

Nelli Iwanowa-Georgijewska
(*Odessa, Ukraina*)

ТОПОЛОГІЯ ОДЕСИ У ЧАСОВИХ ВИМІРАХ В РОМАНІ МАКСИМА МІКЛІНА¹ «ПРОСТІ РЕЧІ»

Яскравим феноменом Одеси є література, що творилась на її теренах. Щось є в самому повітрі цього степу на морському узбережжі, що пробуджує творчі сили в людини, в цьому пекучому сонці і поривчастому вітрі, які загартовують силу тіла й духу, у вільній безмежності Чорного моря, що утихомирює свою могутність біля ніг впевненої у собі іронічної красуні-Одеси. Щасливо з самого початку склалася доля цього міста – порто-франко, вільне спілкування багатьох культурних і релігійних традицій, що формувало особливий характер його мешканців: волелюбних, незлобивих, гостинних, понад усе закоханих у своє місто, здатних виживати у будь-яких умовах завдяки мудрості, сподіванню і нездоланному почуттю гумору. Література, що виникала в Одесі, це й важлива частина світової літератури, й такий художній світ, що має безумовну унікальність, яка перевищує очевидні індивідуальні особливості, породжені авторським стилем.

Така атмосфера, що несе в собі спомин ще про кіммерійські, скіфські, сарматські племена та інші стародавні античні поселення Північного Причорномор'я, войовничу душу чорноморських козаків, вільний європейський дух міста тощо знаходила відтворення у видатних літературних досягненнях тих авторів, кому долею судилося жити у цьому благословенному місті. Тобто, з іншого боку, Одеса сама перетворювалась на літературну героїню. Твори художньої літератури відтворювали і сприяли формуванню майже поетичного міфу про прекрасне місто, про його «золоту добу», про палку гордість одеситів, про поступове вмирання й руйнацію усього одеського тощо. Можна стверджувати, що в процесі художньої творчості, коли описується життя певного міста, формується

¹ Роман був написаний, коли Максим Міклін був 18-20-річним хлопцем, студентом гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету. Тепер його знають в культурологічному та кінематографічному колі України як автора критичних статей про сучасну українську культуру, літературу та світове кіно, які містяться в інтернеті. Його оповідання та есеї були надруковані в часописі «Дніпро». Зараз він навчається в аспірантурі при кафедрі культурології та мистецтвознавства і публікує належні наукові статті. Знімає короткометражні фільми. Тепер його таланти, сподіваюсь, відкриються кожному, хто читатиме цей його перший роман.

особлива реальність як результат взаємодії історичної дійсності і творчої фантазії автора. Образ Одеси – це не тільки факт літератури, не лише належність до художнього світу письменства, але й не дійсна історична місцина і місто, а унікальний феномен, що живе як реальність в свідомості і житті одеситів і усіх, хто знає це місто і літературу про нього. Як зазначив Петро Вайль,

«на лініях органічного перетину митця з місцем його мешкання й творчості виникає нова, невідома раніше, реальність, яка не проходить ані за відомством мистецтва, ані за відомством географії»².

Роман Максима Мікліна «Прості речі» можна впевнено розглядати як законну частину цього художнього світу, що має виразні риси приклада «одеської літератури», проте несе на собі печатку авторської особистості – молодій людини сучасної України. Якщо сказати просто – це твір, написаний про Одесу хлопцем-одеситом, який любить своє місто, вболіває за його історію й майбуття, несе на собі, своїх поглядах і міркуваннях печатку його волелюбного й незлобивого духу. Автор своїм власним життям відчуває й немов здійснює дивовижну долю міста, обраного Богом для невимушеного щастя, бурхливих пригод та сміливих відкриттів, проте такого, що зазнав і недолю, й часи порожнечі і весь час неначе відрізає майбутнє в своїх щасливих мешканців, примушуючи їх від'їжджати у пошуках творчої реалізації («фінального вибуху», як говорить Максим Міклін) в далекі чи не дуже краї, щоб знов і знов повертатися до рідної Одеси як до живильного джерела. Метою цієї статті є виявлення міфологічної архетипової структури художнього світу роману і розкриття наповнення основних топосів міста тим смислом, що конституюється його мешканцями в кожний часовий період життя Одеси.

Роман Максима Мікліна є втіленням міфологічного розуміння світоустрою. Образ Одеси формується як цілісний впорядкований світ, як космос, побудований за законами синкретичного мислення. За сюжетом твору герої мають весь час переміщатися вулицями, майданами, будівлями міста, потрапляючи у такі місця його простору, де сконцентрована атмосфера певного часу і сфокусована доля і їх самих, і всього міста. В такому разі кожне місто має свою мову, бо всі природні та архітектурні елементи міста, уся інфраструктура і система подій, що відбуваються у ньому, виявляються знаками певної семіотичної реальності. Володимир Топоров пише:

«Воно (місто – Н. І.-Г.) говорить нам своїми вулицями, майданами, водами, островами, садами, будівлями, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями

² Вайль П., *Гений места*, М., КоЛибри, 2008 г., с. 3.

і може бути зрозумілий як своєрідний гетерогенний текст, якому приписується певний загальний сенс і на підставі якого може бути реконструйована певна система знаків, що реалізована у тексті».³

Якщо вдатися до феноменологічної методології, абсолютно слушної при аналізі часового наповнення просторових моментів, то світ можна розглядати як систему компонентів, неоднорідних за своїм смислом, що його конститує свідомість. Як мені вже була нагода написати,

«формування смислів відбувається не в однорідному, одноманітному полі, яким можна було б вважати світ свідомості. Кінець кінцем формується складна структура регіонів буття, основні з яких – природа, людина, історія, що мають власний смисл і власну “граматику”, своєрідні інтенційні акти як такі, що забезпечують цей смисл»⁴

Світ міста, в такому разі, розглядаємо як універсум різних регіонів буття, конституційованих свідомістю, – і це не лише матеріальні предмети, а й уся сукупність ідеального буття.⁵ Це добре розуміє Едвард Сойя, що вдається до семантичного аналізу міста і регіонів, коли пише:

«Місто (...) створює мережу вулиць, приватної забудови, громадських будівель, транспортних систем, парків і магазинів паралельно комплексу позицій, характерних рис, звичок, очікувань і сподівань, що поміщені в нас як у міських суб'єктах. Ми виявляємо, що міська «реальність» не сингулярна, але множинна, що всередині міста завжди є інше місто»⁶

Як вважає представник феноменологічної соціології Альфред Шуц, наші уявлення про світ мають соціальне походження. Навколишнє середовище освоюється водночас із формуванням типових конструктів відповідно до системи релевантностей, що б відповідали анонімній уніфікованій точці зору «ми-групи»: це засоби взаємодії з середовищем, способи життя, практичні поради щодо типових цілей у типових ситуаціях. Типовим посередником у зберіганні і трансляції соціального

³ Топоров В., *Петербург и «Петербургский текст русской литературы»* [в:] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное, М., Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 274-275.

⁴ Иванова-Георгиевская Н. А., «Нос» Н. В. Гоголя в феноменологической перспективе, или Как наводит тень на плетень [в:] Дόξα/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування, Одеса, 2007, с. 65.

⁵ див.: Гуссерль Э., *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. Т.1. Общее введение в чистую феноменологию, М., Дом интеллектуальной книги, 1999, с. 37-41.

⁶ Сойя Э., *Постметрополис. Критические исследования городов и регионов*, «Л ОГОС», 2003, № 6 (40), с. 133.

знання виступає передовсім повсякденна мова – мова імен, речей і подій, що містить в собі сконструйовані типи і характеристики як відкритий горизонт ще не відомих змістів.⁷

Таким «повсякденним діалектом» в романі Максима Мікліна промовляє місто як світ, в якому його частини мають розглядатися як семантичні одиниці, що з них складається простір людського існування. В ньому можна виокремити, відповідно до вчення Шуца, множинність реальностей як певних смислових рівнів. В світі існують обмежені царини значення, чия сукупність й утворює людську реальність, сенс якої формується не онтологічною структурою об'єктів, а смислом людського досвіду.⁸ Отже, простір міста не стільки належить реальності навколо персонажів роману, скільки виступає інструментом впорядкування світу. Виходить, що людина укладає світ не лише у декартову тивимірну систему координат чи у географічну сітку, а й у певну ціннісну, смислову систему, яка теж структурована подібно до фізичного простору, побудована ієрархічно.

Зрозуміло, що зв'язок автора літературного тексту (до речі, будь-якого витвору мистецтва) і міста не є прямолінійним і простим. Як вважає Петро Вайль,

«Зв'язок людини із місцем її мешкання – загадковий, але очевидний. Чи так: незаперечний, але таємничий. Управляє ним відомий ще давнім людям *genius loci*, геній місця, що пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальним середовищем. Для людини нового часу головні точки докладання і прояву культурних сил – міста. Їх вигляд визначається генієм місця»⁹

Людина засвоює сенси певних топосів міста, занурюючись у ту сферу ідеального буття, світ смислів і цінностей, який формується впродовж життя цієї місцини і виступає як її дух, геній. Кожен історичний час утворює свої значення топосів, і засвоєння їх поєднується зазвичай із конституванням, утворенням нових смислів.

Цікаво, що Максим Міклін пропонує і читачам, і персонажам специфічну оптику бачення, сприйняття міського простору. Це не панорамне споглядання, що було притаманне класичному театрові чи класичній метафізиці, яке завжди спиралось на дану суб'єктові наперед здатність мати перспективне відчуття реальності. Як зазначає Валерій Подорога в своєму дослідженні театру без маски,

⁷ див.: Шуц А., *Структура повсякденного мислення* // електронний ресурс, режим доступу: <http://www.countries.ru/library/texts/shutz.htm>

⁸ Шуц А., *О множественности реальностей*, «Социологическое обозрение», том 3, 2003, № 2, с. 17.

⁹ Вайль П., *Гений места*, М., КоЛибри, 2008, с. 5.

«глядач тепер не перед, а в самій реальності. Зняті усі посередники, що утворюють форми театральної умовності, глядацька позиція опиняється на світлі, немає більше позиції між тінню-світлом, умовністю-реальністю тощо. Простір цього незвичайного театру звужується чи розширюється до того, щоб включити в загальне дійство життя будь-яке індивідуальне тіло, будь-який випадковий крик, мовчання, шепіт чи протест»¹⁰.

Так персонажі роману (а з ними й читачі) немовби занурені у події і переживання, сприймаючи Одесу різних часів не як відсторонені глядачі класичного театру, перебуваючи поза межами цих подій, а як співучасники, своїм життям вбираючи їх сенси. Можливо, лише Макс подекуди зберігає певну дистанцію до подій, серед яких він перебуває в давні й не дуже часи життя міста. Мабуть, його персональна точка зору в структурі роману визначається телеологічно: його майбутнім усвідомленим завданням стати письменником, що зафіксує усі переживання під час мандрування Одесою п'яти друзів.

Серед персонажів роману є одесити і гості міста. Волею автора і за наказом їхньої романної долі сучасні п'ятеро молодих людей вирушають на екскурсію до одеських катакомб, яка виявиться шляхом юнаків і дівчат до минулого Одеси, до сенсу того, що таке Одеса, до історії країни, до самих себе, до тих неодмінних основ людського буття, що уможливають достеменність щастя і людське в людині. Так конститується сенс різних одеських топосів і подій, що в них відбуваються.

Тричі потрапляючи до катакомб і втрачаючи орієнтир під землею, герої роману кожного разу дивом опиняються в іншому часі: це друга світова війна, початок шістдесятих років і 1916-й рік. Вони, виходячи з-під землі, потрапляють на знайомі вулиці міста, але відчувають різне смислове наповнення цих топосів, коли події певного часу формують історично-культурний простір, наповнюючи його різними сенсами. На теренах однієї місцини можуть зустрічатись різні сенси, вести розмову, боротьбу чи не впізнавати один одного. Так відбувається в романі Максима Мікліна «Прості речі». Яскраво окреслюються смислові межі ідеологічного зіткнення сучасного героя Макса, що потрапив у 1961 рік, із співробітником КДБ, коли одні й ті ж речі і явища набувають різного, навіть протилежного осмислення. Сучасне місто несе в собі мітки минулого, але, як відкривають для себе герої роману, насправді колись все виглядало інакше, ніж уявляється тепер. Сенс міста формується із мішанин усіх значень і смислів, що конституційовані в різні часи, і перебування в минулому навчило друзів відділяти справжнє від уявного

¹⁰ Подорога В., *Театр без маски (Попытка философского комментария)*, «Человек», 1990, № 1.

«Те, що я бачив від старої Одеси у сторіччі двадцять першому, – це або стали туристичні мекки, або сумне видовище стареньких двориків, ці одноповерхові будиночки зі сходами, сарайчиками та підпорами під дахи, що окутані виноградом, – вони гарні, приємні, душевні, проте вони руйнуються, а тут вони іще живі, молоді та здорові. Де-не-де можна зустріти напис: «Квартири не продаються. Тут живуть одесити», як от, наприклад, у Театральному провулку, або «Туалету у подвір'ї немає» – це зустрічається частіше. Туристи в нас відпочивають, а ми тут кожен день. Можливо, тому ми і звикаємо так до усіх див цього міста... (...) Колись я багато гуляв цим містом, мене ковтали його вулиці та будівлі, пам'ятники та дворики, у них я шукав відображення і підтвердження усього того, про що писало не одне покоління письменників; мене це так захоплювало, що будь-якої миті я був готовий у реальності зустріти сина турецько-підданого і його супутника – гіганта думки. Іноді, прогулюючись центром, я намагався крізь роки почути шум одеської конки. Зрідка мені це вдавалося. А тепер, стоячи посеред вулиці Херсонської, я не маю для цього витискати з себе уяву крізь м'ясорубку здорового глузду».¹¹

Роман засвідчує єдність простору і часу, про що свого часу писав Володимир Топоров, наполягаючи, що перш за все в архаїчній моделі світу простір і час не протиставлені одне одному як, скажімо, зовнішня форма споглядання внутрішній.

«Взагалі щодо найбільш сакральних ситуацій (а тільки вони й утворюють рівень вищої реальності) простір і час, строго кажучи, не віддільні одне від одного, вони утворюють єдиний просторово-часовий континуум».¹²

Час у міфопоетичному хронотопі згущується і перетворюється на форму простору, а простір темпоралізується, приймає в себе інтенсивними властивостями часу, втягується в його рух.¹³

Маю зазначити, що прийом виходу в минуле Одеси через катакомби був використаний Максимом Мікліним цілком незалежно від авторів фільму «Посмішка Бога», такий задум сформувався самостійно і відтворює не схему кінофільму, а радше синкретичну універсальну міфологічну структуру космосу, де вертикальні шари простору несуть в собі часові ознаки, а хронотоп завжди вбирає в себе порядок людської долі. Зійти донизу – це досягнути минулого, але це водночас шлях до царства мертвих, до всіх кіл пекла, в огні якого зникає старий образ і зміст людини та її існування, щоб набути нового відтворення у вічному колообігу життя світу:

¹¹ Міклін М., *Прості речі*, Одеса, ТОВ «Лерадрук», 2013, с. 128.

¹² Топоров В., *Пространство и текст* [в:] Текст: семантика и структура, М., 1983, с. 231.

¹³ Див.: Топоров В., *Пространство и текст* [в:] Текст: семантика и структура, М., 1983, с. 232.

«Під землею, де, за уявленнями людей, хтонічні впливи та сили потойбічного мають більшу владу, ніж сили добра, навіть якщо усі катакомби обвішати образами та розмалювати хрестами, хаос так і норовить поглинути людину. Злі сили там панують більше навіть від сучасного телебачення».¹⁴

Цей шлях донизу стає процесом ініціації героїв, що переживають складні випробовування, аби стати дорослими і гідними призначеної їм долі.

Міфологічний простір завжди ціннісно неоднорідний, він поділяється на сакральний центр і периферію, що в ній тим менше сакральності, чим вона далі від центру. Такий центр розуміється як місце, де відбувались праподії, ті первісні смислоутворення, що визначають собою подальшу схему життя. Зазвичай це були такі місця,

«де світ людей розкривається до горішньої – сакральної сфери», «що єднає “Землю” та “Небо”. Найчастіше центром такого спрямованого д’гори міста є дім божества – святиня, храм».¹⁵

Звісно, що в Одесі були й є різні храми. Але в романі в просторі Одеси відзначений як найбільш значущий для одеситів в усі часи центр їхнього Всесвіту – це оперний театр, створіння архітекторів Гельмера і Фельнера. Для героїв таким усвідомленим центром космосу стає дах театру, куди вони вдираються у своїх мандрах містом – на всіх його рівнях і звідки їм відкривається під новим кутом бачення все місто. Це не просто гарно, а «це відчайдушно гарно. Бо ми у центрі світу».¹⁶

Роман показує, що в місті, яке організовано зазвичай як неоднорідна структура, кожен з рівнів та кварталів має свою семантику і виконує певну функцію в системі цілого. Так, дах оперного театру стає тим сакральним центром світу міста, звідки по-новому можна осмислити всі топоси і події. Катакомби не лише втілюють архаїчні уявлення про царство Аїда, але і запроваджують до художнього світу роману часи другої світової війни і відтворюють події тих часів, коли в підземеллі перебували одеські партизани і велися запеклі бої із румунами та німцями. Цей топос стає засобом зустрічі різних часів, що наповнюють його різними сенсами. Двоє персонажів гинуть в катакомбах під час раптового нападу на них ворогів із давніх часів.

Багато топосів у творі виконують комунікативну функцію: це різні кафе, пивні, площі, порт як місце роботи головного героя у 1916 році тощо. І, звісно, це одеський двір – як цілий космос, де сформований

¹⁴ Міклін М., *Прості речі*, Одеса, ТОВ «Лерадрук», 2013, с. 25.

¹⁵ Возняк Т., *Феномен міста*. [у:] Незалежний культурологічний журнал «І», Львів, 2009, с. 15.

¹⁶ Міклін М., *Прості речі*, Одеса, ТОВ «Лерадрук», 2013, с. 147.

певний лад і діють персонажі, серед яких багато майже божеств, що визначають своєю думкою та дією сенс життя усіх сусідів. У Максима Мікліна розкривається комунікативна функція навіть такого топосу, як громадський туалет. Саме там герой не лише може прочитати надписи – зразки невмирущого жанру настінної творчості, а й зустрічається в 1961 році з хлопцем, який передає йому антисоветську літературу, втікаючи від кадебістського стеження, а й помічає вже в сучасному житті на стіні ту фотографію, яку він востаннє бачив у 1916 році на підлозі в кімнаті Ігоря Мойсейовича і яка стає наочним підтвердженням правдивості всього, що сталося з друзями в їх випробовуваннях різними часами життя Одеси.

«Коли я підійшов до туалету, моя свідомість вирвала із буття всесвіту фотографію на стіні. І я заляк. Я зрозумів, що це за фотографія. Я негайно зірвав її зі стіни та побіг до деканату з вимогою пояснити мені, хто автор цієї фотографії, та надати мені адресу його нащадків. Проте вони нічого не знали. Й ті нічого не знали. Й інші не знали нічого більшого за тих. Але ж це фото Ігоря Мойсейовича, яке він випустив з рук під час нашої розмови про його пристрасть та історію міста! Я не можу його сплутати ні з чим! Тепер це чи не головна річ у моєму житті. Я повісив її у своїй кімнаті. Вона символізує справжність. Вона символізує віру, яка не даремна...»¹⁷

Тут маленька річ – фотографія – стає посередником між сучасністю і тими подіями 1916 року, які пережив Макс. Вона слугує підтвердженням того, що все, що здається маренням, відбувалося насправді, хоча ані довести щось лікарям і родичам Максowi не вдається, ані знайти хоча б когось з нащадків його давніх знайомих.

В таких місцях з відверто комунікативною функцією відбуваються зустрічі, обмін інформацією, розкриття таємниць і намірів. Подорожуючи всіма цими місцями, герої розкривають для себе сенс того часу, в якому вони опиняються, сенс чудового міста і свого власного існування.

Важливим одеським топосом у романі постає море. Воно багатофункційне, і автор відчуває його смислову різноманітність і реалізує її в романі. Герої у різних ситуаціях повертаються на пляж, до моря, щоб впоратись зі своїми переживаннями, подолати страх, біль, відчуття єдності зі світом. І це не випадково. Як зазначав Володимир Топоров, у переживаннях «морського» відбувається повторне відтворення певного особистого досвіду, що повертає людину до своїх справжніх схильностей і потреб. І дійсно, Макс часто віднаходить себе на морському узбережжі, коли він то впадає у важкий сон, в якому йому відкривається суть подій, що відбуваються з ним та його друзями, то відверто розмовляє із Юлею, сягаючи розуміння своїх намірів та бажань. Топоров також розглядає

¹⁷ Міклін М., *Прості речі, Одеса*, ТОВ «Лерадрук», 2013, с. 248.

«зустріч моря і суші як важливий досвід, переживання межі, порога між скінченним і нескінченним».¹⁸

Це відчуття межі на морському узбережжі розкриває героям роману їх людську природу, що полягає саме в такій граничності. Звідти й їх роздуми і розмови про тендітність людського існування, про скінченність земного життєвого шляху тощо. Володимир Топоров аналізує ще один з морських мотивів-образів: степ-море (коли степ описується як море. Я спробую транспонувати цей образ в мотив міста як моря, коли саме міський простір сприймається як

«колихательно-коливальні рухи, що фіксуються і візуально, і акустично, що індукують відповідний ритм в суб'єкті сприйняття і ніби викликають думки і навіть почуття безмежного, що відсилають до первня, до творіння, до переживання його сенсу».¹⁹

Саме так часто виглядають вулиці і площі Одеси в романі – як ритмічне коливання рухів людської маси, що нагадує невпинне хвилювання Чорного моря і запроваджує в життя вулиці, в її випадковий характер вимір вічності, до якої зазвичай звертається думка і душа, намагаючись злитись із космічними ритмами.

Автор декілька разів відтворює знайому кожному одеситу ситуацію: Макс лежить на пляжі і вдивляється в небо, яке теж має свою динаміку і ритм – а тому, як писав Володимир Топоров, його можна споглядати як море.²⁰ А на тлі такого споглядання Макс переживає свою людську малість у всесвіті і відчуває «хронічну самотність», як він потім буде характеризувати свій стан друзям. На пляжі також актуалізується мотив берега моря.

«Берег виявляється локусом, що збирає: хвилі прибою прагнуть до берега як деякому центру тяжіння, і саме тут досягається той вищий ступінь близькості, що стає образом прибитих один до одного життєвою бурєю, долею двох людей, що покохали один одного. (...) Але ця близькість припиняється неминучим розставанням, відбоєм, відливом».²¹

Саме на березі моря Макс відчуває найбільшу близькість до Юлі, саме там вони досягають порозуміння, взаємного піклування, але в їхніх

¹⁸ Топоров В., *О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах* [в:] Топоров В.Н., *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*, М., Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 579.

¹⁹ Топоров В., *О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах* [в:] Топоров В.Н., *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*, М., Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 580.

²⁰ Там само, с. 594.

²¹ Там само.

стосунках відчуваються зовнішні і внутрішні перешкоди, що стають на заваді до омріяного Максом щастя. Такий нескінченний відлив після щирого прагнення до мрії, ця метафора виразно висловлює динаміку стосунків персонажів.

Освоєння простору міста Одеси персонажами роману стає реалізацією *міфологеми шляху* – у різних сенсах цього слова. Історія літератури засвідчує актуальність міфопоетичних уявлень про шлях і для пізніх епох. Відповідно до висновків Володимира Топорова,

«(...) сам характер шляху і його роль у становленні героя як суб'єкта шляху не лише значною мірою визначають характер хронотопу в художніх текстах, а й зумовлюють жанровий тип цих текстів (пор. античний авантюрний роман випробування, авантюрно-побутовий роман, біографічний роман, як і більш пізні жанрові різновиди – лицарський роман, плутівський роман, роман виховання і т. і.) і тип самого героя цих текстів».²²

Автор роману «Прості речі» показує цей шлях як намагання знайти дорогу на знайомих і таких дивних одеських вулицях, як пошук можливості повернення «додому» – в сучасну Одесу, як мандрування вертикальним виміром – від катакомбних підвалів вулицями міста до дахів одеських будівель, як шукання сенсу власного існування у всіх життєвих випробуваннях. Причому у повній відповідності до негомогенності шляху, важливій для цієї міфологеми²³, у Максима Мікліна шлях персонажів будується зі зростанням складностей і небезпек, що не тільки загрожують героям, а й їх життю. Всі персонажі, окрім Макса, не можуть витримати цих випробувань шляху, на якому вони опинились: Андрій залишається в минулому, переживши трагічні події втрати душі у карнавальному просторі Воронцовського палацу і спробу самогубства, Вілен та Настя гинуть у бою з фашистськими нападниками у катакомбах, Юля вмирає після автокатастрофи вже на поверхні міста, вийшовши з катакомб, вдома. Залишається живим один Макс – бо в нього як мета його складного шляху просторами і часами Одеси зазначено розповісти про все, що з ними було. І для героя важливим виявляється не стільки повернення додому, якого всі персонажі, крім Андрія, так прагнули, а здобуття ним розуміння самого себе впродовж шляху випробувань, коли цінність шляху полягає в ньому самому. Таким чином, тут

«метою є не завершення шляху, а сам шлях, вступ на нього, приведення свого Я, свого життя у відповідність до шляху, до його внутрішньої структури, логіки і ритму».²⁴

²² Топоров В., *Пространство и текст [в:] Текст: семантика и структура*, М., 1983, с. 271.

²³ Там само, с. 259.

²⁴ Там само, с. 268.

Впродовж просування простором міста в різні часи його існування персонажі не лише впізнають знайомі вулиці, будинки, пам'ятники, дещо дивуючись незнайомим назвам і дивному зовнішньому вигляду перехожих, а й встановлюють інші сенси тих самих топосів і подій, що їм відомі зі свого часу, відкриваючи зрештою дуже прості речі, важливі для людського життя: треба цінувати саме життя й любити. Перехід від старих сенсів до нових, конституйованих на шляху, означає радикальне змінювання героїв, звернення ініціації, посвяти у доросле життя, наповнене здобутими переживаннями і знаннями. Автор показує, що в кожного з персонажів роману свої здобуття і свої втрати, бо в кожного свій шлях ініціації. Таким чином, простір міста своєю квінтесенцією має шлях, який виступає як сумація, що інтенсифікує простір. Простір визначається через сукупність шляхів, здатних перебувати в ньому.²⁵ Це відповідає твердженню Юрія Лотмана, що місто – це живий організм, який ми втрачаємо, коли починаємо говорити про нього, бо тоді ми складаємо у свідомості домінуючу структуру, беремо зупинену часову точку – як в романі «Прості речі» ми маємо справу то з Одесою 1916 року, то з катакомбами часів другої світової війни, то з театральною Одесою, то з містом часів початку 60-х років тощо. Але як тільки місто стає реальністю, воно починає жити, а це означає, на думку Юрія Лотмана, – весь час не дорівнювати самому собі.²⁶ Різноманіття дискурсів розкриває різноманіття реальних можливостей міста. Тому Одеса в усій повноті її сенсів складається з тих різних топосів, які представлені у романі, як живий цілісний світ.

У романі «Прості речі» єдиний дійсно фантастичний світ живе за законами традиційного карнавалу, в атмосфері якого кожна подія і персонаж можуть не лише набути нового відтворення, а й сприйматися як святкування буття, що несе в собі смерть і відродження, коли в красі космічного ладу раптом відкривається жах первісного хаосу. В художньому світі твору Максима Мікліна крім простору, ще існує не-простір, тобто його відсутність, втіленням чого виступає Хаос – та безодня п'їтьми, що передує творінню. В романі таким ніби антисвітом виступає Воронцовський палац, куди потрапляє Андрій і де вирує гра у своєму справжньому сенсі – це і гра в карти, і гра своїм життям і смертю, і гра часовими вимірами. Бо у карнавальному, перевернутому догори дригом, світі лінійний час-хронос вибухає зустріччю усіх часів водночас – тому так легко спілкуються один з одним персонажі одеського міфу, що потрапили на цю диявольську гру з минулого, теперішнього та

²⁵ Див.: Топоров В., *Пространство и текст [в:] Текст: семантика и структура*, М., 1983, с. 281.

²⁶ Лотман Ю. М., *Город и время*, електронний ресурс, режим доступу: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/TOWN.HTM>

майбутнього. Це топос міфологічного світу, де в чергове у плутанині людей, часів, дій зароджується майбутній лад – але ціною безумовних втрат для Андрія, що віддає у грі свою душу.

Максим Міклін, автор-початківець, майстерно реалізує міфологічну схему всесвіту і особливий прийом формування внутрішнього світу художнього твору в своєму романі. При цьому цей світ, крім певних чуттєво-наочних ознак, чітких і почасті знайомих читачеві, пройнятий тою атмосферою, що притаманна чи то німецькому романтизмові, чи то магічному реалізмові латино-американської літератури, в яких фантастичне занурене в саму дійсність, чи то гоголівським світам, що зяють дірками небуття, перетворюючи життя людини у зловісний фантастичний випадок.

Художній світ роману Мікліна існує ніби то у двох сферах: в емпіричній реальності повсякденності, події якої природно вписуються в ланцюжок причинно-наслідкових зв'язків, і в фантастичному вимірі, де порушені всі природні закони і все неможливе відбувається із казковою закономірністю та міфологічною непорушністю. Своєрідністю співіснування цих вимірів у романі є те, що вони невід'ємні один від одного, переплетені в єдину цілісність подій і вчинків, коли читачеві доводиться і сумніватись в можливості такого ходу подій, і водночас сприймати із цілковитою довірою все, що так дивує. Авторіві вдалось створити і підтримувати таку подвійність, коли, з одного боку, є очевидним фантастичний характер подій твору, але весь час по всьому простору художнього світу розкидані деталі, що засвідчують їх достеменною дійсністю. Така структура твору потребує від читача специфічної оптики бачення, подвійної стратегії читання, коли «емпірична дійсність» і «фантастична реальність» враховуються як однаково значущі, коли жодна з них не стає алегорією іншої, а вони разом утворюють єдиний світ цього роману.

Максим Міклін в своєму романі відверто відтворює міф про Одесу, його широко відомі герої за законами карнавалу зустрічаються один з одним, прибувши з минулого та майбутнього, демонструючи вельми впізнавано багато сторінок з історії міста. Але тут є й безумовні ознаки світогляду сучасної молоді людини, котра в минулому свого міста і країни виділяє моменти, надаючи їм дещо нового тлумачення. Героя твору цікавить й нещодавнє минуле міста й країни, і всі періоди розквіту та певного занепаду, і в своїх розмовах з персонажами роману різних історичних часів він критично оцінює советську добу з її керівною роллю партії, КДБ, дефіцитом тощо з позиції молоді людини незалежної України, намагаючись подолати радянський міф про СРСР. Макс в романі – сучасний парубок: це впевнена в своїх оцінках людина, хоча і боязка у багатьох вчинках. Це хлопець, що прагне гармонії, проте плекає в серці

свою самотність; що часом говорить абсолютно цинічні речі, проте інколи виглядає романтично і зворушливо.

Автором обрана конкретна позиція для оповідача, котрий говорить, прийшовши з майбутнього, а тому багато про що може судити і радити, виходячи із результатів певних історичних подій. Таке рішення письменника може видаватись не лише мотивованим необхідністю об'єктивності та переконливості суджень. Герой роману Максим проходить свій важкий шлях ініціації, щоб зрештою стати письменником, розповісти про все пережите. Він, як справжній митець, не живе лише в часі, тому може дивитись на всі події, що відбуваються, як Пророк, вбачаючи в миті вічність і судячи саме з цієї точки вічної істини. Тому додаткові умови резонності його висновків, може, й непотрібні.

Автор роману віднаходить яскраву, хоча й тяжку некрофілічну метафору як засіб відкривати таємниці Одеси. Лікар Ігор Мойсеевич, з яким поруч живуть друзі в одеському дворі 1916 року, вдивляється в очі померлої людини, вбачаючи там жагу, останній порив до життя, намагається зафіксувати цей спалах існування на фотографіях, надихаючись такою передсмертною життєвою силою і волею. Так і Макс в романі чи не в усіх часових вимірах життя Одеси шукає ознаки вмирання тої яскравої, героїчної, веселої Одеси, яку ми знаємо з її міфології. Це зрозуміло, бо сьогодні всюди чути, як вмирає місто, як згасає одеський дух та занепала своєрідна одеська мова, як всі вже поїхали звідси досягати успіхів та реалізації своїх творчих мрій. Герой завзято зазирає в подробиці існування міста, яке виглядає померлим у своєму колишньому образі, щоб віднайти там ознаки надії на майбутнє відродження. Можливо, можна було б шукати життя в сучасних деталях міста, але авторові забажалося саме так. І це його правда, його право і його надія. Бо, як там в нього сказано:

«В Одеси можна забрати все, ба навіть дати їй багато поганого, проте поки є одесити – це місто переживе все. Головне жити. Життя є самоцінністю. І ми справді жили. Жили, а не борсалися у проблемах та дрібницях. І хай і надалі кажуть, що Одеса роз'їхалася і що Одеса там більше не живе – вона просто з легкістю, притаманній лише південній жінці, після довгої зими та холодів, готуючись до тепла, скинула важкі лахи та пофарбувалася у легкий літній колір, от її тепер і не впізнають. Зима вже зібрала свій врожай, а після кожної зими приходиться весна. Одеса пережила дуже важку і затяжну зиму, тож вже скоро буде її весна...»²⁷

²⁷ Міклін М., *Прості речі*, Одеса, ТОВ «Лерадрук», 2013, с. 250.

Бібліографія

- Вайль П., *Гений места*, М., КоЛибри, 2008 г., с. 3
- Гуссерль Э., *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. Т.1. Общее введение в чистую феноменологию, М., Дом интеллектуальной книги, 1999, с. 37-41.
- Иванова-Георгиевская Н. А., *«Нос» Н. В. Гоголя в феноменологической перспективе, или Как наводит тень на плетень* [в:] *Δόξα/Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування, Одеса, 2007, с. 65.
- Лотман Ю. М., *Город и время*, електронний ресурс, режим доступу: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/TOWN.HTM>
- Міклін М., *Прості речі*, Одеса, ТОВ «Лерадрук», 2013, с. 128.
- Подорога В. *Театр без маски (Попытка философского комментария)*, «Человек», 1990, № 1.
- Соля Э., *Постметрополис. Критические исследования городов и регионов*, «Л ОГОС», 2003, № 6 (40), с. 133.
- Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» [в:] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное, М., Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 274-275.
- Топоров В., *О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах* [в:] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное, М., Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 579.
- Топоров В., *О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах* [в:] Топоров В.Н., Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное, М., Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995, с. 580.
- Топоров В., *Пространство и текст* [в:] Текст: семантика и структура, М., 1983, с. 231.
- Шюц А., *О множественности реальностей*, «Социологическое обозрение», том 3, 2003, № 2, с. 17.
- Шюц А., *Структура повседневного мышления* // електронний ресурс, режим доступу: <http://www.countries.ru/library/texts/shutz.htm>

Nelly Ivanova-Georgiyevska

**TOPOLOGY OF ODESSA IN THE TEMPORAL DIMENSION IN THE NOVEL OF
MAXIM MIKLIN "SIMPLE THINGS"**

Summary

Maxim Micklin novel „Simple Things” is a part of „Odessa” literature and bears the mark of the author's personality. The purpose of this article is to find the mythological structure of the art world of the novel and show how urban toposes filled with meanings that are constituted by residents in different periods of life in Odessa. Maxim Micklin's novel embodies mythological understanding of the world order. The image of Odessa is formed as an integral orderly world, as a space. The city world is considered as different regions of the universe that in its turn is being

constituted by the consciousness – and not only material things, but the whole set of the ideal life. The Space of the city not only belongs to the reality around characters in the novel but also serves as an instrument of ordering the outer world.

The heroes of the novel walk into the catacombs three times and losing a landmark underground, each time miraculously find themselves in a different time period: this is the WWII, the beginning of the 60s and 1916 year. They get out of the ground, get to know the city streets, but feel different semantic content of these toposes when the some time events form the historical and cultural space, filling it with different meanings. A variety of meanings can meet, talk, fight or do not recognize each other on the territory of one of the place. The novel reproduces a syncretic universal mythological structure of cosmos, where the space's vertical layers contain the signs of time, and the time-space always incorporates the order of the human destiny. In the city, which is usually organized as a heterogeneous structure, each of the levels and neighborhoods has its semantics and performs a specific function within the system of the whole. Thus, the Opera House's roof becomes the sacred center of the world from where we can comprehend all topos and events in a new way. The catacombs do not only embody the archaic idea of Hades, but also implement the events of the World War II into the art world of the novel.

Many toposes in the book perform a communicative function: there are different cafes, pubs, Squares, Port as a place of Max's work in 1916, and so on. And of course, this is Odessa's yard as a space where certain order formed and validated characters, many of whom are almost gods, determining by their opinions and influences the meaning of the life for all the neighbors. Maxim Micklin's novel disclosed communicative function even of such a topos as a public toilet.

Another important topos of Odessa in the novel is the sea. It is multifunctional, and the author feels its semantic diversity and implements it in the novel. Understanding of the space of Odessa by the characters of the novel becomes a way of implementing the way mythologem.

In the novel „Simple Things”, a real and a fictional worlds live according to the laws of the traditional carnival atmosphere, in which every event and character can not only acquire a new play, but also be perceived as a celebration of life, which carries the death and rebirth, when the beauty of the space order suddenly opens the horror of the primordial chaos.

Key words: mifolohism, mythologem, space, time, topos, meaning.

Ключові слова: міфологізм, міфологема, простір, час, топос, смисл.

ІВАНОВА-ГЕОРГІЄВСЬКА НЕЛЛІ АДОЛЬФІВНА – наукові інтереси – феноменологія, філософська герменевтика, теорія балету. Життєві інтереси – література, театр, академічна музика, джаз, футбол. Лауреат премії Українського філософського фонду «Філософ року» за 2011 рік. Творчість оберіутів на тлі феноменології Е. Гуссерля [в:] *Філософська думка*, 2003, №2, с.122-134.

Драматургически-смысловая специфика одноактного балета [в:] *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Випуск 4.* / Гол. Редактор О.В. Сокол, Одеса: Друк, 2003, с.56-66.

Горизонтная методика Гуссерля и онтология следа [в:] *Топос. Философско-культурологический журнал*, Мн., 2004, №1 (8), с.91-95.

Феноменологические идеи Э. Гуссерля как предпосылка онтологической экспликации игры О. Финком и Г.-Г. Гадамером [в:] *Феноменологія і мистецтво. Щорічник Українського феноменологічного товариства 2002-2003*, Київ, 2005.

Апофеоз как опыт несмеяния [в:] *Дбџа/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. Семантичні і герменевтичні виміри сміху*, Одеса, 2006.

Герменевтика Поля Рикера на пути к самопониманию: майор Ковалев в поисках идентичности [в:] *Дбџа/Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування*, Одеса, 2007, с. 12-25.

“Нос” Н. В. Гоголя в феноменологической перспективе, или как наводит тень на плетень [в:] *Δόξα/Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації тексту: методи і межі їх застосування, Одеса, 2007, с. 60-71.

Українське прямування до універсальних європейських цінностей: криза ідентичності [у:] *Громадянське суспільство в Україні за доби глобалізації: ціннісно-нормативне та інституційне забезпечення його розбудови*, К.: Інститут ліберального суспільства, 2007, с. 214-229.

Феноменологія як неконфесійний шлях до Бога [в:] *Феноменологія і релігія: Щорічник Українського феноменологічного товариства*, 2009. – К.: Дух і літера, 2010.

Игорь Чернышёв – танцовщик и хореограф, М., Книжная типография «Буки-Веди», 2012. – 424 с. (общая редакция).