

МІФОЛОГІЧНА МАТРИЦЯ РОМАНУ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»

Статтю присвячено аналізу космогонічного міфологічного мотиву і чоловічих / жіночих архетипів в романному просторі В. Підмогильного.

Ключові слова: космогонічний міфологічний мотив, міф, чоловічі / жіночі архетипи.

В. Підмогильний є одним із найглибших і найцікавіших українських письменників ХХ століття. Його спадок – надзвичайно зріла (як на молодість автора) проза, що відзначається прозорою лаконічністю стилю, сконденсованістю думки й широкою контекстуальністю. Роман «Місто» – як і його головний герой – постійно балансує між ритмічною вивіреністю *ratio* й тонким нюансуванням почуттів. Хоч і не такий парадоксально іронічний, як у «Невеличкій драмі», Валер'ян Підмогильний усе ж самою назвою роману підважує стереотипну «селянськість» українського красного письменства, торуючи шлях урбаністичного дискурсу в українській літературі.

«Місто» – роман про владу, що її наприкінці розтягнутого в часі ініціального шляху здобуває над містом (землею, жінкою) гноблений містом (землею, жінкою) чоловік. На це постійне змагання між жіночим-тілесним і чоловічим-духовним (раціональним) в істоті людини вказує перший епіграф роману. Однак, активно перетворюючи простір, головний герой роману не менш активно перетворює себе. І сам простір змінює свої якості, позбуваючись глеквої розлогості й набуваючи ефірної легкості й гостроти – словом, маскулінізуючись під управними пальцями Чоловіка-Бога-Творця. В тексті з дивовижною чіткістю проступають міфологеми жінки / землі та мотив світотворення, що своєрідно трансформуються в художній тканині роману.

Місто в романі – це передусім простір. Цілком матеріальний – земля, що її можна взяти, як жінку, але також і культурний, що до нього можна долучитися через до- і співтворення. Геніальна перша фраза роману («Здавалось, далі плити нема куди» [10, с. 22]) окреслює саме матеріальний простір, ознаками якого є горизонтальність, розлогість, важка материнська тілесність. Степан Радченко вивищується над цим матриархальним жіночим простором як володар – і ця земля є першою покинутою ним жінкою. Як зазначає С. Павличко, «у Підмогильного йдеться майже

виключно про чоловічу сексуальність, яка виявляється жорстокою, руйнівною для жінок силою» [9, с. 376].

Рідна земля-мати постає в подвійно жіночому поєднанні суші й води (село на березі Дніпра). Проте річка – це ще й перехідна межа між світами, що ділить простір на «свій» і «чужий», дорога до світу мертвих (таке її потрактування пов'язано з архаїчними поховальними практиками: пускання човна з покійником по воді, спалення човна з померлим [7, с. 230–231]). Неофіт в ініціальному ритуалі, перетинаючи межу, потрапляє до «чужого» простору, трактованого і як чужа або необжита територія, і як сфера смерті [3, с. 101]. Проходження ініціації співвідноситься з символічною смертю, адже передбачає відродження людини в новій якості (про що в архаїчних ритуалах свідчать зміна імені та зовнішності) [3, с. 101]. Тому духовна ініціація героя і здобування ним жінки-міста (ініціація тілесна) відбуваються як дві складові одного процесу.

Підкорення простору, відповідно до внутрішніх перетворень героя, відбувається у вертикальній площині – від Подолу вгору до Липок як шлях хлів (низ, тваринне) – кухня (шлунок, тілесне) – чужа кімната, що її відступив Борис Задорожний (перехід, балансування на межі тілесного-духовного, пошук себе) – своя кімната (творення, а не борсання в матерії). Показово, що останнє помешкання Степана – в будинку з ліфтом. На підкорене місто він дивиться згори, та й саме місто стає «новою стихією», що відчувається як поєднання тверді, каменю («простягало йому з п'ятки горбів гострі кам'яні пальці» [10, с. 262]) й повітря, мало спільного маючи з розволіклою масою змішаною з водою землі.

Зі Степанових любовних перемог теж вимальовується вертикаль. Як зазначає В. Мельник, «"жіноча лінія" у романі будується так само ступінчасто і наростає синхронно з динамікою життя героя, досить виразно відбиваючи зміни його морального і суспільного стану» [4, с. 183–184]. Надія – сільська дівчина, вона належить до по-

лишеного Радченком «свого» простору. Своїм романом із односельчанкою Степан остаточно утверджує свою владу над рідною землею. Крім того, в цьому епізоді наявна казкова колізія «своєї» / «чужої» жінки. На думку В. Давидюка, сюжет здобування дружини за тридев'ять земель у чарівних казках відображує реальну історичну ситуацію шлюбу автохтонних жінок із алохтонними чоловіками [2, с. 70]. В деяких казках зберігається натяк на те, що героя казки вдома чекає інша жінка – поцілунок родички відбирає героєві пам'ять про здобуту в чужих краях дружину й він бере шлюб із дівчиною зі своєї землі (свого роду). Ситуацію рятують голуби з весільного короваю, які своїм співом повертають героєві пам'ять про його справжню дружину [2, с. 68]. В «Місті» «свою» жінку відкинуто задля перемоги над «чужою». І саме до «своєї» жінки, співвіднесеної зі «свою» землею, прагне наприкінці роману повернутися споневірений у своїх духовних пошуках Степан Радченко.

Але Надія для Степана проста й зрозуміла, тому він швидко втрачає до неї інтерес. Крім того, у тексті роману чітко вимальовується опозиція природи / культури, що співвідносяться як просте й складне («простота» й «виверти»). Степан, усвідомлюючи, що простота сільського життя, сільської дівчини для нього ближча й зрозуміліша, все ж прагне ускладненості міста. Надія до певної міри ще й уособлює згвалтовану людиною натуру. Для Степана в стосунках із Надією мало важить момент тілесної насолоди, превалює ідея влади («він бгає і гне її, коліна їй ламляться...») [10, с. 75]. Поразка на життєвому фронті врівноважується гвалтовною перемогою на любовному.

Наступний щабель Радченкового сходження – Мусінька, зріла жінка, іпостась матері, якої не було в Степана. Інцестуальність цього зв'язку підкреслено другорядною, на перший погляд, деталлю, – Мусінька хотіла назвати свого сина Степаном. Крім того, здобувши Степана, Тамара Василівна втрачає Максима. Довершена симетрія сюжетного малюнка доповнюється мотивом усе тієї ж вертикалі: робітник Степан *узав на руки* й переніс заснулу Тамару на ліжко, сама ж Мусінька *піднесла* сільського хлопця на ще один щабель у його прагненні підкорити місто. Стосунки Степана з Тамарою Василівною будуються за виразною схемою ініціального випробування, що поєднує складові сексу, смерті й пізнання [3, с. 99]. Вночі хазяйка являється йому як «біла постать, величезна в мороку перед очима» [10, с. 88], і його охоплює почуття панічного жаху. У фольклорних та міфологічних сюжетах, а також у снотлумаченнях, жіноча постать у білому символізує смерть [11, с. 151–154]. Сексуальна складова стосунків Степана та Мусіньки – то не

просто пристрасне єднання, а любовна *наука* («поволі присвячуючи хлопця до таємниць кохання, вона навчила його цінувати поцілунок, що досі йому нікчемною забавкою здавався» [10, с. 93]). Отже, через любов, смерть і пізнання Степан уперше долучається до «чужого» простору міста.

Для Степана цей зв'язок є перемогою ще й тому, що за Мусіньку йому довелося змагатися з іншим чоловіком, хай навіть інший чоловік є сином цієї жінки. Отже, знову лейтмотивом проходить ідея влади як самоствердження. Надія і Мусінька уособлюють відповідно два жіночих архетипи: дівчина-дочка й жінка-мати. Проте ці дві жіночих іпостасі пов'язані між собою: як зазначає К. Г. Юнг, «кожна жінка простягається назад – у свою матір, і вперед – у дочку, фактично перебуваючи поза часом, утілюючи ідею безсмертя» [16, с. 184].

Ці два романи Степана Радченка об'єднано спільною міфологічною матрицею, що її можна означити як «порушення табу» або до певної міри переступ проти природного. На міфологічному рівні постать Надії співвідноситься з постаттю «жінки зі свого роду» – отже, роман Надії зі Степаном теж до певної міри можна розглядати як інцест, якщо вважатимемо інцестом варіант ендогамного шлюбу. «Порушення табу» рельєфніше проступає в стосунках із Мусінькою, яка співвідноситься не тільки із втраченою Степановою матір'ю на рівні подієвого коду, а й із архетипом Матері на рівні коду міфологічного. Структурно постаті Степана й Максима є взаємозамінними, оскільки обидві співвідносяться з архетипом сина. В традиційній культурі постать Матері-Землі й реальної матері людини тісно пов'язані [12, с. 316]. Тому інцест вважався передусім переступом проти Матері-Землі, яка не бажає носити на собі грішника. Наслідком роману з Мусінькою є те, що Степан у буквальному сенсі *відривається* від землі (вертикальне сходження в міру завоювання міста, апогеєм якого є фінальна сцена роману). Міфологічна матриця (розрив зв'язку з Матір'ю-Землею як покарання за інцест) спрацьовує в художньому просторі роману, змінюючи, проте, свій аксіологічний статус, адже відрив від землі й завоювання міста осмислюються передусім як перехід зі світу природи до світу культури, і отже, благо.

Міфологічна постать Матері, втіленням якої в романі є Мусінька, набуває внаслідок цього хтонічних рис, якими є неплідність (втрата сина – Максима, а потім і Степана), залежність до сфери смерті (з непрямої вини Мусіньки в повільну алкоголічну смерть вповзає Максим, гине наступна Степанова пасія) й зв'язок із багатством (Мусіньці починає дивовижно щастити в

грі). У свідомості носіїв народної культури несподіване (втім, як і сподіване) багатство стійко асоціюється зі сферою смерті (численні сюжети про продаж душі дияволу, ув'язнення про те, що «носії багатства» хатній вуж є втіленням домовика-предка [12, с. 339], слов'янський хто-нічний бог Велес як податель матеріальних благ [11, с. 210] тощо).

Таким чином, переступ проти природного (романи Степана з Надійкою і Мусінькою) обертається поступом до культурного. Інцестуальний зв'язок Степана з Надією і Мусінькою може бути розглянуто як символічний зв'язок головного героя з тілом і тілесним (як на це натякають епіграфи роману), або прив'язаність до тіла й тілесного. Отже, розрив з обома жінками може означати і відрив від тілесного на противагу духовному. Взагалі, в романі «Місто» спостерігається чітка опозиція тілесного / духовного, з якою співвідноситься протиставлення жіночого / чоловічого, горизонтального / вертикального, земного / небесного. Жіноче начало в романі – темна матерія, глибокий сон людського духу. Жіноче-материнське-земне на міфологічному рівні пов'язане зі смертю й життям, про що свідчить наявність у багатьох міфологіях образів дволиких Богинь (напр., давньоіндійська Калі, шумеро-аккадська Інання-Іштар, фінікійська Астартга, хурритська Шаушка, малоазійська Кібела, частково грецька Деметра пов'язані як із материнством, так і з таємними знаннями про потойбічний світ [8, с. 51]). В цьому зв'язку цікава символіка червоного кольору, який зринає в майже монохромному романі Підмогильного. Червоний колір у «Місті» пов'язаний із тілом і материнством. Степанів сон про голу жінку (вшукання сорому) так чи так пов'язаний зі збуренням крові (сором від страху й усвідомлення нездійсненого гріха, палюча жадоба жіночого тіла), а отже, з червоним (до речі, народна символіка приписує червоному кольору зв'язок із любов'ю, полум'ям, красою [13, с. 266–269]). Рубіновий перстень (символ жадання), що його Максим прагне подарувати Мусіньці, асоціюється радше не з повагою до матері, а із забороненою пристрастю (як зазначають чи не всі дослідники, в цій парі персонажів роману виразно оголено психоаналітичний підтекст). Закутаною в яскраво-червону хустку являється Степанові вагітна Надія, коли він вирішує навідати свою колишню любов. Материнство лякає Степана, він відчуває страх до велетенського Надійчиного живота – адже материнство пов'язане з жінкою, тілом, воно є утвердженням влади над чоловіком, матері над духом.

Змаганням із тілом, а отже, з жінкою, позначений і наступний, уже суто «міський», роман Степана Радченка. Цікаво, що «міські» Зоська й

Рита постають в уяві Степана як «жінки в одязі»: Зоська спочатку фігурує як «дівчина в капелюшку», Рита – жінка в темній оксамитовій сукні. На відміну від них, Надія є дівчиною з прикритим тілом («Довгі рукава її сірої блузки були миліші йому за голі руки інших; комірець лишав їй тільки вузеньку стьожку тіла на видноті, а інші безсоромно давали на очі всі плечі й перші лінії грудей. Черевики її були округлі й на помірних каблукках, і коліна не випинались раз у раз з-під спідниці» [10, с. 24]), а Мусінька – жінкою, в якій плоть випинається крізь одяг («у неї була товста, округла спина» [10, с. 33]). Одяг Зоськи й Рити Степан сприймає як частину образу, хлопець уже не думає про те, що одяг має тільки прикривати жіноче тіло. Зоську, на відміну від Надії й Мусіньки, він не бере, а здобуває. Тілесний потяг інкорпорується в складний культурний механізм: Степан із подивом відкриває для себе, що до дівчини слід залицятися, водити її в кіно й пригощати цукерками. Із Зоською Радченко вчиться *грати в культуру*; зустрівши Риту, він уже робить це бездоганно.

На відміну від попередніх Степанових пасій, Зоська маніфестує свою присутність *словом*, активно вербалізує себе. Вона яскрава й упізнавана передусім як людина, що розмовляє (її слівце «божественний», нескінченні химерні бажання – «ах, я б хотіла бути...»). Натомість Надія є тільки тлом для Степанових думок і прагнень, сурогатом життєвої перемоги, Мусінька – тільки тілом (її принагідна відвертість бентежить Степана, який неохоче з'ясує для себе, що жінки теж мають душу). Зоська є настільки нетілесною, наскільки це можливо: маленька, худенька, майже безплотна, із задерикувато-дитячим іменем. Цікаво, що саме капелюшок є тією деталлю гардероба, який впадає в око Степанові (одяг, пов'язаний із тілесним верхом, а не зі статтю й сексуальністю). Розрив із дівчиною не останньою чергою спровокований Степановим страхом перед сповзанням у прірву тілесності, поворотом до матері: мертва Зоська – це Зоська, побачена крізь тіло.

Якщо в словесних іграх із Зоською Степан є досить пасивним, то в стосунках із Ритою він стає віртуозним гравцем. Його останній флірт – це передусім гра, гра в слова і словами, мистецтво задля мистецтва, легкий присмак іронії (недарма Рита називає його «пустунчиком»). Зазнає змін його сприйняття жінки: в Риті Степан бачить передусім «великі облудні очі» [10, с. 222], а потім уже – чорну оксамитову сукню. На останніх сторінках роману опозиція природи / культури (яка поєднується з опозиціями горизонтального / вертикального, жіночого / чоловічого, тілесного / духовного тощо) звучить із особливою виразністю. Матерія (тіло, природа) знерухомлю-

ється, долається духом (культурою): «все чорне мінилось на ній від жвавих очей, а смугле застигло, життя було в убранні, а в тілі сон» [10, с. 224]. Тілесне в Риті відступає на другий план передусім у свідомості Степана: його змінений погляд *бачить* по-новому. Натура – це сон і смерть, життя і рух можливі тільки в духові. Показовим є епізод зі шпилькою, що нею Рита вколола Степана. Досі Степан від жінок зазнавав тільки тілесної насолоди, а тепер зазнав тілесного болю (так само несподівано боляче його вразила Зосьчина смерть).

Виразну архетипність жіночих постатей у «Місті» притлумлює тільки пристрасть В. Підмогильного до дублювання (функціонального подвоєння) персонажів. На це звернув увагу Ю. Шерех, аналізуючи чоловічі персонажі «Невеличкої драми» [15, с. 332]. Якщо архетип Матері виразно пов'язується з Мусінкою, то архетип Діви впізнаваний у Надійці й більше – у Зосьці. Надійку і Зоську об'єднує тема материнства (що є апогеєм тілесності і перемогою матерії): реалізованого (Надійка) й нереалізованого (Зоська). Натомість «маска» Ритиною обличчя навіть є думку про аніму, жіночу частину чоловічої душі. Рита – єдина жінка, не пов'язана зі Степаном *тілесно*: не жінка, а сон, муза, «мрія», як називає її Степан. З Ритою Степан не кохається, а грає в слова. Тому Рита символізує остаточну перемогу над матерією.

Героя зі зміненою, перетвореною свідомістю відтепер у людях цікавить не тіло, а душа. Йому стає зрозумілим обурення повії, завдяки якому він ще глибше усвідомлює, що «жінка продається, а людина – ні» [10, с. 247]. Факт зацікавленості Підмогильного проблемою «приборкання матерії» засвідчений як у «Місті», так і в «Невеличкій драмі». Але протистоянням жіночого / чоловічого, попри його важливість, ця тема не вичерпується. Як Степан Радченко, так і Юрій Славенко прагнуть приборкати стихійну невпорядкованість природи в нормованість накинутаго розумом (духом) обмежень: помірні фізичні вправи, сталий розпорядок дня, погодинний контроль за життям власного тіла (адже «послідовність, причиновість, впорядкованість, пояснюваність та прагматизм – це саме ті установчі закони раціоналізму, на яких утримувалася європейська модерна думка і світовідчужання» [1, с. 16]). В. Підмогильний досить докладно описує всі пастки духу, завдяки яким здійснюватиметься контроль над плоттю.

На структурному рівні протистояння відбувається не так між тілом і розумом (у межах позитивістської парадигми радянської ідеології), як між тілом і духом (у межах релігійної парадигми). С. Павличко з приводу роману «Невеличка драма» зазначає, що розум в інтерпретації опо-

нентів Славенка є «неадекватне і руйнівне поняття, а життя загалом є песимістичною справою» [9, с. 374]. Першим епіграфом із трактату Авот Підмогильний вводить в інтерпретаційне поле роману християнський (іудейський) дискурс із його тілесно-духовним дуалізмом, вимогою аскетизму як запорукою очищення від скверни й подолання матерії. Цікава паралель – на початку «Невеличкої драми» Марта бачить віщий сон, в якому чернець простягає хтиві руки до її «свіжого тіла». Антирелігійно налаштований «чернець» Славенко все ж залишається в силовому полі християнського дискурсу з його активною практикою аскетизму. Жінка як тіло, як спокуса тілом домінує у свідомості чоловіка навіть після деактуалізації релігійної ідеї в рамках нової ідеології.

Відтак тіло не приручають, а долають (адже всі романи Степана – не любов, не секс, а влада й самоствердження, що має до діла з приниженням жінки як притлумленням тілесного в собі). Саме тому мусить загинути Зоська як втілення нездійсненого материнства й нездійсненого Степанового батьківства. Цікаво, що про *приручення* тіла довго розводиться герой «Невеличкої драми» Юрій Славенко, воліючи впорядкувати стихійність статевого потягу в нормованість шлюбу. Адже жінки народжують, а чоловіки творять. Творчість – це подолання, знерухомилення, перемога над матерією, відхід в іншу реальність – реальність духу. Аби реалізуватись як *творець*, Степан мусить померти як *батько* (чи умертвити потенційну можливість свого батьківства), протиставити стихійний біологізм народження розумному творенню. За висловом К. Г. Юнга, мати – це матерія, породжуюче лоно [16, с. 228], а чоловік-батько – це Логос, який постійно намагається вирватись із первісного тепла і темряви материнського лона [16, с. 233].

Саме тому домінуючу роль у художній тканині роману відіграє міфологічний мотив космогонії. В ранніх міфологіях постання космосу є переважно народженням із тіла первісної Богині-Матері [5, с. 466] (відповідно до ключової ролі жінки в суспільстві). Причому часто Земля породжує і власного шлюбного партнера (Гея і Уран у грецькій міфології [5, с. 466]). Постання космосу відбувається як спонтанне стихійне розмноження. В міфологічних системах патріархальних суспільств на перший план виходить постать чоловіка-творця, причому відчутними є тенденції до узурпації одвічно жіночої здатності народжувати як джерела магічної сили. З'являється цікава міфологічна постать – чоловік, що народжує (геліопольський варіант єгипетського міфу про бога Атум-Ра, який породжує світ внаслідок самозапліднення [5, с. 422], грецький міф про народження Зевсом Афіни [5, с. 126]

й Діоніса [5, с. 380] тощо). Для багатьох релігій характерна концепція, згідно з якою Сонце є праджерелом, що разом зі світлом випромінює життя (світ запліднений сім'ям із фалоса боготворця) [3, с. 560]. Поглиблення дуалізму духовного й тілесного, апогеєм якого є монотеїстичні релігії, спричиняється до появи постаті чоловікотворця, який не народжує тілесно, а творить духовно (руками – як єгипетський Хнум [6, с. 593] чи єврейський Яхве [5, с. 308], думкою і словом, як єгипетський Птах [5, с. 423]). Опозиція народження / творення в монотеїстичних релігіях генетично пов'язана з опозиціями жіночого / чоловічого, матеріального / духовного, темного / світлого. Саме тому донедавна постать чоловікотворця сприймалася суспільством легко й природно, а постать жінки-творця викликала певні застереження (пор. чоловічі псевдоніми жінок-письменниць).

Шлях Степана-творця – це не тільки утвердження творення (чоловіче) на противагу народження (жіноче), а ще й шлях від руйнування до вивершення. Знищення в міфологіях було питомою частиною космогонії: трійка Богів (Брахма, Вішну й Шива) і Богинь (Сарасвати, Лакшмі, Деві) в індуїстській міфології символізувала відповідно творення, підтримання й руйнування [5, с. 540]. Крім того, утвердження нових Богів чи не у всіх міфологічних системах відбувалося за рахунок узурпації влади й повалення старих правителів світу (знищення Тіамат Мардуком у вавилонській міфології [6, с. 505], поглинання Кроносом своїх дітей у грецькій міфології [5, с. 18] тощо). Тому на початку роману прагнення Степана утвердитися в чужому просторі, започаткувавши «свою космогонію», обертається жадобою знищення («І Степан подумав: “Як легко переламати такі ноги!”» [10, с. 29]; «Він (Степан) – один з тих, що повинні стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє» [10, с. 31]; «От вони – ці горожани! Все це – старий порох, що треба стерти. І він (Степан) до цього покликаний» [10, с. 45]). Незмога здобути обертається жадобою знищити.

Перші Степанові спроби утвердитися в якості творця стосуються, так би мовити, одухотворення неживої матерії. Радченко починає з оповідань про бритву, поїзд – словом, він пише про *речі*, тобто про вже створене. В різних міфологічних системах творення світу, тобто неживої матерії, відбувається як упорядкування наявного буття, його диференціація, виокремлення протилежностей із суцільної магми передіснування. Творення тут мислиться як надання речам окремішності через їхнє відділення від первісної всезагальної злитості елементів. Як зазначає М. Еліаде, першопоштовхом постання космосу і життя є повнота, надмір буття, зосе-

редженого у божественній істоті, вихлюп священності та сили, що дає змогу божеству поширити себе за власні межі [3, с. 263]. Так і Степан у перших своїх спробах пере-впорядковує наявне (пише про речі). Адже він сам іще в полоні тіла, в полоні матерії, й лише повільно намагається виборсатися з лабетів «тваринної» частини свого Я. На це вказує і В. Мельник, зазначаючи, що шлях Степана Радченка – це «становлення людини у складних життєвих випробуваннях, намагання вивищитися над своїм тваринним атавізмом, а, піднявшись до усвідомлення складної сутності людської природи, спробувати це відтворити навіть у художньому слові» [4, с. 182].

Вінцем творіння вважається постання живої. Космогонія завершується створенням людини, яка, за висловом В. Мельника, є «тим стрижнем, головним відкриттям, яке в муках зробив для себе» Радченко [4, с. 185]. Власне, йдеться про «народження людини й письменника» [14, с. 94]. Степан Радченко відбувається як творець тільки тоді, коли він пише «свою повість про людей» [10, с. 262]. Навіть такий символічний акт, як зміна імені (літери в імені), ще раз підкреслює постання нової людини саме внаслідок акту творення. Утвердження в якості творця стає остаточною перемогою духу (Степан підноситься над собою, над тваринним у собі, підносячись над містом). Перемога над простором насправді була перемогою над тілом (вельми характерне прощання з Ритою наприкінці роману).

Цікаво, що в чомусь подібний до Степана Радченка Юрій Славенко теж прагне спізнати ролі творця, хоч і в іншій сфері (скромне наукове завдання – створити живу матерію!). Отже, й у романі «Місто», й у «Невеличкій драмі» виразно звучить космогонічний мотив, що реалізується через опозиції народження / творення, жіночого / чоловічого, верху / низу. Іще одна проблема, що її заторкує В. Підмогильний у «Місті», – неможливість творцеві дорости, дорівнятися до свого творіння, адже трьома з шести прикмет людина подібна до тварини. Також не можна в цьому аспекті оминати величезну зацікавленість В. Підмогильного ідеями психоаналізу й концепцією Фрейда. На це вказує В. Мельник, аналізуючи повість «Остап Шаптала», один із персонажів якої Левко Вербун міг займатися наукою лиш тоді, коли задовольняв свої найгостріші фізіологічні потреби («їжа та жінка») [4, с. 100].

Міфологічні мотиви й архетипи об'єднуються в романі у струнку систему, засвідчуючи високу організованість прози В. Підмогильного. Проте прозора раціональність його письма ніколи не переходить у схематизм, являючи собою зразок геніальної композиційної структурованості й стилістичної вивершеності.

Література

1. Галета О. Проза життя / О. Галета // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 7–20.
2. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк : Вежа, 1997. – 295 с.
3. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін / Мірча Еліаде : пер. з англ., нім., франц. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
4. Мельник В. О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / В. О. Мельник. – К., 1994.
5. Мифы народов мира : Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. – Т. 1. – 672 с.
6. Мифы народов мира : Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. – Т. 2. – 720 с.
7. Нидерле Л. Славянские древности / Л. Нидерле : пер. с чешского. – 2-е изд. – М. : Алетейа, 2001. – 592 с.
8. Павленко Ю. В. Дохристиянські вірування давнього населення України / Ю. В. Павленко. – К. : Либідь, 2002. – 326 с.
9. Павличко С. Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного / С. Павличко // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 367–382.
10. Підмогильний В. Місто : Роман та оповідання / Валер'ян Підмогильний. – К. : Веселка, 1993.
11. Славянские древности : Этнологический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1. – 584 с.
12. Славянские древности : Этнологический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1999. – Т. 2. – 704 с.
13. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко. – К. : Дніпро, 1993. – 309 с.
14. Шерех Ю. Людина і люди : «Місто» Валер'яна Підмогильного // Юрій Шерех. Не для дітей : Літературно-наукові статті і есеї. – Нью-Йорк, 1964.
15. Шерех Ю. Блок і його забурення / Ю. Шерех // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 331–340.
16. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / К. Г. Юнг : пер. с англ. – К. : Port-Royal, 1996. – 384 с.

I. Borysiuk

**THE MYTHIC PATTERN OF THE NOVEL
THE CITY BY V. PIDMOHYLNY**

The article is dedicated to the analysis of the cosmogonic mythic motif and male / female archetypes in the space of the novel's text by Pidmohylny.

Keywords: cosmogonic mythic motif, myth, male / female archetypes.

Матеріал надійшов 06.04.2011