

ние весь спектр временных характеристик изображенных событий. Художественное время, с одной стороны, способствовало созданию образа эпохи, с другой – определило сюжетно-композиционное строение этого произведения.

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С.37-113.
3. Тэффи Н. А. Воспоминания // Тэффи Н. А. Ностальгия : Рассказы; Воспоминания / Н. А. Тэффи : [сост. Б. Аверина ; вступ. ст. Э. Нитраур]. – Л. : Сов. писатель, 1989. – С. 267-446.
4. Хализев В.Е. Теория литературы / [Изд-е 3-е, испр. и дополн.] / В.Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.

Summary. This article is dedicated to the analyses of the specific forms of art time in the book of «Memoirs» by Nadegda Teffy. It is shown that correlation of the retrospective elements with the prospective ones is caused by the genre demands of this work of fiction. The writer combines the old memoirs with the description of events that make up the plot of this book. The prospective fragments of the text have generalized providential meaning. The biographical time is combined with the historical one in the book by Teffy and it gives the opportunity to create the image of the epoch.

Keywords: art time, memories, genre, retrospective and prospective elements, biographical and historical time.

Отримано: 18.06.2012 р.

УДК 82-09

И.В. Остапенко

ПЕЙЗАЖНЫЙ ДИСКУРС И КАРТИНА МИРА В ЛИРИКЕ

У статті представлена кореляція пейзажу, картини світу і лірики як літературознавчих категорій. Обґрунтовано розуміння пейзажу як презентації картини світу автора. Оскільки «зображенням» природи пейзаж не вичерпується, пропонується розширити його поняття, використовуючи як робочий термін «пейзажний дискурс». Пейзажний дискурс експлікує картину світу автора-творця, реалізовану в тексті на суб'єктному, хронологічному, образному й сюжетному рівнях.

Ключові слова: пейзаж, пейзажний дискурс, картина світу, лірика.

Между понятиями мира как Универсума, физического, первичного, реального, объективного и мира художественного, вторичного, ирреального, субъективного существует множество связей, проявленных в большей или меньшей степени. Наличие же одной из них, но главной, – человека – обязательно для каждого из этих миров. Если присутствие человека в мире художественном органично, поскольку эстетическая реальность является продуктом авторского творчества, то, казалось бы, объективный реальный мир не предполагает обязательного пребывания в нем человека. Но как бы мы ни пытались избавиться от личностного начала, оно все равно имеет место быть, поскольку только через восприятие человека мы можем соприкоснуться с любым самым объективным миром.

Не вдаваясь в глубокие философские размышления по поводу субъективного/объективного идеализма/материализма, сосредоточим внимание на отношениях мира физического как первичной реальности, воспринимаемой человеком, и мира художественного как вторичной реальности, созданной человеком. В качестве физического мира нас интересует природа в широком смысле: «все сущее, весь Мир как бесконечное многообразие его конкретных проявлений», включая человека; и в более узком: «естественная среда обитания человека». Относительно художественного нас интересует мир словесного искусства. Поскольку в процессе восприятия и осмысления мира физического человек становится субъектом (М.Хайдеггер), а мир – картиной мира [14, 41-63], то наиболее адекватным словесным произведением видится лирика как одна из «возможностей создания» эстетической реальности, в которой сформировались между человеком-субъектом и миром-картиной субъект-субъектные отношения.

Следовательно, в данном исследовании актуализируются такие центральные литературоведческие категории: пейзаж как проявленность природного физического мира в художественном тексте; картина мира как представление природного мира перед человеком-субъектом; лирика как один из литературных родов, генетическим кодом которой является субъект-субъектность. И в мире природно-физическом, и в мире художественно-лирическом человек является неотъемлемым элементом, который и присутствует в этих мирах, и в то же время является их ретранслятором. То есть, можно говорить о неслиянности\нераздельности, или особом синкретизме в отношениях человека и мира.

Проследим, каким образом коррелируют данные литературоведческие понятия, и попытаемся выявить истоки и основания таких соответствий. В первую очередь обратимся к сущности лирики, рассмотрим подходы к определению ее природы на разных этапах развития литературы.

В античности лирика была одной из форм воспроизведения стихотворного текста с музыкальным сопровождением. Платон трактовал лирику как «высказывание самого поэта» [7, 175-176], Аристотель отмечал статичность позиции говорящего, который «все время остается собой и не меняется» [1, 648]. Таким образом, уже античная дифференциация лирики была ориентирована на субъектное начало в лирическом тексте.

Осмысление лирики как одного из литературных родов происходит в Новое время. Попутно отметим, что возникновение и становление двух других, интересующих нас, литературных категорий – пейзажа и картины мира – также приходится на начало эпохи Нового времени. Лирику отличает от других литературных родов содержательно-структурный принцип «субъективности». Концепцию «субъективности» наиболее последовательно разработал Гегель. По его мнению, в лирике «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание» [4, 504] «собственно лирическое единство» создает не объективная реальность и не внешний повод, «а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета» [4, 500]. В лирике, согласно концепции «субъективности», «чувство и рефлексия вовлекают внутрь себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова» [4, 514].

Позднее романтики, ориентированные на личностное начало в процессе творчества, обнаруживают недостаточность одного лишь принципа субъективности в родовой характеристике лирики. Ф. Шлегель, определяя лирику как «поэзию чувства», а эпос как «поэзию созерцания» [16, 61], родовым ее качеством по признаку «праисточника чувства» считает «внутреннее томление» [16, 368-369]. Кроме того, ученый предлагает родовую дифференциацию на основе соотносительности с различными аспектами человеческой природы: драмы – с телом, эпоса – с душой, лирики – с духом [16, 331-332]. Относительно же структуры словесного искусства как целого, по Ф. Шлегелю, лирика занимает срединное место между эпосом и драмой [16, 355].

Таким образом, концепция «субъективности» в отношении лирики перестает быть приоритетной, хотя полностью не утрачивает своих позиций, оставаясь актуальной и в современном литературоведении. В то же время кризис «субъективности» в отношении лирики спровоцировал пересмотр традиционного родового деления и даже попытку отказа от триады литературных родов.

Новый взгляд на родовую природу лирики, примиряющий предыдущие концепции, формируется в литературоведении XX века, начиная с работ М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, О. Н. Фрейденберг, Л. И. Гинзбург и др. Философско-филологический подход позволил выявить в лирике «специфический тип субъектной архитектоники»: между субъектами эстетического события, по М. М. Бахтину, не существует внешней границы, а автор при этом должен «утончиться до чисто-внутренней вневходимости герою» [2, 230].

Субъектную архитектуру С. Н. Бройтман считает «самой универсальной особенностью лирики» [9], определяющей как ее внутреннюю структуру, так и отличия от других литературных родов. Несмотря на то, что это качество лирики актуализировалось современной теорией литературы, именно оно учитывает процессы формирования литературы с точки зрения исторической поэтики. Так, в соответствии с данными исторической поэтики, архаической лирике была присуща «слабая расчлененность автора, героя и слушателя». Для фольклорно-мифологического сознания и, соответственно, текстов этой эпохи характерна нечеткая дифференциация «я» и «другого», автора и героя, подвижность субъектных границ. В эпическом фольклоре постепенно автор как субъект повествования отделил себя от героя как объекта. В лирике подобного разделения не произошло, между автором и героем сохранились субъект-субъектные отношения, обусловившие «синкретизм автора и героя в лирике, во многом определивший ее внутреннюю меру» [9, 111]. В трактовке С. Н. Бройтмана, субъектный синкретизм в лирике «изменялся, принимал разные формы, заставляющие относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительности, но лирика никогда не знала чистой объекти-

вации героя» [9, 111]. С позиции субъектного синкретизма, присущего лирике, объясняются такие ее качества, как «выдвижение на первый план проявленного по сравнению с выраженным», «сжатость и «внутренняя глубина выражения» (Гегель)», «семантическая осложненность» и особая форма двуголосия [9, 111], обуславливающая диалогизм и полифонию.

Итак, субъектный синкретизм лирики, ставший ее родовым качеством, определяет и особые отношения между автором и геройным планом в текстах, где геройный план представлен атрибутами природного мира. Традиционно такие тексты принято называть пейзажной лирикой. Но в самом этом определении содержатся противоречия, более того, природные реалии можно встретить в произведениях, тематически не относящихся к пейзажной лирике. В любом случае, понятие пейзажа предполагает отношения человека и природы, которые в художественной реальности трансформируются и проявляются как авторско-геройные, характеризующиеся определенным видом синкретизма.

Уточним дефиницию пейзажа. Для вербализации природных реалий в русском языке используются два термина иностранного происхождения: «пейзаж» – от французского «*païs*» и «ландшафт» – от немецкого «*Landschaft*». Оба они, как свидетельствует «Словарь русского языка» под редакцией Ожегова, используются для названия «общего вида местности». Но «пейзаж» имеет еще одно значение – «рисунок, картина, изображающая природу, вид, а также описание природы в литературном произведении». В таком же смысле употреблялся изначально и «ландшафт», но постепенно в литературоведении для обозначения изображения природы закрепился термин «пейзаж». «Ландшафт» чаще используется как географический термин для называния «части земной поверхности, для которой характерно определенное сочетание рельефа, климата, почв, растительного и животного мира и т. п.», или как общеупотребительное название «рельефа земной поверхности». Последняя трактовка, как представляется, дает возможность для использования термина «ландшафт» как синонима «пейзажа» при обозначении пространственных рельефных реалий природного мира. Так, к примеру, долины, горы, равнины вполне можно называть и пейзажными образами, и ландшафтными.

Если общезыковые словарные статьи в трактовке «пейзажа» делают акцент, в первую очередь, на «изображении» или «описании природы», то в литературоведческих источниках уточняется объект описания и изображения – «широких пространств» [15], «незамкнутого фрагмента природного или городского пространства» [9], «определенной части пространства» [11], «изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства в словесно-художественном произведении, выражающее эстетическое отношение к воспроизводимому» [5].

Кроме описания и изображения природы пейзаж в художественной литературе трактуется как «видение писателем окружающего мира» [6] или «визуализация» «любого незамкнутого пространства» [12]. Отметим, что из параметров физического мира в понятие пейзажа включено лишь пространство, время же, несмотря на то, что оно является его неотъемлемым атрибутом, теоретики литературы вниманием обошли.

Возможно, причина в том, что пейзаж как эстетическое явление возникает в живописи – пространственном виде искусства. Но, поскольку, начиная с Лессинга, художественная словесность трактуется как временное искусство, время представляется органичным и необходимым элементом пейзажа в литературном произведении. Тем более, что художественный мир в основных своих параметрах соответствует миру физическому.

Как видим, единой дефиниции пейзажа литературоведение пока не выработало. Но не это порождает проблему в трактовке пейзажа. В понятие пейзажа входит, по определению, с одной стороны, – сама природа («общий вид местности»), с другой, – ее (природы) изображение. В этом смысле следует помнить, что литературоведение оперирует терминами, работающими с художественным миром как вторичной реальностью. И если для обозначения природных явлений во внехудожественной речи используются определенные номинации в виде слов, – которые уже являются, по утверждению А.А. Потебни, образами первичной реальности, то в вербальной эстетической реальности эти образы становятся художественными. Следовательно, пейзажный образ – это художественное изображение природной среды, дважды опосредованное словом в его эстетической функции.

В этом смысле природный образ вне художественной действительности пейзажным не является, лишь попадая в художественный текст, он становится пейзажным по определению. То есть, если в физическом мире речь идет о пребывании человека в мире природе, то в художественном мире – о картине мира, включающей в себя лирического субъекта. И если эта картина сформирована из образов природного мира, то ее следует именовать пейзажем. При этом надо отметить, что мы понимаем под природным образом или самой природой в широком смысле слова. Для нас природа – это физический нерукотворный мир, то есть физическая реальность, не сотворенная человеком; все то, что предшествовало появлению человека, было и в определенной степени остается его средой обитания, но не является результатом его деятельности. Мир природы или универсум

в его первозданном виде представляет собой континуум трехмерного пространства и времени как его четвертого измерения. По этому же принципу формируется и мир художественный.

Элементы природного мира, попадающие в художественную реальность, классифицированы и систематизированы М.Н. Эпштейном в работе «Природа, мир, тайник Вселенной...». На эту типологию мы ориентируемся в своем исследовании при анализе пространственно-временных параметров пейзажа [17].

Поскольку термин пейзаж не вполне адекватно отражает все возможные варианты проявления природного мира в лирическом тексте, воспользуемся понятием пейзажного дискурса, воссоздающего диалог человека и природы (органической и неорганической) в художественном тексте. Используем данное понятие в трактовке В. И. Тюпы: «термином «дискурс» именуют коммуникативное событие, то есть неслиянное и нераздельное со-бытие субъекта, объекта и адресата некоторого единого (хотя порой и весьма сложного по своей структуре) высказывания» [13, 60]. Таким образом, понятие пейзажного дискурса в лирике также характеризуется синкретичностью как коммуникативное событие, «в котором, по Бахтину, «всегда сохраняется разность и неслиянность голосов <...> за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» [Цит. по: 13, 60].

В понятие пейзажа как дискурса, на наш взгляд, входит номинация или фиксация лирическим субъектом координат своего пребывания в художественном мире. Такие номинации предстают самостоятельными художественными образами, а для лирического субъекта являются характеристикой его пространственно-временного континуума. Традиционно это именуется изобразительной функцией пейзажа, или отражением предметного мира. Но понятие «предметности» акцентирует пространственный аспект, нас же интересуют оба параметра мира – и пространственный, и временной. Важно подчеркнуть, что здесь отношения природы и человека представлены в рефлексивном аспекте: лирический субъект очерчивает границы мира, который он постигает, то есть эксплицирует хронотопные параметры своей картины мира.

Кроме этого, мы вводим в пейзажный дискурс такие номинации природных реалий, которые в художественном тексте входят в состав тропа, сами становятся тропом или приобретают условно-поэтический, мифологический смысл и символическое звучание. В этом случае пейзажные образы, пользуясь традиционной формулировкой, выполняют функцию выразительную. На наш взгляд, важно подчеркнуть, что номинации природных реалий используются в качестве средства выражения авторской позиции, его отношения к миру. И не только к миру природы, но к миру в его универсальном значении. А природа становится языком общения, средством коммуникации лирического субъекта с миром в его картине мира.

И еще одна составляющая пейзажного дискурса – это отношения лирического субъекта с миром природы, выстроенные в лирический сюжет, представляющий собой когнитивный процесс, процесс получения лирическим субъектом новых знаний о мире и преобразования его самого в результате освоения этих знаний. Традиционно именно такие тексты называют пейзажной лирикой.

М. Н. Эпштейн считает, что «поэзия в новое время выполняет отчасти ту функцию, какую в древности выполняла мифология – представлять мир, создаваемый человеком, в его гармонии с природой» [17, 4]. Синкретизм мифологического архаического сознания в эпоху модальности наминает о себе в виде неосинкретизма – неслиянности/нераздельности. Наиболее ярким свидетельством нового качества словесного искусства стала лирика, где оно проявляется на определенных уровнях текста – субъектном, хронотопном, образном и сюжетном, эксплицирующим в то же время картину мира автора-творца этого текста. Пейзажные реалии укладываются в понятие «сенсорно-эмпирического сегмента», в терминологии Л.Н. Синельниковой [10], «обращенного к реальному физическому миру». В результате «интеграции» сенсорно-эмпирического и ментального сегмента лирического текста и, что особенно важно для нас, их синкретизма, осуществляется познание, зафиксированное в лирическом сюжете.

Итак, пейзаж как дискурс, включающий в себя оригинальные пейзажные образы, фрагменты пейзажных образов и пейзажные сюжеты, является, на наш взгляд экспликацией картины мира автора-творца, реализованной в тексте на субъектном, хронотопном, образном и сюжетном уровнях. Важно отметить, что каждый из этих уровней как отдельный элемент картины мира характеризуется особым синкретизмом. Так, о синкретизме субъектном, как родовом качестве лирики уже говорилось. Хронотоп представляет собой особый континуум, где пространство и время едины, но не тождественны. А в лирике, как динамическом виде искусства, время и пространство пребывают в особом состоянии «здесь и сейчас», подчеркивающим и усиливающим субъектный синкретизм, то есть размытость границ проявляется в лирике и на уровне субъектной организации, и на уровне хронотопа. Что касается образного строя лирики, то полифония образных языков – простого, риторического и условно-поэтического – также рождает своего рода синкретизм. Лирический сюжет, в свою очередь, как когнитивное образование демонстрирует синкретическую связь сенсорно-эмпирического и ментального начал.

На наш взгляд, именно пейзажная лирика эксплицирует картину мира автора, поскольку, во-первых, по сравнению с другими тематическими группами лирических произведений, является наименее тенденциозной; во-вторых, отражает исконный синкретизм человека и природного мира; в-третьих, в современном мире, ставшем картиной мира, отражает стремление субъекта вернуться к целостности мира. Если архаический синкретизм предполагал изначальную нерасчлененность человека и природы, то, выделившись из природы и пройдя через этапы своей эволюции, человек пришел к осознанной интенции единения с природой, что получило название неосинкретизма в неклассическом периоде эпохи модальности. С.Н. Бройтман описал это явление на примере субъектного неосинкретизма, как «возрождение в поэтике модальности архаического субъектного синкретизма на основе обыгрывания нераздельности-неслиянности категорий «я» и «другого» [9, 143].

На наш взгляд, неосинкретизм как «художественный прием, игра, сознательно организованная автором в соответствии с его художественным заданием» [9, 143] проявляется на всех уровнях исследуемых нами явлений – лирики, пейзажа, картины мира – и является их общим основанием. Принцип неосинкретизма свидетельствует о рождении «нового восприятия мира – не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени. Тяжелые контуры предметов размываются, и за ними выступает некое текучее единство, «синяя вечность». Это единство не складывается из предметов, а предшествует им (подобно пленэру в картинах импрессионистов). Онтологически оно реальнее, первичнее; предметы складываются из игры его волн» [8, 195].

Новый синкретизм, проникающий все уровни лирического мира, дает основание для исследования в неклассической лирике пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора. Неосинкретизм представляется своего рода «обратным синкретизмом», возвращающим субъекта к его человеческому началу в единстве с природой. Актуализация в художественном мире реалий природного мира свидетельствует о работе авторского сознания по переводу «языка неба» на «языки земли». Природа становится языком, на котором поэт говорит с миром, с помощью которого он себя в нем презентует. Облачаясь в маски пейзажных образов, природа сигнализирует о выполнении автором своей «миссии»: как он распорядился тем материалом, который был дан ему «небом» в качестве языка, как использовал дар творчества.

Список использованных источников

1. Аристотель. Поэтика // Соч.: В 4 тт. – Т. 4. – М. Наука, 1984. – С. 645-680.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр соч.: в 7 т. Т. 1. – М. : Изд-во «Русские словари»; Языки славянской культуры, 2003. – С. 69-262.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – Учебное пособие. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 622 с.
5. Иванова Н.П. Литературный пейзаж и ментальное пространство автора в русской прозе XIX века : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.02. / Иванова Наталья Павловна. – Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского. – Симферополь, 2011. – 451 с.
6. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів. – К. : Укр. п-ник, 1997. – 230 с.
7. Платон. Собр. соч.: в 3-х тт. – Т. 3. Ч.1. – М. : Мысль, 1971. – 687 с.
8. Померанц Г. С. Басё и Манделштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М. Наука, 1970. – С. 195-202.
9. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
10. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография. – Луганск : Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.
11. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
12. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
13. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.
14. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления (пер. с нем.; комм. В. В. Библихина; серия «Мыслители XX в.». – М. : Республика, 1993. – 447 с.
15. Хализев В.Б. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
16. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1983. – 446 с.
17. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 304 с.

Summary. The correlation between categories landscape, picture of world, lyrics in modern literary criticism have been retraced in the paper. The landscape discourse is considered as explication of picture of world. It's realized at the subjective, chronotopical, imaginative and lyrical plot levels.

Key words: landscape, landscape discourse, picture of world, lyrics.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 821.161-2-31.09

К.Ю. Перинець

ХУДОЖНЯ ПРИРОДА МОСКОВСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «МОСКОВІАДА»

В статті розглядається постмодерністська своєрідність просторово-часових характеристик роману Ю. Андруховича «Московіада». Виділена та проаналізована московська топографія, що входить до структури певного символічно-знакового коду Москви, який формує «московський текст». Негативно забарвлене сприйняття міста героєм твору ґрунтується на опозиції «рідне – чуже» та обумовлена деякими політичними, історичними чинниками.

Ключові слова: *постмодернізм, хронотоп, топографія, місто, знак, символ, «московський текст».*

Творчість Юрія Андруховича у сучасній українській літературі займає одне із визначних і провідних місць. Дослідники давно «вписали» його ім'я на «скрижальях» нового літературного процесу, де він йшов в авангарді реформування та переосмислення художньої норми. Ю. Андрухович заявив себе як талановитий прозаїк, поет, есеїст, перекладач. Його твори користуються популярністю у багатьох іноземних країнах та перекладені більш як 8 мовами. Все це яскраво пояснює, чому його називають «найпомітнішим українським постмодерністом», а після виходу його першого роману «Рекреації» (опублікований у 1992 р.), як зазначає Р. Харчук, «в українській літературі починається переформування канону, на зміну реалістичній прозі приходить проза карнавальна, іронічна, грайлива, епатажна, більш того – квазіпроза» [8, 28].

Ці витoki творчої манери митця, яка тяжіє до карнавалу, гри, іронії, пародії, стилізації, поєднання «високого» та «низького» можна знайти у плідній діяльності творчого угруповання «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада), яке виникло у 1985 році. Ю. Андрухович посів почесне місце Пагіарха цієї екстравагантної та де в чому незрозумілої для того часу організації майстрів слова, до якої також ввійшли В. Неборак та О. Ірванець. Про постмодерністичні принципи та прийоми у художньому світі Ю. Андруховича писали багато дослідників: Т. Гундорова, Р. Харчук, Н. Бедзир, І. Бондар-Терещенко, Н. Зборовська, Ю. Запорожченко та ін. Різномасштабність підходу та вияву творчих домінант у художньому світі митця, заявлених у наукових розвідках цих дослідників, все-таки залишають велике поле для подальших пошуків у таких напрямках.

Зокрема, звузивши коло подібних наукових розшуків, розглянемо та проаналізуємо роман Ю. Андруховича «Московіада» (написаний у 1992 р.; опублікований у 1993 р.) з огляду на специфіку та своєрідність художнього втілення простору та часу. Критична думка дослідників не обійшла увагою цей твір, про що свідчать роботи Р. Харчук, О. Севрука, Ю. Запорожченко, К. Баліної, Пер-Арне Будіна, К. Москальця та ін. Проте об'єктив аналізу науковців не сфокусувався ще у повній мірі на розгляді природи художнього простору цього твору, що актуалізує мету даної статті. Для її втілення необхідно виявити та дослідити конкретні топоси та реалії міста. Адже топографія столиці є однією із складових «знаків» Москви, «переплетіння» яких дає змогу показати приналежність «Московіади» до такого явища як «московський текст». Подібні дослідження актуальні в руслі досліджень імагологічного характеру та розвитку української постмодерної прози.

Чітка теорія художнього хронотопу М. Бахтіна як єдності простору і часу в постмодерністській рефлексії зазнає суттєвих змін. Нове переосмислення цієї літературної категорії припускає використання її в художньому творі у формі гри різноманітними типами часу та простору. Подібне явище «виступає як своєрідний антихронотоп, заснований на понятті «ніщо» [4, 13]. Зокрема, дослідниця Ю. Запорожченко, розглядаючи і порівнюючи просторово-часові характеристики та мотив подорожі у творах Ю. Андруховича й А. Стасюка, узагальнює свої висновки у такій схемі: «Хронотопне мислення Ю. Андруховича та А. Стасюка має низку концептуально значущих подібностей і виражається постмодерністським зрушенням просторово-часового сприйняття. У