

УДК 82.09 (477)

Дмитрук О.

ВИМІР “ПРИРОДНЕ/ШТУЧНЕ” У РОМАНІ ЮРІЯ КОСАЧА “ЕНЕЙ ТА ЖИТТЯ ІНШИХ”

Авторка зосереджується на аналізі підтексту, який забезпечується хронотопною образністю. З цього погляду особливо промовистий вимір природного/штучного, у контексті якого будується ланцюжок образів “ріка-сад-місто”: від чистої природи (ріки) через проміжну ланку (сад) до власне штучного (місто). З’ясовується, як модифіковано значення цих образів у повісті порівняно із традиційними. Доводиться, що роль кожного елемента ланцюжка “ріка-сад-місто” у творенні загального смислу твору значна. Образ ріки бере активну участь в увиразненні подієвого та почуттєвого планів повісті. Образ саду сприяє виразнішому розкриттю внутрішнього світу героїв. Через образ мосту моделюється ситуація потенційного руху.

The author concentrates on the analysis of implication which is provided by chronotope images. From this point of view the dimension “natural/artificial” is especially eloquent. The chain of images “river-garden-city” is built in this context: from sheer nature (rivers) through an intermediate link (garden) to actually artificial thing (city). It turns out how the meanings of these images was modified in comparison with traditional ones. It is also being proved that the role of each element of chain “river-garden-city” in creation of general sense of the novel is considerable. The image of the river participates actively in underlining of event and emotional plans of the story. The image of garden furthers more expressive exposing of heroes’ internal world. Through the image of bridge the situation of potential motion is designed.

Філософська повість Юрія Косача, активного учасника Мистецького Українського Руху, “Еней та життя інших” з’явилася одразу по війні, а саме 1946 року. Звичайно, то була одна із перших спроб осмислення цієї події. Однак, крім війни, текст охоплює ще й теми любовну, мистецьку. Відповідна їй проблематика: наслідки

війни і загалом технічного прогресу, наступу на природу, тотожність/нетотожність мистецтва і життя, стосунків у межах структури любовного трикутника. Згаданих проблем у своїх працях більш чи менш детально торкалися такі дослідники, як Ю. Шерех, В. Агеєва, Ю. Мариненко, а також автор цієї статті. Однак складне плетиво проблем не відбивається лише подієвим змістовим рівнем – значну вагу у творенні смислу перенесено на підтекст, який забезпечується хронотопною образністю. З цього погляду особливо промовистий вимір природного/штучного, у контексті якого будується ланцюжок образів “ріка-сад-місто”: від чистої природи (ріки) через проміжну ланку (сад) до власне штучного (місто). Аналіз виміру “природне/штучне” і є метою нашого дослідження. Завдання формуються наступним чином:

1) визначити специфіку утворення, роль і особливості функціонування кожного елемента ланцюжка образів “ріка-сад-місто” у контексті виміру “природне/штучне”;

2) проаналізувати, як модифіковано значення цих образів у повісті порівняно із традиційними;

3) дослідити особливості участі хронотопної образності у творенні загального смислу твору.

Ріки мрії, кордону та життя

У творі натрапляємо на виписування географічної карти мандрівок героя через описи і згадки трьох рік. Одна із них – Дунай – річка, глибоко закорінена у свідомості давнього українця. Адже, як зазначає Г. Півторак, “... тільки гіпотеза середньодунайської прабатьківщини слов’ян здатна задовільно пояснити загадковий потяг слов’янських племен до Дунаю в епоху Великого переселення народів 5-6 ст. н. е. Як відомо, образ Дунаю виступає переважно в старовинних народних піснях...” [7, 40] Отже, це річка, близька серцю, рідна. Це цілісність. Але, очевидно, Дунай фольклорний (з яким, зокрема, пов’язаний ритуал умикання, шлюбівання) і Дунай Косачевого тексту мають мало спільного. Вважаємо, що алюзії на ці народно-пісенні мотиви стосуються в образі річки Ізару. Образ Дунаю натомість відсилає до інших смислів – моря, води, початку всього сущого, чогось предковічного, здавна властивого і тому не викоріненого (“Ой, плыло, плыло райськеє дерево, / Ой як приплыло край із Дуная...” [2, 300], “... сив сокіл сидить, далеко видить, /

Далеко видить на тихий Дунай, на тім Дунаї корабль плавле...” [2, 302]). У Ю. Косача йдеться власне про національне коріння (це єдине значення, у якому вживається слово), якщо взяти до уваги те, що Дунай фігурує у спогадах про те, як головні герої Еней із Галочкою “*сиділи над куфром із старовинними, поруділими актами*” [3, 269] – тобто заглибилися у книги родоводу, а також що Енеєві вчувається саме пісня “Тихо, тихо Дунай воду несе...”, коли у розмові з баштанником міркують про долю України. Проте стається так, що в житті Еней зустрічається не із мрією, піснею (Дунаєм), а з реальністю (Дністром). Хоча річка в рідному краї справляє якоюсь мірою позитивний вплив на Енея: “*Я підведу голову, чорно-зелена гора застала півнеба. Туди дороги нема, там немає нічого, там інший світ або пустеля, жахтіюча пустеля. Нічого. Це кінецьсвітнє. Ця річка, її тихе, вневне шемріння відділило мене від кінецьсвітнього. Бочки плаваютьна хвилях – кордон. Але кордони – уся річка, зовсім не маєстатична. Прудка й тісна, як Лета*” [3, 294]. Дністер ще зберігає ту магічну силу, яка властива всьому рідному, хай навіть не настільки знаковому, символічному. Неабияк насторожує порівняння із Летою. Дністер – це ще й реальний кордон, межа, так би мовити, між порівняно мирним існуванням і перебуванням в самому осередку воєнних дій, між спокоєм і бурею. Тому і маємо зіставлення з Летою, адже це ріка забуття, а через нього і подальшого оновлення.

Ізар – річка у Німеччині та Австрії, права притока Дунаю; на її берегах знаходиться Мюнхен. Якраз у цьому й справа. Ізар-бо – то лише притока Дунаю, навіть не частина його, що значить: ніяка реставрація не спроможна замінити домівки, рідної природи, міста, людей, мови. Але можемо припустити, що функція образу Ізару в тексті зовсім інакша. Дунай, будучи символом українства, покликаний відображати те, що відбувається з народом, соціумом назагал (війну), а Ізар – те, що визначає приватне життя людей (умикання-звabлювання, любовні пригоди).

Образ ріки Ізару вписується в текст як хронологічно останній відтинок часу фабульного, ще й накресленого на символічному рівні прямою Дунай-Дністер-Ізар. Усі інші події постають через спогади персонажів (Енея в основному). А це означає: все, що формувало характери, почуття, світогляд персонажів, у минулому.

Залишився цей вечір – аналізу, спогадів, оцінок, а найголовніше прийняття рішень щодо майбутнього. У вимірі любовної колізії Галочці доведеться вирішувати долю як свою, так і обранців. Картини Ізару слугують метонімічним доокресленням вибору героїні, важливості саме почуттєвої сфери у цей момент. З настанням вечору ріка міняється, готуючи героїв (і читачів) до бурі, до якихось зрушень, змін: *“Тучі громадились, пливли, зустрічались. Між тополями, івами, ясенами – Ізар почорнів, мигтів у присмерку тілицем довгого гада”* [3, 290].

На образ Ізару, як уже згадувалося, можна спробувати накласти фольклорні мотиви, адже він до цього цілком надається. Перш за все мова йде про згадуваний М. Грушевським стародавній слов'янський обряд умикання, який відбувався поблизу ріки. А цією рікою у давніх піснях є Дунай. Тому значуща довідка про те, що Ізар – притока Дунаю. Саме опис Ізару готує читачів до завершальної події – втечі Галочки з Іриним, яка за своєю суттю нагадує умикання. “Умикаючи” дівчину, чоловік таким чином утверджує свою над нею владу, право керувати. Може, це саме те, чого завжди шукала в мужчині Галочка.

Виписуючи образ Ізару, Ю. Косач вдається до експерименту на рівні мови, по синтагматичній осі. На початку твору ріка виявляється страшною потворою, мутантом, із якого невідома сила висмоктала всі живі соки. Із неодолюваного елемента природи Ізар стає полоненим роботом цивілізації. Він більше не підкоряється законам, які встановлені Богом. Він тепер інший – побічний ефект урбанізації та мілітаризації: Ізар *“плив”* (як людина чи корабель, а не тік, як річка), *“не міняв кольору”*, *“минаючи... бився”*, *“звикнувши”*, *“без натхнення”*, *“линув”*, *“здрігаючись”*, *“видзвонюючи”*, *“мигтів”*, *“шарудить”* та ін. Персоніфікація увиразнює проблему бунтівливої невідкореності природи насиллю цивілізації, а за ликом “робота” проглядає живе ество. Виписування цієї проблеми відбувається надалі завдяки ампліфікації слів, що несуть у собі смислове навантаження “неприродність”, які характеризують також образи Дунаю та Дністра:

1) стіна: *“...линув між двома рядами зеленьви...”* [3, 257];

2) кам'янистість (*“...звикнувши до тієї сірої, кам'яної нудьги-неволі...”* [3, 257]; *“...шарудить Ізар, муючи камінь* [3, 309], *“..."*

бився об камінь берегів...” [3, 257]; і “... над Дунаєм, над викроєм кам’яного берега...” [3, 272]; адже камінь, будучи твердим, важким, непіддатливим, асоціюється із суворістю, байдужістю, пронизливим холодом; камінь не може сприяти розвитку життя, дозріванню плодів [Марка 4: 5-6];

3) склистість, а скло – це речовина, що виготовляється: “...линув... в серпневу склистість далечині...” [3, 257]; і: “Голос пролітав через склисту стісу Дунаю...” [3, 271];

4) металевість – ознака речовини, видобутої із чогось: “... видзвонюючи своїм дивним кольором... Кольором чудесного стопу скла й металю” [3, 257].

Ще один значущий контекст образу ріки пов’язаний із середньовіччям. У тодішніх творах саме струмок вважається благосним місцем, тобто милостивим, сприятливим для чогось, щедрим на блага [1]. Він, отже, джерело знань, мудрості, символ вічного руху, постійної зміни. Спостереження за рікою полегшують Енеєві – людині філософського складу розуму – міркувати над життям людей, даючи простір для ще більшого заглиблення у своє життя та життя інших. Значить, цей смисловий рівень контексту породжується асоціаціями, що викликають картини трьох рік.

На окрему увагу заслуговує така частина речення: “... линув ... в серпневу склистість далечині, здригаючись іноді білими пругами тині й аж видзвонюючи своїм дивним кольором, своїм кольором, свіжим, як далека первісність гір, незайманих праісторичних діб, як прохолодь соняшної жаги. Кольором чудесного стопу скла й металю” [3, 257]. По-перше, словосполучення “видзвонював кольором” змушує зупинитися і поміркувати. Метафора двопланова: Ізар видзвонював. І видзвонював кольором. Річка органічно дзвонити не здатна, бо: “Дзвонити... – 1. Викликати звуки, ударяючи в дзвін, калатаючи дзвінком або б’ючи по деяких предметах...” [5, 744-745]. Дзвін використовується зазвичай для привернення уваги, для оголошення чогось, сповіщення про тривогу чи про радість.

Фраза “дзвонити кольором” поєднує слова на позначення того, що щось має бути сприйняте одночасно і на слух, і на зір або на слух через зір, але не навпаки (бо дзвонити кольором, а не, наприклад, малювати дзвоном). Саме “сприйняте” у значенні “почуте”, “усвідомлене”, “зрозуміле”. Саме колір має донести інформацію.

Та не будь-який колір, в свій, природній (це підкреслено зумисним повторенням слова "свій": "... аж видзвонюючи своїм дивним кольором, своїм кольором..." [3, 257]). Домогтися розуміння можна тільки за допомогою рідного – закладеного природою. Далі йде розшифрування того, який же це свій. Основна характеристика кольору – свіжість. Свіже – це щось нове, шойно створене чи народжене: "*свіжим, як далека первісність гір, незайманих праісторичних діб*" [3, 257]. Це щось органічно властиве Ізару як ріці, але тепер призабуте і тому незвичне (про що говорить епітет "дивний" до слова "колір"). Цей колір видається сьогодні дивним, чудним, бо він – із минулого, із тих часів, коли все тільки починалося і все мало своє місце.

Але "свіжий" може означати і "прохолодний; такий, що дарує насолоду, втамовує спрагу чи дає полегшення у спеку". Та знову натрапляємо на парадокс: "*свіжим..., як прохолодь соняшної жаги*" [3, 257]. Сонце звичайно викликає думку про тепло і світло. Але в нашому випадку жага – це горіння у значенні нестерпного бажання, настільки потужного, яскравого, що означити його може тільки епітет "*соняшний*". Виникає питання: чому все-таки прохолодь? Свіжість, прохолодь – це полегшення, єдина розрада серед "*кам'яної нудьги-неволі*". "*Прохолодь соняшної жаги*" – фраза, що складається зі слів із антонімічним значенням, які витворюють новий смисл: це відрода через пам'ять про ще не згаслі пристрасті. Отже, слово "свіжий" реалізує в реченні два своїх основних значення. Ми дізнаємося, що Ізар і досі зберігає дещо зі свого колишнього образу, а саме тугу за молодістю і незайманістю та полегшення нудьги-неволі через якийсь бажання.

Уже згадувалося, що Ізар як образ активізується хронологічно (але не сюжетно) найпізніше. Це означає, мабуть, те, що все, що формувало характери, почуття, світогляд персонажів – у минулому. Залишився цей вечір – спогадів, оцінок і найголовніше – прийняття рішень (зокрема, Галочкою, яка роздумує над пропозиціями руки і серця від Фреда та Божка). Ізар, отже, постає для нас уособленням того, що відбувається. Коли Еней іде через сад до Галочки, Ізар подає нам результат пережитого: потрясінь, впливів, втручань, перетворень. Але, здається, ріка вже "змирилася" ("звикнувши", "без натхнення" і т. п.), заспокоїлася, принаймні зовнішньо. Те саме,

очевидно, можна сказати і про героїв повісті: нібито усе встановилося, війна закінчилася, можна вести філософські бесіди і, нарешті, думати про майбутнє (Ізар, як уже згадувалося, і досі “береже” елементи природності, а отже, надії на відродження).

Наступного разу Ізар з’являється під час дискусії, яка мала місце в товаристві, про мистецтво, історію, Бога. А також уже по тому, як Еней дізнався про Фреда і його пропозицію Галочці вийти за нього заміж. Розмова провадилася розважливо, без різких підйомів і спадів майже до самого свого завершення.

Тож удруге Ізар постає вже зміненим: *“Багрянні струмки текли просто з-за тополь, відбившись у холодняві Ізару, де вже зовсім потопала полум’яна миса сонця (Ізар став тоді тремко-рудий, неспокійний до краю своєю скривавленістю), й ці струмки, розрізуючи синяву кімнати, протинали й лисе чоло професора Кравчука”* [3, 280]. Бачимо, що ріка міняється знову не сама по собі, а через зовнішні причини (сонце потопає у його водах). Але ця обставина, хоч і є невнутрішньою, та разом із тим не є штучною. Сонце – то природа, і цілком природним є те, що воно, увечері, схиляючись до обр’ю, забарвлює води ріки в червоний колір. Але от що цікаво у Ю. Косача: сонце тоне не само по собі, а всередині миси (тарілки, посуду), призначенням якої є зберігати у собі якийсь вміст. У нашому випадку – сонце, від якого сама миска стала полум’яною. Коли *“полум’яна миса сонця”* потопала в Ізарі, огортаючись його водами, це викликало те, що *“Ізар став тоді тремко-рудий”*. Тремкість від того, що стикнулися дві протилежні субстанції: вода (холодна) і полум’я (гаряче). Порушено спокій, викликано надзвичайну тривогу (*“аж до краю”*). А тремкість і неспокій – це не різні речі, та й причини їх виникнення зовсім подібні. Точніше, причина одна: миса із сонцем потопає, розчиняючи у водах ріки свій вміст, і саме через це (*“Ізар став тоді...”*) міняється Ізар.

Та є ще один важливий момент – скривавленість як причина крайнього хвилювання. Тут знову доводиться говорити про “оживлення” ріки, адже закривавленою може бути лише жива істота. З’являється запитання: чому Ізар у крові? Кров з’являється чи через рани, завдані кимось або чимось (про поранення у цьому випадку говорити важко, бо слів на означення боротьби, болю немає), чи через пошкодження цілісності. Останній варіант видається більш

вірогідним, адже фраза *"потопала полум'яна миса сонця"* має на увазі, очевидно, те, що ріка приймає у своє єство якесь чужорідне тіло, а оскільки це тіло – із вмістом сонця, то напрошується означення-прикладка "кров". І ця субстанція "сонце-кров", знаходячись у посудині без кришки, виливається у води ріки і змішується з ними, забарвлюючи їх таким чином у рудий, кривавий колір. До того ж цікаво, що сонце дорівнює крові лише тоді, коли одночасно контактує з водами Ізару. Зовні – це звичайні багрянні (бо вечір) промені: *"Багрянні струмки пливли просто з-за тополь, відбившись у холодняві Ізару..."* Сонячні промені тут – струмки, і вони пливають. Ця метафора цікава тим, що притаманна нібито лише річкам властивість переходить на інші явища і реалізується ще й там.

У цей момент Еней розмірковує про межі сну і життя, стверджує, що він однозначно *"живе в цій проміжній стадії"* [3, 279]; – і припускає, *"що й Галочка мала дещо від цього життя в сфері сну: я завважував у її рухах гадану нелогічність, якийсь магійний автоматизм, її вії тремтіли, кути її уст піднімались угору, вона паленіла зовсім несподівано – поза нами, поза нею навіть відбувалось друге, невидне життя її вглинало її, як потвора вглинає срібну, тремку рибку"* [3, 280]. Ця ситуація частково нагадує щойно проаналізовану ситуацію з Ізаром. Та сама нелогічність, неприродність, автоматизм, тремкість, полум'яність, наявність іншого життя, яке калічить, поглинає, змінює (для Ізару це цивілізація, а для Галочки, можливо, її ж alter ego).

Наступна зміна з рікою трапляється вже наприкінці рефлексивної розмови: *"Ми замовкли враз із останнім багрянним променем, що вмер у сагах Ізару. Тучі громадились, пливли, зустрічались. Між тополями, івами, ясенами – Ізар почорнів, мигтів у присмерку тілищем довгого чорного гада"* [3, 290]. День завершився. Зникли навіть багрянні промені. Як усе навколо заспокоюється з приходом ночі, так закінчилася бесіда. Але це не принесло полегшення. Навпаки, тривога зросла: промінь не заснув, не зник, а "вмер", і смерть ця настала у "сагах Ізару", від холодняви якого він нещодавно відбивався. Нагромадження хмар, їх безперервний водночас рух, зіткнення підкреслюють напруженість. Тіснява, темрява створюється деревами: *"між тополями, івами, ясенами – Ізар почорнів..."*, і це підкреслено (стоїть тире). Природність тут стовідсоткова. Але навіть у таких

природних умовах Ізар уже не може знову стати собою.

У цьому ж уривку зустрічаємося зі ще однією характеристикою Ізару: його обриси нагадують тілище *”довгого чорного гада”*. Пряма природна подібність незаперечна. Але схожість із гадюкою натякає і на можливі неприємні сюрпризи для героїв (та й читачів), до яких вони мають бути готовими. Йде мова про грозу. Галочка заперечує: *”Ноп, це пройде...”* [3, 290], хоча, здається, грози чекають усі: *”Було тихо, було душно – невже таки не буде ні зливи, ні бурі?”* [3, 290] Але гроза таки приходиться: *”Це вже була пізня година. І в напруженість усього становища, в німовність, що могла розпанахатись котроїсь несподіваної миті неймовірним криком, вкрай несамовитою дебатною, ввірвались краплі дощу... Злива йшла над Ботегвавзеном, не минула його. Ізар видувся, огидним, череватим плазом. Мимрив під дощем непривітну грубіянську пісню самотніх, що повертаються, як візники, спізнені додому. Осокори, осітняг і верби зашуміли”* [3, 339]. Те, про що *”попереджав”* (а може, просто прогнозував) усім своїм виглядом Ізар, сталося. Прийшла буря. Але не тільки у природу, а й у життя кожного з присутніх – з’явився Ірин. Тепер уже Ізар охарактеризований більш чітко: *”видувся огидним, череватим плазом..., мимрив...”* [3, 339] У домі запанувала атмосфера незручності, розгубленості перед тим, що приніс із собою Ірин.

До того моменту, коли ми зустрічаємося з Ізаром в тексті востаннє, повернемося згодом. А зараз звернімо увагу на уривок, який випустили і який стане підсумком до всього сказаного про Ізар: *”Було тихо – мені [Енесві – О. Д.] здавалось, я чую, як шарудить Ізар, там за деревами, миючи камінь. Він плив безпересталі, як життя людей, як життя всіх інших”* [3, 309]. Це речення, за часом поміщене всередині, між початком напруження і зливою, ніби *”не вписується”* в загальну картину, загальний тогомоментний образ Ізару. Тут ріка, здавалося б, *”займається своїми рутинними справами”*, є собою. Та, мабуть, головне його призначення у цьому тексті – віддзеркалювати життя загалом і життєві перипетії героїв. Тож імовірно, Образ Ізару *”працює”* на сюжет: доповнює, увиразнює обстановку, ситуацію в навколишньому світі, у стосунках між героями, в окремих, індивідуальних життєвих стежках.

Отже, дослідження першого елемента ланцюжка *”річка-сад-*

місто” на синтагматичній та парадигматичній осях (персоніфікація, мовний експеримент, символічні змісти, базовані на фольклорних мотивах) показує його роль в увиразненні подієвого та почуттєвого планів повісті. Символічні значення контексту пов’язуються із рікою Дунай, політичні реалії воєнної епохи, кордонів, що відділяють від Батьківщини, – у буквальному і символічному смислах, – асоціюються із рікою Дністер. Текстова історія ріки Ізар як паралель суголосна осмисленню життя в координатах буттєвого та історичного, соціального і приватного. І саме ця двоплановість відбивається виміром штучного і природного, який якнайкраще визначає суть бунтівливої непокірності поневоленого Ізару.

Трансформація образу саду

Звернімося тепер до другої, проміжної, ланки розробленої на початку послідовності – образу саду. Сад, як і ріка, – образ, дуже поширений у літературі (як зарубіжній, так і вітчизняній, як давній, так і сучасній), а отже, наділений безліччю різних додаткових смислів. Уже згадувалося, що сад опиняється посередині між рікою та містом за ознакою штучності/ природності. Іншими словами, сад – імітація природи з якоюсь метою, наприклад, окультурення її, перетворення таким чином на об’єкт мистецьких тренувань людини, якщо ціль – милування красою дерев, квітів, що ростуть у саду. Якщо ж прагнення людини більш практичні (отримання плодів і т. д.), то сад перетворюється на звичайну оранжерею, теплицю чи звичайну плантацію для розведення плодкових дерев і кущів. Але в обох випадках в обов’язки людини входить дбати про сад: оберегати рослини від шкідників, поливати їх, викорчовувати бур’яни і т. д. Таким чином, метафора саду використовується часто для означення чогось випеченого, але разом із тим корисного (“Сад божественних пісень” Григорія Сковороди, “Сад поетичний” Митрофана Довгалевського та ін.). Образ саду в “Енеї та житті інших” виявляється обрамленням: з’являється на початку і в самому кінці твору. Яким в ідеалі є сад, ми вже з’ясували. Проаналізуємо, наскільки цей взірець модифіковано в Косача: *“... це був запущений садок, як і всі тут на Мавлькірхенитрасе, де, почавши від мосту, вдаряє суцільна зеленьява, де губляться руїни, наивидку поправлені павільйони, що стали мешкальними, й чудом зацілілі дімки, віяли в непевних стилях перелому діб. Бур’ян, лопухи, кропива буяли*

на купах румовищ, хлопчачки підбивали ногами, мов футбол, пусті консервні бляшанки, й лиш де-не-де з зеленяви, замлосні серпневим шкваром, визирали з люльками дерев'яні обличчя господарів з далекими нетутешніми очима. Баварці – мопси з голими колінами, з ображено-здивованими, надутими губами, проходили повз садиби, зітхали: скрізь осьде, в Ботевгавзені була мерзота пустків'я. Час заляк на румовищах, на заржавлених частинах танків, що між ними весело горіжився час, як ледар, ледве шелевів над трестом низької листви, густим пахом лип” [3, 256].

Отже, бачимо картину, прямо протилежну ідеальній: сад навпаки, так би мовити. Дбайлива рука людини, яка є необхідною умовою існування саду, тут уже давно відсутня. Роль садівника зіграно, очевидно. Про те, що вона таки була колись, свідчить сам факт існування саду. Тепер же ознаки господарювання починають стиратися: *“Її [Галочки – О. Д.] дім над Ізаром полонила шипшина... Шипшина цвіла і відцвіла – кармазинові платки лежали на ріні, й ми топтали їх, вони причіплялись до лап собаки, й вона їх смішно струшувала. А втім, це був запущений садок...” [3, 256]* Сад усе більше стає подібним до лісу, де панує вільність, природність. Крім того, площі садів давно збільшилися, охоплюючи все нові території міста. І все це на фоні загального спустошеного міста. Образ саду у тексті Ю. Косача модифіковано, якщо враховувати очікування, оперте на традицію. Із серединної позиції він зміщений у бік природності. Це підтверджує і кінець тексту: *“В цьому чаду я не побачив ні Ірина, ні Галочки. Скляні двері в сад, на Ізар, були розчинені. Нетлі росм летіли до ляпки. Била прохолодь, чи не рань, чи не онова після зливи?..” [20, 348]; і: “графиня кинулась до дверей, до холоду саду... Але й я, й професор були певні – там, у ніщоті синіючої ночі нікого вже не було. Там нікого й не могло було” [3, 349].* Адже якою би благородною не була мета створення саду, суть залишається одною: це, якоюсь мірою, приневолення, ув'язнення природи. А запущеність – це звільнення. Як і відчинені двері – це шанс вирватися на волю, догодити власним бажанням, а не чужим (для Галочки).

Отже, образ саду “працює” більше на розкриття внутрішнього світу героя (Галочки, якщо точніше), а не на сюжетну ситуацію, як образ ріки.

Образ міста

Хронотоп, отже, накреслюється таким чином: один-єдиний вечір у домі над річкою із запущеним садком поруч. І все на околицях Мюнхена. Пізніше з'ясуємо, чи має це якесь значення, точніше по тому, як проаналізуємо образ міста: *“Місто – 1. Великий населений пункт; адміністративний, промисловий, торговий і культурний центр...”* [6, 651] У тексті фігурує декілька міст: Београд, Мюнхен, П'янгород. Як уже зазначалося, визначальною характеристикою міста є його зумисна штучність, упорядкованість. Але, на відміну від саду, тут неприродність суцільна, тотальна, наскрізна. Якщо сад – це приведення до ладу природних об'єктів (рослин і т. д.), то для міста властивий процес оброблення майже виключно штучних елементів, який має завершитися створенням комфортних для проживання в ньому умов. Система організації міста, значить, дуже чітка і струнка.

Београд – місто, з якого Галочка втекла до Закарпатської України: *“Я думав про “шум” – по-сербськи ліс, про цю країну й це містерне місто, суміш глухої провінції, передсінку орієнту й американізму...”* [3, 272] В цьому уривку досить мало інформації для того, щоб уявити місто до деталей, проте він дає змогу відчутти загадковість, непорядок, відсутність одного хазяїна.

Далі – П'янгород: *“Флейти вулиць верескнули. На середині вулиці гливка чорнота. Фари машин розпанахували темінь... машини хотіли звестись дибком, але не могли, зікри фар наливались кривавим блиманням... Вантажники, танки, кавалерія, мотоциклісти вгрузали в жовтий сніг, зарившись у чорний сніг, наїздили на задніх – об високі мури мовчазних церков, об посліплі поверхи будинків, об голізу садків оббивались утомлені голоси, до краю втомлені, як жбурнені в провалля”* [3, 310]. Отже, маємо не звичайне місто, а місто під час війни. Ось що принесла війна в організовані поселення: нагромадження військової техніки, сам тільки вигляд якої викликає думки про кров. Наслідок – порушення звичного порядку, хаос. Цікаво, що активними, жвавими виявляються лише машини, танки і т. д., а не люди (бо вони втомлені). Навіть символи людської духовності втратили свої головні ознаки – церкви вже не промовляють, очі-вікна будинків уже нічого не бачать. Ось іще про втому та її причини: *“Третя, четверта, п'ята компанії прохо-*

дили, і прокльони їх застрягали в мокрій безвладності брезентових фургонів. Люди подубіли, одерев'яніли з втоми, машини з виттям-скаргою немащеного металю і кутасті брили возів, автомобільних кадовбів угрузали в синяву зловісність міста. Люди, офіцери, штабовики, жандарми шаліли: вони не знали, хто до них стріляє, де ворог і звідки йде ворог” [3, 321]. Додається, отже, замішання, розгубленість, безпорадність.

Ще одна характеристика міста, що відбилася в його назві, – сп'яніння: “Всі п'ють, п'ють. – Ціле місто п'є. Це П'янгород, недаремно ж...” [3, 318]; і “В цьому місті всі завжди п'яні. То півп'яні” [3, 318]. Щоб бути півп'яним, треба випити алкоголю – тієї речовини, що викликає такий стан, чи сприйняти те, що має в результаті має таку ж дію на організм людини. Отже, це означає, що треба самостійно погодитися прийняти її. Або ж примусово: [Зойка:] “І я п'яна наче б, хоч ніколи не п'ю. Цей скрес і надія. Від надії теж можна сп'яніти? Ви не думаєте?” – “Можна” [3, 312]. Те, що сп'яніння не добровільне, підтверджують наступні слова: “По розвезеному снігу повзла армія, як тулуб гада. З однієї темряви в другу йшла, перекочувалась артилерія. Валки, валки. Ракети перелітали через ріку, і місто тоді спалахувало, як урочистий, але мертвий театр” [3, 312]. Може, у далекому минулому городяни випивали через надмір емоцій (радість, горе і т. д.) – тепер же вони іграшка в руках невидимого режисера на реальній, а не уявній сцені. І смерть чи життя їм не треба буде майстерно розігрувати: все вийде саме собою. Ніч, суцільна темрява приховає окремі смерті, але не загальну картину.

Мюнхен – місто вже повоєнне (в той час, як Београд – місто перед війною, а П'янгород – місто в розпалі війни) – демонструє фатальні наслідки війни. Скрізь панує запустіння, безлад, руїни. Ось результати згубної дії війни. Природність і штучність змішалися без усіляких правил і законів. Люди перебувають у стані депресії. Навіть час не має сили побороти такий безлад.

Отже, образ ріки працює на сюжет, образ саду – на розкриття характеру (Галочки) і частково, разом із образом міста, – на оцінку історичних подій, що ставали часом життям героїв.

Текст містить речення, в якому разом зводяться усі три образи. Знаходиться воно ледве чи не в самому кінці твору: “... там, у

ніщоті ще синіючої ночі нікого вже не було. Там нікого не могло й бути.

Там тільки незрушено, презирливо мигтіло небо. Над руїнами кам'яно-сонного міста, над чатуючим чатинням парків, над сліпою погонею хвиль Ізару, що безпересталі гнав мутні буруни у тал ранів” [3, 347].

Ю. Косач обрав такі міста і ріки, що дозволяють говорити про культурні паралелі, зв'язки. Зміни в одному культурному кодi неминуче викликають зміни в іншому. До того ж якщо вони чимось особливим пов'язані (війна, еміграція).

Міст як символ руху

Аналізуючи образи річок, не можна випустити з поля зору і тісно пов'язаний із ними образ мосту. У повісті міст – це перш за все один із об'єктів підпільних воєнних акцій: він має бути зірваним. Хоча очевидно, що мова йде не про якийсь один міст, адже одразу по приїзді до Української Кастилії – Поділля – Еней бачить зруйнований міст: *“Міст через Дністер зірвано”* [3, 292]. Інший має бути підірваний вже за деякий час у П'янгороді: *“Зірвавши міст, починаємо акцію”* [3, 310].

Міст – це те, що сполучає два береги ріки, робить можливим переміщення, подальший рух. А зруйнувати його – означає зупинити поступ або принаймні набагато його сповільнити, поставивши людину у безвихідь: *“Я їхав до останньої станції. Далі поїзд не йшов. Шлях кінчився, упирався в край світу. Міст через Дністер зірвано...”* [3, 292] Ю. Косач, отже, поруйнування мосту подає ще більш радикально трансформованим: це кінець не просто дороги, це край світу. Буковина, що лежить по той бік ріки, – ніби інший світ, недосяжний, бажаний. Прикметно те, що тут, на краю світу, – Вітчизна Енея, та, красою і близькістю якої він кілька хвилин тому впивався: *“Я хмелів рідною землею...”* [3, 291], – але до щастя домішується незрозуміла тривога: *“Тривога кінецьсвітнього... Я приїхав з одного кінця світу в другий...”* [3, 291], – яка з часом конкретизується: *“Може, Дністер плив зовсім не праворуч, може, й у цьому містечку я був зайвий, недоречний зайда; я ще зовсім не засвоїв собі стилю цієї зловісної країни, що, розпалена, стиха покректувала в присмерку”* [3, 292]. Доки рідна земля (краєвиди, люди і т. п.) відповідала Енесвим снам, мріям, уявленням про неї,

доти він не почувався тут чужим і непотрібним, адже він їхав рятувати, обороняти Батьківщину. Дивним виявляється і початкове завдання: *“Тим часом ви житимете в пансіоні, ви ходитимете на річку й ждатимете. Вас нічого не обходить. Все робитимуть інші”* [3, 292]. Ходити до річки для Енея – думати, мріяти: *“Річка знала багато чого з моїх дум і мрій”* [3, 297], – подібно до того, як для Вергілієвого Енея пливати морем – шукати нову батьківщину.

Відсутність мосту-дороги до іншого світу, до майбутнього символічно означає те ж, що й річка (Дністер) як кордон, який відділяє героя від кінецьсвітнього.

Якщо ж немає сполучення, зв’язку через міст, а сама ріка – кордон, тоді вихід один – шукати іншого шляху, складнішого, безперечно. Проте для Енея це недоречно, адже він взявся виконувати завдання, отже, мусить дотримуватися встановлених іншими правил. Та Енея це не дратує, а навпаки, реальна зупинка, реальний кордон для нього – це шанс відновити втрачену рівновагу чи ж віддатися своїм улюбленим розмірковуванням: *“Можна забути про все, можна заплющивши очі, мандрувати тихими безкраями...”* [3, 294].

Цікавим є метафоричне порівняння мосту з луком у контексті опису виру воєнних подій: *“Вибухали динамітні набої, й мости вилітали, ці пір’їнкові легкі мости, містерними луками впавши над проваллями”* [3, 299]. По-перше, лук – це знаряддя для стрільби. Він призначений для того, щоб випустити стрілу, яка принесе смерть, руйнування. По-друге, це знак надзвичайного напруження, якщо в нього натягнута тятиву. Але про це не йдеться (ні про стрілу, ні про тятиву). Отже, маємо такий собі кастрований лук, позбавлений своєї найважливішої характеристики, а відтак і можливості виконати своє пряме призначення. Напевно, саме втратою цього звичного застосування і зближуються лексеми “лук” і “міст” (крім, звичайно, чисто зовнішньої схожості, адже міст своєю вигнутою формою напівкола нагадує лук).

Але ж є ще й незвичайне означення – “містерними”. Якщо мости впали над проваллями (а це ж, так як і ріка, зона, подолати яку без спеціального пристосування, як-от міст, неможливо), то можна уявити, що через провалля тепер перекинута мости (бо ж після вибуху “мости вилітали” легко, як пір’їнки, що може означати те,

що вони не були сильно пошкоджені, а зберігали якусь відносно цілісну форму). Ось де виявляється містерійність: замість того, щоб бути знищеними повністю, мости-луки віднаходять нове призначення – розміщуватися над проваллями. Що переважить – настанова на знищення (лук) чи на творення, сполучення (міст) – не відомо. А може, не переважить ні те, ні інше, якщо відчитати в оксюмороні “лук-міст” іронію автора, особливо зваживши на контекст (хаос, безладдя, мішанина протилежностей, невиясненість, беззмістовність): *“...клітини спротиву... щетинились дулами кулеметів і автоматів... В полонинах горіли вогні, зворами йшли люди... Кволи й вольові, переконані й відкинені інерцією проти власної волі, перекинчики й звістуни нового гуманізму... З'їздили поїзди під насапи й, перекинувшись колесами догори, як скелети великих, залізних жуків, лежали проти сонця.*

Я тільки міг догадатись про осередок, що логічно кермував цим виром убивства, пожежі, вибухів, глуму, презирства. Ірин – лірика була зайва” [3, 299].

Отже, люди вирішують долі один одного: хтось створює щось для якоїсь мети, інший міняє, нищить це призначення.

Але повернемося до епітета “містерійний”. Ось словникова стаття, що пояснює значення слова “містерія”: *“Містерія – 1. У країнах античного світу та стародавнього Сходу – система культових відправ на честь деяких богів, до яких допускалися лише посвячені...”* [6, 651]

Містерійний – таємний, секретний, призначений для обмеженого кола осіб. Міст, отже, тепер багато важить на іншому рівні, де символічним є не тільки власне його значення, а й значення інших образів, деталей. Міст із З. через Дністер зірвано. Цим ускладнено рух не лише ворогам, а й самим собі. Еней не йде далі, бо ще не готовий, не “посвячений”: [Еней:] *“Ви бачите цей масив, навислий над рікою? Це вже Буковина. Після сповнення завдання ви перепливете Дністер і поїдете на південь. Це поки що...”* [3, 292] Гож Еней має виконати якийсь ритуал, аби отримати дозвіл перепливити на той берег. Це своєрідний обряд ініціації – посвячення в активні учасники війни (адже Еней щойно прибув до України і зробив це за власним бажанням, хоча міг би й залишитися осторонь), або ж (якщо триматися символічного виміру) – у місти (якими вважали-

ся учасники містерій). Війна загалом обертається, таким чином, грандіозною містерією, а окремі події, операції – її елементами, “культовими відправами”.

Уже в П’янгороді міст тільки має бути зірваним. Еней – у центрі, в самій гушавині подій. Образ міста П’янгорода “виростає” до рівня символу. Символу не так фізичного, як психічного, душевного стану людей, задіяних в операції. Сп’яніння – це наслідок і разом із тим необхідна умова участі в акції. Але для багатьох (для більшості, точніше) ця участь неминуча, адже війна стосується всіх. До того ж багато жреців здійснювали ритуали, будучи в стані екстазу, який може виникнути в людини, що перебуває в стані алкогольного сп’яніння. Якщо йти за логікою, то перейти міст із П’янгорода – це повернутися назад, до старого життя, в якому ще не було війни (як вирішує Галочка, а з нею і Божок), перервати справу, якою досі займалися. Еней же і, звичайно, Ірин залишаються. Ірин – тому, що акція, яка відбувається, – його власна справа, діло його переконання, він головний тут, і на ньому все тримається. Еней (якщо порівняти з Вергілієвим Енеєм) просто не має куди повертатися: Галочка втікати разом не запрошує, сам же Еней про втечу навіть не думає. Тож він може лише продовжити своє існування поряд з іншими, не замислюючись над тим, що буде далі. Єдиного шляху назад (“...виходу з міста вже нема. Дороги відрізані, так що є один тільки шлях через міст...” [3, 322]) теж скоро не буде та й уперед теж, адже всі вони опиняються ніби в замкненому просторі. І знову іронія: “Зв’язкові пили. Під полом матово рубцювались крашанки гранат, ручки автоматів. Муська крутила грамофон. Хлопці дихали перегаром чорних ротів, чекали, ілюзія вокзалу” [3, 314]. Вокзал – місце, звідки можна виїхати в будь-якому напрямку. Тут – навпаки. Вокзал уособлює лише чекання, мало того, чекання без кінця-краю.

Варто нарешті згадати, з якою прямою метою зривали міст не лише у П’янгороді, а й повсюди у той час. З метою перекрити шлях ворогові до подальшого просування або ж, як у П’янгороді, замкнути його в пастку. У двох випадках – зупинити. Опис підпільної акції в цьому місті дуже детальний. Місто оточене. Міст – єдина ланка, що сполучає людей у вже приреченому місті із надією на свободу та життя.

Міст стає луком ще раз у самому кінці повісті: *“І ще десь перекинені через лук мосту дороги, може у смерть, може, потойбіч зневіри”* [3, 349].

Тож міст відновив властиву собі функцію – давати дорогу, вести, сполучати розділені частини. Ірина й Галочки не було. Вони пішли дорогами через міст. Хоча нікому, і самим їм, напевно, не відомо куди. Атмосфера напруження, зловіщості, непевності подібна до стану, який відчував на собі Еней під час воєнних заворушень. Міст відкрив дороги, але не дав надії Енеєві. Міст-лук уже здатен отруєною стрілою знищити щастя людей (Енея, Божка, Фреда, які втратили кохану, графині, яка загубила дочку).

Міст, отже, стає символом продовження, неперервності дороги, руху, просування вперед. Не важливо, до кращого чи гіршого, важливо – вперед, далі. Бо зупинка, як відомо, – це смерть. Дорога на те й дорога, щоб нею іти: *“Дороги, дороги в Україні розбіглись, вгрузаючи коліями в чорнозем, дороги доль військових, суспільних, історичних. Все та сама мережа роз’їжджених доріг, безконечних доріг. І тільки одна – людська. Прослалась, як стежина через розвори-колії”* [3, 300]. Ця людська стежина – теж своєрідний міст, дорога, яка йде в протилежному до інших напрямку. Людина – істота, якій властиво рухатися. І якщо на її шляху з’являється перепона (ріка, наприклад), вона долає її, будуючи міст. Поруйнування мосту для когось може виявитися зупинкою, поразкою (для того, хто позаду), а для когось, навпаки, перемогою над суперником (для того, хто вже успішно перейшов його).

Не може бути застосованим до символу мосту і фразеологізм “спалити мости”, який має античне походження і означає “порвати з минулим”. Маємо протилежну ситуацію: спалені, зруйновані під час війни мости разом із убивствами, стражданнями не залишилися в минулому – вони й зараз діють на психіку героїв (спогади, розмови), та й узагалі, персонажі після війни стали дещо іншими особистостями. А коли Ірин та Галочка тікають, міст позаду них залишається.

Але все ж найголовніше значення мосту, його від- чи присутності – показувати, чи існує шлях уперед.

Проаналізувавши ланцюжок образів “ріка-сад-місто” у контексті виміру “природне/штучне” з’ясували, що саме хронотоп

переводиться у символ. І підтексти будуються на хронотопній образності завдяки нарощенню значень у пейзажних картинах та авторсько-оповідачевих відступах.

Традиційно закладені у поняття ріки, саду, міста смисли у повісті виявляються значно модифікованими. Так, одна із рік (Ізар) втрачає здавна властиві їй ознаки і обертається мутантом, а сад, навпаки, “здобуває свободу” від людського піклування, місто ж прямує до того, щоб виявитися абсолютно технізованим, штучним. Образ мосту має символічне значення руху. Не принципово, куди саме рухається людина, що йде цим мостом. Відсутність мосту – зупинка. Важливим є аналіз епітета “містерійний”, який дає змогу перетворити міст на центральний символ, а також зробити символічним, знаковим усе, що з ним пов’язане (міста, зокрема).

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що роль кожного елемента ланцюжка “ріка-сад-місто” у творенні загального смислу твору значна. Образ ріки бере активну участь в увиразненні подієвого та почуттєвого планів повісті. Образ саду сприяє виразнішому розкриттю внутрішнього світу героя (Галочки, якщо точніше). Через образ мосту моделюється ситуація потенційного руху.

Література

1. Боннешер П. Місце священного гаю (ΑΛΣΟΣ) у мантичних ритуалах Греції // Сапфо: Збірник статей / Упоряд. Олена Галета, Євген Гуревич (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка). – Львів: Літопис, 2005. – С. 226-246.

2. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упоряд. В. В. Яременко. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 290-315.

3. Косач Ю. Еней та життя інших // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упор. В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 255-349.

4. Новий Завіт.

5. Новий тлумачний словник українська мови: У 4-х т. / Упор. В. В. Яременко, О. М. Сліпушко, – К.: Аконті, 1999. – Т. 1. – 912 с.

6. Новий тлумачний словник українська мови: У 4-х т. / Упор. В. В. Яременко, О. М. Сліпушко, – К.: Аконті, 1999. – Т. 2. – 912 с.

7. Півторак Г. Українці: Звідки ми і наша мова / АН України ім. О.О. Потебні. – К.: Наукова думка, 1993. – 199 с.