

репрезентується через мотив метаморфоз дійсності, акцентуацію переростання чуттєвого осягнення світу в ментальні узагальнення. Специфіка індивідуально авторського світовідчуття полягає у домінуванні аудіовізуальних образів, які творяться переважно шляхом використання метафор та їх поєднання за принципом асоціативності та монтажу.

Література:

1. Андрухович Ю.І. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Юрій Ігорович Андрухович. — Івано-Франківськ, 1996. — 224 с.
2. Антонич Б.-І. Твори / Богдан-Ігор Антонич / [ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова]. — К. : Вид. худ. літ. «Дніпро», 1998. — 591 с.
3. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич : [нарис життя і творчості] / М. М. Ільницький. — К. : Рад. письм., 1991. — 207 с.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии из Духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — М. : Рипол-Классик, 1997. — Т. 1 — 831 с.; Т. 2 — 864 с.
5. Павличко Д.В. Перстень життя : [літературний портрет Богдана-Ігоря Антонича] / Д. В. Павличко. — К. : Веселка, 2005. — 47 с.
6. Пономаренко О. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка : [аспект художнього образу-символу] / О. Пономаренко. — Вінниця : Континент-ПРИМ, 2006. — 176 с.
7. Соловей Е. Типологія української філософської лірики ХХ ст. Міфософська типологічна лінія (Б.-І. Антонич, В. Свідзинський) // Соловей Е. Українська філософська лірика / Е. Соловей. — К. : Юніверс, 1999. — С. 115–181.
8. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко. // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. / Т.31. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 45–119.

Synesthesia Constants Connected with the Image Creation in Bohdan-Ihor Antonych's poetry

The article deals with the peculiarities of visual, auditory and other sensual images reflected in a lyric text. The author of the paper describes the methods of their verbal registration in Bohdan-Ihor Antonych's poetry. It is demonstrated in the article that the features of the author's individual world-view consist in prevailing audio-visual images which are created by metaphors and their combinations according to the principle of association and assembling.

УДК 821.161.2+31.091

Наталія Городнюк (Дніпропетровськ)

«МІСТО» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК «РОМАН КУЛЬТУРИ»

Роман Валер'яна Підмогильного «Місто» належить до такого типу інтелектуального роману, який у кінці ХХ ст. дістав назву «роману культури» або «прози культури»¹. Твір постає як текст-палімпсест, де зримі і приховані цитати, алюзії та ремінісценції створюють «ефект усеприсвічування». І попри численні дослідження різноманітних аспектів твору (жанрово-

© Городнюк Н., 2014

¹ У «прозі культури» постає «не людина у своєму бутті, а її буття в культурі» [7, с. 8]. Герой такої прози репрезентує певний культурний тип, а не соціальну характеристику, тобто є «людиною культури» (за В. Кругликовим), внутрішній світ якої формується через засвоєння і переживання ціннісного змісту культури [3, с. 4]. Укоріненість людини в культурі визначається світоглядними установками, рівнем самосвідомості, здатністю засвоювати естетичні та духовні цінності доби, вільно оперувати знаками її культури, тобто як сприймати, так і продукувати культурну інформацію. До визначальних рис «прози культури» належать відтворення духовного досвіду культури, обґрунтування її ціннісних орієнтацій та стратегій культуротворення, ретрансляція знаків культури, установка на текст як вищу реальність (світ як текст), поетика палімпсесту.

стильової специфіки, концепції героя, урбанізму, психологізму, екзистенціалізму, зв'язку з європейською школою та багатьох інших особливостей) Г. Костюка, М. Ласло-Куцук, В. Мельника, М. Тарнавського, Ю. Шереха та молодшої генерації, залишається з прикрістю констатувати: складний комплекс культурних алюзій та ремінісценцій, гра знаками культури, глибинний масив інтертекстуальних зв'язків роману залишився не прочитаним та адекватно не поцінованим ні сучасниками автора, ні нинішніми дослідниками.

Мета дослідження — розглянути «Місто» В. Підмогильного як «прозу культури», зокрема як один з її виявів — «роман про митця», адже за майстерно обіграними кліше «роману становлення» постає генеза формування митця-письменника як засвоєння та репрезентація ним соціокультурного досвіду. Відтак вбачаємо такі завдання щодо окресленої проблеми: 1) дослідити специфіку репрезентації соціокультурних цінностей в образі героя-письменника та його оточення (зокрема, лектуру героїв та засвоєний досвід читання як вияв сутності відповідної культури); 2) проаналізувати любовні пригоди героя-письменника як обігрування літературного прийому — моделювання любовного сюжету в «епохальних» типах тексту: народницькому романі (Надійка), європейському класичному романі (Мусінька), ранньомодерній прозі (Зоська), символістській драмі (Рита); 3) розглянути інтимні стосунки героя-письменника та пошуки ним жінки, гідної його, — як репрезентацію основних типів жіночих образів в українській та світовій літературі (а саме: етапів осмислення жіночності в народницькій літературі, класичному європейському романі, поезії та прозі раннього модернізму, символістській драмі).

Перший етап генези Степана Радченка як письменника-початківця трактується нами як подолання народницького канону в літературі, про що свідчить іронічно-пародійний модус актуалізації дискурсу народництва в романі, витончена іронія у грі його ідейно-естетичними кліше. Так, одним з найбільш репрезентативних образів у цьому плані є образ Левка — колишнього односельця Степана та Надійки, студента-сільськогосподарника, який після навчання повертається на село, адже, за народницьким канonom, людина може бути щаслива лише у своєму первісному середовищі. Авторська іронія в окресленні цього образу — наскрізна. Вона з'являється в момент представлення героя та окреслення його життєвої стратегії: «Посміхатися й бути в доброму гуморі було його основною властивістю, критерієм його ставлення до світу. Ні бідкування, ні наука не змогли вбити виробленої *під тихими вербами* (виділення мос. — *Н. Г.*) села доброзичливості» [6, с. 24]. Іронія переважає і в змалюванні життєвого простору героя, який примудряється й у середовищі суто міського помешкання культивувати сільські звички — у душі народницького ідеалу сільської хати. Левко — «ідеальний» з позиції народництва: не зраджує обітницю повернутися на село, не піддається «згубним» впливам «ворожого» міста, не змінюється, не «занапащує» дівчат. Але лихо тому, хто сприйме таку «ідеальність» за дзвінку монету, адже авторський задум — у гострому усвідомленні обмеженості села: «Воно не бачить перспектив, або не шукає їх, або не потребує» [6, с. 76]. І попри те, що в момент гострої душевної кризи Степан Радченко відчуває заздрість до незмінної самототожності свого колишнього приятеля, авторська іронія не дає читачеві можливості забути про приналежність цього персонажа до застарілого світу патріархальної культури. Про це свідчить діалог між героями, що відбувся наприкінці твору:

— Виходить, ти — український письменник? — серйозно спитав він.

— Виходить, — сумно посміхнувся Степан.

— Значить, і живі письменники є? — спитав він.

— А що?

— А є такий, як Шевченко?

— Такого нема.

Левко полегшено зітхнув, мов сучасна література не становила ще для нього нічого загрозливого [6, с. 243–244]. Автор майстерно обігрує два основоположні кліше народницької традиції — культ мертвих письменників з недовірою до живих та культ «батька Тараса» як орієнтир, мірило і разом з тим недосяжна вершина творчості — все інше сприймається як «загроза».

Образ Надійки уособлює і центрує собою дискурс народництва, майстерно обіграний у творі. На початку твору вона виступає ідеальною героїнею народницького канону, втілюючи

всі традиційні чесноти: красу, цнотливість, скромність, сором'язливість. Підкреслена «зачохленість» одягу героїні виразно контрастує з оголеністю міських жінок і додає їй безперечних дивидентів у очах Степана Радченка. Надійка в усіх епізодах зображується застібною на всі гудзики і шворочки та незмінно запнута хусточкою, постаючи відзеркаленням типової героїні класичної української літератури (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка). Отже, в образі Надійки актуалізовано традиційні кліше: ідеалізація народу (народ, як завжди, репрезентують селяни), високоморальність простої сільської дівчини. Але перша ж невдача героя як письменника-початківця, пов'язана з особою критика Світозарова (традиційно в цьому образі впізнають поета-інтелектуала та професора-літературознавця Миколу Зерова, який не визнавав позамистецьких ідеологічних критеріїв у літературі й органічно не терпів народництва та примітивізму), змушує Степана Радченка брутально скинути з п'єдесталу пошани народницький ідеал жінки в особі Надійки. Епізод фактичного звалтування героїні письменником-невдахою (а саме так почувається Радченко в цей момент) маркований автором традиційно — як понівечення, поганьблення цноти. Таким чином, розрив з Надійкою інтерпретується нами як подолання народницького канону, який слід безперечно відкинути письменнику-початківцю: недарма Степан Радченко «мусив викреслити Надійку з свого життя, знищити її в собі, як путо, що приковує в'язня до стіни» [6, с. 75].

Як бачимо, автором обіграно типовий для XIX ст. сюжет, лише з відмінним фіналом: дівчина знаходить в собі сили влаштувати своє життя і бути щасливою. У прикінцевому епізоді зустрічі обох героїв відбувається «вивищення» героїні над своїм зрадливим коханцем і «осміщення» його потуг щодо порятунку звабленої ним дівчини. А оскільки об'єктом авторської іронії виступає герой-письменник як «людина культури», це трактується нами як іронія стосовно традиційного фіналу цього ж сюжету письменниками-народниками. У цьому ж епізоді у наратив «Міста» автор вплітає пасторально-елегійний дискурс народницької літератури. Так, підкоривши місто, але спустошившись духовно, Радченко йде до Надійки з наміром врятувати їхнє кохання та повернутися з нею на село, до природи і стати хліборобом. Село та кохання Надійки сприймаються ним у цьому епізоді як загублена частка душі, як втрачений рай. У зображенні мрії героя та його патетичному звертанні «Прекрасна дівчино! Білява русалко вечірніх полів» [6, с. 247] відчувається мало не дослівний перегук з «польовою царівною» Панаса Мирного та описом Мелашки у І. Нечуя-Левицького, крім того — маємо ще кілька виразних кліше народницької прози: уявлювані Радченком вічне чекання героїні, її скорботність і всепрощення, омріяне майбутнє «у квітчастих долинах» та асексуальна тілесність «тіла, до якого не наблизиться ніколи». Відтак осміщення та поганьблення героя-письменника не забарилося, адже колишньої синьою «русалки вечірніх полів» вже не існує — «блакитним паннам» немає місця в тогочасній культурній ситуації. Замість ніжної і сором'язливої Надійки постає грубезна, спотворена вагітністю Надія Семенівна, яка гордо і навіть глузливо розмовляє зі своїм колишнім залицяльником, а нині письменником, і яка попри його сподівання не стала скорботною страдницею. В її образі не лишається ні краплі «блакиті», натомість автор підкреслює виразну деталь її одягу з протилежним ідейно-естетичним забарвленням: вона постає «в широкій червоній хустці, що ховала її постать аж до колін» [6, с. 251]. Як відомо, в естетиці 20-30-х рр. XX ст. блакитне і червоне виступають ідейно-художньою опозицією, кольорами-антагоністами, що втілюють діаметрально протилежні культурні смисли [про це див.: 2]. Водночас у християнському іконописі блакитний і червоний традиційно виступають кольорами Богородиці і не протиставляються один одному — таку семантику актуалізує вказівка на вагітність героїні.

Синій колір виступає атрибутивною рисою всіх жіночих образів твору, крім образу Рити, де переважають чорний та оливковий кольори. Так, Надійку на початку оповіді репрезентовано як «синьою дівчину»; у прикінцевому епізоді з Мусинькою в лото Степан «впізнає» її сине плаття; а в епізоді, коли Радченко збирається порвати із Зоською, а натомість, несподівано розчулившись, пропонує їй одружитися, виразно підкреслено, що вона була «в пухкій блакитній кофточці» [6, с. 207]; сюди належить також двічі згаданий у тексті синій капелюшок ресторанної повії — все це ознаки одного семіотичного рівня, виразна алюзія на «Блакитну панну» М. Вороного. Згадаймо, образ Блакитної панни М. Вороного символізує не лише весну як першопочаток космічного циклу та прапервень життєвих сил природи, але й святість,

чистоту та мрію, Аніму, Музу, високу поезію і ширше — творчість взагалі. Таким чином, жіночі образи роману — це узагальнене уособлення самої літератури, досвід якої треба пізнати і подолати, тобто завоювати і відкинути у неспинному русі вперед героя-письменника.

Всі три героїні — Надійка, Мусінька і Зоська — постають у стосунках з Радченком романтично-сентиментальними мрійницями, «блакитними паннами», і, як бачимо, всі «блакитні панни» у Підмогильного приречені: ніжна Надійка перетворюється на огрядну вагітну міщанку, Мусінька — опускається, Зоська — гине.

Аналізуючи лектуру Степана Радченка та вплив прочитаних книжок на формування героя як «людини культури», відзначимо характерну деталь: на першому етапі генези героя-митця він бере книги у Левка, цілком усвідомлюючи, що «Левкова бібліотека була надто обмежена і випадкова — крім сільськогосподарських підручників, він мав комплект літературно-наукового вісника за 1907 рік, «Хмари» Нечуя-Левицького та збірку творів Фонвізіна» [6, с. 57]. Таким чином, бачимо ряд виразних культурних алюзій: сільськогосподарські підручники у поєднанні з «Хмарами» Нечуя-Левицького актуалізують цілий комплекс народницьких ідей: селоцентричність, ідеалізація села, ідея служіння народові, розуміння народу як селян. Але найцікавіша вказівка на «Літературно-науковий вісник» 1907 року — еволюція культурної свідомості героя-митця ніби «датується» цим роком, адже, по-перше, це перший рік виходу київського періоду цього журналу, по-друге, саме у 1907 році (після появи «Молодої Музи» та маніфеста О. Луцького) на сторінках ЛНВ друкувалися як прихильники традиціоналізму (на принципах реалізму і народництва) в літературі, так і представники модернізму (з гаслами естетизму, «чистого мистецтва»). Зіткнення цих протилежностей у романі репрезентовано діалогом між Степаном Радченком та Максимом Гнідим, де перший втілює позицію традиціоналізму, а другий — «декадентства». Так, в уста Максима автор вкладає важливі тези про природу художньої творчості: «В дійсності єсть так, як єсть, а в книжці — як мусило б бути» [6, с. 82]. Герой ставить питання про розмежування дійсності і художньої дійсності, сконструйованої засобами культури, заперечуючи реалізм з його «відтворенням життя у формах самого життя», зауважує, що «читати книжки далеко цікавіше, ніж самому робити те, що в них написано» [6, с. 81]. Для нього ідея краси незмірно вища від реалізму у зображенні, що засвідчує приклад з фотографією: «От ви приходите до фотографа й кажете: «Сфотографуйте мене, щоб я на картці був красун». Ви посилаете картку знайомим, таким, що давно вже вас не бачили й не побачать, може. Хіба для них, по-вашому, краще, якби ви з'явилися самі?» [6, с. 82]. Образ цього героя цілком зітканий з виразних алюзій та асоціацій: у кімнаті Максима — «морок, що всім речам і словам надає якогось глибшого змісту» [6, с. 81]; неодноразова вказівка на дорогий тютюн з опієм, який сам герой потрактуює за ознаку вибраності і вишуканості. Морок як глибина змісту, опій як ознака вишуканості у поєднанні з інтелектуальною пересиченістю героя, заперечення реалізму та обстоювання ним тези про вищість краси над реальністю — виразні атрибути декадансу. Натомість Степан Радченко витлумачує такий підхід співрозмовника як «порожнечу» і «кволість» (згадаймо у цьому контексті репліки С. Єфремова та І. Нечуя-Левицького про «хворобливість» і навіть «дегенеративність» ранніх модерністів): «А опій... це вже кому жити нема чим... хто порожній сам, кволий...» [6, с. 82]. Максим живе в реаліях культури, збираючи бібліотеку старовинних книг та величезну колекцію марок — все це видається абсолютно не зрозумілим Степану Радченку, а сам збирач постає в його очах диваком, подібним до колишнього вчителя латини: «Ну й люди! — думав він. — І чого їм треба? Щоб жити просто, а вони все з вивертами» [6, с. 83]. Таким чином, для письменника-початківця культура спершу постає «вивертом», опозицією до «жити просто».

Роману Підмогильного властивий не лише виразно антинародницький пафос, але й критичне осмислення й обігрування традицій класичного європейського роману та тенденцій раннього українського модернізму. Здебільшого дослідники говорили про вплив романів «Червоне і чорне» Стендаля, «Батько Горіо» О. Бальзака, «Любий друг» Гі де Мопассана на поезику «Міста», очевидні паралелі і досвід великих попередників як «високу школу творчості» (Г. Костюк, М. Ласло-Куцок, В. Мельник, М. Тарнавський, Ю. Шерех та багато інших). Нам же видається, що слід говорити не про засвоєння традиції чи наслідування її, а про гру з нею, палімпсестність та «ефект усепросвічування». У романі «Місто» Підмогильний

обігрує не просто чергову любовну історію, а мотив адюльтеру — зв'язок з дружиною покровителя або жінкою, старшою за віком чи вищою за статусом, — у поєднанні з мотивом парвеню — класичні мотиви (і одночасно атрибутивна ознака) європейського роману XIX ст., що вже набули статусу літературного архетипу. Відтак йдеться про засвоєння **героєм-митцем** зрілої європейської романної традиції. Так, в образі Мусіньки — 42-річної дружини господаря, романтично-сентиментальної мрійниці — підкреслено саме її зрілість, а також той факт, що саме з початком цього таємного забороненого роману герой повністю віддається вивченню іноземних мов — англійської та французької. Переодягання героя в модний європейський одяг (хоч і «невисокої якості», і з пристібними комірцями, які європейські денді називали «пристібною елегантністю») припадає також на період роману з Мусінькою. Цікава деталь: перебравшись у модний одяг і поставши перед Мусінькою, «він теж роздивлявся на мусіньку з височини свого європейського вбрання, добачаючи в ній стільки ж занепаду, як вона в ньому розквіту» [6, с. 110]. Його підкреслені «європейськість» і «розквіт», співвіднесені автором з її «занепадом», видаються нам безпосереднім обігруванням ключових тез памфлетів М. Хвильового, а саме: європейський шлях розвитку літератури, «занепад Європи» та грядущий розквіт молодих націй, які підхоплять її естафету.

Таким чином, якщо у стосунках з наївною селянкою Надійкою (як уособленням народницького канону) герой органічно почувається «своїм», то у романі з Мусінькою (як втіленням зрілої європейської традиції класичного роману) — бідним родичем, якому виявлено ласку, що, однак, не знімає з нього обов'язку вичищати гній хазяйських корів.

Третій роман Степана Радченка — це «роман» митця з ранньомодерною традицією, про що свідчить, зокрема, той факт, що фінал історії з Зоською є цитатою знакового сюжету про смерть/самогубство героїні та естетичне перетворення героя під впливом цієї смерті, репрезентованого в символізмі М. Яцківа, у творчості якого постають численні образи митців та мертвих жінок, а смерть останніх стає поштовхом для творчості перших («Дівчина на чорному коні», «Архитвір» та інші). Так, С. Павличко, аналізуючи спільний мотив — смерть/самогубство жінки як поштовх до творчості та естетичного переродження чоловіка — в оповіданнях «Портрет» Г. Хоткевича і «Завіт» М. Яцківа, зазначає, що тема натхнення і мистецтва в обох митців «традиційно асоціювалася зі смертю прекрасної жінки, створюючи необхідний трагічний ефект» [4, с. 119]. Висновок дослідниці закономірний: «Отже, «вона» померла — «він» став поетом. Такий прозорий зміст цієї наївної алегорії» [4, с. 120]. На думку дослідників, для раннього модернізму (творчості Г. Хоткевича, М. Яцківа, поезії «Молодої Музи» та «Української хати») характерні патетичний мелодрамазм, риторичність, сентиментальність, значний вплив романтизму, настрої нудьги, туги, самотності, самогубства [4, с. 120–122]. Видається, в описі внутрішнього стану героя після звістки про смерть Зоськи В. Підмогильний актуалізує риси ранньомодерного дискурсу: сльозливу патетичність, мелодраматичну риторичність, мотиви уквітчаної волошками могилки, сентиментальної обітнички та душі з потойбічного світу. Радченко відчуває моторошну тугу «серед темної порожнечі, де вікна синіли, як величезні, мертві обличчя» [6, с. 233]. Таким чином, актуалізовано синій колір як колір суму, туги, смерті та потойбіччя. Зі смертю Зоськи як останнього втілення «блакитної панни» синій та блакитний кольори зникають зі сторінок роману, символізуючи наостанок «мертві обличчя» вікон.

Водночас відзначимо не лише літературний, а й кінематографічний код образу Зоськи. Після знайомства героя зі «справжньою» міською дівчиною, кінотеатр стає єдиним місцем їхніх зустрічей, семіопростором чергового «роману» митця та літератури. Власне, з появою цієї героїні автор актуалізує кінематографічний дискурс, вплітаючи в текст знаковий пасаж-роздум про долю театру («Театр уже закінчив коло свого розвитку» [6, с. 133]) та кінематографа, який із задвірків культури враз опиняється в центрі і здобуває «запаморочливого визнання».

Цей жіночий типаж цілком зітканий з масових кліше тогочасної кінокультури. Зоська постає як примхлива та вередлива крутішка, яка постійно відвідує кінотеатр та модні виставки, читає лише газети і журнали. У її поведінці впізнаються утровані жести німого кіно: в ній відсутні гармонія і міра — вона або регоче, або риде. Загалом її поведінка постає грою в жінку-вампи німого кіно, або швидше претензією на цей кінообраз фатальної жінки, крутішки,

що грає серцем залицяльника, звідси — і виразно окреслений мотив випробувань-знущань з претендента на її кохання. Цим обумовлено і постійну зміну бажань героїні.

В аксесуарах Зоськи окреслено виразну деталь — мініатюрний стек, що мав би символізувати претензію героїні на аристократичну буржуазність, але насправді втілює псевдоаристократичність, оскільки вона постійно розмахує ним і озирається навколо, чим завдає немалих прикростей Степану Радченку, ущерблюючи його гордість від перших відвідин кінотеатру «зі справжньою дівчиною». Показова доля цього стека: одного разу Зоська пожурила його через паркан, заявивши, що він їй обрид, а за мить змусила Радченка лізти в темряві у чужий двір шукати його. Таким чином, героїня поводить, як фатальна красуня-серцеїдка німого кіно, що по суті є маскою, щоб сподобатися героєві.

Зовнішність героїні підкреслено інфантильна: маленький зріст, худорлява хлоп'яча фігура, стрижені кучерики — все це цілком відповідає моді 20-х рр. на недорозвинену підлітково-хлоп'ячу жіночність, сформовану кінематографом, і зокрема образом жінки-підлітка актриси Мері Пікфорд. Цей тип — продукт виразно міської культури: «в сухості його обрисів він зачував витончені, містом породжені чари, бо в сільських умовах це тіло не могло б існувати» [6, с. 131].

Фактично образ Зоськи змодельовано з тих самих кліше, що й образ Елочки-людоділки у творі І. Льфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» з тою відмінністю, що там він комічний, а в Підмогильного — трагічний. Згадаймо, як героїня називає Радченка Аполлоном і «божественним», а одного разу, побачивши у фойє кінотеатру фото кіноактора на коні, назвала того дурнем, оскільки «в кіно треба автомобілем їздити» [6, с. 130]. Гра, примхи та епатаж постають зовнішнім виявом життєвої стратегії Зоськи, цієї інфантильної, непристосованої до життя і глибоко самотньої мрійниці. Улюбленим місцем цієї «блакитної панни» у кімнаті для побачень було старе «крісло, оббите **колись блакитним** [виділення мої. — Н. Г.] шовком, а тепер застелене строкатим килимком» [6, с. 181], де вона полюбляла мріяти і сумувати. Стирання блакиті свідчить про той факт, що невдовзі всі блакитні мрії Зоськи буде безжально зруйновано.

Але перелік «блакитних панн» у романі був би не повний без двічі згаданої у тексті повії у синьому капелюшку. Відзначимо, що в аксіології модернізму митець та повія перебувають на одному ціннісному щаблі. Так, у «Патетичній сонаті» М. Куліша поет-мрійник і повія у блакитній сукні живуть на одному поверсі в мансарді, втілюючи рівноцінні інтенції та внутрішню вивищеність над іншими персонажами. Подібну семантику несе й епізод зустрічі Степана Радченка з вуличною повією, яка, попри зовнішню непривабливість, викликає у героя-митця повагу і вражаюче відкриття, що «жінка продається, а людина — ні» [6, с. 240]. Таким чином, збірний образ повії постає в романі втіленням людської гідності і, в сукупності з семантикою двічі підкресленого «синього капелюшка», містить ознаки «блакитної панни».

Відзначимо тотальну іронію автора у репрезентації на сторінках роману тогочасного літературного життя, починаючи вже з самого визначення літератури, літературного факту та «літературних галаш». Сарказм в оцінці «богорівних співців», що «ласку деспотів, царівен і скарби, тобто високий гонорар за пісні свої здобували» [6, с. 161] — це не лише «шпилька» убік пролетарських «придворних» митців, «ладних без жалю спалити глаголом усі людські серця» [6, с. 162]. Пародійно-знижене рецитовання відомих рядків О.Пушкіна, у яких узагальнено призначення митця «глаголом жечь сердца людей», свідчить не лише про осміщення автором кон'юнктурних потуг своїх сучасників, але й про деструкцію одного з народницьких міфів — міфу обраності митця-громадянина, величності його місії служіння на благо власному народу, що потрактовується Підмогильним як «пережиток минулого»: «І дарма що серця ці від діяння бібліотек стають чимраз вогнетриваліші, письменники потай уперто кохаються в надії на своє обранство, на виключне до себе ставлення, на виключні функції свої, живлячи в перебутках минулого корінь творчого прагнення» [6, с. 162]. Саме цей народницький міф надалі органічно прижився в соцреалізмі, тож Підмогильний, відтворюючи у 1927 році тогочасну літературну ситуацію, не міг не зауважити передумов цього процесу. Тим-то авторська іронія у зображенні перших кроків Степана Радченка у літературному середовищі стає дедалі знущальнішою. Так, ознайомившись з мізерним письменницьким доробком літераторів, що збиралися в редакції журналу, герой «радісно зрозумів, що сам він теж проти них аж ніяк не гірший» [6, с. 162]. Він

з нетерпінням чекає виходу своєї збірки, цілком у душі своїх переконань вважаючи її «справжнім літературним паспортом». Вперше наважившись вставити малозначущу фразу в літературній тусовці, герой пишається власною участю в «літературній розмові», а приятель дрібних клерків від літератури його «невимовно» тішить: «Як-не-як, а він, виходить, здобув уже собі в літературі хоч краєчок, хоч на одну сидню місця!» [6, с. 163]. В описі кіносценарію Степана Радченка про громадянську війну спародійовано всі літературні кліше того часу, стандартний набір тем, мотивів та образів, типовий розвиток конфлікту і шаблонний перебіг сюжетних подій.

Відчуваючи слабкість своєї підготовки та значні прогалини у галузі літератури, Радченко самостійно береться поглибити та систематизувати свої знання. Згодом набуті героєм знання, відчуття стилю та вироблення естетичного смаку неминуче викривають йому художні недоліки власних творів, змушуючи щоразу переробляти та вдосконалювати їх. З іншого боку, прилучення до справжньої літератури лише загострює душевну кризу героя-митця. Так, перечитавши «Fata morgana» М. Коцюбинського (твір, що, на відміну від «Хмар» І. Нечуя-Левицького, не ідеалізує село, а показує його обмеженість та деструктивність, і, на думку В. Пахаренка, став перехідним містком між реалізмом та модернізмом [5, с. 34]) він пізнає глибину власної недосконалої: «Ніколи, ніколи я такого не напишу» [6, с. 156]. Відтак висока література постає для героя недосяжною Fata morgana'ю, а переходовість твору М. Коцюбинського відзеркалює позицію самого Радченка, який завис на межі: відійшов від села, реалізму і теми громадянської війни, усвідомивши недосконалість своїх перших оповідань, але до модернізму ще не прийшов, бо йому тяжко дається осягнення теми людини міста. Вже згодом, увійшовши в літературну тусовку і посівши місце секретаря літжурналу, він тяжко страждає від неспроможності писати і зневіри у власних силах. Рятуючись від неминучої творчої кризи та депресії, Радченко активно береться до громадської роботи у культуромісії місцевому. Але за зовнішньою метушною активною діяльністю, численними зустрічами і засіданнями виразно постає відсутність основного для письменника — творчості. Герой фактично стає функціонером від культури, але при цьому сам не здатен продукувати культурні цінності.

Столична балерина Рита — останнє захоплення героя-митця, результат його активних пошуків жінки, «вартої любові». І попри те, що герой підходить до неї зі своїми звичними мірками — як до чергового роману, фінал цих стосунків лишається відкритим. Відкритим ще й тому, що Рита уособлює нову жінку модерного мистецтва — Вічну Жіночість, жінку-вамп, жінку-мрію символізму — сміливу, пристрасну і фатальну, а отже, українська література (в особі Степана Радченка) ще не вповні засвоїла цей «досвід», щоб подолати і відкинути. Так, Рита — типаж цілком відмінний від попередніх героїнь роману: вона не буде мовчки страждати і не дозволить принести себе в жертву. Виразним «літературним» прототипом Рити Підмогильного постає Рита Чорна Пантера з драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Підмогильний запозичує не лише ім'я героїні Винниченка, хоча саме воно стає найвиразнішою алюзією, — маємо також схожість портретних характеристик героїнь, їх споріднену жіночу сутність та спільність життєвої стратегії. Так, Чорна Пантера в усіх сценах незмінно з'являється у чорному, що підкреслюється не лише знаковим іменем, але й неодноразовими ремарками автора: Рита «дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне» [1, с. 323]. Ці ж акценти виразно окреслені і в образі Рити Підмогильного. Зокрема, у змалюванні героїні домінує чорний колір: вона постає перед героєм-митцем у довгій чорній сукні, чорних лакованих черевичках, у неї чорні очі, чорне, рівно підстрижене пряме волосся. Гнучкість і витонченість є атрибутивними рисами героїні-балерини у Підмогильного. Підкреслено навіть деталь, що виявляє опосередковану схожість з кішкою: у Рити «великі облудні очі, що блищали в мороці, як у кицьки» [6, с. 216]. Ще один «знак» Винниченка у тексті Підмогильного — це пристрасний і жагучий танець героїні. І попри те, що семантичне наповнення танцю в обох митців дещо різне, знакова оболонка танцю лишається незмінною: обидві героїні постають у ролі спокусниці-маніпулянтки Саломеї.

Рита Підмогильного (як і Рита Винниченка) — це жінка-вамп, хижачка-пантера — певна себе, сильна і смілива. Вона сама встановлює правила гри у стосунках з чоловіками і сама веде перед у гри зі Степаном Радченком, то випускаючи пазурі (що символізує болючий укол

шпилькою), то ховаючи їх (пристрасний французький поцілунок). Про те, що образ Рити у Підмогильного — це втілення жінки-мрії символізму, свідчить і той факт, що герой-митець у звертанні до неї називає її мрією: «Прощайте, мріє!» [6, с. 221].

Спорідненість героїнь Підмогильного та Винниченка увиразнює і схожість ситуацій, у якій вони опинились. Так, вислів Степана Радченка: «Вогонь любові запашний тільки мить!» [6, с. 221] — Рита парює словами: «Мить для жінки замало» [6, с. 221]. Цей діалог героїв постає виразною алюзією на винниченківський конфлікт героя-митця (Білий Медвідь) та сильної жінки, жінки-матері (Чорна Пантера). Обидва герої-митці — і Степан Радченко, і Білий Медвідь — не готові визнати зверхність любові над творчістю, над мистецтвом; обоє митці не визнають любові як обов'язку; обоє — приносять у жертву творчості живих людей (Білий Медвідь — Лесика, Радченко — Зоську). Навіть сприйняття любові у них однакове: вони відчують її як зашморг, що поневолює, тисне, давить і душить. Кінцівка твору у Підмогильного підкреслено відкрита, що символізує незавершеність пізнання героєм-митцем жінки модернізму, а відтак і принципову незавершеність самої літератури.

Таким чином, ми проаналізували лектуру героя-митця та його генезу у стосунках з жінками як етапи засвоєння і подолання ним досвіду літератури, а самі жіночі образи роману — як тип жінки певної літератури і ширше — як узагальнене уособлення самої літератури, досвід якої треба осягнути, засвоїти і подолати, тобто завоювати і відкинути у неспинному русі вперед героя-письменника.

Література:

1. Винниченко В. К. Записки Кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п'єса / В. К. Винниченко. — Харків : Фоліо, 2006. — 382 с.
2. Вісич О. А. «Червоне» і «синє»: драма пріоритетів постреволуційного ренесансу (за повістю М. Хвильового «Сентиментальна історія»). — Ружим доступу: <http://lesiaukrainka.crimea.ua/red&.htm>.
3. Кругликов В. А. Образ «человека культуры» / В. А. Кругликов. — М. : Искусство, 1988. — 136 с.
4. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Соломія Павличко. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
5. Пахаренко В. Поєдинок з Левіафаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років / В. Пахаренко. — Черкаси : Відлуння, 1999. — 192 с.
6. Підмогильний Валер'ян. Місто / Валер'ян Підмогильний. — Харків : Ранок, 2003. — 256 с.
7. Свирида И.И. Введение / И. И. Свирида // Человек в контексте культуры. Славянский мир. — М. : МГУ, 1995.

«The City» by V. Pidmohylnyi as a «Novel of Culture»

The novel «The City» by V. Pidmohylnyi as a novel of culture and the cultural peculiarities of its characters are explored in the article. Love affairs of the hero-writer allow modeling a love story from different types of texts: a populist novel (Nadijka), a classical European novel (Musinka), an early modern prose (Zoska), a symbolist drama (Rita). It becomes obvious that the development of the hero-writer's relationships with women represent the stages of learning and getting experience in literature; women characters in the novel are shown as the certain types of literature.