ДЖЕРЕЛА

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум ; пер. з англ. під загальною ред. Р. Семківа. — К. : Факт, 2007. — 720 с.
2. Данте А. Божественна комедія / Аліг'єрі Данте ; пер. з італ. і коментарі Є.А. Дроб'язка. — Харків : Фоліо, 2006. — 607 с.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
4. Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбахера ; пер. з нім. В. Кам'янця. — Львів : Літопис, 2004. — 720 с.
5. Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. А. Онишка. — Львів : Літопис, 2007. — 752 с.
6. Лановик З. Hermeneutica Sacra : монографія / Зоряна Лановик. — Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. — 587 с.
7. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф ; пер. з фр. Я. Кравця. — Львів : Літопис, 2007. — 350 с.

*Дискуссионные моменты интерпретации «Божественной комедии» Данте, в частности, то, что касается образа Беатриче, предлагается разрешить через изменение взгляда на четыре способа чтения, сформулированные в средневековье, и использованные Данте. Предлагается тезис о трех универсальных языках: аллегорическом, символическом и метафорическом. Это четыре метода интерпретации и четыре способа создания текста.*

***Ключевые слова:*** *«Божественная комедия», герменевтика, интерпретация, аллегория, символ, метафора.*

*Discussion points interpretation of "Divine Comedy" by Dante, in particular the image of Beatrice, is proposed to be solved changing the view on the four ways of reading formulated in the Middle Ages and used by Dante. It is proposed the thesis of the three universal languages: allegorical, symbolic and metaphorical. There are three methods of interpretation and three ways of creating text.*

***Key words:*** *"Divine Comedy", hermeneutics, interpretation, allegory, symbol, metaphor.*

*УДК 821.134.2.09*

***Світлана Романова***

## РЕАЛІЗАЦІЯ НЕОМІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ АНІМАЛІСТИЧНОЇ МЕТАФОРИ У ПРОЗІ РОСИ МОНТЕРО

*У статті розглядається роль анімалістичних образів у вирішенні проблематики зрілої прози сучасної іспанської романістки Роси Монтеро. Автор надає особливої уваги значенню образів тварин у розробці письменницею основного мотиву роману «Історія прозорого короля» (2005) та мотиву подвійності.*

***Ключові слова:*** *Самість, інстинктивна сутність, анімалістичний образ, природа, цивілізація.*

Давня традиція використання анімалістичних образів у літературі свідчить про важливе значення світу тварин для розуміння людиною власної природи. Тваринний світ у свідомості людини виступає у ролі Іншого, що є невід'ємним чинником осмислення себе, самовизначення та самоідентифікації.

Вивчення світових міфів, казок, релігії різних культур продемонструвало присутність у понятійному полі ряду універсальних символів, якими людина незалежно від національної (культурної) традиції намагалася пояснити, сформулювати будову світу. Однією з найвагоміших характеристик, що мають універсальне значення, є анімалістична символіка. У своїй праці «Людина і її символи» К.Г. Юнг визнає такий феномен закономірним і називає символізм пов'язаним зі світом тварин вираженням «*божественної*

*сторони людської душі*» [4, 4]. Він стверджує, що «*психічним наповненням цих символів є людські інстинкти*» [4, 4].

В іспанській літературі існує своя традиція використання художніх образів тварин. Починаючи з прадавньої пам'ятки іспанського епосу «Пісні про мого Сіда» (XIII ст.), у якій анонімний автор акцентує реалістичність усього, що відбувається у поемі, змальовуючи змій та левів, собак, котів, вовків, але особливої уваги надає коням, зокрема коню на прізвисько Бальбієка, що належав самому героєві, дону Родріго Дієсу. Критики пояснюють неабияку увагу автора до стосунків героя з його улюбленцем прагненням продемонструвати тісний взаємозв'язок людського і тваринного світів. Поява тварини в якості захисника героя в «Амадісі Гальському» (XVI ст.), визнаному основоположником лицарського роману, є однією з принципових ознак згаданого жанру. Окрім того, тварини у лицарському романі зазвичай виступають провідниками сповненої фантазій середньовічної свідомості, блискуче обіграної великим Сервантесом. У його безсмертних творах тварини не лише згадуються (леви, вівці, кажани, мавпа-оракул), стають важливими персонажами, як от Росінант, вірний кінь Дон Кіхота, або Росіо — віслюк Санчо, а й набувають особистого голосу, стаючи суб'єктами оповіді.

Перебуваючи у руслі національної традиції, сучасна іспанська романістка Роса Монтеро знаходить власну оригінальну манеру використання анімалістичних образів.

Основною проблематикою зрілої прози Монтеро критики визнають пошуки власної Самості як процесу осмислення людиною свого місця у світі (А. Пенья, В. Найтс, Х. Ескудеро, К. Гленн) [5; 6; 7; 8]. Іншими словами, герої Монтеро прагнуть пізнати істинну, глибинну, первісну сутність власної природи, і тварина постає метафорою, що за К. Юнгом «*завжди втілює вихідну інстинктивну природу*» [4, 13]. У цій невеличкій розвідці ми зробили спробу проаналізувати твори Монтеро, прийнявши образи тварин за точку відліку, щоб з'ясувати, як у творчості Роси Монтеро реалізується неоміфологічна свідомість і яку роль анімалістичні метафори відіграють у вирішенні проблеми пошуку власної ідентичності героїв.

Для створення багатогранних образів своїх персонажів Монтеро використовує образи реальних тварин (кінь, собака, кіт, кабан, ящірка) та міфічних (василіск, дракон, єдиноріг). До образів фантастичних тварин авторка вдається, щоб краще передати специфіку середньовічної свідомості європейця у романі «Історія прозорого короля» (2005), дії якого відбуваються у Франції XII–XIII ст. Середньовічна свідомість, за дослідженням одного з найвідоміших медієвістів Жака Ле Гоффа, — це окрема світоглядна концепція, у рамках якої фантастичні та міфічні істоти та персонажі, що є рудиментом дохристиянських вірувань, рівноправно співіснують з реальними [1, 230].

Провідним мотивом роману «Історія прозорого короля» є мотив двійництва, що базується на опозиційному ряді *зовнішній / внутрішній, природа / цивілізація, оманливий / істинний, інстинктивний / раціональний, чоловічий / жіночий, загальноприйнятний / маргінальний* тощо. У такому понятійному полі людина і тварина знаходяться обабіч опозиційної парадигми, створюючи водночас єдину взаємозалежну категорію цілісності. Іншими словами, тварина виступає у ролі Іншого, що є невід'ємною складовою гармонійної структури цілісного «Я» персонажа. Тобто тварина у Монтеро стає втіленням внутрішніх, природних, інстинктивних аспектів Самості персонажа. Прийняття, піклування, прислухання до потреб несвідомого аспекту душі є «*необхідною умовою цілісного існування особистості*» [4, 12].

Такий підхід дозволяє розв'язати питання, чому лише ті персонажі Монтеро, що здатні піклуватися про своїх тварин, пізнавати їх, майже до можливості спілкування без слів, довіряти їм, приймати їхні слабкості і вади, домислювати, що вони мають відчувати і думати, здатні зрештою до самопізнання. Напрошується висновок про те, що авторка використовує анімалістичні образи, щоб продемонструвати найпотаємніші, а тому найцінніші складові у структурі «Я» своїх персонажів. Особливої уваги романістка приділяє саме здатності свідомого, цивілізованого (людини) опікуватися несвідомим, диким (твариною) у процесі налагодження їхнього гармонійного співіснування. Позаяк лише небайдуже ставлення до природи речей загалом і до власної природи зокрема вирішує подальшу долю Самості персонажів Роси Монтеро.

Проблематика та провідний мотив роману обумовлюють присутність у тексті певної парадигми станів Его-свідомості персонажів. Цікаво, що кожна із цих стадій символічно відбивається в образі тварини, з якою пов'язує себе персонаж на певному щаблі зрілості власної Самості. Авторці вдається майстерно використати анімалістичну символіку для створення цілісного образу персонажа на визначеному етапі його розвитку.

Так, мотив подвійності набуває свого розвитку в образі головної героїні роману — молодої селянки Леоли. На вихідному етапі свого зростання дівчина порівнює себе з теличкою «*я хочу бути його* (нареченого — *С.Р.*) *теличкою*» [10, 18]. Цей образ відбиває основні характеристики провідного мотиву твору: *жіночий, раціональний* (у значенні антонімічному до *інстинктивний*), *загальноприйнятий, цивілізований* (у значенні свійській, як антонім

до дикого). Первинна стадія формування Его-свідомості героїні впливає на її світогляд, у межах якого жінці відведені лише дві функції дітонародження та важкої фізичної щоденної праці з утримання та обслуговування родини, іншими словами — годувати та давати приплід, так само як і корові у господарстві. Характеристики *раціонального* та *загальноприйнятного* змушують молоду жінку відкинути «*дивні та божевільні мрії*» [10, 18] про пізнання світу та розвиток власних здібностей, що робить її відповідність образу телички майже абсолютною. Її інтуїтивна внутрішня сутність лишається ледве поміченою, незрозумілою і не оціненою «*відчуваю якусь дивну тугу, що схожа на сум за полями, яких я ніколи не бачила, речами яких ніколи не робила (…) і навіть за Жаком* (нареченим — *С.Р.), який не є Жаком*» [10, 18].

Стає зрозумілим, чому перша зустріч героїні з проявами її внутрішньої, інтуїтивної, природної, дикої сутності була жахливою. Це відбулося у день, коли нищівна пожежа у її селі залишила 15 річну дівчину без сім'ї і домівки, викинутою напризволяще у чистому полі, посеред попелищ і трупів на землі, де точиться жорстока міжусобна війна. В уявленні середньовічної людини поле (відкрите, зрозуміле, об'єкт хліборобства) вступає в опозицію з лісом (темним, загадковим, що є осередком прадавніх варварських і поганських вірувань). Саме у лісі перелякана і розгублена дівчина вперше усвідомила присутність власної інтуїції. Величезний Дикий Вепр, що за визначенням Ле Гоффа «*став майже рівним Великій Матері Землі, що їй поклонялися середземноморські народи*» [1, 230] є посланцем Іншої, дикої, небезпечної, інтуїтивної природи дівчини. Подих смертельно небезпечної тварини в обличчя змусив дівчину на мить померти, а повернув до життя пронизливий погляд звіра, що неначе промовляв «*я міг би розірвати тебе кликами, але не хочу. Ми обоє самотні, нас обох переслідують*» [10, 23]. Ця приголомшуюча зустріч з неусвідомленим у собі насправді була першим етапом формування гармонійної цілісності «Я». Іншими словами, вперше на шляху розвитку Его персонажа відбулася зустріч двох керуючих структур Самості — свідомого (дівчина) і несвідомого (дикий вепр).

Відповідно до провідного мотиву роману здатність героїні довіритися власній інтуїтивній сутності змінює анімалістичні образи, що відповідають стану її свідомості з суто жіночого, раціонального, загальноприйнятного образу телички на відверто маскулінний образ коня на прізвисько Фуего (Вогонь — *ісп.*). Кінь — універсальний художній образ з широким спектром значень, що включає усі прояви руху уперед, сподівання, прагнення, натхнення, пристрасті, сексуальності, руху у часі тощо.

Ставлення дівчини до коня розкриває внутрішні процеси зростання і формування її цілісної Самості, частину якої і втілює Фуего. Его не може набути цілісності, не пройшовши всіх випробувань. До кожного із цих етапів Его підходить з багажем досвіду, що допомагає або заважає йому рухатися далі. На текстуальному рівні цей процес виражений у тому, що героїня не може купити собі коня чи отримати його у подарунок, і навіть кінь її вчителя «*старий, покірний, сумний, але все ще вправний*» [10, 31] не здатен стати її конем, натомість він пробуджує інтерес дівчини до тварини (інакше кажучи, позитивний досвід гармонійної співпраці керівних структур іншої свідомості налаштовує Самість Леоли на власну майбутню цілісність). Під час тренування на коні вчителя Леола робить перші зусилля для пізнання своєї сутності, вперше намагається вгадати настрій тварини «*мабуть він сумує про славетні дні своєї войовничої молодості*» [10, 31]. Єдиний спосіб для дівчини мати власного коня — це вибороти його під час лицарського турніру (що символізує перемогу зрілих структур Его) після виснажливих тренувань (метафора підготовчої роботи). Гармонійного цілісного стану досягне свідомість героїні через багато років, коли Леола визнає «*це справжнє задоволення, відчувати його* (Фуего — *С.Р.) спокійну могутність, їхати ним дорогою і бути вільною, недосяжною, добре захищеною*» [10, 117]. Але такої гармонії вдалося досягти роками співпраці людини і тварини (в аналітичному прочитанні свідомості і несвідомої складової Самості).

На думку представниці юнгіанської школи психоаналізу К.П. Естесс, головна проблема цивілізованої людини полягає «*у тому жалюгідному, пригніченому стані*» [3, 230], у якому знаходиться її інстинктивна сутність сьогодні і глибокому розломі між раціональними та інстинктивними керуючими структурами свідомості. Саме це, на переконання авторки, призводить до світової пандемії нервових порушень, депресивних станів, суїцидальних ідей, важких залежностей сучасної людини. Цікаво, що у продукті несвідомого (снах, казках, творчості) метафорою такого стану виступає поранений звір, що загрожує людині [3, 230].

Леола піклується про свого коня, глибоко співчуває і турботливо лікує його поранення, що вказує на відсутність у неї дисбалансу керівних структур свідомості. Тікаючи з полону, дівчина ризикує життям заради спасіння свого вірного товариша, що говорить про високу цінність їхніх стосунків. У свою чергу Фуего неодноразово рятує хазяйку: попереджає про небезпеку, виносить з поля битви, тобто виконує функції інтуїції за визначенням Пінкола Естес «*інтуїція, складається з блискавичного внутрішнього зору,*

*внутрішнього слуху, внутрішнього відчуття і внутрішнього знання*» [3, 230].

Іншим не менш цікавим персонажем роману є Леон — дивний, таємничий, мовчазний велетень, що подорожує світом, не має власної домівки і час від часу зачиняється у своїй кімнаті, не дозволяючи нікому наближатися. Про стан його Его-свідомості свідчить той факт, що він зміг співпереживати з Леолою смерть її Фуего, «*завзятого і вірного друга, незрівнянного бойового коня*» [10, 155], зміг відчути її «*глухий біль, незворотність ампутованої кінцівки*» [10, 155] і знайшов спосіб підтримати її: викував і подарував маленького металевого коника, в аналітичному прочитанні перетворив досвід на пам'ять.

Здатність відкритися іншому, розділити з ним власний досвід і, зрештою, пізнати його характеризує зрілі цілісні особистості. За задумом авторки метафорою інстинктивної природи Леона теж виступає тварина. І тварина дуже незвичайна. Другом і улюбленцем чоловіка є таємнича тваринка, що живе у клітці, накрита непрозорою тканиною. Покохавши Леолу, чоловік відкриває їй себе, розповідає, що страждає на приступи епілепсії і тому все життя переховується від людей, розуміючи, що буде спалений через хибні уявлення про його хворобу в Середні віки (вона вважалася ознакою одержимості й лікувалася спалюванням на вогнищі). Говорячи про свою тварину, чоловік стверджує, що у його клітці живе ніхто інший, як василіск. Це вигадана середньовічною свідомістю тварина, що за повір'ям вилуплювалася з яйця без жовтка, яке зніс півень, і висиділа жаба на кучі гною. Зовнішність василіска потворна і відразлива: з головою півня, тулубом жаби, хвостом змії і короною на голові він здатний вбивати поглядом кожного, на кого подивиться. Василіск — тварина загадкова, незрозуміла, її не можна віднести до жодного відомого виду тварин і тому, на глибоке переконання середньовічної людини, вона — небезпечна і заслуговує неминучої смерті. Такий звір ідеально підходить під об'єкт ксенофобії і є метафорою всього незвичайного, маргінального — на думку неосвіченої, боязливої людини, його краще вбити, аніж спробувати пізнати.

Найстрашніше у цьому образі, що всі огидні і смертоносні характеристики бідолашної тваринки, включаючи її існування, вигадані самою середньовічною людиною. Такий спотворений суспільною думкою образ Леона не злякав жінку, на цьому етапі її зріла Самість вже здатна адекватно орієнтуватися в опозиції зовнішній / внутрішній, а попередній досвід навчив гармонійному співіснуванню з Іншим. Леола змогла співчувати, прийняти і покохати чоловіка в усіх його проявах. Зрілість її Самості знаходить підтвердження у сміливості довіритися своєму інтуїтивному Я, що попри все відчувало глибоку схожість, навіть спорідненість з Леоном, і у нагороду отримати глибоке, щире, розділене почуття. На текстуальному рівні героїня демонструє свою сміливість, коли наважується звільнити з клітки бідолашного василіска, і знаходить там великого кота з пронизливим поглядом, «*таким самим як у дикого вепра у першу ніч моїх поневірянь. Погляд дикий, неприборканий і мудрий (…), що каже «ми однакові створіння, нас обох вважають а-нормальними, нас переслідують*» [10, 511]. Цей приклад демонструє не просто перемогу над Іншим, над своїм драконом, а *о-своєння Іншого,* тобто процес інтеграції структур Іншого у власну цілісну структуру. За визначенням Нойманна, героїня «*досягає головної мети боротьби з драконом — безсмертя й вічності. (…) Особистість вже не ототожнює себе з примарним Его, а відчуває свою тотожність Самості*» [2, 230].

Таким чином, через серію трансформацій анімалістичних образів у творі авторка демонструє, що свідомість героїні, пройшовши багатоступеневий шлях зростання, досягає зрештою основної мети свого розвитку — набуває гармонійного, цілісного стану, що за Е. Нойманомм досягається «*завдяки синтезуючій функції свідомості на найвищому щаблі інтеграції*» [2, 230] і називається пізнанням власної Самості [2, 230].

Варто зазначити, що безпосередній образ дракона теж присутній у тексті, у його вставній частині, якою є легенда про Прозорого Короля. Дракон виступає тут у ролі мудрого Сфінкса, що погоджується врятувати короля від остаточного зникнення за умови, що той відгадає його загадку. Зважаючи на те, що загадка є формулою софістів («*Коли ти мене назвеш, мене вже не буде*» [10, 230]), стає очевидним, що йдеться про здатність Его освоювати Іншого.

У романах Роси Монтеро майже не зустрічається випадкова ономастика. Імена героїв зазвичай дуже багатозначні. У світлі цього дослідження стає очевидним, що вже на рівні номінації Леон (лев — *ісп.*) і Леола (лев + артикль «вона») є спорідненими образами, а кіт (що символізує Самість Леона) є представником того ж сімейства тварин.

Не менш важливою є метафорика кольору тварин у Монтеро. Закономірно, що майже усі вони руді (кінь Вогонь, Лев, Вепр), або як от кіт-василіск «*рудий, коричневий, білий, чорний*» [10, 511] (рудий колір символізує маргінальність, а-нормальність, а також є кольором сонця і вогню).

Ще один розповсюджений анімалістичний образ у Роси Монтеро — собака, про який Клариса Пінкола Естес пише «*собаки втілюють того, хто віддано кохає, легко вибачає, вміє бігати без втоми, а якщо потрібно і битися до смерті*» [3, 62]; «*у світі архетипів природа собаки, це*

*провідник душі з верхнього світу у присмерковий, хтонічна істота, мешканець тих потаємних окраїн душі, що здавна звуться підземним світом»* [3, 63]. Собака є твариною, спорідненою з вовком, але одомашненою. Пес втілює інстинктивну душу. Він бачить і чує інакше, ніж людина. Він досягає рівнів недосяжних для Его. *«Він чує слова і поради, що невловимі для слуху Его. І діє відповідно до них»* [3, 63]. У романах «Трепет» (1988), «Дочка Людожера» (1999) та «Інструкції зі спасіння світу» (2008) собака втілює інстинктивний аспект Самості героїв.

Провідним мотивом у вирішенні проблематики пошуку власної Самості у романі «Дочка Людожера» (1999) є мотив тілесності. У рамках цієї розвідки варто підкреслити, що анімалістичні образи у цьому творі повністю відповідають обраному мотиву. Стара, хвора, напівсліпа і зовсім глуха улюбленица головної героїні собака на прізвисько Тюлениха відповідає етапу розвитку інстинктивної Самості жінки. Бідолашна тварина, нездатна виконувати свої функції і служити господарю, обирає лежати на порозі дома, щоб хоч *«стусани сповіщали її, що хтось увійшов у дім»* [11, 230]. Позбавлена інших можливостей, собака захищає свою територію власним тілом, а єдиним способом сприймати світ лишається фізичний біль. Так само і героїня, що не змогла реалізувати своїх материнських та професіональних прагнень, обирає решту життя страждати через свої невдачі. Цікаво, що на відміну від попереднього роману, анімалістичний образ у «Дочці Людожера» не змінюється, як зрештою і не може змінитися понівечене автокатастрофою тіло протагоністки. У цьому випадку змінюється ставлення до себе у світі, до власного тіла, минулого і власного Я. Шляхом складного і болючого самоаналізу жінці вдається прийняти себе в усіх проявах і, зрештою, пізнати власну Самість. Наприкінці роману стара собака Тюлениха обживає затишне, м'яке крісло і *«виглядає цілком щасливою у своєму пошматованому тілі»* [11, 230].

В останньому романі Монтеро «Інструкції зі спасіння світу» (2008) для втілення внутрішнього «Я» авторкою було обрано незвичайний образ ящірки, яка символізує здатність регенерувати себе, навіть якщо довелося пережити втрату частини власного «Я», що корелює з сюжетним наповненням твору.

У висновках до нашої розвідки зазначимо, що у своїй зрілій прозі Роса Монтеро для відображення внутрішнього, інтуїтивного аспекту Самості героїв майстерно користується анімалістичною символікою, що відповідає переконанню К. Юнга про важливість для людини *«зробити інстинкти частиною свого життя»* [4, 12].

ДЖЕРЕЛА


1. Гофф Ж. Л., Трюон Н. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Николя Трюон ; [Пер. с фр. Е. Лебедевой]. — М. :Текст, 2008. –188 с.
2. Нойманн. Э. Происхождение и развитие сознания [Текст] : пер. с нем. / Эрик Нойманн. — М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 1998. — 464 с. — (Созвездия мудрости).
3. Пинкола Эстес К. Бегущая с волками / Кларисса Пинкола Эстес ; [Пер. с англ. Т. Науменко]. — К. : «София» ; М. : ИД «Гелиос», 2002. –496 с.
4. Юнг К.Г. Человек и его символы / Карл Густав Юнг. — СПб. : Б.С.К., 1996. — 454 с.
5. Ahumada Peña, H. Poder y género en la narrativa de Rosa Montero / Haydée Ahumada Peña. — Madrid : Editorial Pliegos, 1999. — 192 p.
6. Escudero Rodríguez, J. La narrativa de Rosa Montero: hacía una ética de la esperanza / Javier Escudero Rodríguez. — Madrid : Biblioteca Nueva, 2006. — 232 p.
7. Glenn, K. M. Escritura e identidad en "La hija del caníbal", de Rosa Montero. Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castella) / Kathleen M. Glenn; [coord. por Marina Villalba Álvarez, 2000. ISBN 84–8427–045–9 — p. 273–280.
8. Knights V. The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero / Vanessa Knights. — Lewiston, NY : E. Mellen Press, 1999. — 331 p.
9. Montero. R. Instrucciones para salvar el mundo / Rosa Montero. — Punto de lectura, S.L., 2009. — 336 p.
10. Montero. R. Historia del rey transparente / Rosa Montero. — Punto de lectura, S.L., 2006. — 591 p.
11. Montero. R. La hija del cannibal / Rosa Montero. — Madrid : Ed. Espasa Calpe, S.A., 2000. — 412 p.
12. Montero. R. Amar a un animal [Електронний ресурс] / Rosa Montero. — El País, 24/01/2010// R. *Montero. — Режим доступа :* http://www.elpais.com/articulo/portada/Amar/animal/elpepusoceps/20100124elpepspor_15/Tes



*В статье рассматривается роль анималистических образов в решении проблематики зрелой прозы современной испанской романистки Росы Монтеро. Автор уделяет особое внимание значению образов животных в разработке писательницей основного мотива романа «История прозрачного короля» (2005) и мотива двойственности.*

***Ключевые слова:*** *Самость, инстинктивная сущность, анималистический образ, природа, цивилизация.*

*The article analyses the role of animal images in addressing the issue of mature narrative of the modern Spanish novelist Rosa Montero. The author pays a special attention to the meaning of animal images in the development of the main motiff of the novel "Story of the Transparent King" (2005) and motiff of duality by the writer.*

***Key words:*** *the Self, instinctive nature, animal images, nature, civilization.*

*УДК 821.161.2–31.09+929 Домонтович*

***Ганна Саган***

## МІСЬКИЙ ПРОСТІР ЯК ТЛО ЕПОХИ У РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «ДОКТОР СЕРАФІКУС»

*У статті визначено особливості конструювання міського простору у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус». Здійснено спробу дослідити причину акцентуалізації міського простору у романі, визначити своєрідність впливу міського середовища 20-х років ХХ століття на свідомість героїв.*

***Ключові слова:*** *місто, простір, міський простір, індустріалізація, урбанізація, локус, топос.*

Виникнення спільних для світового літературознавства проблем, спричинених глобалізацією в усіх сферах буття, призводить до пошуку нових моделей художнього простору, пов'язаних з переорієнтацією суспільства на сприйняття міста не як цілісного організму, а як множинності вражень і деталей. Міський простір розглядається як велика система, яка містить окремі елементи, що мають певне положення, взаємозв'язок і пристосованість до втілення мети соціального характеру.

І. Лімборський зазначає: *«У процесах просторово-часового стиснення світу, залучення й присвоєння локального, приписування і переписування традиційних значень, — всього того, що зараз визначає логіку і динаміку глобалізації, — намітилися тенденції нового інтелектуального проекту глобальної культури і літератури»* [5, 64]. З огляду на це, дослідження феномена міста в літературі стало основою праць М. Анциферова «Місто як виразник змінюваних культур», «Незбагненне місто», М. Бютора «Місто як текст», Х. Ортеги-і-Гассета «Бунт мас», В. Топорова «Петербурзький текст російської літератури», О. Шпенглера «Присмерк Європи».

У руслі загальноєвропейських тенденцій вплив міської тематики позначається і на українській інтелектуальній прозі початку ХХ століття. Якщо ще у ХІХ столітті місто зображувалось як ворожий простір, джерело аморальності і згубності, то у двадцятих роках ХХ століття бачимо конкретну установу на урбанізацію. Це був, якимось чином, специфічний феномен, який за словами С. Павличко, полягає в тому, що *«мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю»* [6, 207]. Відтак, звернення літератури з *«її закомплексованістю на народі, природній сільській людині»* до проблеми урбанізації відбувалося *«повільно й невпевнено»* [6, 206].

З огляду на зазначене, посилюється й увага до інтелектуальної прози 20-х років ХХ століття, глобально переорієнтованої на міський спосіб буття. У цьому аспекті творчість В. Домонтовича набуває статусу феномена у розгляді особливостей створення міського середовища початку ХХ століття. Його твори стають об'єктом уваги українських літературознавців: В. Агєєвої («Поетика парадокса: інтелектуальна творчість В. Петрова-Домонтовича»), М. Гірняк («Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича»), С. Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі»), які розглядають окремі аспекти творчого доробку автора.

**Мета** нашого дослідження полягає у визначенні особливостей конструювання міського простору у романі В. Домонтовича «Доктор Серефікус». У статті здійснено спробу дослідити причину акцентуалізації міського простору у романі В. Домонтовича; з'ясувати принципи конструювання міського простору роману