

**Творчість Богдана Нижанківського:
образ міста**

Зміст

Вступ.....	3
Розділ I. Українська літературна й літературознавча урбаністика..	6
Розділ II. Образ міста у творчості Богдана Нижанківського.....	10
2.1. Збірка оповідань «Вулиця»: текст і надтекст.....	10
2.2. Львів пасіонарний: боротьба героя з антигероями антипросторів.....	11
2.3. «Містичний апофеоз Львова»: міф про втрачене місто.....	20
2.4. Львів іронічно-бурлескний: «Полювання на львівському Ринку».....	27
Висновки.....	33
Список використаних джерел.....	35

Вступ

Богдан Нижанківський – людина багатогранного обдарування, журналіст, актор, автор цікавої експериментальної прози (збірки батярських новел «Вулиця», сюрреалістичної повісті «Я вернувся до мого міста», есеїв про театр і театральну справу в Галичині 30-х років ХХ століття «Актор говорить»), ліричної поезії та іронічних і сатиричних віршів («Бабаєві вірші»). Визнання йому принесли перші новели з життя львівського люмпену, що вийши у 1936 році збіркою «Вулиця». І тематично, і стильово збірка була явищем новаторським, адже вона презентувала урбаністичну прозу, також тут помітні ті стильові прикмети, що згодом, реалізувавшись уповні в оповіданні «Я вернувся до мого міста» (1955 р., Філадельфія), дали літературознавцям підстави вважати Б. Нижанківського одним із нечисленних українських сюрреалістів.

Непроста доля вимушеного емігранта з рідної землі, пекуча ностальгія за рідним Містом, усвідомлення того, що фізично ніколи не зможе повернутися на свої терени, – ті чинники, що значною мірою зумовили стильове забарвлення його найяскравіших творів, де постає «містичний апофеоз» Львова і образ Львова пасіонарного. Однак образ Міста у творчості Богдана Нижанківського змальований і крізь призму гумору, що теж надає неповторного колориту урбаністичній прозі письменника.

Актуальність нашого дослідження зумовлена потребою повноцінного повернення в історію української літератури творчості Богдана Нижанківського, одного з когорти найяскравіших модерних письменників 30–40-х років минулого століття, учасника легендарної львівської «Дванадцятки». Йому судилася вимушена еміграція з рідних теренів, а творам – забуття на довгі роки. 24 листопада 2019 року виповнилося 120 років із дня народження письменника. Тому актуальність нашої роботи визначається і її практичною спрямованістю на популяризацію творчої постаті письменника, і досі ще недостатньою увагою літературознавців до його мистецької спадщини.

Мета нашої студії – розкрити особливості творення образу міста у прозі Богдана Нижанківського крізь призму індивідуально-авторського стилю письменника. **Об’єктом** дослідження є тексти новел збірки «Вулиця», оповідань «Брат Місько», «Останні постріли», «Я вернувся до мого міста», «Полювання на львівському Ринку». **Предмет** – аналіз художнього образу міста, створеного індивідуальною стильовою стратегією письменника.

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких завдань:

- визначити роль Б. Нижанківського у становленні й розвитку української літературної урбаністики;
- розкрити детерміновану світоглядно-біографічними чинниками еволюцію образу міста в прозі митця;
- з’ясувати особливості творення образу міста на рівні поетики стилю Б. Нижанківського.

Теоретико-методологічною основою нашого дослідження стали праці вітчизняних та закордонних літературознавців, присвячені аспектам дослідження часопростору (М. Бахтіна, Р. Барта, Ж. Бодріяра, Н. Копистянської, Ю. Лотмана, М. Новикової, В. Топорова), образу міста в художніх текстах (Т. Гундорової, М. Карповця, А. Кйосева, К. Котинської, Я. Поліщука), також окремі дослідження, присвячені творчості Б. Нижанківського (В. Габора, Н. Євстаф’євич, Н. Мафтин, Б. Рубчака, Ю. Тиса-Крохмалюка).

Методи дослідження. Зв’язок між текстами письменника і його біографією зумовив використання *біографічного методу*. *Культурно-історичний* метод необхідний в роботі для розгляду творчості письменника в реаліях конкретної доби. За допомогою *герменевтичного методу* здійснено інтерпретацію текстів, потрактовано образи й мотиви. Для аналізу часу й простору в художньому тексті використано *структурно-семіотичний* метод. У роботі використано також принципи *рецептивної естетики*.

Наукова новизна нашого дослідження полягає в тому, що тут уперше системно проаналізовано образ міста у творчості Б. Нижанківського. Окремі

твори («Останні постріли», «Полювання на львівському Ринку») взагалі аналізуються уперше.

Практичне значення роботи. Матеріали нашого дослідження були використані під час проведення уроків із позакласного читання у Ланчинському ліцеї імені Юрія Шкрумеляка для учнів 10 та 11 класів, а також використовувалися для курсу вільного вибору студента «Літературне краєзнавство» в закладах вищої освіти.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Основний зміст роботи – 32 сторінки.

Розділ I. Українська літературна й літературознавча урбаністика.

«Urbi et Orbi» – «містові й селу»: ці виміри буття людини (від села – до міста) як істоти соціальної віддавна привертають увагу митців і науковців, філософів, істориків, антропологів, культурологів. Певна річ, адже феноменальність міста в тому, що воно є водночас і продуктом діяльності людини, і чинником, що формує поліаспектність її буття, її «цивілізаційне обличчя». Як наголошував О. Шпенглер, «світова історія – це історія міста. Народи, держави, політика, релігія, всі види мистецтва, наука формуються у найдревнішому феномені людського існування – місті» [62, с. 150]. Місто манить, обіцяє. Воно й сьогодні притягує чимало новітніх Радченків, що спрагло хочуть підкорити його. Адже, за Е. Курціусом, «місто – це ідеальна форма послідовної сублімації людських сил, їхніх дій і втілень» [29].

Останні десятиліття ХХ і ось уже два десятиліття ХХІ століть місто знаходиться в центрі ґрунтовних наукових зацікавлень антропології чи не усіх її галузевих підрозділів: соціальної, культурної, історичної, урбаністичної, феміністичної, філософської. Відтак в літературознавчій урбаністичній студії активно вводяться ідеї *Г. Зіммеля, М. Вебера, А. Бергсона, А. Ассмана, В. Малиновського, Е. Сепіра, А. Шюца, М. Шелера, Г. Плеснера, Е. Ротгакера та інших.*

В українській літературознавчій науці також спостерігається зростання уваги до топосу міста в художньому тексті. Дослідників особливо цікавить період становлення української літературної урбаністики – 30-ті роки минулого століття. Адже саме в період міжвоєнної доби українська культура звільнилась від «рамки» селянсько-етнографічного концепту: «Малоросія тихих садочків і приземленого існування» [4] перестає приваблювати митців. Їхні зусилля спрямовані на освоєння енергетики міста, «концепту зусилля», що поставав у творчості українських письменників по обидва боки Збруча.

Воістину «будь-який текст – просторовий, а будь-який простір текстологічний» [57]. Знаємо «грибоедовську Москву», «булгаківський

Київ», Петербург як текст у Топорова, Борислав у прозі Івана Франка, Дрогобич Бруно Шульца («Цинамонові крамниці»), «Станиславівське Межиріччя» (Івано-Франківськ, розташований між двома Бистрицями) в прозі Юрія Андруховича, Чернівці Ірини Вільде. Та все ж українська урбаністична проза починалася із топосу Києва.

Від І. Нечуя-Левицького – до виразно нової якості міської прози В. Підмогильного, В. Домонтовича, Є. Плужника, В. Винниченка, М. Хвильового. Саме В. Підмогильний зробив місто центральним у своєму романі, на відміну від попередників, у прозі яких воно перебувало на периферії підсвідомості героїв. В українській літературознавчій урбаністиці образ Києва також є центральним: окрім праць, присвячених «Місту» В. Підмогильного, топос Києва привертає увагу Т. Гундорової («Київ як топос: міфологічна парадигма»), Ю. Павленка [42], Я. Поліщука [44], І. Матковської [33], В. Горського [12], М. Новикової. Другим «центром» української літературознавчої урбаністики постає Львів. Така увага до Львова закономірна: «серед усіх українських міст Львів найбільше притягував до себе митців якоюсь незбагненою магією та аурою і упродовж багатьох століть був столицею української богемии» [7, с. 13]. В історично-культурних вимірах міжвоєнного двадцятиліття, коли в підрадянській Україні, за висловом Ю. Шереха, «запало страшне провалля тридцятих», це місто стало «моделлю українського всесвіту», тут творилася й «державна слова», тут постала «літературна Реконкіста» (Н. Мафтин), спрямована на відвоювання й утвердження національної ідентичності. Топос Львова частково став об'єктом дослідження в монографіях С. Андрусів [1] та Н. Мафтин [34], йому присвячені праці А. Кйосева [26], Г. Грабовича [13], О. Галети [8]. Врешті, сучасна українська літературознавча урбаністика студіює й художній образ Чернівців (Харлан О, Бабюк Н), Дрогобича, Харкова (Сподарець М.), Одеси. Однак новий рівень художнього освоєння міського часопростору в українській літературі пов'язаний саме із прозою західноукраїнських прозаїків-новаторів міжвоєнного двадцятиліття – Богдана

Нижанківського та Зенона Тарнавського, осердям чиеї творчості якраз і став художній образ міста Лева.

Богдан Нижанківський походив із галицької театральної родини – сам наголошував, що «був театальною дитиною». Народився в містечку Золочеві у 1909 році. Його дід і батько – відомі актори «Руської бесіди» у Львові, театру, що 29 березня 1864 року поставив мелодраму «Маруся» (за мотивами повісті Г. Квітки-Основ'яненка), якою й почалася історія українського театру в Галичині. Хлопець ріс в атмосфері любові до слова, до мистецтва. Однак сам театральну кар'єру не обрав: його приваблювала письменницька праця. На той час у Львові буквально вирувало літературно-мистецьке життя. Старше і молоде покоління літераторів, емігранти з підрадянської України й уродженці Галичини, – усі були захоплені пошуком «нових шляхів» (В. Бобинський) розвитку модерної української літератури. Згуртовані довкола «Вісника» Д. Донцовим літературні сили вбачали обов'язком для українського митця ангажованість ідеєю служіння нації, «чину». Католицьке угруповання «логосівців» як важливішу складову наголошувало ідею християнського гуманізму; молоде покоління «новаторів нарації й конструкції» (Н. Мафтин) прагнуло експериментів зі стилем і формою, освоєння нової тематики. Саме такими новаторами були й члени богемної львівської літературної групи «Дванадцять», до якої належав і Богдан Нижанківський. Урбаністична тематика знайшла найповнішу реалізацію у творчих зацікавленнях двох учасників цієї групи – Зенона Тарнавського й Богдана Нижанківського. Свідченням такого тематичного вектору стало вже перше оповідання письменника-початківця «Собаче серце», що вийшло 1934 році. А незабаром у серії видань «Української Бібліотеки» з'явилася збірка «батьярських» оповідань письменника з промовистою назвою «Вулиця» (1936 року).

І перше радянське «визволення», і фашистську окупацію Б. Нижанківський пережив у Львові. Працював у львівському радіо, журналістом в «Українському видавництві». Перед наступом радянських

військ, вже знаючи не з чуток, що несуть із собою «визволителі», Б. Нижанківський емігрував з України. Вимушено залишив улюблене місто, що буквально «проросло» в нього. На еміграції, у Мюнхені, письменник долучився до видання газети «Українська Трибуна» й літературно-мистецького місячника «Арка». Важливою сторінкою діяльності Б. Нижанківського був вихід журналу «Лис Микита», що став «історією української еміграції в дзеркалі сатири й гумору» [40].

Богдан Нижанківський – автор кількох збірок поезії: «Терпке вино», «Щедрість», «Вагота», «Вірші іронічні, сатиричні й комічні». І саме співпраця з Едвардом Козаком зумовила відхід від «старих засобів» [40] і викристалізувала нові грані творчого обдарування письменника: гумористично-іронічне бачення світу.

Помер Богдан Нижанківський 19 січня 1986 року. На чужині, далеко від рідного Львова, зупинилося серце письменника. Однак велика любов веселкою пролягла з-за океану до міста його молодості. Ця любов залишилася непроминальною – вона пульсує у його творах.

Розділ II. Образ міста у творчості Богдана Нижанківського.

2.1. Збірка оповідань «Вулиця»: текст і надтекст.

«Мусимо здобути місто», – з таким гаслом виступила літературна молодь Західної України у період міжвоєнного двадцятиліття. І вже у творах двох представників модерного літературного угруповання «Дванадцять» – Зенона Тарнавського й Богдана Нижанківського – місто постає як текст. «Завоювання», підкорення міста – більшою мірою ця тема властива саме творам Б. Нижанківського. Персональний світ його «Вулиці» далекий від образу Степана Радченка В. Підмогильного, однак люмпенізованих вчорашніх селян із львівських околиць із героєм «Міста» споріднює шалена воля опанувати цей простір, воля підкорювачів життя.

Місто як бажаний простір, однак сповнений небезпеки, вабить учорашнього селянина Степана Гайду («Дні Степана Гайди») – він поповнить ряди львівського люмпену («таких було тисячі»), однак не житиме за законами злодіїв і грабіжників, у нього вистачає волі вирватися з-під їхнього впливу. Вулиці міста стають лаштунками, на яких розігрується драматургія життя і смерті мешканців його піддаш, підвалів, сутеренів («Мірко Кінах завагався», «Червоний Ясько», «Злодійське серце»). Місто живе в оповіданнях автора і як окремий, повноцінний образ – воно «гуділо, дрижало, пружилося, дихало димами коминів. Тисячі прохожих, як накручені ляльки, йшли то швидко, то поволі, підбігали, зупинялися і знову йшли» [40, с. 168]. Автора цікавить не парадне сяйво центральних площ, не його «фасад», а бруківка передмістя, де «озерця калабань» з «перемішаним болотом», бо саме там відбуваються «вирішальні зустрічі» його героїв.

Персонажі творів Б. Нижанківського живуть на горищах. Інтер'єр – «тапчан, мала залізна піч, розхитаний стіл і один стілець» [40, с. 162], з усіх «прикрас» – схід і захід сонця, що розкішно пломениться у незашторених віконцях («На шибках червоною фарбою скапувало сонце» [40, 181]. Тут чути, як дихає місто, як просинається воно і засинає, зморене денною втомою: «з

Краківської площі докочувався гуркіт возів і долітали дзвінки трамваїв. Небо, що досі було блакитне, тепер наче біліло й просякало порохом. На Стрілецькій площі смерділо бензиною і зужитою оливою» [40, с. 216]. Суспільне дно міста яскраво зображене автором і завдяки використанню мови «батярів» – вуличного аргю. Стихія вулиць Львова змальована письменником яскраво й водночас лаконічно, наче штриховими зарисовками. У його «Вулиці» саме мешканці львівських вулиць творять текст міста, і хоча автор мало дбає про індивідуалізацію своїх персонажів, однак їх споріднює приналежність до топосу Львова, сповідування певного «кодексу» «батярів» («Мірко Кінах завагався», «Ні за цапову душу») і мовна ідентифікація. Автор віднаходить у серці кожного з них те непроминальне, що й робить людину людиною: для Б. Нижанківського важливіше поставити їх у певну межову ситуацію – зустріч із небезпекою (а часто – й смертю), адже саме так людина вимірюється на предмет людяності.

2.2. Львів пасіонарний: боротьба героя з антигероями антипросторів («Брат Місько», «Останні постріли»)

Вулиця – відкритий простір, але вона, як і людське життя, має свій початок і кінець. Вулиця – місце вирішальних зустрічей, «межових ситуацій», перехресть вибору. Зі зміною історичних реалій цей вибір часто стає смертельно небезпечним і неминучим. Адже місто – не тільки споруди й вулиці, площі. Місто – це перш за все його мешканці.

Дослідники стверджують, що хронологічно наступним після «Вулиці» було оповідання «Дві години опісля» (1947 рік). Тут діють уже не батяри, не люмпен Львівських вулиць – ним Б. Нижанківський започаткував низку творів про опір львівської молоді окупантам (як радянським, так і гітлерівським). І хоча герої цих творів сповнені патріотичних почуттів і здатні на дію під знаком високої мети, на самопожертву, «завдання пізніших оповідань залишилося те ж саме – показати, як діє людина під час зустрічей зі своїми власними межами» [40].

Якщо низка творів Б. Нижанківського («Дві години опісля», «Біла Дама» «П'ятий з черги», «Нічний гість») присвячені показу боротьби львівських підпільників із гестапівцями, то в оповіданні «Брат Місько» (надруковане у 1954 році у літературно-мистецькому збірнику «Львів», що виходив у Філадельфії) йдеться про боротьбу з «червонозорими» окупантами. Вулиця виводить на дорогу героїзму не тільки підпільника Марка. Пасіонарієм стає і його брат – злодій Місько. Тематика героїзму, «чину» – дії під знаком високої мети – під пером письменника розкривається без надмірної пафосної тональності. Це справді, як слушно підкреслює Б. Рубчак, «своєрідно гемінгвеївський, по-чоловічому недоговорений героїзм» [40].

Старий Сивух, залізничний сторож, із тривогою очікує синів, що почали приходити додому пізно. Плин його думок пронизаний ледь тамованою тривогою: «Ах, осінь! Яка дивна осінь! Ночами яркіше мерехтять зорі, а листя падає і падає. В саду вітер висушив і позривав непотрібні гілки. Вчора коло його хати йшли ті в стрільчастих шапках із зіркою над дашком і співали голосно на всю Левандівку» [41, с. 107]. Окупований Львів припишк, і цю атмосферу Чужого, що хижими пазурами уп'явся в саме серце міста, відчутно в тривозі старого Сивуха, в тремтінні пальців його дружини Марти, що мовчки переживає за дітей: адже Місько «товчеться по цілому місті» до пізньої ночі, а Марко приходить ще пізніше. Марта втішає і себе, і чоловіка: «Місько завжди такий був – і приходив. Може, десь у своїх знайомих засидівся й залишився на ніч, правда?» [41, с. 108]. Але то було раніше, до приходу в місто Чужого. Тоді було безпечно – не було «тих в стрільчастих шапках». До речі, така фігура мовлення (у творі Б. Нижанківського вона повторюється майже рефреном), коли явище чи істота прямо не називається, також підпорядкована функції передати психологічний стан персонажів, зростаючу напругу тривоги й бажання вберегтися від лиха, якого може завдати «не номіноване». Адже так – не називаючи – говорять у народі і про Нечистого, аби не прикликати його.

Важливу роль в оповіданні Б. Нижанківського як і в площині моделювання образів-персонажів, змалюванні їх настроїв, почуттів, так і для розкриття ідейно-естетичного спрямування твору в цілому відіграє деталь: печать непевного, жаского часу – і в полум'ї свічки, що час від часу здригається, то пригасає, то спалахує дужче, наче дрижить від затаєної в матиному серці тривоги.

Першим додому повертається Місько, для якого все життя – «карузеля». Ледве тримаючись на ногах, із закривавленим обличчям і в брудному одязі, хлопець на материнє запитання відповідає з іронією: «Оглядав свободу. Та-кий писок має! За місяць сфригає ціле місто» [41, с. 109]. У цій короткій іронічній репліці – уся правда про окупантів і їх політику. Місто не даремне причаїлося, намагається заховатися в сутінках вулиць, на яких погасли ліхтарі: «Місто прокидається кожного ранку тривожно й несміливо, не знає, що буде, що станеться увечері» [41, с. 111]. Той страшний «писок» уже проковтнув Михайлович друзів – Кулявий, Дзига «дістали під крило сливку» [41, с. 110]. Іронія, з якою вчорашній батяр вільної львівської вулиці говорить про «тих в стрільчастих шапках», називаючи їх «чубариками» (коли сідає до вечері, кидає репліку: «картопля й капуста, а ковбасу чубарики з'їли»), пародіюючи пісню про Катюшу, свідчить, що це місто ніколи не прийме нав'язувані «цінності» «саветского челавека», воно готове до спротиву, бо ось-ось здолає страх. Адже зло сильне тільки тоді, коли страх перед ним паралізує жертву.

Під ранок, коли на вулиці починає сіріти, повертається додому й Марко: «Сіра мряка ліниво підносилась на верхів'я дерев, розпливалася, рідшала, і, наче порваний вельон, звисала над вулицями, провулками і дахами Левандівки. Спершись на поруччя веранди, втомлено дивився на дерева з обмертвілим листям, на стоптану, вижовклу траву – і глибоко вдихав безвітряний, приморозлий холод» [41, с. 111]. Лаконічний стиль Нижанківського, якому чужа пафосність і надмір образності, відсилає читача до деталей, незначних на перший погляд, однак у них – нюансування й

акцентування настроєвої тональності тієї ж тривоги, що трансформується в певну визрілу готовність: порівняння осінньої мряки із «порваним вельоном» підтекстово вказує на наругу, гвалт; «дерева з обмертвілим листям» викликають асоціацію із переляканим дрібним міщанином, простим мешканцем міста; «стоптана, вижовкла трава» поглиблює відчуття наруги, плюндрування.

Моторошно-присипляючий нульовий час міфу застиг. Застиг, щоб дати початок пасіонарному міфові Львова. І на цей раз його героєм стане Марко, син простого залізничного сторожа і брат нічного злодія. Він прийняв виклик Чужого, що заповнив кров'ю і мрякою безвиході усе довкола в рідному Місті: «Години вже не належать до людей, їм відібрано час. Учорашнього не було, сьогоднішнього нема, кожний день треба брати насилу» [41, с. 112]. Марків брат теж вороже ставиться до окупантів, але його настрої передається дискомфортом на рівні тілесного сприйняття – ольфакторними чинниками: «Було так, наче хто над містом розвісив брудну білизну»; «наче хто на вікнах порозвішував міхи»; «падав дрібний, липкий, як слина, дощ».

Відомо, що основні міфосюжети базуються на боротьбі героя з антигероями антипросторів. Про початок Маркового «міфосюжету» читач спочатку тільки здогадується. Невдовзі ці здогадки стають упевненішими – нічні злодії, серед яких – і Місько, бачили Марка біля залізниці, «а потім, біда знає звідки, з'явилися чубарики – і просто до Марка. І Марко почав стріляти» [41, с. 113]. У повноцінному міфові сонне царство – зачароване, мета героя – розбудити його. Марко з болем говорить, що кожного дня зустрічає все менше своїх приятелів і знайомих. А люди мають «особливий вигляд» – «всьому дивуються і всього бояться. А товариші організують на кожній вулиці мітинг. А прихожі стояли й отвирали роти, аж було видно кутні зуби. Хто зі щирого здивування, а інші тому, що треба було в такий спосіб виявити свою льюальність. А є такі, що на товаришочків чекали. Тепер повилазили, як таргани. А скільки з'явилося комбінаторів і коритників. Злетілися, як мухи на новий смітник» [41, с. 116]. Марко і його побратими не

можуть дозволити перетворити священний простір Міста (що тут стає вже синонімом не тільки малої батьківщини, але й усієї України) в «смітник», де запльовані всі справжні людські цінності, де людям відібрано минуле й майбутнє, а сьогодні перетворюється на рабське існування.

Оповідання «Брат Місько» своїм жанровим вирішенням наближене до новели: тут є інтрига (читач довго не може остаточно вирішити, чим саме займаються кожен із братів; старий Сивух – а разом із ним і читач – переживає справжню новелістичну напругу від «вирішальної зустрічі» батька із сином та брата із братом у межовій ситуації), є справжня новелістична «шпилька».

Сивух під час нічного обходу залізниці розмірковує над тим, що кілька днів тому «нічні підприємці» розбили два вагони із награбованою із львівських крамниць мануфактурою. Кількох підстрелили, тепер було спокійно. Але сторож помітив, що часом «хтось приляже біля мосту на насипі і слідкує». Нижанківському майстерно вдалося передати тривогу старого батька шляхом акцентування лаконічних деталей нічного пейзажу. Звернімо увагу: у нічному урбаністичному пейзажі не тільки кульмінаційне напруження загального настрою тривоги, яким пронизаний увесь твір, але й певна проекція подальшого розвитку дій. Персоніфікований образ вітру, що «шукає виходу» й, не знайшовши його, розбивається об колеса вагонів, контрастне «зонування» локального простору – невизначене освітлення «чорного полотна рейок», обмеженість простору – «лінія муру» й міст, що втрачає символічне значення переходу, виходу (бо ж «важко загруз у темряву») й порівняння темряви із повинню, страшною і темною каламуттю, що ось-ось здолає твердиню муру, й нарешті – «каблукуватий кістяк будинка й замрячені світла» – виразно натякають на апокаліптичний для персонажа сценарій розвитку подій. І тільки думка про Марту, що стоїть зараз перед образом Богоматері й молиться за нього і їхніх синів, заспокоює чоловіка.

Коли ж Сивух виявив дві постаті, що лежали під вагоном, між колесами, старого чекала прикра несподіванка: в одному з них сторож

упізнав власного сина. Іронічні репліки Міська знижують «градус» напруги, але іронічна тональність оповіді раптом нівелюється: «Ліворуч, де стояли цистерни, труба вогню рванула вгору і пробила чорну броню неба» [41, с. 119]. Це не тільки вибух на станції – справжній кульмінаційний вибух в архітектоніці твору. Батько й син усе ж мають шанс урятуватися. Та раптом у постаті чоловіка, що біг поміж вагонів, сторож упізнав свого другого сина – Марка. У ту ж мить майнули постаті червоноармійців, залунали постріли. Марко відстрілювався, але ось він на хвилину похитнувся. Шалений перебіг подій – наче кадри кінострічки. Марко встиг добігти до рятівного муру, встиг навіть стрибнути: «Зачепився за край муру, підтягнувся, вигнув хребет – і обсунувся. Сtribнув ще раз, хотів перекинути ногу – і звалився на землю» [41, с. 119]. На той час Місько позбувся заціпеніння від несподіванки й кинувся до брата, не зважаючи на постріли, що лопотіли за спиною. За якусь мить Марко знову підвівся, знову стрибнув, «і, вхопившись за верх муру, судорожно підтягувався, наче вгризався в нього зубами. Не мав сили. Знерухомів і відвернув поволі голову. Кінець? Але Місько вже добіг. – Марку, вйо! Вхопив його за ноги і з усієї сили виштовхнув угору. Марко перевалився через мур, махнув рукою – чи на прощання? – і зник» [41, с. 120].

Не знаємо, чи залишився живим поранений Марко, чи вдалося йому втекти від «тих в стрільчастих шапках», але фінал твору – висока нота трагедійно-героїчного. З «нічного підприємця» вмить викристалізувався його справжній дух – не раба і не злодія – героя, що офірою власного життя прийняв естафету боротьби з антигероями антипросторів: «Місько оглянувся тільки один раз, останній раз, коли одночасно з тріском близьких пострілів відчув кілька ударів у спину, наче тонким ножем, і, круто повернувшись, падав лицем на землю. Тоді понад головами тих, що бігли, в червоній ясності, обмотаній димом, побачив батька, що мигнув із погашеним ліхтарем у руці, відчув холодну безконечність прірви, яка щільно замкнулася над його головою» [41, с. 120].

Естафету спротиву окупантам підхоплює – але вже цілком свідомо – герої оповідання «Останні постріли». Марина Новикова зауважує, що за граматику міфу простір повинен розділятися на свій і несвій: «Вони мають чітко маркуватися. В кожному з них має бути свій центр, інакше міфу немає. Безцентровий простір – це антиміф постмодернізму, побудований на уламках нормального міфу. Простір без центру – Хаос, хаос може бути околицею чи підземеллям міфопростору». Свій простір, захисником якого виступає Зеник, герої оповідання, в Нижанківського чітко маркований. Він означений маминою молитвою, годинником із зозулею, що пам'ятала його день народження і бачила його першу посмішку, етажеркою з книжками, – «це була його хата».

Тут впорядкований час – «ритмічне тикання годинника», тут на світле свято Воскресіння Господнього лунає радісне вітання Бога живого (ця деталь постає із матиного сну), «стіл накритий білою скатеркою, а в кімнаті пахне печеним тістом і барвінком» – архетипні знаки дитинства. Цей локальний простір хати-помешкання переростає у міфопростір садка й малого клапця городу, де шум яблуневого листя ще з дитинства нагадував Зенкові «шуми підземної ріки», відтак по вертикалі розширюється до висот космосу – «наше небо», звідки моргали хлопцеві крізь яблуневе листя зорі, наче подаючи йому таємні знаки. Горизонталь цього простору сягає казки: «Кілька кущів агрусу і бузку. Праворуч його хата. Мала, як коробочка, з перегородками на передсінок, кухню й кімнату. За парканом, де простягалися площини садів і городів, виростали із землі такі самі малі домики, наче в казках Андерсена або братів Грімів. Внизу, за шосею, де починалися перші кам'яниці й де йшла трамвайна колія, колись рухалося місто, наче велика черепаха. Але в ці дні воно прикидалося мертвим» [41, с. 123].

Чужий простір – страшний хаос, апокаліпсис війни, ще без виявленого центру, але із страшними щупальцями – каральними загонами. І час ніби провалюється в позачасовість, адже вулицями міста сунуть ешелони танків, що відступають, околицями рискають смершівці, а з іншого боку

насуваються танки іншого загарбника, поливають вогнем з кулеметів околиці інші кати. Читачеві спочатку важко зрозуміти, хто саме переслідує юнака, що зумів поранений добратися до рідної домівки, до маминої молитви. Адже важливі для розуміння подієвої сторони сюжету деталі в Нижанківського традиційно «схематичні, туманні й мінімальні, щоб не заважати безпосередньому контактові читачеві з ситуацією» [40]. З розмови між мамою і сином ми дізнаємося, нарешті, актуальну деталь – хлопець рятувався від енкаведистів: «Я відстрілювався з політруківського нагана. А політрукові він уже не потрібен. Лежить і дивиться в наше небо» [41, с. 122]. Ця «актуальна деталь» у творі зрине ще раз – коли мати, прокинувшись від автоматних черг, кинулась до яблуні, де ночував Зенко: «Біля хати, в траві, поламавши кущ агрусу, лежав один із тих у синіх кашкетах» [41, с. 124] – один із Чужих, що плюндрували сакральний простір батьківщини.

Вважаємо, що осердям аналізованого оповідання Б. Нижанківського є акцент на невеличкому острівкові Міста, священного простору Дому, зусібч оточеного кривавим морем війни, поглинанням чужинцями. І берегиня цього простору – Мати. Саме її переживання стають об'єктом мистецької уваги автора. Ось вона зустрічає сина, змучена довгим невіданням про те, чи живий: «мала враження, що під її ногами обсувається підлога. Дивилася на сина і не могла промовити ні слова»; ось пересвідчившись, що це не її марення, («коли він підійшов цілком близько й простягнув до неї руку, зробила ще крок і, як зламане стебло, схилилася синові на плече»). «Стиснене горло», «уривчастий шепіт», тремтяча рука, що гладить сина по щоці, зітхання, «наче останні подуви вітру», коли ж побачила перев'язану руку, «її голос зламався» – з цих деталей, цих фрагментарних «мазків» народжується образ Матері, Берегині Сакруму, берегині життя. Мати уся пронизана любов'ю до сина й тривоною. Домінанті її психологічного стану підпорядковані й інтер'єрні деталі – «Вечірній присмерк, що невидимим пилом спадав зі стелі, раптом згустів і наповнив усі кути. Мамі здавалося, що на кімнату зіснулася чорна, кам'яна плита» [41, с. 121]. . Вночі її серце

знову в лещатах тривоги, вона намагається крізь вікно бачити сина, що змушений ховатися від Чужого: «В ній дрижав кожен нерв»; «Круги жовтого світла, що йшли від лампи, щораз то вужчали. Маленький вогник блимав, хилився на боки і корчився. Тіні зближалися до стола, як осінні хмари. Мама молилася знову». Коли ж «затаракотіли кулемети, заклекокіти танки і авта», «в горлі розмотувався крик». Навіть уві сні цей зв'язок не переривається: сон про великдень – світлий, але мати тривожиться: чому ж так довго не йде син? І святкові сальви, якими хлопці завжди вітають ранок Воскресіння, викликають у неї ще більшу тривогу. Стріляють «вже під самим вікном. А вона стоїть і бачить, як від гуку поволі зсуваються на неї стіни». Реальність була страшнішою за сон: «Відчувала, що ось-ось западеться в чорну прірву». Мати шукала свого сина – «падала на коліна, на руки і, як підбитий птах, останнім зусиллям зривалася знов», «крик клекотів у горлі, дер, мов кільчастий дріт», «на гіллях кущів, на дротяних огорожах залишалися шматки її одежі», «вона чула синів голос – ледве чутний шепіт, що його не може схопити вухо, а тільки до краю затривожене серце» [41, с. 126]. Нарешті знайшла: лежав закривавлений на межі. Але хтонічна влада землі подолана силою тяжіння материнського серця, смерть відступає від сили любові: син «підводився на ноги, спираючись на мамине плече, відчув, що земля, яка притягала його до себе, втратила свою силу» [41, с. 126]. Його пасіонарний порив буде підхоплений тисячами, виллється в запеклий смертний бій, у стояння на смерть між двома вогнями, між наступом двох Мордорів – сталінського й гітлерівського. За сакрум свого простору. За мамину домівку на околиці міста. За Місто. Врешті, за Україну. Таким бачиться нам продовження уявного діалогу «автор – читач», всупереч тезі, висловленій Б. Рубчаком про те, що в Америці Б. Нижанківський попрощається «з колишнім беззастережним обожнюванням націоналізму» [40].

2.3. «Містичний апофеоз Львова»: міф про втрачене місто

Оповідання «Я повернувся до мого міста» публікувалася в діаспорному журналі «Київ» за 1955 рік. Поштовхом до написання твору стала ностальгія. Як для Данте «Божественна комедія» була результатом втрати Флоренції, так для Богдана Нижанківського нарратив про уявне повернення до міста дитинства і юності виконував певну компенсаторну функцію. Тому цей твір – про пам'ять. Про неможливість повернути втрачене, про те, як стираються чіткі контури міських вулиць-артерій, а за рогом будинку, який видається таким знайомим – до болю – раптом виринає пустка. Про Місто, що з попелу небуття, неприсутності в ньому, в цьому місті, вичакловується як голограма пам'яті. І свідомість, напружившись до пограниччя, намагається втримати голоси, інтонації, запахи, кольори – такі дорогі обриси священного простору молодості й покинутої домівки. Цей материк втраченого Міста проступає Текстом – авторовим міфом про сакрум Батьківщини, до якої в реальних вимірах вже немає вороття. Міста, сплюндрованого Чужим, що не вміє й не прагне прочитати шифрограму його таємних знаків. Воно проступає крізь рожевий пил забуття архетипною основою духу, пульсує калейдоскопом мінливих образів у серці. Час і простір тут зникають, вони аморфно розтікаються, деформуються, як на картинах Сальватора Далі. Герой простягає руки, але долоні хапають лише пустку. Це і є – перетікання з реального виміру часопростору – у вимір вічності, у вимір буття-не-буття.

Оповідання «Я повернувся до мого міста» вважається одним із кращих у нашій літературі зразків сюрреалізму. Тому спочатку вважаємо доречним сказати про поетику сюрреалізму – мистецької течії, що виникла у 20-ті роки ХХ століття й ґрунтувалася на філософії інтуїтивізму¹ (А. Бергсон), фантазійному мисленні (В. Дільтей), ідеях психоаналізу (З. Фройд), аналітичної психології (К.-Г. Юнг). Один із засновників цього мистецького напрямку – А. Арто – так виклав власну концепцію бачення

¹ Бергсонівська ідея тяглості в 30-х роках вона т яскраво втілилася у малярській творчості Сальватора Далі (полотно «Постійність пам'яті»).

сюрреалістичного мистецтва: «Він (сюрреалізм) був прихованою містиккою, окультизмом нового виду, виражав себе алегорично або через привидів, що мали поетичний образ». Митці, що творили в руслі цієї естетики й поезики, взорувалися на традиції готичного роману, для них важливими були орієнтація на творчу практику «автоматичного письма», досвід сновидінь, вони прагнули звільнити мистецтво від знедуховлення через сферу «надреального». «Роздвоєна хвороблива свідомість», «техніка асоціативного монтажу», «параноїдальні видіння», фантазійність, оніричність, «семантичне переоцінювання постаті автора» – «вишуканий труп» – усі ці риси письма притаманні текстам сюрреалізму. Особливо яскраво поезика цього мистецького напрямку виявилася у драмі абсурду з її алогізмом, деформацією дійсності, зникненням поняття часу і місця дії.

Оповідання Б. Нижанківського має виразні прикмети естетики й поезики сюрреалізму. Наскрізним образом-лейтмотивом твору є «рожевий пил», з якого вириваються вервиці образів і в якому зникають. Вважаємо, що цей образ (асоціативно – пісок віків), символізує ностальгію, що, як іржа, роз'їдала душу автора в заокеанській досмертній розлуці з рідною землею. Хоча й думка Б. Рубчака про те, що «рожевий пил – то атмосфера спогаду, отже, символ нереальності» [40], є переконливою. Адже за брамою міського кладовища рожевий пил зникає.

Рядки, якими починається повість, мають питальну інтонацію, однак питання – риторичні. Їх ніхто не почує і не дасть відповіді, вони нагадують реакцію людини, щойно виринулої із сновізії – чи навпаки, туди зануреної: «Звідки я сюди прийшов? Чому цей рожевий пил? Він сипле і сипле, рівно і м'яко, у безвітряній тиші мряковиння рожевих порошин. Розпливаються контури будинків і губиться перспектива алеї. Від Головного двірця до трамвайної зупинки – пусто, нема нікого, жодного подорожнього. Чи ніхто не приїхав і ніхто не від'їздить? Червоні плями ліхтарень, обведені молочним серпанком, значать лінію тротуарів. Куди поділися подорожні?» [40, с. 14]. Упродовж усієї «мандрівки» Містом герой (він же – автор-наратор) постійно

проходить крізь пустку. В читача виникає тривожно-щемке відчуття: ця пустка – реальна, чи, може, герой став духом, невидимим і безплотним, здатним проходити крізь матеріальні об'єкти? І як тут не визнати за стилем Нижанківського власне сюрреалістичної прикмети «семантичного переоцінювання постаті автора», за якої той – «вишуканий труп». Рефреном повторюється: «Боже, який я втомлений! Мої ноги важкі, і я насилу рухаю ними, поволі, крок за кроком». Чи не в'януть вони у субстанції застиглому часу? А репліки водія трамваю, випадкових перехожих – «Свої бажання ви здійснійте самі; це ви повернулися, не я» – чи не апеляція це до онейросу, до сновізійності?

Розпливчастість, розмитість, «зникомість» образів включає рівень інтуїтивного сприйняття. Однак із рожевого пилу раптом з'являється трамвай. На якусь мить це дає читачеві відчуття «грунту під ногами» – «крізь шибу вагоновод привітно посміхається до мене». Та на зупинці пасажири сидять непорушно – ніхто не виходить і не заходить. І діалог, що зав'язується між двома, відлунює пусткою: «Я думав, що ви чекаєте, щоб пасажири висіли. – Ви дивна людина. Хіба не бачите, що це остання зупинка? Пощо їм висідати? Далі нема нічого» [40, с. 14]. Потопаючи у вихлюпах підсвідомого, свідомість прагне відцентрувати цей плиткий світ, в якому все м'яко взаємоперетікає, тому цупко хапається за деталі. Упізнавання ж бо завжди відбувається саме через деталі: «Яка це вулиця? Щойно маячили світла кіна «Гражина» – значить, вулиця Сапіги, але світла зникли, і тепер на цьому місці крислаті обриси дерев. Каштани! Найулюбленіші дерева мого міста! Яка це пора року? Може, вони тепер розцвіли білим цвітом? А може, овочі вже доспіли і, оббиваючи пожовкле листя, падають на тротуари, гладкі й лискучі, під ноги проходим? Але де ж ті каштани? Поруч мене виринає пара коней і віз» [40, с. 16].

Маріонетковий час – аморфний, плиткий, здатний кермувати стрілки годинника і вперед, і назад, і завмирати, і бігти шалено, крутисся каруселлю, щоб раптом стало очевидним: це тільки візія. Цей світ справді живе тільки в

пам'яті автора, тільки «з причини його пам'яті» [40]. Тому хронологічний час у повісті Богдана Нижанківського – зруйнований, адже спогади не мають часу в них можна бути то дитиною, то підлітком, то знову повертатися, куди забажаєш.

Таке важливе для сюррелалістів поняття «об'єктивного випадку» також реалізувалося у повісті Б. Нижанківського. Всі зустрічі його героя – саме такі ситуації, бо продиктовані пам'яттю. І зустріч з Майстром, що проминула на тлі зникаючого силуету собору святого Юра, – в його образі прочитується натяк на відомого художника Новаківського, і зустрічі з однолітками – друзями дитинства і юності, з вуличним співаком, із сліпим баяністом, врешті, зустріч з батьком і з першим коханням. Але галереї образів-тіней пропливають, зникають, розчиняються в інших образах. Відбувається метафізика взаємотрансформації, втрачання обрисів, набування іншого сенсу й інших, невластивих попереднім речам і явищам, характеристик. У розмові з батьком герой просить розповісти йому байку, однак співрозмовники не можуть визначитись, яку саме: зелену, синю, червону, круглу чи квадратову, чи шпичасту – це теж деформація дійсності, деформація реальності. У старій кнайпі героєві відверто кажуть, що він не може знайти тих, кого шукає: йому здається, що вони сидять, їдять, п'ють, балакають, але вони нереальні: «Ми є, бо ти прийшов. Кланяйся від нас ратушевій вежі!» [40, с. 29].

У тексті спостерігаємо й відлуння творчої практики «автоматичного письма» сюрреалістів. Так, лілеї зі спогаду про озеро в Стрийському парку, щойно тільки вони номіновані, стають коропами, яких колись годували закохані. Але «що сталося із ставком? Де його береги? Луска коропів світиться в глибині, наче вечірні світла. – Це не коропи. Це там, перед нами, внизу – Знесіння. Це знесінські світла». Ось і кохана – але її образ викликає почуття тривоги: «Відпусти мою руку! Куди ти мене завела? – Не я тебе завела, а це тільки збуваються бажання, твої бажання. Ти на Високому Замку. Не відштовхуй мене. Все мине, а я буду. Чого ти шукаєш? Куди поспішаєш? Що ти хочеш знайти, вернувшись? Те, що залишив?» [40, с. 21].

Герой віднаходить сакральні знаки, здається, ще зусилля – і все стане реальністю. Ось цвітуть каштани, а на площі Старого ринку, як і в дитинстві, продають голубів. І навіть перехожі хлопчентя говорять вуличним арго – зовсім як персонажі його «Вулиці». Та зникає і площа, і голуби, натомість біля брудного кіоску стоїть катеринкар з папугою і коробкою: «в ній рівно складені карточки з десятками долів». Папуга витягає карточку для нього: «Хочу її взяти в пальці, але вона – метелик. Тріпочеться над катеринкою, і я ніяк не можу його зловити» [40, с. 24]. У світі сну побачити власну долю важко.

Твір Б. Нижанківського наповнений фантасмагоричними візіями: ось стара Мінця на розі плете своє вічне плетиво. Але на питання, що вона плете, бабуся відповідає: нічого. Замість клубка ниток у неї в подолку – яблуко. І спантеличений герой бачить то клубок шерсті, то яблуко, то ката й канарку. Фантазійні візії у творі часто перетікають в параноїдальні видіння – «кам'яниці й ліхтарні, що праворуч і ліворуч, насуваються щоразу ближче і ближче, сходяться наді мною, зударяються, схрещуються, фрагментами мурів і вікон звальюються навколо, обсипаються на мене, ліхтарні ламаються, падають на брук, на тротуари, розлите жовте світло тече ринвами й трамвайними рейками, каламутніє й гасне» [40, с. 29]. І голос випадкового перехожого не заспокоює – викликає ще більшу підозру й паніку: «Це ви самі зрушили їх з місця. Пощо сумніватися? Ви, мабуть, прийшли здалека? Ви повернулися. Ідіть обережно і не створюйте румовищ» [40, с. 29].

Час від часу у творі з'являється образ візника. Таємничий фіакр, що виринає в полі зору героя то тут то там, символізує, за слухним міркуванням Б. Рубчака, «смерть самого оповідача». Після кількох невдалих спроб сісти у трамвай (до речі, трамвай – також символ: «символ тієї конкретної реальності, яку автор хоче, але не може ввіймати, бо вона була, але її вже немає» [47]), герой повісті вмощується на фіакрі біля візника. Іронічна репліка візника про те, що «достойніше виглядає, коли пасажир лежить», містить виразний натяк на символіку цього образу. Та перед брамою

цвинтаря автор-герой зіскакує з фіакра. Візник не змушує його – обіцяє зачекати: «Я віз усіх тих, що ви їх зустрічали, і тих, кого ви ще можете зустрінути». Коли ж в фінальній сцені твору автор-оповідач стоїть перед брамою свого дому й не знаходить там нікого, візник з'являється знову – адже тільки він «розв'язує проблеми, що їх нагромаджують люди».

Героя усюди переслідує «метафізична самотність». Ті, до кого він звертається, насправді давно в небутті, вони оживають на якісь хвилини тільки в його спогадах, але пам'ять не може затримати їх. Потік свідомості (внутрішній монолог), активно використаний Б. Нижанківським у повісті, підкреслює цю самотність, розгубленість автора-героя. Однак саме візник-смерть говорить йому слова, в яких міститься порятунок: «Чи ви знаєте, яка сила криється в безсиллі вашої туги?». І це не випадкові слова: адже насправді вони належать А. Камю – «в безсиллі туги прихована величезна сила, сила життя». Тому хоча й неможливо здолати сходи Великих Валів, та перед героєм в рожевому пилі «ажурує купол Успенської церкви», вириває з пилу спогадів «Ставропігія, моє подвір'я, три брами – від Підвалля, Руської і Бляхарської – мій дім!» [40, с. 37] – ті сакральні знаки буття, що тримають нашу свідомість, глибинну основу нашого людського Я.

Зустріч із пусткою в тітчиному домі, в якому чомусь (як з відчаєм запитує себе герой) немає ні тітки, ні вуйка, натомість оживають дитячі страхи й клубочаться в фантазмагоричній візії вогненною головою і кістлявою рукою, спонукає шукати захисту в сакральному просторі трьох брам, «в м'якій лагідній тіні Трьохсвятительської каплиці, в молитовній тиші церкви Успення Пресвятої Богородиці» [40, с. 41].

Розмірковуючи над феноменом Петербурзького тексту, В. Топоров зауважив присутню рису, що дозволяє ідентифікувати Текст як простір і простір як Текст: «і міражний Петербург, і його (чи про нього) текст, свого роду «мрія про мрію», належать до тих наднасичених реалій, що не мислимі без пульсуючого за ними цілого і вже невіддільні від міфу і всієї сфери символічного» [56, с. 259]. Міф міста і вся сфера символічного також

органічно вплітається в наратив Нижанківського – «до щему, до серцевої зупинки». Однак ця сфера не спроможна подолати самотність героя: зникають діти-однолітки, з якими бавився у дворі і яких з радістю тепер зустрів: «Я залишився сам на просторому, порожньому подвір'ї, в рожевому пилі, між високими, важкими мурами, оточений десятками зачинених вікон» [40, с. 43]. Натомість над подвір'ям літають кажани. Погляд вихоплює серед зачинених вікон одне – відчинене, там на підвіконні «вазонок з георгінією і слоїк, обв'язаний платком». Там чекає мама... Але коли герой відчиняє двері в помешкання, за дверима його зустрічає пустка й знайома постать візника.

Остаточно прояснює ситуацію кульгавий сторож Стас. На репліку героя про те, що «вже пізно, ніч», він дивується – це не ніч і не день: «Це – вчора. Тут і всюди. Твій рожевий пил» [40, с. 45]. Цілком деформація часу, як на картинах Далі!

Фінальна сцена повісті, в якій герой усе ж намагається увійти в дім свого дитинства («Кидаюся в напрямі сходів, неспокій важкою хвилиною вдаряє мене, хапаюся за поруччя, перестрибую по кілька ступенів, минаю перший поверх, вибігаю на другий – і раптом зупиняюся: сходів на третій поверх нема! Чотири гладкі стіни – висока, лячна порожнеча. Над нею – зачинені двері. Вдивляюся в них і плачу, тихо і глибоко, непорушний, в рожевому пилі, і слези мої живі і важкі, як день, що є сьогодні» [40, с. 45]) не залишає ілюзій. Повернення в минуле неможливе. Однак ми не погоджуємося із думкою Б. Рубчака про те, що ця картина змальовує «остаточну смерть минулого». Ця вражаюча картина, що виразно перегукується із полотнами Сальватора Далі, свідчить про непроминальний біль за Батьківщиною і ностальгію за тим, що безповоротно минуло. Водночас слова А. Камю, вкладені в уста візника, про велику силу безсилля туги, стають, як на наш погляд, ключем до розуміння підтексту: герой повернувся до свого міста, бо воно живе в ньому, і сила любові не дасть дорогим образам розчинитися в рожевому пилі.

2.4. Львів іронічно-бурлескний: «Полювання на львівському Ринку

Перш ніж остаточно попрощатися зі Львовом як з темою своєї творчості й сконцентруватися на висвітленні проблем життя українців у діаспорі, Богдан Нижанківський ще раз (хоча вже були «Поминки» і «Фортепіян», якими відкривається «діаспорна» тематика письменника) звернувся до образу рідного міста в оповіданні «Полювання на львівському Ринку» (дата публікації – 1969 рік). Цей твір відкриває стильово іншого Богдана Нижанківського – адже письменник відходить від «головного струменя власного літературного досвіду в прозі» [40]. Б. Рубчак зауважує тут навіть риси протопостмодернізму: «посилений гротеск», «одчайдушна іронія», «барокове переговорювання». Ці прикмети не є абсолютно новими для стилю письменника (гумористично-іронічна посмішка – то на загал прикмета характеру Нижанківського-Бабая, його способу світосприймання, який прозріливо передбачив і «бубабістів», і безсмертний геном бурлеску в українській літературі), та в попередній творчості вони все ж не були доміантними. «Мене цікавлять гротеск і бурлеск – сполучення трагічного чи серйозного з гумором, з сатирою, з іронією; контрасти між т. зв. високим стилем і зниженим; гра поетикальними засобами» [40, с. 253] – так схарактеризував стильові зміни, що відбулись у його творчості, поет Бабай.

Отже, місто – це завжди і його мешканці. Це пульсуючі артерії вулиць, де кипить броунівський рух натовпу, де сміються, плачуть, мають вирішальні зустрічі персонажі. Та на цей раз Богдан Нижанківський запрошує нас на прогулянку нічним, безлюдним містом, а провідником обирає Анатолія Книжечку, радника львівського магістрату. Пан радник добряче хильнув, тому має всі шанси або банально заснути, або ж здолати ту межу, що відділяє реальне сприйняття світу від ірреального. Крім цього персонажа, у творі діють античні боги й богині, Ринкова площа, ратушева вежа, гончі пси і леви, що вдень мирно стережуть вхід до магістрату. Локус дії чітко визначений: його межі – від двох східців перед дверима ресторану «Атлас», – до Ринкової площі з ратушевою вежею, відтак до кількох водограїв: Діяни, Адоніса,

Амфітріти, Посейдона. Єдність часу, місця, дії, «античні декорації». Усе це гротесково натякає на високий драматургічний жанр. Та автор вдається до такої знакової в українській літературі традиції травестіювання, блискуче наслідуючи І. Котляревського у змалюванні певного типажу характерів.

Отже, Анатолій Книжечка (певна річ, ледве тримаючись на ногах) рушає відвідати своїх давніх приятелів – він зараз особливо потребує підтримки, адже його власна тінь «зневажає» господаря: «Вона видовжувалася, корчилася, спиналась на найближчу кам'яницю, сповзала на тротуар, зупинялася й знову підстрибувала» [41, с. 173]. Не можемо не відзначити момент інтертекстуальності, зокрема виразний натяк на незавершену новелу Б.-І. Антонича «Три мандоліни». Яскраве тому свідчення – риторична промова Книжечки, де автор використовує рядки з названого нами твору, однак надаючи їм зовсім іншого стильового забарвлення – бурлескного: «Кво вадіс, приятелю? Думаєш, я йду додому? Фіга! Подивися на кам'яниці, на вежу, на Ринок. Бачиш цей місяць? Все зачароване місяцем. Все! Він у нашому місті найбільший, най-найбільший чарівник. Гокус-покус!» [41, с. 173]. Звуконаслідування («вода в криницях дзюр-дзюр»), використання високого стилю в комічній ситуації (звернення захмелілого чиновника до статуй: «Поставили вас на чотирьох криницях – і хто ви тепер? О темпора, о гуморес! Поклін вам, безсмертні» [41, с. 173]; «урочиста» промова Книжечки на порожній нічній площі про порятунок водограїв, що комічно нагадує промову старійшин на афінській агорі; філософствування п'яниці про те, як змалів людський світ, що нема кому вершити великі діла), патетика, риторика (звертання, яким вітали в античні часи цезаря – «Аве, безсмертна Діяно!»), псевдопафосність, що неймовірно контрастують із постаттю п'яного Книжечки (захопений власном красномовством, чоловік не одразу помітив псів, що обнюхували його штани. І величний «батько міста», наче римлянин, що поправляє тогу, «запхав у шкарпетку очкур від довгих кальсонів» [41, с. 174]), створюють яскраве

гумористично-комічне, подекуди й іронічне та гротескне стильове забарвлення твору.

Маршрут Анатолія Книжечки досить нескладний: від східців ресторану «Атлас» – до скульптури Діани, відтак почергово до трьох інших. Нарешті в намаганні порятуватися від левів, на яких полюють Діаніні пси, Книжечка повертається до богині й ховається за східцями фонтану. Однак на траєкторії цього маршруту вимальовується ціла історія спілкування «богорівного» (яким і вважає себе персонаж) із «богами», ціла галерея узагальнених, однак змальованих досить колоритними мазками, типажів львівського міщанина.

Прикметно, що бурлескній домінанті підпорядкований і урбаністичний «пейзаж»: «Квадратний корпус ратуші, обнятий м'яким жовтим сяйвом і фіолетною тінню, що знерухоміла на своїх межах, стояв, мов стара фортеця, важкий і оглухлий. Квадратні камені Ринкової площі лисніли навколо нього мідяним блиском. На чотирьох рогах площі, на чотирьох криницях, над їх темними плесами – чотири кам'яні постаті гляділи на сірі кам'яниці, що обступили їх з усіх боків, замкнувши простір» [41, с. 174]. Цей опис асоціативно апелює до Вічного міста, до якого ведуть усі дороги (переважання квадратних форм, мідяний блиск бруківки, лексичний повтор почвірності, замкнутість простору натякають на претензію на велич) й водночас з-під маски «величі» проступає гротескова гримаса провінційності.

Розмова між Діяною і «смертним» блискуче нагадує розмову львівської манірної пані й підстаркуватого ловеласа, страшенно задоволеного власною вихованістю. Співбесідники спочатку поливають одне одного масною патокою компліментів. Діана облесливо називає традиційні вечірні відвідини Анатолієм Книжечкою ресторації «дискусією». Осмілілий, заохочений люб'язністю богині, Книжечка виголошує пафосні компліменти навіть Діаниним псам – мовиться про їх «расовість», насправді ж це облуплені, з надбитими хвостами створіння. Б. Нижанківський майстерно «стилізує» діалоги, передає найменші нюанси інтонацій. Таке «надмірне базікання», назване Гайдеггером «пльавдерай», на думку Б. Рубчака, згодом стане однією

з яскравих прикмет стилю пізнього Б. Нижанківського, теж характеризує стиль цього оповідання.

Діана манірно скаржиться на Адоніса, його неувагу до неї, «романсування» з Амфітрітою, називає його «пустоголовий, претенсійний льовеляс». Вона постає типовою «пані» львівських вулиць 30-х років з притаманною їй манерою кокетування, пліткарства, святенництва. Зовсім як підстаркувата матрона пліткує про Амфітріту – «своїм виглядом вона деморалізує молодь. Куди дивиться міська влада?», Амфітрітиного дельфіна називає оселедцем, Посейдона – «старцуном». Водночас «богиня» сповнена святої впевненості, що сама вона – взірець моральності: «Я нікого не хочу обмовляти і не люблю спліток – але хіба вони товариство для мене?» [41, с. 177]. Підтакування, вигуки, сповнені награно справедливого обурення – це все той колорит розмови, що викликає у нас посмішку. («Посейдон! Яка мораль! Адоніс і Амфітрита!» – коментарі, цілком в дусі міщан: «Хто б подумав! Посейдон, така поважна і шанована особа! Адоніс – з відомої шляхетної родини!»), вставні слова, що відтворюють жваву зацікавленість співрозмовника – «шляхетного» й «страшенно освіченого» Книжечки – в розповіданих йому почергово усіма чотирма богами й богинями пліток одне про одного («ах, що ви кажете!», «то ви кажете, що вона така вразлива на стріли Амора? Цікаво!»). Комізм ситуації посилюється невідповідністю, недоречністю високого стилю до теми й місця розмови, дотриманням «фактів» із міфологічної версії про «біографії» богів (Діана змушена перервати таку любові розмову, бо поспішає на полювання, Амфітрита ловить свого дельфіна, Посейдон вимахує тризубом, звинувачуючи Книжечку в тому, що в його «криниці» прісна вода), іноді – відсвічує теплою усмішкою (вихід на певні біографічні моменти з життя самого автора: Адоніс пропонує Книжечці уявити гальбу ще одного пива. Виголошена ним над пивом промова – «Зверніть увагу не тільки на зміст, але й на форму. Вони творять ідеальну цілісність» – нагадує дискусії львівської літературної молоді 30-х про зміст і форму, про такі дорогі авторовому серцю часи, друзів,

яким посилає він у цих гумористичних рядках своє приховане від стороннього ока вітання.

Стихія пліток просто вихлюпується на «мідяну» від місячного світла бруківку площі. Адоніс обурено звинувачує Діану в посяганні на нього – «уроїла собі, що я на її появу повинен бараніти і зітхати, як шістнадцятилітній гімназист» [41, с. 181], він нагадує не вродливого юного бога, а самозакоханого волоцюжку за жіночими спідницями, хоча, за браком інших молодих богинь, спокушає тільки Амфітриту (чим викликає обурення й заздрість не тільки в Діяні, але й у Посейдона).

Б. Нижанківський щедро приправив репліки своїх пепрсонажів гумористичними за характером лексичними засобами увиразнення мови: вульгаризмами, лайливими епітетами, порівняннями. Посейдон філософствує про самотність і називає Адоніса «суходільним розпусником», порівнює його з жабою – «жаба має більше почуття пристойности, ніж він!» [41, с. 189]. Амфітріта лає Посейдона за спробу викрасти дельфіна, «як перекупка малого хлопця за крадіж яблук». Палка промова Посейдона про виродження людства завершується майже інвективою: «Ви, люди, так уже оцапіли, що найпростіша правда стала для вас складним механізмом, який вам не під силу» [41, с. 188].

Є тут і комічний «еквівалент» фатуму – листок капусти, на якому послизнувся Книжечка й опинився біля оголених стегон Амфітріти, що й спричинило потік псевдофілософських сентенцій з уст радника магістрату.

Досить промовистою є назва оповідання: «Полювання на львівському Ринку». Не Діянині пси насправді полюють на Книжечку – автор «вполював», вихопив своїм пером шаржовані риси міщанина, пихатенького, трохи зарозумілого, якого в стані алкогольного сп'яніння завжди тягне на високопарні (часто – надзвичайно патріотичні) «рацеї», однак вразливого своїми людськими слабкостями – в бажанні відчувати себе важливим. Ці шаржовані образи своїх земляків автор змалював з теплою усмішкою, в якій – «дитинна, дещо наївна любов до людей» [40]. Тієї любові Нижанківський

не міг позбутися ніколи. Тому аж ніяк не можна вважати, що він осміяв їх, намагався вкрити ганьбою.

«Полювання» закінчується із криком півня – «Над ратушевою вежею, на її високій щоглі почав п'яти півень». Книжечка поволі приходить до тями. Над площею зависла «бліда блакить неба», починають мерехтіти перші промені сонця. Це в іскорках гумору Богдана Нижанківського світляним ореолом мерехтить його Місто. Тому «правдиві леви старого міста» щоночі втікати від Діани і її псів, а якийсь добряче захмелілий Книжечка матиме невинну розвагу порозмовляти із «безсмертними» як з рівнею.

Висновки

Проза Богдана Нижанківського становить яскраву й самобутню сторінку української літературної урбаністики. Художній образ міста, створений індивідуальною стильовою стратегією письменника, постає в розвитку, детермінується еволюцією індивідуально-авторського стилю письменника й певними біографічними чинниками (зокрема вимушеною розлукою зі Львовом, з Україною). Уперше Львів як текст у творчості пмитця постає на сторінках збірки «Вулиця». Персонажі оповідань збірки, як і саме Місто, творять неповторну «ауру» міста, його енергетику, єдине ціле, що становить «матерію» цього урбаністичного тексту. Автор ставить своїх персонажів у «межові ситуації», ніби готуючи їх таким чином до якісно нового народження у творах, що з'являться з-під його пера в інших суспільно-історичних умовах і присвячені показу боротьби львівських підпільників із гестапівцями й «червонозорими» окупантами. У низці творів про опір львівської молоді окупантам, зокрема в оповіданнях «Брат Місько», «Останні постріли», Місто постає як осердя пасіонарного міфу, героїчної саги про боротьбу із Чужим, що творилася в українській літературі Галичини й емігрантських центрів у міжвоєнному двадцятилітті. Місія героя – зупинити «антигероїв антипросторів», зупинити Чужого – реалізується у названих творах. Персоніфікація та метафорика, прикметні маркери стилю Б. Нижанківського, сприяють міфологізації Міста. Важливу роль у розкритті художньо-образного й ідейного спрямування творів виконує художня деталь. Локальний простір хати-помешкання в «Останніх пострілах», позначений маминою молитвою і знайомими з дитинства речами (годинником із зозулею, етажеркою з книжками), із впорядкованим часом («ритмічне тикання годинника»), протиставленим моторошно-присипляючому нульовому часу, переростає у міфопростір саду, по вертикалі розширюється до висот космосу («наше небо»), горизонталлю сягає казки. Невеличкий острівець Міста, священного простору Дому, зусібч оточеного

кривавим морем війни, з Матір'ю – берегинею цього простору – стає основою світотворення, розширюючись до вимірів усієї України.

Вимушена розлука зі Львовом спонукала Б. Нижанківського до написання твору, що став вершинним виявом непроминальної любові автора: оповідання «Я повернувся до мого міста». У моделюванні художнього світу цього твору виявилися такі риси естетики й поетики сюрреалізму, як перевага підсвідомості над свідомістю, деформація дійсності, фантазійність, оніричність, нівеляція часу й простору, бергсонівська ідея тяглості, поняття «об'єктивного випадку» та семантичне переоцінювання постаті автора. Але є ще якась дивна алхімія його художнього слова: любов, що залишилася непроминальною й пульсує у кожному рядку.

З віддалі часу митець шле вітання рідному містові і в оповіданні «Полювання на львівському Ринку». Гротеск, іронія, «барокове переговорювання» (Б. Рубчак), що реалізувалися у стильовій домінанті твору, тут урівноважуються гумором автора, його теплою усмішкою. Тому шаржовані образи львів'ян постають у аурі цієї посмішки, в якій – «дитинна, дещо наївна любов до людей» (Б. Рубчак). Тієї любові, як і любові до свого Міста, Нижанківський не міг позбутися ніколи.

Список використаних джерел

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х рр. ХХ ст.: монографія. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
2. Бабюк Н. Топос Коломиї у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські». Буковинський журнал. 2019. № 3 (113). С. 161-173.
3. Бабюк Н. Топос Чернівців у прозі Ірини Вільде. *Наук. вісн. Чернів. нац. ун-ту ім. Ю. Федьковича*: зб. наук. праць. Чернівці : ЧНУ, 2015. Вип. 752: Слов'янська філологія. С. 106-110.
4. Баган О. Коли серце, як на долоні. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. Дрогобич : Відродження, 2007. С. 3-12.
5. Бодрийяр Ж. Город и ненависть. *Логос. Избранное*: в 2 т. М. : Территория будущего, 2006. Т. 2. С. 437-449.
6. Вебер М. Избранное. Образ общества. М. : Юрист, 1994. 704 с.
7. Габор В. До історії львівської літературної групи «Дванадцятка». *«Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: антологія урбаністичної прози*. Львів : Піраміда, 2006. С. 13-27.
8. Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ ст.: монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.
9. Гарба В. Топос міста у творі Бруно Шульца «Цинамонові крамниці». *Київські полоністичні контексти*. 2015. Т. 26. С. 343-347.
10. Глазычев В. Поэтика городской среды. *Эстетическая выразительность города*. М. : Наука, 1986. С. 130-156.
11. Город как социокультурное явление исторического процесса. М. : Наука, 1995. 351 с.

12. Горський В. Образ Києва в «Слові про Закон і Благодать» Іларіона. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 37-44.
13. Грабович Г. Мітологізація Львова. *Критика*. 2002. №7/8. С. 11-17.
14. Гундорова Т. Київ як топос: міфологічна парадигма. *Біблія і культура*. 2001. №3. С. 157-162.
15. Гусейнова О. Дискурс міста в прозі Миколи Хвильового: феноменологія маргінальності. *Вісн. Львів. ун-ту*. Львів, 2004. Сер. «Філологія». Вип. 33. С. 66-71.
16. Даренський В. Індустріальний «псевдоландшафт» как екзистенціальний феномен. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 179-185.
17. «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х рр. ХХ ст.: антологія урбаністичної прози. Львів : Піраміда, 2006. 344 с.
18. Євстаф'євич Н. Львів як континуальний і просторовий надтекст у прозі письменників літературного угруповання «Дванадцятка». *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.* Бердянськ : БДПУ, 2010. Сер. «Лінгвістика і літературознавство». Вип. 23. Ч. 1. С. 26-33.
19. Євстаф'євич Н. Місто як реальність і місто як містика в трилогії Ірини Вільде «Повнолітні діти». *Питання літературознавства: наук. зб.* Чернівці: ЧНУ, 2010. Вип. 82. С. 94-100.
20. Євстаф'євич Н. Просторово-часові категорії міста в прозі Ірини Вільде (на матеріалі повісті «Б'є восьма»). *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. Луганськ, 2011. Сер. «Філологічні науки». Ч. 2. № 24 (235). С. 148-152.
21. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. *Логос*. 2002. С. 3-4.

22. Калиняк М. Урбаністична топоніміка франкової прози: трансформація реального топосу в художній. *Українське літературознавство*. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2014. Вип. 78. С. 69-76.
23. Капленко О. Художня модель урбаністичного простору у романі Євгена Плузника «Недуга». *Молодий вчений*. 2017. № 4. С. 93 – 97.
24. Карповець М. Місто як світ людського буття: монографія. Острог : Вид-во нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. 258 с.
25. Киричок О. «Етос» і «Етика» давнього Києва. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 46-54.
26. Кйосев А. Місто на межі. *Критика*. 2000. № 27-28. С. 18-22.
27. Козлик І., Орнат Н. Топос міста у романах польської письменниці Полі Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня». *Султанівські читання*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2015. Вип. 4. С. 111-120.
28. Котинська К. Львів: перечитування міста. Львів : Вид-во Старого Лева, 2017. 238 с.
29. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів : Літопис, 2007. 752 с.
30. Лефевр А. Другие Парижи. *Логос*, 2008. № 3. С. 141-147.
31. Линч К. Обзор города. М. : Стройиздат, 1982. 328 с.
32. Малахов В. Образ міста в сучасному гуманітарному дискурсі. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 16-18.
33. Матковська І. Образ Києва у «Слові о полку Ігоревім». *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 56-62.
34. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х рр. ХХ ст.: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаніка, 2008. 356 с.

35. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. Івано-Франківськ : ЛК, 2011. 336 с.
36. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. Київ : Ін-т. літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 1994. 452 с.
37. Меньок В. «Особлива провінція»: шульцівська кремація й інтерпретація Міста. *Імператив provincial: [колективна монографія]*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2014. С. 87-98.
38. Міщенко О. Художня реалізація образу міста у прозі Михайла Коцюбинського. *Літературознавчі студії: зб. наук. пр. К., 2015. Вип. 1. С. 267-273.*
39. Мних. Р. «Дрогобич, Дрогобич...»: топос Дрогобича у творах Івана Франка та Бруно Шульца. *Франкознавчі студії. Дрогобич : Коло, 2004. Вип. 3. С. 64-73.*
40. Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: Оповідання. Упоряд., вступ. ст., післямова, ред. Б. Рубчака. К. : Світовид, 1995. 288 с.
41. Нижанківський Б. «Вулиця» та інші твори. Львів : Піраміда, 2016. 236 с.
42. Павленко Ю. До проблеми періодизації історії Києва. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 19-26.*
43. Петренко-Лисак А. «Урбанавти» й «урбаноїди»: два типи міської ідентичності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія. Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур: матер. X міжнар. Наук. конф. (Острог, 18-19 трав. 2018 р.)* Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2018. Сер. «Культурологія». Вип. 19. С. 164.
44. Поліщук Я. Мрія про вічне місто. *Київ. 2019. № 7-8. С. 173-178.*

45. Поліщук Я. Топографіка міста. *Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій*. Харків : Акта, 2008. С. 117-162.
46. Рарот Г. Туга за Києвом. Образ Києва у польській літературі. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ: ПАРАПАН, 2005. С. 149-156.
47. Рубчак Б. Невирішальні зустрічі. *Нижанківський Б. Вирішальні зустрічі: Оповідання*. Київ; Нью-Йорк, 1995. С. 9.
48. Rybicka E. Modernizowanie miasta: zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej. Krakow : Universitas, 2003. 342 с.
49. Романишин В. Проблеми теорії часопростору міста в літературі (на матеріалі творчості Бруно Шульца та Дебори Фогель): автореферат дис. канд. філол. наук: 10.01.06 «Теорія літератури». Чернівці : Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, М-во освіти і науки України, 2017. 20 с.
50. Стародубцева Л. В. Город как метафора урбанизируемого сознания. *Урбанизация в формировании социокультурного пространства*. М. : Наука, 1999. С. 70-93.
51. Стембковська Г. Місто як есхатологічний конструкт: Лос-Анджелес Дж. Моррісона в контексті еволюції урбаністичного песимізму ХХ ст. *Американські літературні студії в Україні*, 2006. Вип. 3. С. 310-334.
52. Степанова А. Городской текст: литературоведческий смысл понятия. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Міжвуз зб. наук. ст. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2007. Сер. «Лінгвістика і літературознавство». Вип. 13. С. 153-162.
53. Степанова А. Образ Парижа у романі Е. Хемінгуея «Фієста» (про метаморфози святкового міста). *Наук. зап. Бердян. педагог. ун-ту*, 2015. Вип. 6. С. 194-200.
54. Степанова А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох. *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.*, 2009. Сер. «Лінгвістика і літературознавство». Вип. 22. С. 61-71.

55. Ткач Л. М., Рибалко І. В., Літературознавчий аспект категорії «топос» на прикладі української літератури *fin de siècle*. *Молодий вчений*. № 1 (16) січ. 2015. С. 186-189.
56. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему). *Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического*. М. : Прогресс-Культура, 1995. С. 259-367.
57. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: *семантика и структура*: сб. ст. М. : Наука, 1983. С. 227-284.
58. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика [Текст]: автореферат дис. д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ : НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2008. 40 с.
59. Харлан О. Поетика повсякденного простору у прозі Марії Галич і Зоф'ї Налковської. Київські полоністичні студії, 2011. Т. 18. С. 260-263.
60. Zeidler-Janiszewska A. *Berlinskie loggie – paryskie pasaze. Miasto jako «pretekst mnemotechniczny»*. *Pisanie miasta, czytanie miasta*. Poznan : Wyd. Fundacji Humaniora, 1997. 252 с.
61. Цимбал Я. Привиди урбанізму. *Критика*. 2007. Ч. 4 (114). С. 27-29.
62. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М. : Просвещения, 1993. 455 с.