурга власне „містичним”, суб'єктивним, на думку літературознавця, було авторське сприйняття часу [2, с. 5]. Отже, критики й літературознавці, аналізуючи окремі аспекти поетики твору, оминали цілісне дослідження специфіки художнього простору комедії І. Кочерги „Марко в пеклі”, що й стане завданням цієї студії.

Актуальність проблеми художнього простору й часу як фундаментальних категорій в літературознавстві засвідчує поява досить великої кількості праць із опрацюванням цього питання. Утім, інтерес до вивчення цієї проблеми був відносно постійним із боку філософів,

яким належить першість у розмежуванні понять „реальний” і „перцептуальний” простір (І. Кант, Б. Рассел). Мистецтво оперує суто перцептуальними (від латинського *perceptio* – „сприйняття”) простором і часом – єдиноможливими сферами реалізації художніх образів. Дослідники визначають цей вид простору як „...внутрішню організацію чуттєвого досвіду, структурно-цілісне впорядкування наших відчуттів, у яких віддзеркалюється об’єктивна просторово-часова структура реальності на рівні чуттєвого ступеня пізнання” [5, с. 12-13]. Незважаючи на значну суб’єктивну наповненість цієї категорії, сприйняття художнього простору залежатиме від культурно-історичного контексту доби, в яку творитиме митець як представник певного типу культури та носій об’єктивного й суб’єктивного знання про світ [7, с. 5]. Отже, автор у творах відтворює дійсність, виходячи з власної концепції її бачення, і задає цим самим „координати” художнього світу. Пріоритети автора, його рівень освіти, культурні, мистецькі вподобання, автобіографічні впливи, специфіка художнього матеріалу тощо передбачають особливості трансформації реального простору в перцептуальний. Недарма П. Флоренський стверджував, що „художня суть предмета мистецтва полягає в будованні його простору або форми його простору...” [8, с. 71].

Заголовок як складова рами художнього твору є сильною позицією, ключем до прочитання тексту. Незважаючи на достатню кількість монографій та науково-критичних статей, присвячених дослідженню творчості І. Кочерги, літературознавці практично не торкалися питання вивчення мотивного комплексу комедії крізь призму заголовка – „Марко в пеклі”, в якому актуалізується мотив подорожі до пекла. Головний персонаж твору, події якого відбуваються в часи громадянської війни, безстрашний, справедливий червоноармієць Марко прибув до станції Плутанини з метою розшукати вкрадені вагони, що йому зрештою й вдається здійснити. Сам автор наголошував на зв’язку цієї п’єси з українським фольклором, зокрема з образом Пекельного Марка, або Марка Проклятого. За легендою, Пекельний Марко був покараний Богом вічно ходити під землею навколо стовпа за те, що вдарив Христа залізною рукавицею перед стратою; за іншою версією, він був проклятий за перелюб із сестрою і вбивство своєї матері [2, с. 354]. (До інтерпретації цього легендарного образу нерідко зверталися українські письменники, зокрема О. Стороженко „Марко Проклятий”, П. Мірчук „Марко Проклятий”, В. Пачовський „Золоті ворота”, Л. Костенко „Маркова скрипка”.)

Сема „в пеклі”, також представлена в заголовку, актуалізує групу інфернальних мотивів, зокрема мотиви подорожі до пекла, в яких герой знайомиться з природою смерті, пекельних покарань тощо. Мотив мандрів до потойбіччя властивий усім міфологічним системам досить популярний у світовій міфології та літературі (наприклад, міфи про Одиссея, Орфея, „Одиссея” Гомера, „Енеїда” Вергілія, „Божественна комедія” А. Данте, „Енеїда” І. Котляревського, „Золоті ворота” В. Пачовського, „Містерія-буфф” В. Маяковського тощо), проте в комедії І. Кочерги він набуває особливих нюансів, завдяки радянському антуражу. Дослідники неодноразово наголошували на тому, що

драматург, звертаючись до образу пекла, висміював „...певні негативні явища тогочасної дійсності...” [1, с. 62], тобто суспільство Радянського Союзу 20-х років минулого століття з його бюрократизмом і пристосуванством. Формально Марко, хворий на тиф, опиняється в пеклі через пропасницю, яка й викликала в уяві персонажа картини іншого, химерного світу. Прикметно, що перед втратою свідомості Марко в запалі говорить: „Хоч у саме пекло, а я знайду мої вагони!” [4, с. 191].

Слово „пекло” настійливо присутнє в мовній картині світу персонажів. Так, Марко називає Спринцовку дияволом [4, с. 193]; у назвах залізничних станцій також прочитується пекельна символіка: Чортів Тупик, Чортомлик; головний персонаж неодноразово говорить, що поїде за вкраденими вагонами хоч у пекло [4, с. 189, 191]. Крім цього, у пісні, яку співають вороги над тілом хворого Марка, так само наявна ця образність: „...Пролетіла хмара / Буде знову тепло – / Взяли чорти комісара / На станцію Пекло!” [4, с. 191-192]. Мотив подорожі до пекла тісно пов’язаний з одним із найдавніших міфопоетичних образів – дорогою, яка, своєю чергою, асоціюється з подорожжю. Особливістю топосу дороги в аналізованій п’єсі є її двобічна спрямованість – горизонтальна (пересування персонажів у „реальному” просторі станції, приїзд червоноармійця до станції Плутанина) і вертикальна (подорож Марка, Марусі, Спринцовки й Хламушка до пекла, що, за народними віруваннями, розташоване під землею й пов’язане зі сферою сакрального). Відзначимо, що мотиви дороги, залізниці, залізничної колії, поїзда є автотекстуальними в драматургічній спадщині І. Кочерги (наприклад, „Майстри часу”, „Підеш – не вернешся”, „Нічна тривога”). Приміром, у комедії „Марко в пеклі” простір залізниці, куди прибуває комісар, безпосередньо є місцем зав’язки конфлікту твору (порівняймо з п’єсою „Майстри часу”). Саме він є тим образом, за допомогою якого погоджуються два світи, оскільки навіть вхід до пекла (III дія) стилізовано під залізничну станцію: „...видно станцію „Чортів тупик”. <...> Ліворуч – на фоні скель гранітова платформа, вздовж якої ряд дверей та віконець звичайного станційного вигляду – з написами „Каса”, „Телеграф”... Понад віконцями на решітному тлі вогненними літерами світиться назва станції „Чортів тупик”. Посередині – кругі, теж освітлені дзигарі з цифрою 13 замість 12. <...> На стінах ще два великих аншлаги: „Звідси поїзди не йдуть ніколи, ніде” і „Звідси немає шляхів ні назад, ні вперед” [4, с. 201]. Останні цитати семантично тотожні висловлюванню злодія Приятеліва: „Станція „Кінці в воду”, немає ні проїзду, ні проходу” [4, с. 180]. Це є свідченням того, що символ поїзда пов’язаний не тільки з образом шляху, пекла, а й зі значенням безвиході, глухого кута, „тупика”. Образ „тупика” традиційно асоціюється з мотивом лабіринту як символу вселенської перепони, що в міфології пов’язується з підземним царством і небом. Уже перша згадка у творі про „тупик” (назва станції „Чортів тупик”) актуалізує інфернальні мотиви, оскільки Чортів тупик виявляється назвою пекельної станції, перед якою опиняється в мареннях Марко.

Мотив казковості засвідчує глибинний зв’язок комедії із

фольклором. Незвичність, небуденність, пригодницька динаміка, казковість загалом властива раннім творам митця, на чому неодноразово наголошували дослідники драматургії І. Кочерги, наприклад, „Песнь в бокале” (мотив пошуку цінної речі), „Девушка с мышкой” (мотив пошуку справжнього кохання), „Фея гіркою мигдалю” (мотив попелюшки), „Алмазне жорно” (мотив пошуку цінної речі), „Свіччине весілля” (лінія порятунку коханого, мотив випробувань) і „Майстри часу” (мотив випробувань). Слід відзначити наявність у всіх названих п’єсах мотиву пошуку коштовної речі або людини, який для творчості І. Кочерги є автотекстуальним. У „Маркові в пеклі” також простежується зв’язок внутрішнього сюжету сну головного персонажа із загальним розвитком подій у чарівній казці („Ліліт. Солдат. Український? Та ну? Солдат у пеклі. Це звучить, як чарівна казка старих часів...” [4, с. 208]). Як зазначав В. Пропп, герой чарівної казки часто вирушає в дорогу з метою виконати певне завдання, здобути якусь річ. У нього на шляху трапляються перешкоди, які він успішно долає, нерідко за допомогою помічників. Подібна схема розвитку подій наявна в аналізованій нами п’єсі: спочатку червоноармієць вирушає до пекла за накладними на вагони для того, щоб виконати важливе для нього завдання. На його шляху неодноразово виникають перешкоди, які він успішно долає завдяки знаку радянської червоної зірки, якого боїться нечиста сила, а також за допомогою настанов Хламушка й Марусі. Мотив троїстості, характерний для казки, наявний у творі на композиційному рівні, зокрема, це три випробування Марка в пеклі, три спроби відгадати пароль, тільки три дні персонажеві дозволено перебувати в пеклі, три підказки, кілька любовних трикутників. Головний персонаж відзначає властиву пеклу химерність („Яка химерна станція”..., „Проте, яка химерна форма” [4, с. 201], „Що за химерні пригоди” [4, с. 212]).

І. Кочерга при змалюванні пекельного світу використовує його так звані традиційні атрибути, зокрема число тринадцять („чортова дюжина”, двадцять шість вкрадених вагонів, тринадцять років радянської влади), образи безодні, скель, полум’я, червоний (пурпурний) колір, відсутність сподівань, безчасся, сцени покарань грішників, проте цей сакральний простір письменник ускладнює введенням радянських знаків, мотивів, зокрема червоної зірки, бюрократизму, що набуває у творі іронічного, подекуди сатиричного забарвлення, образу черги як одного зі знакових для нової ідеології, що психологічно орієнтувала суспільство на очікування кращих часів. Радянська знакова система на початку 1920-х років починає проникати й у мистецтво, зокрема візуальне, особливо плакатне. Крім цього, плакатне мистецтво так само, як театральне, розраховане на масового глядача. Головним героєм плакатів Б. Силкіна, О. Маренкова, І. Проскурякова, відомих митців минулого століття, був також солдат-червоноармієць. Цим роботам, сповненим романтичного духу, притаманна динаміка, стрімкий рух, що зближує плакатне мистецтво з драматичним. Усі плакати об’єднує відчуття обов’язкової перемоги в майбутньому. Так, спільним для цих творів є образ військового,

одягнутого у форму тієї доби. На гостроверхих шапках – п'ятикутні зірки, які символізують приналежність героя саме до радянської ідеології. Нагадаймо, що для Марка, головного персонажа аналізованої п'єси, п'ятикутна зірка стала вирішальним символом, який розбив пекельні мури. Розслідуючи справу, Марко постійно хапається за зброю, погрожуючи розстріляти зловмисників. На плакатах теж майже завжди як прикмета доби присутня зброя (гвинтівка, шабля, спис) або образ, співвідносний зі списом (прапор із гострим наконечником).

Отже, плакати виділили головні знаки новітньої міфосистеми. Звернімо увагу на плакат А. Петрицького „Револьюційний тримайте крок, невгамовний не дрімає ворог” (назва плаката в оригіналі подана російською мовою), в якому навколо алегоричної постаті червоноармійця на плакаті А. Петрицького точиться „битва емблем” – радянських із царськими. Крім зміни емблематики царської на радянську, символічним є сам образ воїна, оскільки він є носієм п'ятикутної зірки. Композиційно зброя, розташована на аркуші чітко по горизонталі, актуалізує мотив „верх-низ”, де низ асоціюється із землею, а верх – із небом. У цьому випадку низ – царська емблематика, а верх – радянська. Тобто протиставлення світів „свого / чужого” (нагадаймо, що в „Маркові в пеклі” це земний світ і пекельний) можна вважати однією з визначальних ознак мистецтва радянського періоду 20 – 30-х років ХХ століття.

Прикметно також, що герої плакатів, як і Марко, і Маруся, і Хламушка, – молодь. Молодість завжди асоціюється з новаторством, силою, потенціалом творенням нового, а в контексті радянської міфосистеми – з виробленням права на розбудову культури, відмінної від царської, яка на той час фактично була синонімічна аморальній, експлуататорській, за якої, на думку більшовиків, статус звичайної людини дорівнював рабському. Критика попереднього політичного режиму яскраво представлена в сценах, пов'язаних із пеклом: „Геть усіх царів! <...> Ріжте проклятих панів! <...> Геть усіх тиранів! <...> Хай живе вільність! Хай живе вільна Україна!” тощо [4, с. 222-224]. Проте цей мотив інтерпретується неоднозначно, оскільки, з одного боку, він справді сповнений у п'єсі радянської риторики, а з іншого – поглиблюється, на перший погляд, випадковими репліками персонажів, сповненими підтексту („Ворон. Цієї телеграми не можна прийняти. Тут багато мертвих слів, що їх вже немає там, куди ви їх надсилаєте. <...> Петербург – немає. Невський – немає... немає... немає... минулих – немає, генералів – немає, садиб – немає, царя – немає. (Закреслює все, крім слів „13” ... – після чого на екрані залишається – „13 років Радянської влади” (виділення напівжирним наше. – І.К.) [4, с. 205]). Мотиви юності, стрімкого руху, напору, зброї, часто направленої на глядача, створює враження всеперемагаючої сили, яку, на думку митців, несе із собою покоління радянських людей.

Подекуди в п'єсі І. Кочерга простежується синтез загальноновідомих культурних символів і радянської образності, що почасти засвідчує зміну в художній системі символічних кодів. Наприклад, плакат Б. Силкіна „Три роки соціальної революції”, в якому автор використав

відомий іконічний мотив про Георгія Переможця (в українській міфології Юрія Змієборця). Тільки в роботі майстра образ православного святого був заміщений червонозоряним воїном, а „гідра контрреволюції” (змій) уособлювала цілком реальних історичних постатей – Колчака, Юденича, Деникіна, Петлюру та Врангеля. Тобто митець, використовуючи відомий християнський мотив, вдало міфологізує своє повідомлення. Глядач 1920-х років, який був вихований на православ'ї, безперечно, пов'язував цей мотив із відомою іконою та її змістом. Воїн на цьому плакаті ототожнюється зі святим, тобто носієм добра, котрий бореться зі світовим злом. Актуалізується давня міфологічна опозиція „добро” (ті, хто за радянську владу) та „зло” (хто виступає на боці Колчака, Юденича, Деникіна, Петлюри та Врангеля). Боротьба, як бачимо, досить безкомпромісна, не передбачає третього шляху. Порівнявши цю особливість плаката з персонажами „Марка в пеклі”, зокрема з ідеологічними засобами, якими бореться Марко, бачимо виразну подібність: Марко перед тим, як накреслити радянську зірку, погрожує „припечатати” ворогів цим знаком; одним із наближених до цариці Ліліт є Петлюра, якого було вбито 1926 р., за два роки до написання твору. Прикметним в обох випадках (і на плакаті, і в аналізованій п'єсі) є синтез сакральної й радянської символіки. Отже, плакатники нерідко прямо чи опосередковано вдавалися до використання релігійних мотивів, втілюючи нові реалії доби, ідеологію шляхом нашарування на знайомі глядачеві з дитинства образи, закорінені ще в підсвідомості людини. Подібний прийом спостерігаємо й у творі „Марко в пеклі”, що засвідчує його включеність у контекст доби.

Для художнього часу й простору комедії характерне існування персонажів у двох вимірах, по-перше, це час радянської дійсності (події відбуваються саме в Радянській Україні), локус залізничної станції й простір пекла, де панує вічність і який водночас формально є витвором уяви Марка. Художній простір твору структуровано за допомогою базової міфологічної опозиції „цей світ” (реальний, станція Плутанина) і „той світ”, „там” (пекло) („свій – чужий”, „верх – низ”). У просторовій моделі тексту відсутня третя складова – рай як логічне продовження ідеї цілісності буття (вона присутня лише як позасценічний топос). Прикметно, що земний світ позначений рисами химерності, драматург немов навмисно подає перелік назв станцій, де кожна підкреслює дивність цього світу (Плутанина, Осинвата, Перекидна, Безтолоч, Собачий ніс, Тартарари, Три тузи, Чортомлик, Крив'якіно, Козлова Рудня, Висуньязик, Приятная, Чортів тупик тощо [4, с. 185-188]). Обидва просторові площини мають чимало спільного, вони об'єднані передусім мотивом плутанини, що реалізується в структурі тексту на декількох рівнях, зокрема на вербальному (назва станції Плутанина), у репліках дійових осіб („2-а постать. <...> Безумовно, тут якась плутанина, але ми її розплутаємо. Просто непорозуміння або переплутали розпис поїздів, або поспішають дзигарі” [4, с. 204]), сюжетному (крадіжка вагонів, розплутування цієї загадкової справи), персонажному (хвороба Марка, марення, гра його свідомості),

символічному („тупика”, лабіринт), що погоджується з мотивом втраченого часу, заявленим також у п'єсах І. Кочерги „Майстри часу”, „Підеш – не вернешся”, „Нічна тривога”, „Натура й культура”. Час у пеклі набуває ознак вічності, коли стають тотожними такі часові відрізки, як хвилина, година, століття тощо, водночас автор, як завжди, уважний до земного часу, прагнучи точності у вимірі часових відрізків (2 тижні тривало розслідування, 32 дні Марко був у лазареті, три дні міг бути в пеклі). Циклічний час казки, вічності інобуття й лінійний сучасності у драматургічному творі не дисонують, а пов'язуються між собою за допомогою низки мотивів, укотре унаочнюючи фантазмагоричність „дійсності”. Специфіка топографії потойбіччя, зображеного автором, полягає в тому, що, на відміну від земного простору, назви й імена, які згадуються в нижньому світі, є або реальними, або загальновідомими. Топоніми в художньому просторі твору передусім знакові й пов'язані або з магічним ритуалом (Лиса гора, гора Брокен (Саксонія)), або з важливими для України історичними подіями (Запорізька Січ, Конотоп, Шепетівка, Пирятин, Харків), що актуалізують інфернальні або історичні мотиви тощо. Крім цього, називання імен видатних особистостей теж не випадкове. Деякі з них звучать у вустах пекельних мешканців через те, що спричиняли війни (Єлена Прекрасна), боролися проти України, радянської влади (Катерина II, Г. Потьомкін, князь Воротинський, С. Петлюра), своїми творами дарували людям надію (М. Метерлінк, Ф. Сологуб) та ін. Події, пов'язані з потойбіччям, позначені театральністю (перегриванням дійсності), яка посилює відчуття несправжності того, що відбувається.

Верхній світ із його пороками, вадами немов віддзеркалюється в іншому, нижньому світі – пеклі, в якому абсурд радянської дійсності зображується автором крізь призму комічного (Про це Т. Свєрбілова відзначила: „Сатирична комедія обертається трагічним гротеском (станція „Тупик перед вратами Аду” [6, с. 362].) Письменник обіграє цей аспект і на композиційному рівні: у творі наявне співіснування двох типів сюжету – зовнішнього (події, пов'язані з перебуванням дійових осіб на станції Плуטанина) і внутрішнього (сон Марка про його перебування в пеклі), які додатково унаочнюють конфлікт зовнішнього й внутрішнього світів (дійсність в її вияві соціальному й несвідомому Марка), профанного й сакрального.

Отже, просторова модель п'єси І. Кочерги „Марко в пеклі” є незвичною в контексті драматургії митця, оскільки основні події в ній відбуваються в пеклі. Сон головного персонажа стає своєрідним входженням, брамою до іншого світу – потойбіччя, за допомогою чого автор ускладнює просторову модель твору, немов подвоюючи її (опозиції „свій – чужий”, „верх – низ”, мотиви подорожі, дороги). У пекельному світі віддзеркалюється реальна дійсність з усім комплексом абсурдних проблем нової радянської дійсності. Вивчення творчості І. Кочерги з погляду хронотопу, мотивної системи видається перспективним і актуальним завданням літературознавства.

1. *Голубева З.С.* Іван Кочерга. Нарис життя і творчості / З.С. Голубева. – К. : Дніпро, 1981. – 191 с. – (Літературні портрети).
2. *Жайворонок В.В.* Знаки української етнокультури. Словник-довідник / Жайворонок В.В. – К. : Дніпро, 2006. – 703 с.
3. *Кочерга І.А.* Вибрані твори / Кочерга Іван Антонович ; передм. О. Бондаревої. – К. : Сакцент Плюс, 2005. – 480 с.
4. *Кочерга І.* Драматичні твори / І. Кочерга; [упоряд: В.С. Брюховецький, М.М. Острик; вступ. ст. В.С. Брюховецького; редкол.: І.О. Дзевєрін (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1989. – 736 с.: іл. – (Б-ка укр. літ. Рад. укр. літ.).
5. *Осипов А.И.* Пространство и время как категории мировоззрения и регуляторы практической деятельности / Осипов А.И.; науч. ред. Д.И. Широканов. – Минск : Наука и техника, 1989. – 220 с.
6. *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Свербілова Тетяна, Малютіна Наталя, Скорина Людмила; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси : [б. в.], 2009. – 598 с.
7. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир : пространство и время / Ф.П. Федоров ; Даугавпилс. пед. ин-т им. Я.Э. Калнберзия. – Рига : Зинатне, 1988. – 454, [1] с.
8. *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / Павел Флоренский. – М. : Издат. группа „Прогресс”, 1993. – 324 с.

Аннотація

Проанализирована специфика художественного пространства пьесы „Марко в пекле” И. Кочерги. Характерной особенностью образа-мира произведения является его двухмерность – „этот” (земной) и „тот” (адский), „верх / низ” (земля / ад, пекло), при этом пространство „этого” мира оказывается более фантастическим, нежели адское. Границы топоса ада расширяются с помощью внесценических топонимов, антропонимов и т. д. Формально время комедии связано с событиями гражданской войны, но обращение автора к знаковым в истории и культуре именам, топонимам интертекстуально связывает художественное время с разнообразными историческими эпохами. В системе мотивов анализированной пьесы доминируют инфернальные мотивы.

Ключевые слова: *И. Кочерга, художественное пространство, топос, мотив.*

Summary

In the article there the specifics of art space of piece „Marko in hell” by I. Kocherga is analyzed. The characteristic feature of the piece is two-dimensionality – „this” (earthy) and that (hellish), up/down (earth/hell), furthermore, the space of „this” world is more fantastic than that of the hellish one. The borders of the hell topos are extended with the help of non-scenic toponyms, anthroponyms etc. Formally, comedy time is connected with the events of Civil War times, but the author’s reference to the famous in historical and cultural names, toponyms, intertextually connects artistic times with different historical era. Infernal motives dominate in the motive system of the analyzed piece.

Key words: *I. Kocherga, art space, topos, motif.*

Стаття надійшла до редколегії 7.10.2010 р.