

3. Ковалевська Є. Sumno.com відсвяткував другу річницю укрсучкультури // УНІАН Культура // <http://culture.unian.net/ukr/detail/185675>. – 09.04.2008.
4. Коробчук П. Світові імена стають кока-колою // AZH // http://www.azh.com.ua/newspage.php?subaction=showfull&id=1175475197&archive=&start_from=&ucat=5&. – 09.04.2008.
5. Літературний фестиваль зміцнить культурні зв'язки між Києвом і Західною Україною // Новинар // <http://novynar.com.ua/showbiz/13866>. – 09.04.2008.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Максименко О. Двотисячники, в'ялені жабки та інші нелюди // Золота Доба : Літературно-мистецький журнал / Гол. ред. О. Максименко. – К., 2007. – № 0(1). – С. 6–8.
8. Максименко О. По той бік муру // Золота Доба : Літературно-мистецький журнал / Гол. ред. О. Максименко. – К., 2007. – № 1(2). – С. 7–8.
9. Мельниченко Н. Махнофест відбувся! Анархія – ні... // Золота Доба : Літературно-мистецький журнал / Гол. ред. О. Максименко. – К., 2007. – № 3(4). – С. 50–57.
10. Самохін І. Ще раз про «Дві тонни» та надмірну жовч ІБТ // СУМНО : інтернет-видання // <http://sumno.com/content/view/2378/1/>. – 13.03.2008.
11. Семенченко М. Читати вірші... у темряві // День : Щоденна всеукраїнська газета // <http://www.day.kiev.ua/180960/>. – 02.04.2008.
12. Якимчук Л. Зайва вага Оберслеу або як поезія перемагає КВН // СУМНО : інтернет-видання // <http://sumno.com/content/view/2365/1/>. – 09.04.2008.
13. Якимчук Л. СТАНд'АРТ по-луганськи // Смолоскип // <http://smoloskyp.org.ua/content/view/295/192/1/8/>. – 09.04.2008.
14. Homo ludens est homo literaturrens // http://community.livejournal.com/literatura_ua/profile. – 09.04.2008.

Галина ЧУМАК

© 2008

ФРАГМЕНТАРНІСТЬ МОДЕРНОЇ СВІДОМОСТІ В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ НАРАТИВІ ПОЕМ Т.С. ЕЛІОТА "ПОРОЖНІ ЛЮДИ" І "БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ"

Свідомість людини доби модернізму зазнала численних травм. В Англії закінчилася стабільна вікторіанська епоха, усталене та розмірене життя відступало під натиском нових соціальних та політичних зрушень, а наслідки I світової війни додали депресивних настроїв та підсилили відчуття непоправної втрати. Крах ілюзій не міг не закарбуватися в свідомості модерної людини. Мистецтво та література одразу зреагували на ці системні світоглядні зміни відповідною зміною стилю та символіки, форми та змісту. Злам у свідомості, фрагментація реальності вимагали нових форм та нової мови. Європейське мистецтво ХХ ст. позначено інтенсивними формально-технічними пошуками, наголосом на відображенні об'єктивно замкнутого світу людини. Зазначені тенденції знайшли вияв у запереченні об'єктивних джерел художнього образу, у штучно сконструйованій формі, у символіці слова, кольору звука, позбавлених загальнолюдського змісту (деперсоніфікованих за Еліотом), врешті-решт – у руйнуванні традиційної гармонії мистецтва. Абстракція, алієнація, індивідуалізація, акселерація ритму життя, девальвація старих усталених культурних кодів та формування нових, урбанізація та стандартизація – такими ключовими словами можна описати життя європейців на початку ХХ ст. Саме таким воно постає у творах провідних модерністів Езри Паунда, Джеймса Джойса, Вірджинії Вульф і, передусім, Томаса Еліота. Модернізм стверджується, проектуючи фрагментарність і диференційованість традиції. Завдяки традиції відчуження й проектування інакшої естетичної реальності, а також вибіркового, імовірнісного відношенню до традиції, в модернізмі синхронізуються різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі, від неоплатонізму, буддизму, середньовічної метафізики до бергсоніанства й ніцшеанства. Модернізм стає явищем культурного синтезу.

Отже, модернізм освоює, символізує, формалізує найсуттєвіші смислові ознаки й характеристики буття суб'єкта: процес відчуження, аж до деперсоналізації і втрати ідентичності; інтернаціональний характер людського пізнання й самопізнання з допомогою культурних

символів і знаків; різноманітні форми і способи “зняття” буденного, емпіричного, природного досвіду; символіку умовного, фантастичного, інтелектуального зміщення “я”; матеріалізацію суб’єктивного та розчинення його в масовому, несвідомому тощо.

Потенційна різноспрямованість дискурсу модернізму відлунує в розриванні, зміщенні й пошуках відповідності думки і слова. Такі розриви фіксуються в діапазоні від фетишизації слова до повного мовчання. Дискурсивну практику модернізму неможливо описати за допомогою опозицій типу міметична / езотерична, раціональна / ірраціональна, гомогенна / гетерогенна. Це практика радше множинна.

Важливо також розуміти, що модерністський дискурс не є раз назавжди закріпленим, стабільним. Він виникає лише на основі тексту і контексту, в процесі наближення плану змісту до плану вираження, щоб адекватніше передати задум автора. До того ж він проявляє сферу несвідомого, масову свідомість, метафізичну потребу тощо.

Дискурс у модернізмі значною мірою розгортається через негачію певної традиції, скажімо, реалістичної, і водночас, попри всі спроби створити літературно гомогенний дискурс, який би “склеював” стилізацію з автоматизмом, грою мови, а означувальну практику з новою міфологічною свідомістю, модерністський дискурс залишається множинним. Він виявляє також прагнення модерністського тексту до завершеності класичного типу, попри всі способи фрагментації і релятивізації зображення. Загалом модерністський канон ХХ ст. утверджує себе не стільки через заперечення традиції, як це властиво його ранньому етапу, скільки на основі нового розуміння літературної класики і традиції. Так, Т.С. Еліот пише про розширення розуміння минулого в модернізмі, оскільки сама традиція “змінюється з появою кожного нового визначного письменника” [1, 188].

Поетичний стиль Еліота, особливо його раннього періоду (до 1927 р.) викликає почуття втрати і руйнування минулого, окремі фрагменти якого, інтегровані в поетичний текст, викликають у читача усвідомлення безповоротності змін. Колишні цінності вже не мають ваги в хаотичному і фрагментованому модерному світі. Символічні образи минулого видаються набагато змістовнішими, ніж реалії сучасності. Архаїчні цінності залишилися у вигляді розрізнених уламків, що нагадують про неадекватність модерних реалій: кохання виродилося до механічного сексу, мальовнича природа спустошена і зруйнована внаслідок технологічного прогресу, земля стала безплідною, віра — беззмістовною, колишні осередки цивілізації і культури (Єрусалим, Афіни, Рим, Олександрія, Відень, Лондон, Париж) все більше руйнуються через невпинну урбанізацію, а світ заповнили втікачі від реальності.

Основною характеристикою раннього поетичного стилю Еліота є його виразний модерністський характер, помітна дегуманізація і деперсоніфікація, всеохоплююча іронія і скептицизм. Провідними технічними прийомами Еліота є потік свідомості, асоціації, інтуїтивна алюзійність, навіяна філософією А. Бергсона, численні ремінісценції та цитування різноманітних літературних джерел від Еклезіаста до французьких символістів. Звичайно, така поезія є складною для сприйняття. Для розуміння усіх рівнів значення поетичного образу необхідно розвивати власне естетичне чуття, таке потрібне для досягнення елітарної модерністської поезії. Сам Еліот дав визначення свого методу в есе „Гамлет” (Hamlet and His Problems) [2, 339]. Це визначення є основним в нормативній поезії Еліота і тому дає нам ключ до розуміння його поезії.

Згідно з теорією об’єктивного корелята, Еліот передає суб’єктивні почуття в поезії за допомогою об’єктів та узагальнених символів. Для індукції в читача емоційної реакції без номінації конкретної емоції він ефективно використовує певний набір об’єктів, дій, історичних подій, життєвих ситуацій, які можуть спровокувати бажану реакцію. Цей технічний прийом Еліот вважає єдиним способом передачі емоцій за допомогою мистецтва.

Подібність між технічними прийомами віршування Еліота і Донна була відзначена усіма дослідниками їх творчості. Обидва поети застосовують розмовний тон у поєднанні з літературними ремінісценціями та глибокими історичними алюзіями; повсякденну лексику разом із книжними висловами та іншомовними запозиченнями, що відповідає впевненості Еліота в необхідності використання розмовної лексики для передачі „музики поезії” [3, 250-266]. Кожному з авторів також притаманна швидка зміна асоціацій, що передається за допомогою складних синтаксичних конструкцій і застосування верлібру в поєднанні з іншими віршованими образами. Така різноманітна техніка віршування і несподівані поетичні контрасти надають творам іронічного звучання, близького до гротеску.

Метод використання несподіваних лексичних і метричних контрастів був запозичений Еліотом у французьких символістів. Вплив творчості поетів-символістів Еліот неодноразово згадує у своїх критичних творах і виступах. Ранні поезії, опубліковані в журналі *The Harvard Advocate* в 1909-1910 роках, а потім і ранні поеми Еліота виявляють помітний вплив Жюльє Лафорга. Вплив творчості Корб'є, Лафорга та Аполлінера на формування модерністського стилю Еліота був досліджений у монографії Рене Тапера „L'Influence du Symbolisme Francais sur la Poesie Americane”. Як і Лафорг, так і Еліот намагалися розгадати механізм утворення асоціацій і передачі особливостей мислення за допомогою поетичних прийомів. Тобто, Еліот через ритм своєї поезії намагається передати рух думки в процесі мислення і таким чином відобразити точну матрицю значення не завдяки логічній структурі, а шляхом емоційних асоціацій, що виникають при використанні «об'єктивного корелята».

Митець переконаний, що поезія може наблизитися до стану музики, зберігаючи зміст, оскільки “існують чіткі емоції поза змістом”. Основну рису, яку Еліот запозичив у символістів і яка так само притаманна поетам-метафізикам, сам поет охарактеризував, як “ту саму важливу властивість передавати ідеї через відчуття і трансформувати спостереження в думки” [4, 247].

Як і символісти, так і метафізики вимагали точності і стислості кожної поетичної фрази, виокремлення однієї характерної деталі та обмеження несуттєвих подробиць. За допомогою такої техніки досягався ефект сконцентрованого поетичного досвіду, що існує в певний момент вираження. Символісти використовували алюзійність та гнучке чергування віршованих розмірів з метою точної передачі кожного нюансу почуттів. Еліот захоплювався майстерністю технічних прийомів символістів, а особливо технікою віршування Жюльє Лафорга шляхом поєднання складних слів у прості фрази. Стисла і чітка форма була ознакою стилю і Донна і символістів, котрі вибудовували поетичні ефекти на різких контрастах і часто застосовували елемент несподіваності, який Еліот слідом за Едгаром По вважав „одним з основних поетичних прийомів від часів Гомера” [5, 243].

Поетичне новаторство Еліота найкраще прослідкувати на прикладі двох поем з його раннього періоду — “Порожні люди ” та “Безплідна земля”. Вони є прикладом реформування поетичної мови, на якому так наполягали імажисти, проте Еліоту вдалося уникнути редукування змісту. Першим і найважливішим новаторством Еліота можна вважати зміну поетичної техніки і досягнення координованої свідомості наратора. Еліот уникнув обмеження стилю імажизму завдяки введенню драматичного наративу, що вербалізується через фікційного героя. Таким чином образи, якими розрізненими вони б не були б, поєднуються у вираженні однієї особистості. З точки зору мови наратор функціонує як об'єктивний корелят, абстрагуючись від особистості поета. Наратор обох поем — це не Еліот, на відміну від усталеної романтичної традиції, де голос наратора поеми ідентифікувався з „я” поета. Така деперсоналізація сприяла чіткому і виразному використанню образності поезії. Деперсоналізований голос наратора став способом уникнення суб'єктивності і водночас поєднанням поезії з координованою свідомістю. Таким чином, основною технікою прочитання поезії Еліота стає фокусування на кожній очевидно фрагментованій частині чи фразі, що розкриває свідомість наратора, оскільки проблема свідомості — центральна проблема поезії Еліота. Непідготовленому читачеві одразу важко зрозуміти який логічний зв'язок існує між осіннім лондонським туманом, бездомним котом, жінками, які живуть балачками про Мікеланджело, образами Лазаря, Гамлета, чайними церемоніями, сонмом русалок, морськими крабами та ін. Проте всі вони є інтегрованими образами — вираженням свідомості та особистості героя типу Пруфрока із «Пісні кохання».

Хаотичне поєднання образів, які визначають свідомість наратора, допомагають передати основний вияв модерного життя — втрати зв'язків та нівелювання інтегрованої особистості.

У „Безплідній землі” поетична техніка ще більше ускладнюється, але залишається подібною за суттю. Замість множинних образів ми маємо множинність, поліфонічність голосів, чоловічих і жіночих, молодих і старих, вони звучать різними мовами та стилями, різкі зміни суб'єкта мовлення задаються імпліцитно, так, що важко визначити кому належать наступні рядки. Поєднуються різні міфологічні системи і коди: античність, християнство, буддизм та героїка германських міфів. Але інтегрованість поеми зумовлюється тим фактом, що всі голоси є складовими однієї особистості, єдності, що умовно можна назвати голосом модерної свідомості. Той факт, що така свідомість не фокусується на одному об'єкті, явищі чи дії і навіть одній мові допомагає передати напругу та фрагментарність існування людини в модерному світі, що

виявляється основним мотивом поеми. У нотатках сам Еліот експлікує авторський метод і стверджує, що сліпий провидець Тіресій, спостерігач і арбітр усіх подій, водночас належить до основних персонажів поеми, оскільки об'єднує усі інші втілення героїв. Так само, як одноокий гондляр зі Смирни перетворюється на фінікійського моряка Флебаса, якого годі відрізнити від принца Фердинанда, так і всі жіночі образи зливаються в один образ Сивіли Кумської, а дві статі поєднуються в образі Тіресія. Все, що бачить Тіресій, фактично і є змістом поеми [5, 108].

Фактично, текст поеми є своєрідним гіпертекстом, максимально насиченим інтертекстуальністю, що дає читачеві необмежені можливості інтерпретації. Читаючи поему, необхідно з'ясувати, яким чином колаж із таких гетерогенних образів допомагає вирізнити одну багатогранну, поліфонічну, урбаністичну та емоційно нестабільну фрагментовану свідомість. Особистість, яка проявляється після прочитання цих двох поем, символізує неспроможність модерної дійсності існувати як гомогенне явище чи надати фрагментованому буттю будь-який сенс внутрішньої інтеграції. Єдність поліфонічних голосів поеми походить від мозаїчної картини, яку вона відкриває перед нами, і символізує модерну концепцію свідомості.

Відчуття інтегрованості гетерогенних елементів провокується і завдяки різноманітності стилів версифікації. Оскільки в модерному світі не може існувати одного домінуючого способу вираження почуттів та емоцій, тому не існує однотайності щодо використання лінгвістичних форм. Як тільки традиційна людська спільнота трансформувалася в урбанізоване населення, нереальне місто стало візією сучасного інферно, тому традиційна мова трансформувалася в множинність контрастних стилів: від латини і давньогрецької до робітничого сленгу, від п'ятистопного ямбу Шекспіра до дитячої пісеньки, від прозових уривків до лібрето опери.

У „Безплідні землі” відчувається постійне відлуння традиційних форм дискурсу — Біблійного нарративу, білого вірша, усталених ліричних розмірів. Але вони не витримують напруги і фрагментованості сучасного модерного життя. Тому в очевидній формальній презентації дами у 2 частині поеми у сцені з Клеопатрою навмисне використовується ремінісценція з опису Шекспіра, яка поступово переростає в неврастенічну сцену в рядках 111-138. Таким чином відтворюється всеохоплююче почуття втрати минулого, важливе для розуміння смислу цієї частини, яке виникає завдяки постійним повторюванням архаїчних форм вираження по відношенню до модерних реалій. Це значною мірою допомагає авторові визначити модерну свідомість, наголошуючи на відносності спільної ідіоми чи будь-якого спільного визначального способу інтерпретації досвіду. Цей досвід неможливо вербалізувати нормативною мовою чи будь-яким усталеним набором способів інтерпретації почуттів. Такий досвід передається через поліфонію голосів, мов, сленгів, намагаючись досягнути двосторонньої комунікації, не зважаючи на скрутність страхом і відчуженістю.

Світ, який відкривається через подібний стиль — це до певної міри натовп втікачів (що підкреслює кількість персонажів з невизначеним місцем перебування), котрий існує так само, як і наше культурне минуле, наша мова, а значить, і наші думки, у формі фрагментів, довільно скомпонованих у чудернацький колаж свідомістю автора. Таким чином, модерний світ не тільки відображає неминучий занепад і руйнування традиційних культур, але й викликає аналогічну ситуацію в межах дискурсивної практики.

Інтегрування минулого та його культурних реалій — ще один елемент нарративної техніки Т.С. Еліота. Поет не просто інтегрує в текст численні алюзії та ремінісценції, але використовує реалії минулого у більш експліцитний спосіб. Стиль Еліота відповідає його „історичному чуттю”, визначеному у „Традиції та індивідуальному таланті” і відтворює контекст минулого трьома способами. Першим і безпосереднім способом є звертання до відомих історичних чи культурних фігур і персонажів (Коріолан, Гамлет, Мікеланджело, Тіресій). Другий спосіб полягає в прямих чи непрямих алюзіях на певні літературні джерела та відкритих ремінісценціях з відомих літературних текстів (початок „Безплідної землі”, що очевидно базується на пролозі з „Кентерберійських оповідань” Чосера, чи початок 2 частини „Гри в шахи” тієї самої поеми, в якій за літературне тло використаний Шекспірівський опис Клеопатри, яка подорожує морем в Александрію). Третій спосіб — це прямі цитатації з відомих джерел, або прецедентних текстів („Трістан та Ізольда”, „Іспанська Трагедія” „Одкровення” св. Августина). Ці постійні і часто езотеричні звертання до минулих реалій вимагають спочатку ідентифікації читачем, а потім — уважного аналізу їх функцій та значення в авторському тексті Еліота.

Подібна нарративна практика спостерігається і в поемі «Порожні люди», опублікованій у 1925 році. Сама назва провокує асоціації із деперсоналізацією та алієнацією. Тема беззмістовності існування, порожнього життя взагалі була поширена серед європейських письменників-модерністів. Варто згадати лише роман Роберта Музіля «Людина без властивостей» (*Der Mann ohne Eigenschaften*).

У поемі закарбована свідомість, в якій поєднана ностальгія за безгрішним існуванням в Едемському саду із суперечливим пошуком стабільності через алієнацію і зречення. На перший погляд, поема переповнена відчаєм автора після усвідомлення безальтернативності існування у «Безплідній землі». Очевидно, що цей відчай радше інтелектуального характеру. Автор ідентифікує себе із Паскалем – «християнським мислителем».

Світ, побачений поетом (образ очей – головний у поемі), знебарвлюється. Залишаються тільки обриси мертвої землі, вкритої колючками кактусів. Картина порожнечі, сірості, убогості не має чіткої форми і позбавлена змісту:

Shape without form, shade without color,
Paralysed force, gesture without motion; [6, 89]

Цей контур без форми, без кольору тінь,
Сила збезданена, жести без рухів;
(Переклад Віталія Коротича) [7, 86]

Нервовий ритм вірша, розірваний нарратив, навмисна простота слів, чередування медитативного ритму із дитячою пісенькою, розмовність інтонацій, оголеність думки і почуття, майже повна відсутність прихованих цитат – усе передає головну ідею. Пошуки гіпотетичного Граалю у «Безплідній землі» нагадували гонитву за ілюзією, у «Порожніх людях» спостерігаємо рух без мети, натопв «порожніх людей» заблукав у просторі і часі, доводячи абсурдність руху взагалі. Символіка поеми близька до символіки Дантового «Пекла». Потреба «порожніх людей» знайти хоча б якийсь вихід із замкнутого кола передається через алюзію на загадкову тінь (*shadow*) в останніх рядках фіналу. Цей образ можна трактувати двояко. З одного боку, деякі коментатори стверджують, що ця алюзія у фіналі імплікує ідею християнської любові, неможливої на «землі кактусів». Для інших, як і в «Безплідній землі», визначальним залишається образ внутрішнього розпаду цивілізації, кінець осмисленого існування. Це похмуре пророцтво – квінтесенція модернізму. Образ «порожніх людей» є одним із найбільш вражаючих у літературі модернізму. Фінал поеми позбавляє читача будь-яких ілюзій щодо майбутнього:

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper. [6, 92]

Світ кінчається саме так
Світ кінчається саме так
Світ кінчається саме так
Не вибухом, а вищанням.
(Переклад Віталія Коротича) [7, 89]

ЛІТЕРАТУРА

1. Элиот Т. С. Избранное: Стихотворения и поэмы; Убийство в соборе: Драма; Эссе, лекции, выступления / Пер. с англ.; Сост. Ю. Комов; Коммент. Т. Красавченко. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2002. — 528 с.
2. Eliot T.S. Selected Essays. — New-York: Harcourt, Brace and Company, 1950. — 460 p.
3. Longenbach J. Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past. — Princeton: Princeton University Press, 1987. — 298 p.
4. Eliot T.S. Selected Prose. — London: Faber and Faber, 1975.— 398 p.
5. Eliot T.S. The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound Edited by Valerie Eliot. — New-York: Harvest Books, 1993. — 184 p.
6. Eliot T.S. Collected Poems. — London: Faber and Faber, 1986. — 238p.
7. Элиот Т. С. Вибране / Пер. з англ. — К.: Дніпро, 1990. — 198 с.

8. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио; М.: ООО Издательство АСТ, 2000. — 256 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика: Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — 587 с.
10. Тарнавський О. Т.С. Еліот і Павло Тичина // Тарнавський О. Відоме і позавідоме. — Київ: Час, 1999. — С. 48-171.
11. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / Пер. з нім. П. Тарашук. — К.: Основи, 1998. — 709 с.
12. Хабермас Ю. Модерн — незавершений проект // Вопросы философии. — 1992. — № 4. — С. 41-52.
13. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб: Simposium, 2002. — 285 с.
14. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Пер. с англ. — М.: REEL-book, К.: Ваклер, 1996. — 304 с.

Вікторія ЯКОВЛЄВА

© 2008

НАРАТИВ ДИТИНСТВА 1980-Х: ДИТЯЧИЙ ПРОСТІР

Ідентичність дитини формується в результаті її взаємодії в соціальних групах [5; 6; 10]. Це дослідження власне аналізує залучення дитини у великі соціальні групи через категорію простору. Для аналізу життєвого досвіду конкретних осіб використовується наративний підхід. Головною характеристикою, яка відрізняє його від інших видів якісних досліджень, є персонорентричність і суб'єктивність [11, 116]. Укладаючи історії в наратив, шукаємо не подібності, за якими їх можна згрупувати, а насамперед відмінності між приватними досвідами й офіційним соціальним контекстом [9; 11]. Отже, у дослідженні ставлення дітей до простору у 1980-х, мене насамперед цікавило, як діти визначали свій приватний, "малий" простір у заданих соціальних обставинах і як взаємодіяли в простором "великим" – низкою інститутів соціалізації. Обставин цього періоду були особливими, бо саме це, сповнене змінами, десятиліття є останнім для Радянського Союзу [5; 8].

У десяти життєвих історіях осіб, яких я опитала, першою групою, в яку потрапляла дитина, була група однолітків, переважно обумовлена територіально, тобто група дітей, які бавилися разом у дворі. Згодом з'являлися інші групи, однак, до цього моменту діти переважно жили в умовах мікросистеми, якою є міський двір. Замкнутою, звісно, ця система не є, бо діти постійно взаємодіють з батьками та іншими інститутами соціалізації – носіями впливу макросистеми. І не тільки тому.

Простір дітей в місті, за їхніми спогадами, був достатньо обмежений, проте чітко окреслений і не позбавлений символічної мікротопографії. У більшості респондентів вона приблизно однакова, коли «є двір, а біля нього є павільйончик. І там совганка, а іноді – ракета...Є качеля, і є пісочниця, в якій нема піску...» [1]. Коли діти бавилися у дворі, то відведений для гри час контролювали дорослі. «У дворі, як правило, більшість сімей, казали – бався на вулиці, маєш тут собі пісочницю, той квадрат...дальше не ходи, щоб ми тебе бачили з балкону» [2]. Така топографія змінюється (розширюється) для дитини, як правило, у старших класах школи, а іноді й пізніше. У час дитинства простір часто був обмежений рамками мікрорайону, в якому дитина зростала. Час і простір дитини, спершу, очевидно, залежить від її батьків.

Життєві історії про дитинство в міському просторі описують роль батьків у дуже символічний спосіб. Оповідачі згадують про батьківський голос з вікна якогось горішнього поверху, який контролював час і простір дитини. З одного боку, в такий спосіб дітей кликали додому, з іншого – їм не дозволяли бавитися поза полем зору батьків. Тут цікаво, що макросистема – соціум впливає на дитину не тільки безпосередньо через батьків, а й облаштуванням дитячого простору за межами дому. Сама специфіка міської забудови є чинником конструювання – обмеження чи розширення – дитячого простору. Вона створює двір, як правило, прямокутної або квадратної форми, де дитині вільно бавитися. Згодом будова розгортається у висоту. Діти старшого віку освоюють простір всередині, підіймаючись догори, але до певного віку, така забудова обмежує простір дитини поглядом батьків. Дослідники також зазначають, що саме у висотних будинках батьки з вищих поверхів неохоче відпускають дітей на вулицю, хоча б тому, що діти можуть також мати проблеми з дверима, ліфтом, освітленням тощо [7, 181].

Така побудова простору обмежує дії, але й створює новий досвід, коли дитині стає замало простору двору, за межі якого все ще не дозволено виходити, і тоді вона будує свій, символічний